


Мая а xxx. iours
et la lune. xxx.

И . **В** . **К**озник

xx d n s. ioh. 

c n s. fortunat 

Вемун го icmopii

xxi g n s. ioh. 

zarignoebponeñckoi a imepamyru

b id s. brach 

godu **С**ереаусобиучя

n d id s. marcellin 

ma enoru **В**игроажениа.

r f id s. pincian 

(, **К**армуна ebimy". **С**емемика.

xxii **И** d s. mauer 

xxiii **К**оемика 



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

І. В. КОЗЛИК

ВСТУП
ДО ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
ТА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ
(„КАРТИНА СВІТУ”. ЕСТЕТИКА. ПОЕТИКА)

708738



Івано-Франківськ
ГОСТИНЕЦЬ
2006

83.3(0)4273

ББК 83.3(4)42
К 59

*Друкуються за ухвалою Вченої ради Інституту філології
Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і французької мови Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника **В. Г. Матвійшин**;
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури і французької мови Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника **А. М. Мартиниць**

В оформленні 1-ї сторінки обкладинки використана репродукція французької мініатюри другої половини XV століття, на 4-й сторінці обкладинки — репродукція роботи „Мастер Взяття Таранто. Триумф Венери, котрій поклоняються шість легендарних влюблених, подією для рожещи, Флоренція, 1-я пол. XV в. Темпера, дерево, д. 51 см”.



© І. В. Козлік, 2006

ЗМІСТ

Від автора	5
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА	
§ 1. Загальна специфіка середньовічного мистецтва	7
§ 2. Основні категорії середньовічної культури	9
2.1. „Картина світу” середньовічної людини	9
2.2. Категорія простору в середньовічній „картині світу”	14
2.3. Категорія часу в середньовічній „картині світу”	17
2.4. Проблема людини як індивіда в середньовічній свідомості і культурі	24
§ 3. Естетика Середньовіччя	29
3.1. Погляди на мистецтво в середньовічній естетиці	29
3.2. Розуміння прекрасного	32
3.3. Поняття форми	34
3.4. Розуміння творчості	36
3.5. Питання про відношення мистецтва до дійсності	38
3.6. Співвідношення „мистецтво і правда”	39
§ 4. Специфіка і склад середньовічної літератури	42
4.1. Найсуттєвіші стадіальні ознаки західноєвропейської середньовічної літератури	42
4.2. Існуючі варіанти класифікації західноєвропейської середньовічної літературної спадщини	46
4.3. Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя та його особливості	47
4.4. Жанрова система в західноєвропейській середньовічній літературі	49
4.5. Проблема слова в естетиці і поезиці західноєвропейської середньовічної літератури	51
4.6. Художній простір в середньовічній літературі	54
4.7. Художній час в середньовічній літературі	57
4.8. Зв'язок між етикетністю середньовічної літератури, іманентною природою словесного образу і його сприйняттям та тлумаченням реципієнтом	61
<i>Загальний висновок</i>	63
Підручники та хрестоматії	65

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

§ 1. Відродження і гуманізм	68
§ 2. Особливості і вектори „картини світу” доби Відродження	70
2.1. Сфера загальних світоглядних основ	70
2.1.1. Ренесансний (світський) платонізм і неоплатонізм	75
2.2. Проблема людини в ренесансній свідомості	87
§ 3. Естетика Відродження	105
§ 4. Поетика Відродження	124
4.1. Природа художньої творчості	124
4.2. Принцип наслідування („imitatio”)	132
4.3. Статус художньої реальності та мистецтва	138
4.4. Специфіка ренесансного риторичного мовлення	140
4.5. Сюжетно-фабульний рівень творів	149
4.6. Жанровий рівень творів	151
Загальний висновок	152
Підручники та хрестоматії.....	154

ВІД АВТОРА

Цей посібник є скороченим і дещо скорегованим варіантом моєї навчальної книги „Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження” (Івано-Франківськ: Полісся; Гостинець, 2003. — 341 с.). Її успішне функціонування у навчальному процесі, доброзичливі відгуки про неї колег-фахівців, а також недостатня забезпеченість студентів-філологів відповідною науково-методичною літературою спонукали мене до публікації такого скороченого варіанту. Проте відсутність у ньому методологічних та бібліографічних розділів, опису тематичної структури курсу „Історія світової літератури доби Середньовіччя та епохи Відродження”, низки параграфів пропедевтичного і загальнокультурологічного татунку¹, передбачає необхідність звернення студентів і до повного видання книги.

¹ З окремими матеріалами, відсутніми у даному посібнику, можна також ознайомитися і по публікаціях в методичних журналах. Див., зокрема: Козлик І. В. Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за часів історико-культурної доби європейського Середньовіччя. Консультативні матеріали до тематичного блоку // Історія в середн. і вищих навч. закл. України. — К., 2005. — № 3. — С. 45–47; Козлик І. В. Західноєвропейське Відродження і культура Сходу. Консультативний матеріал // Історія в середн. і вищих навч. закл. України. — К., 2005. — № 4. — С. 45–47 (передрук: Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2005. — № 9. — С. 47–49); Козлик І. В. Синтез античності і християнства як базове джерело формування європейської культурної традиції // Історія в середн. і вищих навч. закл. України. — К., 2005. — № 5–6. — С. 35–41.

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА

§ 1. ЗАГАЛЬНА СПЕЦИФІКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтву Середньовіччя притаманна своя точка зору на світ і свій масштаб, які не збігаються з уявленнями сучасної людини. Так, найбільш розповсюдженими у тодішній літературі були життя святих, в архітектурі — собор, у живописі — ікона, у скульптурі — персонажі Святого Письма. Середньовічні митці зневажливо ставилися до видимих форм навколишнього земного світу, натомість дуже пильно придивлялися до потойбічного світу. Пейзаж не відтворюється, особливості окремих людей, історичний колорит різних країн і різних часів не помічаються.

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

У мистецькій свідомості тієї доби спостерігається складне сплетіння й протиборство ученої культури кліриків і народної свідомості. В середньовічній культурі парадоксально переплітаються полярні протилежності — високе і низьке, безтілесно-духовне і брутално-тілесне, життя і смерть. Наприклад, в таких жанрах клерикальної літератури, як агіографія (життя святих) і повчальні приклади (*exempla*) неважко знайти розповіді про те, як ображені чи обмежені у своїх правах святі покидають свої усипальниці і втручаються у судові справи, влаштовують бійки і готові жорстоко покарати тих, хто не визнає їх святості і не хоче їм поклонитися. В свою чергу, парадоксальним було і тлумачення нечистої сили, коли чорти одночас-

но постають безмежно страшними і кумедними, і навіть як „добрі зі духи”, які готові безкорисливо служити людям, пожертвувати зароблені ними гроші на придбання церковного дзвону і жадають примиритися з Творцем і т. ін.

Відмінною рисою Середньовіччя є особлива роль фольклору. Так, відома легенда про Трістана та Ізольду сягає своїм корінням кельтського фольклору, і цей зв'язок не знищили подальші її французькі, німецькі, англійські куртуазні обробки. Кельтською була і основа відомих артурівських сюжетів, широко розповсюджених в середньовічних літературах Франції, Німеччини, Англії та ін. країн.

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

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

§ 2. ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. „КАРТИНА СВІТУ” СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛЮДИНИ²

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

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

Звідси цілком закономірно в основі середньовічної „естетики” знаходилося положення про те, що справжньою, вищою реальністю володіє не світ явищ, а світ Божих сутностей. А тому індивідуальні риси видимого світу виявляються знеціненими і недостойними точного відтворення у мистецтві, і для їх зображення (наскільки воно все ж необхідне) цілком достатньо використати умовний шаблон (стереотипний вислів і т. ін.). Своє завдання художник вбачав у від-

² Поданий далі в параграфах 2 і 4 матеріал сформований на основі проблемної систематизації концептуальних історико- і теоретико-літературних положень, обґрунтованих і викладених переважно в наступних роботах: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. — М., 1984; *Аверинцев С. С.* Ритмика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996; *Гринцер П. А.* Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 72–103; *Косиков Г. К.* Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика. — М., 1987. — С. 222–252.

творенні усталених традиційних прийомів, у вираженні загальнозначущих (загально-авторитетних) ідей і понять. Теми і образи теж були заздалегідь задані традицією³. При цьому всі найважливіші елементи художньої творчості складали свого роду релігійні ієрогліфи і найвище цінувалася, так би мовити, „теологія мистецтва”, яка не давала митцеві повністю віддатися під владу своїй творчій фантазії. Всього цього очікував від митця і середньовічний реципієнт.

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

З вказаною цілісністю пов'язана специфічна недиференційованість (невирізненість, невідокремленість) окремих його сфер. Різні сфери людської діяльності (економіка, політика, мистецтва, релігія, філософія, науки) не мають власної „професійної мови”. Так, математичні символи були водночас і символами богословськими. Провансальський трубадур, оспівуючи свою кохану, користувався суто феодальною правовою термінологією (служіння, дарування, васальна присяга, сеньйор й ін.) і кохана для нього виявляється дорожчою від міст Андалузії (Іспанія) чи Сходу, від володіння папською тіарою чи Священної Римської імперії.

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

³ Така риса, до речі, притаманна і варварському мистецтву. Ось чому кажуть, що устами тогочасного, зокрема середньовічного, митця говорили незчисленні покоління людей.

„багатозначне тлумачення” тексту вважалося невід'ємною рисою інтелектуала.

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

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

Суттєвим фактором, який формує поняття й організовує сприйняття світу в цілісну картину світу, завжди є природна мова. Мова — це не тільки система знаків, це і спосіб втілення певної системи цінностей і уявлень.

Мовою культури Західної Європи в Середні віки була латина. В очах освічених людей латина десь аж до XVI ст. вважалася єдиною цивілізованою мовою. Проте треба пам'ятати, що латина склалася в зовсім іншу добу (зокрема як писемна вона розвивалася ще з VI ст. до н. е.), і сенс слів, які вживалися у Давнину і в Середньовіччя, змінювався, хоча сама мова залишалася тією ж самою. В такій ситуації латина перешкождала усвідомленню середньовічними людьми дистанції між їх власним часом і добою шанованих ними античних авторів. Формальна єдність мови приховувала той якісний світоглядний перелом, який відбувся при переході від римської доби до Середньовіччя.

Стиранню світоглядної різниці між минулим і теперішнім активно сприяв і розповсюджений в серед-

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

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

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

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

Якщо ж належним чином врахувати те, що і саме християнство було спочатку для Європи не просто новою релігією, а й релігією „чужою“, тобто привнесе-

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

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

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

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

2.2. КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ „КАРТІНІ СВІТУ”

— Які поняття найкраще характеризують просторові уявлення середньовічної людини?

Просторові уявлення середньовічної людини найкраще характеризують поняття мікрокосму та макрокосму (чи мегакосму). Людина (мікрокосм) постає як єдність тих елементів, на яких будується світ, і як кінцева мета всесвіту (макро- чи мегакосму). Мікрокосм виявляється дублікатом макрокосму. Мікрокосм — це зменшена і відтворююча ціле репліка макрокосму. Елементи людського організму ідентичні складовим всесвіту (плоть людська — з землі, кров — з води, дихання — з повітря, тепло — з вогню), а кожна частина людського тіла відповідає частині всесвіту (голова — небесам, груди — повітрю, живіт — морю, ноги — землі, кості — камінням, жили — гілкам, волосся — травам, почуття — тваринам).

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

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

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

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

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

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

Від Давнини середньовічне поняття „космос” зберегло значення „порядок” як ієрархічну упорядкованість світу. Та сам цей світ вже був містичним, а його ієрархія була ієрархією священних духовних рангів.

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

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

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

яскраво виражена в „Божественній комедії” (1307–1321) Данте.

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

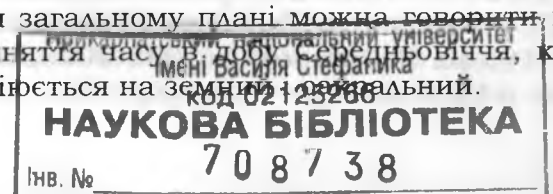
2.3. КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ „КАРТИНІ СВІТУ”

— В чому полягає специфіка часових уявлень середньовічної людини?

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

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

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



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

— Що таке земний час у системі часових уявлень Середньовіччя?

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

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

На часові уявлення впливали і станові відмінності людей.

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

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

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

— Що таке сакральний час в системі середньовічних часових уявлень?

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

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

Завдяки спокутуванню, здійсненого Христом, час отримав особливу двоїстість: Царство Боже вже існує, хоча час ще не завершився і тому Царство Боже залишається для людей кінцевим порятунком і найвищою метою. Звідси категорія сакрального часу (історія одкровення) співіснує з категорією земного, люд-

ського часу (історія гріхопадіння), і обидві ці категорії поєднуються в категорію історичного часу (історія спасіння).

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

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

і жила в напруженому очікуванні кінця світу. Ось, мабуть, звідки такий інтерес середньовічних митців до теми потойбічного світу, смерті і взагалі релігійної тематики.

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

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

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

цих катів, іншими словами, минулі одинадцять століть нічого для них не важили.

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

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

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

Саме в місті наприкінці XIII ст. винайшли механічний годинник, поява якого на міських вежах засвідчила справжню революцію в сфері соціального часу,

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

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

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

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

2.4. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ ЯК ІНДИВІДА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ СВІДОМОСТІ І КУЛЬТУРІ

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

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

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

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

Різні стани по-різному визначали ступінь індивідуальності своїх членів.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Як можна охарактеризувати середньовічне розуміння особистості та індивідуалізму в порівнянні з античним і новосередньовічним?

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

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

У такому відношенні середньовічне розуміння особистості і індивідуалізму принципово нічим не відрізняється ні від античного, ні від новоевропейського і ні від нашого сьогодишнього, безперечно, в тій мірі, наскільки сама рольова структура індивідів й дух змагання (конкуренції) між ними продовжують зберігати певне значення в суспільному організмі. І тут справа не в самому рольовому принципі, а у відмінності змістовного наповнення середньовічних ролей, станово-корпоративному принципі їх організації і в їх відносній простоті й однозначності⁴.

⁴ Для ілюстрації досить сказати, що вихід у сучасному суспільстві на перший план неформальних ролей, множинність функцій, які змушений виконувати індивід і які висувають до нього частогусто суперечливі, а то і несумісні між собою вимоги, призвело до появи таких внутрішньо особистісних конфліктів, яких зовсім не знали Середні віки.

§ 3. ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ⁵

3.1. ПОГЛЯДИ НА МИСТЕЦТВО В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ

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

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

⁵ Матеріал цього параграфу подається за кн.: Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К., 2001. — С. 54–56, 73–74, 76, 98, 113–115, 144, 181, 188, 206–215, 230–233, 237–240, 250–254, 281–285.

котрі б могли визначати мистецтва в сучасному значенні слова.

Середньовіччя успадкувало античне поняття мистецтва, але надало йому нового формулювання. Так, Фома Аквінський в „Суммі теології” (*Summa theologiae*) визначає мистецтво як „доцільний розумовий уклад” (*recta ordinatio rationis*), тобто такий, що дозволяє знайти належні засоби, щоб досягнути поставлену перед собою мету. Іншими словами, мистецтвом називалося правильне уявлення про речі, які мають бути витворені (*recta ratio factibilium*) Разом із давнім поняттям мистецтва Середньовіччя зберегло його давні класифікації, зокрема поділ мистецтв на вільні й звичайні. Хоча тільки вільні мистецтва вважалися правдивими⁶, та все ж звичайні мистецтва у добу Середньовіччя поцінювалися вище, викликали більший інтерес і тому їх називали не „звичайними”, а „механічними”.

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

⁶ Слово *ars* (мистецтво) без прикметника означало тоді те саме, що *ars liberalis* (вільне мистецтво). При цьому впродовж усього Середньовіччя латинське *ars* означало не що інше, як грецьке *techne*, тобто будь-яке майстерне (= здійснюване згідно з засадами та правилами) виготовлення.

Разом з тим у середньовічних класифікаціях мистецтв відсутні поезія, малярство та скульптура, які сьогодні вважаються найавтентичнішими. Пояснюється це тим, що в Середні віки в поезії вбачали різновид філософії чи пророцтва, молитви чи сповіді, а не мистецтва⁷. Тобто і тут продовжувала жити тенденція класичної доби античних часів, коли поезію вважали божим даром, чи пізнішої римської доби, коли Горацій поставив собі запитання: чи поезія — взагалі мистецтво?

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

⁷ Що стосується малярства та скульптури, то їх відсутність обумовлюється невеликим практичним значенням у повсякденному задоволенні життєвих потреб людини. А оскільки Середньовіччя завжди вибирало найосновніше, то в групі механічних мистецтв, куди як праця рук повинні були б увійти малярство та скульптура, їм прийшлося поступитися місцем тим механічним мистецтвам, які забезпечували одяг, харчі чи порятунок від хвороби.

3.2. РОЗУМІННЯ ПРЕКРАСНОГО

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

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

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

глійський природознавець і філософ Робер Гроссетест (1175–1253).

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

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

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

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

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

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

3.3. Поняття форми

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

Одна позиція, вірна давньогрецькій традиції, проголошувала, що краса у формі. Цю точку зору сформулював Августин, коли давав визначення краси. Саме цей Отець Церкви дав формулу середньовічної

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

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

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

Першими виокремили форму як те, що безпосередньо пропонується органам чуття, і підкреслили її вагу античні софісти. В свою чергу, Середньовіччя продовжило цю тенденцію, ще більш чітко відокремлюючи поетичну форму від поетичного змісту. В досхлястичний період у VII ст. н.е. розрізняв у поезії уклад

слів (*compositio verborum*) і думку (*sententia veritatis*) Ісідор Севільський. Саме схоласти, які були майстрами чітких визначень, найчастіше протиставляли форму (*superficialis ornatus verborum*) та зміст (*sententia interior*) як зовнішній і внутрішній чинники поезії. При цьому схоласти розрізняли двояку форму: поперше, суто чуутеву, акустичну (*que mulcet aurem*) чи музичну (*suavitas cantilenaе*), по-друге, розумову чи зображальну форму як спосіб вираження (*modus dicendi*), що охоплює тропи і метафори, але насамперед має оптичний характер, послуговується образами, що становлять пластичну сторону поезії.

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

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

3.4. Розуміння ТВОРЧОСТІ

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

Як відомо, за Античності греки не мали термінів, відповідних поняттям „творити” і „творець”. Більше

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

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

Доба Середньовіччя внесла в це питання засадничі зміни. У християнську епоху слово „*creatio*” почали вживати на означення Божого діяння, скерованого на творення з нічого (*creatio ex nihilo*). У такому розумінні це слово перестало прикладатися до діянь людських і набуло вже іншого значення порівняно з римським словом „*facere*” (робити). Як висловлювався у VI ст. письменник і політичний діяч королівства остготів, автор „Історії готів” та низки богословсько-схоластичних праць Кассіодор, „речі зроблені й речі створені різняться між собою, бо ми можемо робити, але не годні творити”. Саме слово „*creatio*” в середньовічній теології стало синонімом Бога і навіть у на-

ступну ренесансну добу цю назву вживали єдино в такому значенні. Отже, поняття творення увійшло до європейської культури не через мистецтво, а через релігію.

3.5. Питання про відношення мистецтва до дійсності

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

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

Якщо ранні християнські мислителі, такі, наприклад, як Тертуліан (бл. 160 – після 220), і образоборці вважали, що Бог забороняє робити будь-які зображення того світу („*omnen similitudinem vetat fieri*”), то схоласти Зрілого Середньовіччя вважали, що зображення духовного вищі, цінніші за зображення мате-

ріального і, скажімо, Бонавентура у XIII ст. вважав, що навіть маляр та скульптор виставляють назовні лише те, що задумали всередині. Причому не тільки теологи, але й поети, наприклад, Ален Лільський, достеменно наслідування зовнішньої дійсності називали „мавпуванням правди”.

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

Порівнявши середньовічне сприйняття питання про відношення мистецтва до дійсності з сучасними поглядами на нього, всесвітньо відомий польський філософ Владислав Татаркевич зробив такий висновок: „...наш час не прагне наслідування в сенсі копіювання вигляду речей, яке від Платона упродовж стількох сторіч стояло на першому плані теорії мистецтва. Більшість наших сучасників радше погодилися б із твердженням середньовічно-ренесансового мислителя Джіроламо Савонароли..., що де мистецтва якраз належить те, що не наслідує природи: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitator*”⁸.

3.6. Співвідношення „мистецтво і правда”

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

⁸ Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 272.

дотримувався Гесіод, який писав, що Музи виголошують як правду, так і небиліці.

У класичну грецьку добу це питання підхопили філософи, думки яких теж розійшлися. Так, давньогрецький софіст і ритор Горгій (бл. 483–375 до н.е.) не боявся стверджувати, що призначення поезії — говорити неправду, породжувати ілюзії, впливати магічно, навіюючи людям те, чого нема, і в такий спосіб тішити смертних (щось на зразок компенсаторної функції). В свою чергу, Арістотель, вважаючи поезію „наслідувальним” мистецтвом, визнав правду його істотною рисою і ввів вимогу відповідності дійсності до дефініції мистецтва. Разом з тим він вважав, що поетичні висловлювання не можна вважати ні за правдиві, ні за фальшиві. Поняття правдивості і фальшивості належать до царини пізнання, а не творчості. Тому поети, пишучи про речі неможливі, все ж мають рацію⁹.

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

⁹ Разом з тим, давні греки усвідомлювали, що навіть коли ми навмисне не змінюємо дійсності, то робимо це несамохіть: наші очі переінакшують, деформують те, що бачать. Наприклад, ми по-різному бачимо людину зблизька і здалеку, в сонячному світі і в затінку. А звідси виникло питання: як маляр чи скульптор мають зображувати людину — якою вона є чи якою вони її бачать? Саме як те, що спричиняє деформацію видимих речей, вивчали закони перспективи давньогрецький філософ-матеріаліст Демокріт (бл. 460–370 до н.е.) й давньогрецький натурфілософ матеріалістичного спрямування, який уперше викладав філософію в Афінах, Анаксагор (бл. 500–428 до н.е.).

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

Загалом західна думка шукала поміркованого розв'язання цього питання. Вимагаючи від мистецтва як наслідування дійсності правди, вона радила послугуватися ще й уявою та творчістю. Ще Ісідор Севільський у VII ст. розмежовував поняття „*falsum*” (брехня) та „*fictum*” (вигадка). Звідси мистецтво складається не з правди й брехні, не з правди й фальші, а з правди й фікції. На межі Середньовіччя і Відродження в Італії Данте, хоч і називав поезію „прекрасною брехнею”, та все ж визначав її і як „красномовну, музично організовану вигадку” („*fictio rhetorica in musica composita*”). І Боккаччо у XIV ст. вважав, що поетична вигадка не має на меті вводити когось в оману. Та все ж більшість теоретиків Середньовіччя і доби Відродження всього цього не пам'ятали і продовжували прикладати до мистецтва мірки правди та фальшу¹⁰.

¹⁰ «Зате Схід, — пише В. Татаркевич, — постачав крайні концепції, ладні навіть офірувати мистецтвом, аби лиш не образити правди. Згідно з єврейським філософом Філоном Олександрійським, „Мойсей засудив мистецтва малярства та скульптури, бо ті спотворюють правду брехнею”, а пізніше арабський філософ Аверроес писав..., що поетові не вільно змальовувати речі за допомогою брехливих і випадкових фікцій, він повинен висловлюватися єдино про те, що є або може бути”. І як Філон, так і Аверроес, справляли неабиякий вплив на західну думку не тільки в Середньовіччя, а й на добу Відродження» (Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 283).

§ 4. СПЕЦИФІКА І СКЛАД СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

4.1. НАЙСУТТЄВНІ ШТАДІАЛЬНІ ОЗНАКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

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

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

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

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

Стильова норма реалізує свої потенції в конкретних творах через категорію жанру. Жанр при цьому виявляється залежною категорією, і ця залежність проявляється або через зіставленість з словесною і метричною організаціями твору (фіксовані жанри), або через наявність у нього функціонального (позалітературного) значення. При цьому поняття авторства розглядається як окремий випадок канону, а автор — як взірць або як змагальник у каноні. У співвідношенні категорій жанр-авторство перша категорія є значно вагомішою, реальнішою: жанр ніби має свою власну волю, і авторська воля не може з нею сперечатися.

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

— **Як конкретно і чому саме на базі риторики реалізовувався закон культурної спадкоєм-**

ності між язичницькою Античністю і християнським європейським Середньовіччям?

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

Старий Заповіт не знає дефініцій. Не характерні вони і Новому Заповіту. „Царство Небесне”, „Син людський” і т. ін. — це не теологічні терміни, які роз'яснюються засобом визначень, а багатозначні символи, які явно не підлягають логічному визначенню. Релігійні і моральні ідеї Старого Заповіту довели свою продуктивність у тисячолітній історії культур, які формувалися і жили під знаком християнства й ісламу. Та в Біблії немає ні визначень сутності Бога, ні визначень ключових морально-етичних понять.

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

восхождение ума к Богу или испрашивание необходимого от Бога”).

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

Більше того, можна говорити про наявність показових точок зіткнення між риторикою й богословсько-віроповчальною сферою. Так, теологія вимагає готовності людини до славослів'я як єдино правильної відповіді на велич Божу, а „похвальне слово” є однією із спеціальностей риторики. Теологія проникнута пафосом захопленого здивування перед неосяжністю Божих справ, а осанка апіорного захоплення перед будь-яким предметом — необхідна риса ратора. І теологія, і риторика розглядають світ, йдучи зверху вниз, від абстракцій до емпірії, і людина для них обох — це перш за все „людина взагалі”, абстрактна субстанція, для якої будь-яка конкретика (стать, вік і т. п.) постають онтологічно вторинними випадковими властивостями (акциденцією). В основі і теології, і риторики лежить силогістично-дедуктивне мислення. Сформоване античним типом раціоналізму, воно в Середні віки доповнило собою віру в „одкровення”. Нарешті, притаманне культу і літературним формам, які його обслуговували (гімну, проповіді), ставлення до категорії часу, коли будь-яка подія священної історії представляється як теперішнє, яке увесь час знову і знову повертається, відповідає риторичному принципу „наочності”, згідно з яким для риторики не існує часової дистанції, нема нічого, що завдяки натхнен-

ному слову риторика не перебувало би перед очима тут і зараз.

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

Таким чином, християнство, суттєво змінивши вигляд життя і культури, не тільки не похитнуло, а ще й зміцнило роль логічної дефініції. Більше того, чим ортодоксальнішою, регламентованішою, стабілізованою ставала церковна доктрина, тим охоче вона виражала себе в системних дефініціях, що пов’язувало її з традиціями античного дефінітивного теоретичного мислення.

4.2. Існуючі варіанти класифікації західноєвропейської середньовічної літературної спадщини

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

турного напрямку, яка дозволяє врахувати максимальну кількість ознак літературних явищ розглядуваної доби і акцентувати увагу на провідних історико-літературних закономірностях.

4.3. СПЕЦИФІЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ ЯК ОСНОВНА СТРУКТУРНА СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ

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

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

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

Таких сформованих, структурно визначених специфічних літературних напрямів у середньовічній лі-

тературі було три: *клерикальна література, куртуазна література і міська література.*

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

Таким фактором була *народна низова культура*, хоча вона і не сформувалася в автономний літературний напрям. Ця демократична культура народу, присутня у низці позаелітарних жанрів, суттєво вплинула на формування таких народно-епічних пам'яток, як скандинавська „Старша Едда”, англосаксонська поема „Беовульф”, іспанські романси (тобто ліро-епічні народні пісні).

Особливого значення для літератури Середньовіччя і наступної доби Відродження набуло явище народної „сміхової культури”, пов'язане з певними календарними святами, коли на короткий час у суспільстві знімалися станові обмеження і прості люди могли висміювати існуючий порядок речей. У межах народної „сміхової культури” в середньовічній літературі трактуються (пародіюються, але в особливому значенні цього слова) і жанри високої літератури, прикладом чого є лірика вагантів — мандрівних кліриків, які не мали парафій, школярів та подорожуючих студентів. Елементи сміхової культури зафіксовані під час карнавалу в Західній Європі, естетика якого теж мала вагомий вплив на подальший розвиток європейської літератури¹¹.

¹¹ Докл. про це — див.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.

4.4. ЖАНРОВА СИСТЕМА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

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

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

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

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

нальні жанри відходили на периферію літератури, а згодом взагалі вийшли за її межі.

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

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

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

З часом, внаслідок розгортання процесу жанрово-го перерозподілу, а також розповсюдження індивіду-

ального читання, відбувається поступовий „наступ” прози, яка підкоряє собі більшість оповідних жанрів, і перш за все функціональних, але не пов'язаних з молитвослов'ями і церковним співом. По мірі просування прози і зниження питомої ваги віршованих творів змінювалася й ієрархія жанрів в системі літератури.

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

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

4.5. ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОЕТИЦІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

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

Звідси особливі стосунки граматики, риторики і поетики. І в античному, і в середньовічному європейському світі риторика мала основоположне значення для поетологічних вчень. Більше того, оскільки і поезія, і науці про поезію не знайшлося місця в успадкованій Середньовіччям від Античності доктрині „семи вільних мистецтв” (граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика), то можна зробити висновок, що поезія не визнавалася автономним мистецтвом і розчинялася подекуди в музиці, а найчастіше — у риториці. Терміни *poesis*, *poeta*, *poetica*, *poeta* зустрічалися дуже рідко, натомість саму поезію часто називали риторикою, її зміст визначали здебільшого риторичні топоси (константи, загальні місця), а форму — риторичні фігури і тропи. Тому цілком зрозуміло, чому середньовічні поетологічні трактати мали в основному риторичний характер. Найбільш яскравий приклад — школа другої Риторики у середньовічній Франції XIV–XV ст. (або школа Гійома де Машо, чий традиції розвинув у XV ст. герцог Карл Орлеанський). Один з провідних теоретиків цієї школи П'єр Фарбі назвав свій трактат про літературу не поетикою, а „Повною риторикою” („Plein Rhétorique”).

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

поетичних позначень, специфічних метафор) і хейті (одночленних поетичних позначень), які рекомендуються для поезії скальдів.

Оскільки жанри у середньовічній літературі виділяються переважно на підставі позалітературних критеріїв, тобто жанр розуміється функціонально, в залежності від своїх обрядових, юридичних й інших функцій, то у співвідношенні поетичне слово (мова)–жанр базовою виступає категорія слова, а жанр виявляється похідним, додатковим. Залежність жанрів від словесної форми, строфіки і метрики, особливо чітко відчувається в так званих фіксованих жанрах середньовічної літератури (наприклад, у середньовічній літературі Франції). І якщо спробувати схарактеризувати це співвідношення стосовно динаміки середньовічного літературного процесу у категоріях сучасної структурної поетики, то можна сказати, що в жанрі з його канонічністю реалізовувався механізм автоматизації (породження очікування, звичності, пізнаваності), а в поетичному слові (мові) — механізм деавтоматизації (реалізація несподіваності, невідомого, незвичайності).

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

який визнавався як у західних, так і у східних поетиках розглядуваної доби.

4.6. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

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

— В чому полягає своєрідність пейзажу в середньовічній літературі?

Пейзажі в середньовічних творах трафаретні й умовні, не мають локальних (притаманних одній місцевості) ознак, тому що загалом відсутнє індивідуальне сприйняття ландшафту. Луги, трави, дерева, скелі, міжгір'я тощо пов'язані виключно, скажімо, в „Пісні про Роланда”, з діями героїв, а грим, град, блискавка, темрява і тому подібні природні явища виступають знаменням політичних подій чи вираженням скорботи природи по загиблому в бою Роланду. Недарма медієвісти відзначають, що герої лицарського епосу є постатями в „порожньому просторі”.

Правда, можна відзначити і факти прояву антизакономірності (вживаючи термін Д. С. Ліхачова), коли в деяких житіях святих і хроніках знаходимо свідчення здатності середньовічної людини сприймати красу природи, знаходити втіху в ній, тобто естетично ставитися до неї. Крім того, в поезії провансальських трубадурів, котрі вмieli пов'язати настрої ліричного героя зі станом навколишнього світу, пейзаж перетворюється в символ духовного життя людини і сам інтерес до природи пов'язаний з увагою до внутрішніх переживань і почуттів людини. Але і тут опис природи — це здебільшого простий перелік природних явищ (див., наприклад в поезії Бертрана де Бор-

на, бл. 1140 – бл. 1215). У будь-якому разі природа для середньовічного світобачення не могла бути кінцевою метою насолодження, милування людини, бо сприймалася як символ невидимого і найбільш достеменного світу. Проникненню в літературу безпосереднього вираження людських емоцій перешкождали і середньовічні естетичні принципи.

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

Перший приклад — не з літератури. „Звіриний стиль” німців у першому тисячолітті був цілком проникнутий фантастикою і далекий від натуралістичного зображення тварин. Зображення звірів на камені, дереві, металі, кістках не мають об'єктивного масштабу, що призводить до змішування великого з малим, частини з цілим, головного з другорядним. Голова звіра домінує над тулубом, кінцівки не пропорційні тілу, а тіло скрутилося в вузол. Виразність таких диспропорцій підсилюється тим, що взяті окремо елементи такого зображення виявляються цілком натуралістичними, тоді як фігура звіра в цілому постає гротескною й фантастичною. Завдяки цьому зображення робиться неприродним і напруженим.

Наступний приклад — з давньоскандинавської поезії, зокрема поезії норвезьких і ісландських поетів IX–XIII ст. — скальдів (вірші скальдів, що побутували в усній традиції, збереглися у вигляді фрагментів у „Молодшій Едді” нащадка скальдів Сноррі Стурлусона, сер. 20-х рр. XIII ст., а також в давньоісландських прозових оповідях — сагах). Скальд зосереджує свою увагу тільки на одній деталі зображуваної події чи особистості, на одній якості героя чи одному епізоді. І саме ця виділена деталь повинна репрезентувати ціле, тобто викликати в свідомості реципієнта уявлення про все решта. В скальдичних кеннігах (замислова-

тих перифразах, специфічних метафорах на зразок: море — „земля риби”, „дім лососів”; риба — „змія води” й ін.) мікрокосм підставляється на місце макрокосму, відсутні загальні поняття і дається конкретне позначення, а художнє узагальнення досягається шляхом співвідношення окремого з міфологічним образом. У результаті в уяві слухача скальдової пісні поряд з реальними людьми і конкретними подіями постає весь світ богів і велетнів, а факти земного життя міфологізуються і отримують нове героїзоване звучання.

Зображення природи в середньовічній літературі підпорядковане канону, традиції риторичного зображення, яка, до речі, сягала ще Античності. Завдяки вживанню в середньовічних поемах і лицарських романах формальних кліше (ідеальний „ліс” і „сад”, „вічна весна”) художній ландшафт постає тут в цілому ірреальним, казковим, хоча окремі деталі можуть бути цілком натуралістичними. Топографічна інформація, вказівки на місцевість даються середньовічними митцями лише постільки, поскільки це необхідно для орієнтації персонажів на місці дії. Так, ліс в лицарському романі — це тільки місце подорожі лицаря, сад — місце його любовної пригоди чи бесіди, поле — місце двобою.

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

Такий стрибкоподібності просторових переміщень персонажів в лицарському романі певною мірою відповідає і рух у дискретному (переривчастому) просторі, який моделюється в іншому найпопулярнішому жанрі середньовічної літератури — видіннях (снах). Тут потойбічний світ постає як конгломерат (безладна

суміш) розрізнених „місць”, які поєднує тільки шлях мандрівної душі головного персонажа, котра тимчасово потрапляє у потойбічний світ (найбільш популярним твором цього жанру було „Видіння Тнугдала”, нап. в сер. XII ст.). Зображений у видіннях простір ірраціональний (рай і пекло максимально віддалені один від одного і в той же час виявляються сусідами настільки, що грішники і праведники можуть спостерігати одні за одними).

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

4.7. ХУДОЖНІЙ ЧАС В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

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

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

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

За всім цим знаходиться притаманне Середньовіччю (особливо до XIII ст.) просторове сприйняття часу, через що саме простір виявляється організую-

чою силою в художньому світі середньовічного мистецького твору. Такий погляд не помічає розвитку, становлення, а коли все ж таки середньовічному автору треба було зобразити внутрішні зміни в людині, то ці зміни усвідомлювалися виключно як шлях, котрий веде героя через певний простір. При цьому людина в зображенні середньовічного митця не має особистого минулого, теперішнього чи майбутнього, і в цьому відношенні вона не історична особа.

Життя у сприйнятті середньовічного автора розпадається на окремі події, та „порядок часів” цими подіями не визначається, бо саме життя отримує свій сенс тільки через співвіднесення з Богом. Часові стосунки, коли людина починає замислюватися над кількісним боком часу і розуміння світу починає отримувати часові визначення, починають поступово домінувати в свідомості середньовічної людини десь не раніше XIII ст., і пов'язано це з таким соціокультурним феноменом, як середньовічне місто, про що йшлося вище.

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

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

— Як проявляють себе часові категорії в епічних жанрах?

Епічна свідомість не знаходить ніякого протиріччя в розходженнях між звичайним плином часу і його протіканням в людській свідомості. Їй властиве міфологічне ставлення до часу. Епічний герой не змінюється ні зовнішньо, ні внутрішньо, він статичний і

перебуває в особливому часі, що не перетинається з історичною хронологією. Ось чому епічний автор в оповіді абсолютно спокійно зводить разом персонажів, які за своїми ознаками належать до різних історичних епох і періодів, тобто персонажів з різними зовнішніми „хронотопами” (часопросторами). При цьому зіткнення різних „хронотопів” (яскравий приклад чого можна знайти в „Пісні про Нібелунгів”) пов'язується з конфліктом між героями, коли вихід героя за межі первісно притаманної йому просторово-часової сфери ставить його в конфліктну для нього ситуацію, яка може вирішитися загибеллю героя. Не випадково в „Пісні про Нібелунгів” казковий богатир Зігфрід гине в куртуазному Вормсі, а бургундські королі прирікають себе на смерть, коли перетинають Дунай — кордон, який відділяв їх цивілізоване королівство від варварської держави Етцеля.

— Яке ставлення до часу притаманне рицарському роману?

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

Переживання часу персонажами рицарського роману залежить від їх способу життя і станової приналежності. Загального для всіх часу нема і для кожного персонажа час протікає по-різному. Так, для лицаря,

який живе в атмосфері подвигу і пошуків пригод, момент подвигу „розриває” хід звичайного часу, бо цей момент неповторний, оскільки саме у подвизі лицар отримує єдиний шанс показати себе. Для героїв Кретьєна де Труа величезну роль відіграє і минуле, і майбутнє, на яке орієнтована сама концепція мандрівного лицаря. Проте ці герої в зображенні Кретьєна де Труа завжди знаходяться безпосередньо перед теперішнім, сприймаючи час як невід’ємний елемент свого власного буття.

— Як характеризується художній час в куртуазній поезії?

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

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

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

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

Але суб’єктивний час не міг посідати те вагоме місце, яке йому належить у сучасній літературі, де він виявляється чи не найголовнішим героєм і об’єктом художнього пізнання. Середньовічна людина не відчувала себе існуючою в часі, бо існувати означало для неї перебувати, а не знаходитися у процесі становлення. Разом з прагненням втілити у творах надприродну реальність як первісну і земне життя як похідне від надприродного, втілити загальне за рахунок індивідуально-неповторного, надчуттєве за рахунок чуттєвого — все це не передбачало портретної схожості із зображуваним та індивідуального, суб’єктивного сприйняття часової динаміки (згадаємо, що портрет як жанр живопису фіксує один з багатьох станів людини в просторово-часовій конкретності).

4.8. Зв’язок між етикетністю середньовічної літератури, іманентною природою словесного образу і його сприйняттям та тлумаченням реципієнтом

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

прихованого сенсу, якого прагнула, на пошук якого налаштувалася і письменницька, і читацька (загалом рецептивна) свідомість.

Відповідно до такої настанови, джерелом якої, крім усього іншого, був також християнський неоплатонізм, кожен текст Святого Письма отримував чотири інтерпретації — одну буквальну і три містичні, в чому задіяною виявилася вся система античних інтерпретаційних прийомів. Текст тлумачився: „історично” (з фактичного боку, буквальний сенс), „алегорично” (як аналог чогось іншого), „тропологічно” (як моральний взірць поведінки) і „анагогічно” (з боку розкриття сакраментальної істини). Ідею таких інтерпретацій виражає вірш:

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

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

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

ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

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

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

Значно корисніше згадати знамениту тезу німецького історика XIX ст. Леопольда фон Ранке, який у 1854 р. проголосив: „Кожна епоха по-своєму безпосередньо звернена до Бога, і цінність її полягає не в тому, що буде після неї, а в її власному існуванні, в її самості”¹². Іншими словами, кожна епоха цікава і важлива сама по собі, незалежно від наступної ходи історичного процесу¹³.

¹² Див.: *Meinecke F.* Die Entstehung des Historismus. — München; Berlin, 1936. — S. 644.

¹³ Саме так проінтерпретував тезу Л. фон Ранке один з провідних медієвістів А. Я. Гуревич (див.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. — М., 1984. — С. 18). Більше того, теза Л. фон Ранке виражала ідею „множинної істини”, поскільки за всіма без винятку „епохами” зберігається вагомий сенс, гарантований їх безпосередньою причетністю до центру» (див.: *Косиков Г. К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — С. 33). При цьому варто зазначити, що ідея

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

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

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

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

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

ніх віків у світі склалися п'ять нових культурних зон: індійська, східноазіатська, близькосхідна, візантійська, західноєвропейська.

«Середні віки, — справедливо зазначає Г. К. Косіков, — „нормальна”, закономірна і повноцінна епоха в розвитку людської цивілізації. Вона знала... суспільні і світоглядні протиріччя і конфлікти, боротьбу консервативних і прогресивних тенденцій, церковний догматизм, фанатизм, ересі, релігійне вільнодумство, народні рухи тощо. Разом з тим вона висунула видатних мислителів, поетів, художників, виробила самостійні оригінальні уявлення про істину, добро і красу, ...в релігійній формі... обґрунтувала цінності, які стверджували корінну причетність індивіда до надособистісних ідеалів і до людських колективів, до людського роду, до всього всесвіту в цілому. І ...ці цінності ще довго могли змагатися з індивідуалістичними цінностями буржуазної цивілізації, яка підняла окрему особистість, шукала її підвалини в її внутрішній суб'єктивності, та разом з тим залишала цю особистість її власній самотній долі»¹⁴.

ПІДРУЧНИКИ ТА ХРЕСТОМАТІЇ

1. Шаповалова М. С., Рубанова Г. А., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: Підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб. і доп. — Львів: Світ, 1993. — С. 7–101.

2. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. Изд. 4, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 8–138.

¹⁴ Косіков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 232.

3. Козлик І. В. Вступ до західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2003. — С. 32–147.

1. Література західноєвропейського середньовіччя / Під ред. Н. О. Висоцької: Навчальний посібник для студ. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2003. — 464 с.

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

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

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

§ 1. Відродження і гуманізм¹⁵.

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 епохи Середньовіччя.

Тут доречне таке зауваження С. Д. Сказкіна: „Розвиток матеріальної та розумової культури, який дався взнаки особливо яскраво наприкінці XV й на початку XVI ст., а в Італії ще раніше, отримав назву Відродження та гуманізму, тобто особливе найменування, тільки тому, що конкретно-історично цей розвиток... пов'язувався з двома фактами: посиленням інтересом до античної культури й прагненням до її відродження та з появою таких знань і розумових течій, які не вміщалися в філософсько-богословську систему середньовічної церкви”¹⁶. Доба Відродження називається так тому, що гуманісти змогли відродити античну культуру, тобто змогли досягнути прямої мети і втілити безпосередній зміст цілої культурної епохи.

У такому аспекті зберігається можливість розуміти

¹⁵ Усі параграфи цієї частини посібника, крім окремо обумовлених випадків, побудовані на аналітичній систематизації концептуальної інформації, що міститься в таких джерелах: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — М., 1982. — 623 с.; *Баткин А. 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.

¹⁶ *Сказкин С. Д. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века.* — М., 1981. — С. 177–178.

під гуманізмом, слідом за О. Ф. Лосевим, суспільно-політичну, громадську, педагогічну, побутову, загалом практичну і моральну сторони типової для доби Ренесансу світської вільнодумної свідомості, включаючи суди і всі форми утопізму.

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.

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 стала 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. Справа тут не тільки в тому, що ренесансні гуманісти цілком спокійно ставилися до наявності в суспільстві бідних і багатих і

сприймали це як нормальний порядок речей. Справа в тому, що за доби Відродження гуманістами називали вчених і викладачів, які займалися „гуманітарними студіями”, в центрі яких — людина, взята в аспекті її духовної культури. Безпосереднім предметом уваги гуманістів були традиційні дисципліни (граматика, риторика, історія, поезія і поетика, моральна філософія тощо), пов’язані з етичною проблематикою і з опорою на античні авторитети. В цьому відношенні гуманісти довели до логічного завершення світські тенденції середньовічної культури. Та разом з тим вони зосередили свою увагу перш за все на позитивному змісті античної культури і поставилися до греко-римської давнини як до свого власного минулого, а не як до чогось чужого.

§ 2. ОСОБЛИВОСТІ І ВЕКТОРИ „КАРТИНИ СВІТУ” ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

2.1. СФЕРА ЗАГАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ ОСНОВ

Єдино доступним і безперечно переконливим для гуманістів було середньовічне уявлення про ціннісно упорядкований Космос. Це уявлення в них підкріплювалося платонівською та 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 обґрунтувати привілейоване, ієрархічно вище положення людини в Космосі та її божественну природу. Ось чому, вважає Г. К. Косіков, гуманізм і Ренесанс загалом не висунули таких позитивних ідей, ідеалів і цінностей, які були б альтернативними християнству в цілому як завершеній світо-

глядній системі.

Не була принципово підірвана за доби Відродження і роль релігії та релігійних інститутів. У самому Західному Ренесансі, пише з цього приводу О. Ф. Лосєв, матеріалізм і атеїзм були відсутні, і з’явилися вони в Західній Європі не раніше XVIII ст. Криза в західній церкві, яка викликала спочатку Реформацію, а потім і Контрреформацію, не торкалася християнства як такого, не зачіпила його авторитетності як віри. Традиційна полеміка між томізмом і аверроїзмом врешті-решт призвела наприкінці XVI ст. до виникнення так званої „другої схоластики”, яка стала ідеологією Контрреформації¹⁷.

При цьому вказані церковні рухи, кожен по-своєму, були пов’язані з гуманістичним рухом:

— Реформація на початку мала точки зіткнення з гуманізмом, а вже потім протиставила себе йому, побачивши в гуманізмі загрозу релігії (достатньо вказати на спілкування між її главою Мартіном Лютером і послідовним гуманістом загальноєвропейського масштабу Еразмом Роттердамським, яке закінчилося відомою полемікою між ними стосовно проблеми свободи волі);

— католицька церква, витримавши удари реформаторів, у процесі оновлення своєї діяльності відповідно до нових історичних умов активно використову-

¹⁷ Томізм — від лат. Thomas Тома чи Фома — провідний напрям в католицькій філософії, заснований у XIII ст. Фома Аквінським. Основні ідеї: гармонія віри і розуму, божественний ієрархічний порядок, визнання загальних ідей у божественному розумі (тобто ще до одиничних речей), в самих речах (як загальне в одиничному) і людському розумі, що пізнає речі (тобто вже після речей). Аверроїзм — учення середньовічного арабського філософа XII ст. Аверроеса (Ібн-Рошда), який жив в Іспанії за часів Кордовського халіфату, та послідовників цього вчення. Основні ідеї: вічність світу, смертність душі, взаємна незалежність істин філософії та богослів’я (теорія подвійної істини).

вала, на відміну від протестантизму, досягнення гуманістичної думки.

У будь-якому разі, як зазначає В. І. Рутенбург, „Бог присутній в філософії навіть найрадикальніше налаштованих мислителів Відродження”¹⁸.

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, риторику, історію, правознавство, які вже давно склали невід’ємну частку західноєвропейської культури. А факти настороженого ставлення церкви до гуманістів були пов’язані, по-перше, з еволюцією схоластики в XIV–XV ст. в напрямі негативного ставлення до античної культури, що викликало рішучу неприязнь у гуманістів, по-друге, з байдужістю гуманістів до питань церковної організації і християнської догматики (вчення про природу віри, про благодать, до христології й ін.), по-третє, з тим, що гуманісти повстали проти узурпації професіоналами-богословами права на тлумачення Біблії. При цьому в загальносвітоглядному плані ренесансні гуманісти були теїстами¹⁹ 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).

¹⁸ Рутенбург В. И. Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978. — С. 18.

¹⁹ 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 (проміслу).

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.²⁰, її ренесансний побут включав турніри, бали, карнавали, святкові виїзди та бенкети, загалом усякі принади навіть повсякденного життя, обмін квітами, віршами й мадригалами, листування, прогулянки, любовну дружбу, артистичне володіння італійською, грецькою, латинською й іншими мовами, обожнювання краси думки, захоплення релігією й літературою всіх часів та всіх народів. Саме в атмосфері такого побуту Марсіліо Фічіно переклав на латину всього Платона (в 1477), Плотіна (в 1485) і частково

²⁰ Платонівська академія (її називали *Platonica familia* — „Платонічна сім’я”) була заснована у Флоренції 1459 р. за часів правління у Флорентійській республіці Козімо Медічі. Її розквіт припадає на 1470–1480 рр., тобто на часи правління внука 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, Горація, Данте), Лоренцо Медічі, Піко делла Мірандола (розширив інтелектуальний горизонт „Платонічної сім’ї” знайомством зі східними джерелами), Франческо Каттані, Анджело Поліціано й ін. на чолі з Марсіліо Фічіно. Кінцю ж платонічного руху сприяли заколот Пацці (1478), суспільні та релігійні заворушення у Флоренції, революція 1494 р., загибель Савонароли, від проповідей якого академіки очікували оновлення християнського світу, і загалом наближення політичного падіння Італії (докл. див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 316–351).

Діонісія Ареопагіта, античних неоплатоніків Порфірія, Ямвлиха, 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, вистукано 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 додержувалися різних філософсько-етичних поглядів.

2.1.1. РЕНЕСАНСНИЙ (СВІТСЬКИЙ) ПЛАТОНІЗМ І НЕОПЛАТОНІЗМ

Дух Відродження — це дух стихійного самоствердження людини в її творчому ставленні як до всього навколишнього світу, так і до самої себе. Життя й світ існують у просторі, і ренесансна людина прагнула подолати цей простір і творчо собі його підкорити. Їй хотілося абсолютно все пізнати, у все ввійти і все творчо перетворити, не обмежуючись при цьому ні суто матеріальним існуванням, ні суто ідеальними схемами, натомість прагнучи поєднати (синтезувати) натхненне переживання духовності з матеріальним розумінням життя. А єдина глибоко синтетична філософська система, яка обіймала собою і все матеріальне, і все ідеальне, була на той час репрезентована виключно платонізмом²¹, зокрема такою його модифікацією, як неоплатонізм²², який ще у своєму анти-

²¹ 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 загальнозрозумілих спостережень: 1) повітрям можна дихати, але ідеєю повітря дихати неможливо; 2) частина та суцільна текучість речей заважає відрізати одну річ від іншої, а в межах однієї речі не дозволяє називати її в цілому. Якщо кожен момент становлення речі зникає в момент своєї появи, то робиться незрозумілим, що ж таке сама річ, яка кожен момент постає й кожна 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.

²² 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 (інтелегібельна) матерія. Звідси ідеї осмислюються в їх зверненості до світу і постають потенцією й енергією будь-якого можливого інобуття. Неоплатоніки теж вчили про Розум, який сам себе усвідомлює, про Світову Ду-

чному варіанті довів платонівську доктрину до інтимних людських відчуттів та прагнув перевести все абстрактне й ідеальне, що було у Платона, на мову інтимного відчуття значущості будь-якої платонівської категорії. Неоплатонізм наблизив платонівську систему до людини, перевівши її на мову людського переживання, залишивши при цьому за буттям його об'єктивність.

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

шу 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.

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 неоплатонізму²³.

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

²³ Так, італійський гуманіст, історик, літератор та графік Лоренцо Валла (1407–1457) критикує формалістичну силогістику Арістотеля, не чіпаючи його риторичної та ймовірної логіки. На початку Кватроченто італійський письменник та історик Леонардо Бруні (Аретіно, біля 1374–1444) перекладає Арістотелеві „Етику”, „Політику”, „Економіку”. Папа-гуманіст Нікола 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 Флоронції, відданий Платону Аргіропул викладає публічно Арістотеля, італійський поет, гуманіст Анджело Поліціано (1454–1494) читає з кафедри арістотелевські „Етику”, „Органон”, „Аналітики”, а Марсіліо Фічіно взагалі вважає Арістотеля шляхом до Платона. В свою чергу, і німецька Реформація XVI ст. використала Арістотеля для обґрунтування свого нового світогляду. Звідси О. Ф. Лосев доходить висновку, що суто західноєвропейський ренесансний світський неоплатонізм з метою звеличення людини в оточенні буття, яке розуміється переважно естетично, активно використав і Платона, і Арістотеля (див. про це: Лосев А. Ф. Естетика Возрождения. — С. 44–45). На доказ вказаної ідеї О. Ф. Лосев свідомо спрямував свою об'ємисту „Естетику Відродження”.

вигляді окремої субстанції — Світової Душі, яку розцінювала як Перше рушійне (саморушійне) начало всієї Природи і всього Космосу. В такому підході стійке самоствердження людини виявлялося наближенням до Розуму та Душі.

Так само єдиним засобом і теоретичною побудою, 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 Кузанський²⁴ трактував

²⁴ Микола Кузанський (Nicolaus Cusanus), Миколай Кребс (1401–1464) — німецький філософ, теолог, математик, вчений (до речі, створив перші географічні карти Центральної та Східної Європи), церковно-політичний діяч. Основні трактати: „Про можливість-буття” („De possest”), „Про учене незнання” („De docta ignorantia”), „Про бачення Бога” („De visione Dei”), „Про припущення” („De coniecturis”), „Гра в кулю” („De ludo globi”), „Компендій” („Compendium”) й ін. Мав значний вплив на європейське Відродження, в тому числі на Марсіліо Фічіно, Джордано Бруно, Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Рафаеля (див.: *Hempel E. Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst.* — Berlin, 1953; див. також: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его 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.*

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*²⁵). Тут буття і можливість — одне й те ж саме²⁶. Нескінченний і тому незбагнений абсолют (= божественне начало) може виявити себе збагненим (зрозумілим) чином лише в конкретних речах, які завдяки цьому отримують безмежну цінність. Проте будь-яка річ засвідчує творця (Єдине) тільки тоді, коли вона є сама собою і нічим іншим. Ось чому для Миколи Кузанського принципово важливою виявляється *індивідуальність, неповторність та єдиність* кожної речі. В такій системі мислення індивід є не протилежністю загальному, а виступає істинним здійсненням останнього, так що все особливе та індивідуальне є самими собою виключно через свою причетність до Бога (Єдиного). Далі Микола Кузанець обґрунтовує творчу суб'єктивність, випереджаючи, як вважає О. Ф. Лосев, видатних представників німецької класичної філософії Іммануїла Канта (1724–1804), Йогана Готліба Фіхте (1762–1814) і Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (1770–1831). Логіка думки Миколи Кузанського така: вищою інстанцією людської особистості є розум, що дозволяє їй виступати в світі в якості вільного творячого начала і цим бути подобою творячого абсолюта (Бога), тобто не залежати від своїх конкретних проявів і не потребувати для своєї діяльності іншого прообразу, крім самого себе²⁷

Соч.: В 2 т. / Пер. З. А. Тажуризиной и др.; Сост. В. В. Библихина; Общ. ред. В. В. Соколова, З. А. Тажуризиной; Вступит. ст. З. А. Тажуризиной. — М., 1979–1980.

²⁵ Переклад латинських термінів М. Кузанського, зокрема категорії „*possest*”, подається за О. Ф. Лосевим.

²⁶ „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. Эстетика 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 у нуль.

²⁷ „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*

(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 суцього²⁸.

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 (форм 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. „Ро-

Kosmos in der Philosophie der Renaissance. — Leipzig; Berlin, 1927. — S. 43).

²⁸ 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.

зум” має в собі ідею (*species*) прекрасного, яка згортає у собі (*complicans*) будь-яку почуттєву красу. Ось чому розум є універсальною красою, ідеєю ідей (*species specierum*), а окремі ідеї чи форми — це „обмежені”, конкретні красоти (*contractae pulchritudines*). Саме творча, активна людина, яка не задовольняється своєю приналежністю до природи, а шукає, творить, діє, крім даного їй від народження природного дару, отримує ще дар світла. Завдяки цьому свідомості творчої людини світ відкривається у своїй конкретності як теофанія: для такої свідомості кожна річ отримує значущість, вираження, починає світитися своїм внутрішнім 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 якесь світло 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 такими двома шляхами — шляхом традиції та шляхом нової творчості — людська культура завдяки своєму творчому характеру відновлює рівновагу світу і знову робить його тим, чим він завжди, на думку Миколи Кузанського, був у своїй глибинній сутності — добром, світлом і красою. Звідси естетичну цінність має лише те, що найбільш вдалим чином здатне гармонізувати божественне з людським та природним. Не випадково трактат-проповідь Миколи Кузанського „Про красу” (1456) завершується вченням про сходження від краси почуттєвих речей до краси осягаючого їх духу і далі — до джерела будь-якої краси.

Таким чином, поглиблено розробляючи неоплатонічну категорію *абсолютного становлення*, Микола Кузанський наближував абсолют до людського розуміння, яке загалом більш шкільне йти за процесом буття, за його назріванням та його окремими моментами, що суцільно наростають і в своєму максимумі можуть тлумачитися як неподільне ціле, аніж розуміти весь процес загалом. При цьому в Миколи Кузанського присутні властиві всьому Ренесансу жадання безмежності, бажання людської особистості безкінечно шукати, увесь час прагнути до нового й нового, бути в постійному становленні і цим стверджувати себе. Разом з тим Микола Кузанський оперує з безкінечністю як з деякою фігурною конструкцією, яка підпадає під принцип упорядкування, в чому втілюється загальноренесансна тенденція уявляти собі все існуюче обов'язково наочно і незаперечно з точки зору здорового глузду. Так Микола Кузанський доводить середньовічну думку про абсолют до суто гуманістично-ренесансної межі, коли творчим

началом виявляється і людина, і природа²⁹. Загалом О. Ф. Лосєв робить висновок про те, що за доби європейського Відродження відбувся глибокий 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 Юпітера³⁰:

²⁹ „...людський світ і природний світ, — зазначає з цього приводу Дж. Сантінілло, — спонтанне <самочинне> природне породження й рефлектує 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. — Р. 254). При цьому людський розум для Миколи Кузанського є „божественним сіменем”, кинутим 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 учене незнання”, в єдиній сутності досконалої майстерності є дія, мистецтво й насолода, — з дії мистецтво, з дії та мистецтва насолода, бо предмети існують тільки в причетності до єдинотриєдиної божественної сутності, і через цю причетність вони і мають саме таку природу.

³⁰ 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 неможливого часу, який поглинає те, що ним же породжено, а також як сімені, яке повертається в землю, що його породила. *Юнітер* — в римській міфології бог неба, денного світ-

Сатурн пов'язується з розумом та спогляданням, Юпітер — з розумною душею й активним життям, а кастрація Урана 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 Магдалини і має собі заступника в Сатурні³¹.

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).

ла, грози, цар богів, який ототожнюється з грецьким Зевсом, сином Кроноса.

³¹ Згадаємо: *Лія та Рахіль* — за вітхозавітним переказом сестри, дружини Якова — патріарха, родоначальника „дванадцяти колін Ізраїля”, сина Ісаака та Ребеки, внука Авраама. Негарна зовнішністю, маючи пошкоджений зір Аія 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” (Йн 11 2). Марта прийняла Ісуса в хату. «Була у неї сестра що звалася Марія; і ця, сівши в ногах Господа, слухала його слова. Марта ж клопоталась усякою прислугою. Наблизившись, каже: „Господи, чи тобі байдуже, що сестра моя лишила мене саму служити? Скажи їй, щоб мені допомогла”. Озвався Господь до неї і промовив: „Марто, Марто, ти побиваєшся і клопочешся про багато, одного ж потрібно. Марія вибрала кращу частку, що не відніметься від неї» (Лк 10 39–42). *Магдалина* — Марія, яка народилася в м. Магдалі, що на березі Тиверіадського (Геннісаретського) озера, та, що бачила воскресіння Ісуса Христа і яка за його велінням возвістила про це його учням (Йн 20 1–18; Мк 16 9–11).

Краса пронизує увесь Всесвіт, та зосереджується в основному в двох формах, символами яких є дві Венери — „небесна” і „се-народна”. 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”, „цнотливість”³². М. Фічіно повністю визнає язичницьку наготу³³, 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 ми-

³² Це знайшло своє втілення у стосунках між членами флорентійської Платонівської академії. Ф. Монье 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 Марсілію 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 незайманим>... надихала цих християн...». (Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто / Пер. К. С. Шварсалона. — СПб., 1904. — С. 319–322; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 338–340).

³³ Для порівняння: Середньовічна теологія розрізняла чотири символічні значення наготи: *nuditas naturalis* — „природну наготу”, природний стан людини, який веде до зекори; *nuditas temporalis* — „мирську наготу”, оголеність від земних благ, яка може бути добровільною (як у апостолів чи монахів) чи викликаною бідністю; *nuditas virtualis* — „цнотливу наготу”, символ невинності (в першу чергу внаслідок сповіді); *nuditas criminalis* — „злочинну наготу”, знак розпусти, суєтності, відсутності будь-якої цнотливості.

стецтві 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, Марсілію 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 Марсілію 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 Ешлі Купера, графа Шефтсбері (1671–1713) й ін.

Нарешті, Джордано Бруно був творцем однієї з найбільш закінчених та несуперечливих форм пантеїзму³⁴ в Італії XVI ст., яку втілював у таких своїх творах, як „Бенкет на попелі” (інша назва „Вечеря в перший день Великого посту”), „Про причину, початок і єдине”, „Про безмежність, Всесвіт і світи” (всі — 1584), „Про героїчний ентузіазм” (1585), „Про невимірне і незліченне” (1591). Логіка думки Бруно в аналітичному викладі О. Ф. Лосева постає такою: в світі існують 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 найсправжнісіньким божеством, воно знаходиться не поза світом, а у самому світі і збігається з його окремими елементами й моментами. А це і є суто пантеїстичний онтологічний принцип (*все у всьому*). Для Бруно в світі існує тільки саморушна матерія як буття, що само себе визначає, само ставить перед собою цілі і само досягає їх. Тому рух і мислення виявляються у Бруно одним і тим самим, як одним і тим самим є для мислителя світова душа і рух. Оскільки світова душа рухає світ 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

³⁴ Пантеїзм (від *гр.* *pan* – все, *theos* – бог) — філософське вчення, яке отожднює Бога і природу. Іншими словами, Бог і природа повністю збігаються 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.

доцільності; світова душа як принцип фактичного здійснення розумної доцільності і світ як результат здійснення первісного єдиного за допомогою доцільності розуму, саморуку душі, що призводить до саморуку 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. Це і обумовило трагічну людську долю цього мислителя³⁵. Хоча світосприйняття Бруно зводило-

³⁵ Страшний кінець життя Джордано Бруно (справжнє ім'я Філіп, мислителя спалили на вогнищі 17 лютого 1600 р. на площі Квітів у Римі, а попіл вогнища кинули в ріку Тибр, „щоб від еретика нічого не залишилося“) завжди примушував усіх прихильників наукового прогресу схилитися перед силою духу цієї людини, перед її стійкістю у боротьбі проти віджилих 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 іхвізиції. 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 говорив Бруно про нескінченність Всесвіту, про рух нашої планети, про єдність фізичної природи Землі та інших небесних тіл, про можливість життя поблизу інших зір чи „на них“, вже було сказане Миколою Кузанським, праці якого були перевидані якраз 1565 р. Але ж ні Миколу Кузанського, ні Коперника, Кеплера чи Галілея з їх геліоцентризмом, ні Марсіліо Фічіно, Піко дельа Мірандолу, Ботічеллі чи Мікеланджело з їх ренесансним неоплатонізмом ніхто не страчував на вогнищі. Отже, як зазначає О. Ф. Лосєв, причиною страшної смерті Бруно було щось інше, а саме — його свідоме і наполегливе антихристиянство і антицерковність, його язичницький і безособистісний неоплатонізм,

ся 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 вершинного художнього Відродження, Джордано Бруно репрезентує пізній Ренесанс, що наближався вже до свого завершення.

— Як поєднати інтелектуалізм, прагнення ренесансних діячів до наукових знань з таким же по силі їх захопленням алхімією, астрологією, магією та підвладністю різноманітним забобонам?

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 Орландо“ (зак. 1532).

2.2. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ В РЕНЕСАНСНІЙ СВІДОМОСТІ

На думку Л. М. Баткіна, жодна культура аж до Нового часу не перебувала в стані „пошуку індивідуаль-

якому він залишився відданий до кінця. І коли 1889 р. на римській площі Квітів на відкриття пам'ятника Бруно зібралось 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. Климишина, „підтверджували право кожної людини вільно висловлювати свою думку, а коли... ця думка... спрямована проти основ держави, то право на відкритий судовий процес...“ (Див.: Климишин І. А. Історія астрономії. — Івано-Франківськ, 2000. — С. 254, 249–254).

ності”, тобто не намагалася усвідомити й обґрунтувати незалежне достоїнство особливої індивідуальності думки, смаку, способу життя — того, що охоплюється поняттям самоцінної відмінності. Зате будь-яка культура знає явище *індивідності*, яке не суперечить сприйняттю окремоті *Я* тільки в контексті певної причетності. В таких традиціоналістських соціокультурних моделях „альфою будь-якого індивіду та його омегою була суспільна та метафізична спільність, з неї і виводилося і до неї поверталось — до надособистості, авторитарної й абсолютної інстанції — будь-яке виокремлення 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”.

— **В чому полягає специфіка ренесансного антропоцентризму?**³⁶

Ренесансний культ античності був, по суті, культом мудрості та знань. Він природним чином переростав

³⁶ Антропоцентризм — від *гр.* *antropos* людина + *гр.* *kentron* центр — погляд, згідно з яким людина є центром Всесвіту і кінцевою метою всієї світобудови.

у гуманістів у культ людини як єдиного і суверенного носія цих знань. У цьому відношенні факт наявності ренесансного антропоцентризму вважається безперечним.

При цьому ренесансне розуміння особистості має модифіковану середньовічну природу. Це означає, що гуманісти не втрачали зв'язку з властивим Середньовіччю християнським телеологічним³⁷ антропоцентризмом, згідно з яким Бог є творцем світу, а людина як „вінець творіння” знаходиться в його центрі³⁸. У цьому напрямі висловлювалися і Августин Аврелій за доби патристики (в основі закладеної ним традиції ідея про те, що Бог створив людину і наділив її розумом не для служби собі, а заради самої 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 Джаноччо Манетті та глава флорентійської Платонівської академії Марсіліо Фічіно у XV ст., і німецький дослідник природи і лікар Парацельс у XVI ст. та ін.³⁹ При цьому варто згадати і про те, що сама ідея обожнення — це споконвічна церковна ідея. Тільки, як зазначає О. Ф. Лосєв, тут завжди йшлося про поставання людини богом не по

³⁷ Телеологія — від *гр.* *telos/teleos* мета + *logos* слово, поняття, вчення — вчення, згідно з яким все в природі влаштоване доречно і будь-який розвиток є здійсненням передбачених заздалегідь цілей.

³⁸ «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 рухасться по землі» (Бт 1 26–28).

³⁹ Приклади — див.: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 243–244.

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 перстає бути істотою, створеною „з нічого”.

Звідси ренесансний антропоцентризм не відривав людину від Бога і всього того, що вважається об'єктивно значущим, а включав її в досконалий і прекрасний космос на правах його органічної частини. З точки зору ренесансного антропоцентризму „обожнена людина не піщинка в обожненому космосі. Вона вираження тих самих космічних сил, котрі пронизують увесь світовий простір”⁴⁰.

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 „обожнювання” (абсолютизації) людини в сенсі підкреслення „божественних” у своїй безмежності пізнавально-етичних і творчих можливостей людини стосовно світобудови⁴¹. Для Піко делла

⁴⁰ Горфункель А. Х. К спорам о Возрождении // Средние века. — М., 1983. — Вып. 46. — С. 225.

⁴¹ 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 (пантіфікат 1464–1471) бажав називатися в якості первосвященника „гарною людиною” („*il formoso*”). Купець Ручелаї дякував Богові за те, що Він створив його людиною, а не твариною. Тиран Бентівольо заявляє в написі на вежі свого палацу, що він людина, „якій по її заслугі і завдяки щастю дані всі бажані блага”. „Людина, — зазначає італійський митець-гуманіст Леоне-Баттіста Альберті, — може здобути з себе все, що тільки забажає”. „Природа нашого духу всеосяжна”, — говорить італійський письменник-гуманіст Маттео Пальм'єрі. Нарешті, Піко делла Мірандола ніби підсумовує: „Ми народжені з тією умовою, що ми стаємо тим, чим ми бажаємо бути”.

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.

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)⁴². Саме ідея культивуваці, 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 досяг-

⁴² Див.: *Піко делла Мірандола Дж.* Речь о достоинстве человека // Эстетика Возрождения. — М., 1981. — Т. 1. — С. 250. Для Піко делла Мірандоли людина — це максимальний синтез усіх сфер буття, який не властивий трьом іншим світам. Звідси щастя людини — у русі до того синтезу, котрий притаманний тільки Божеству. 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.

нутому ступені наближеності до спільного ідеалу „універсальності”.

Але всі видатні митці Високого Відродження разом з глибинами самоствердження людини гостро і аж до справжнього трагізму відчували її ж обмеженість і навіть беспорядність. 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 підвалів, 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.

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, попити і без всяких перешкод та забобонів задовольнити себе в сексі. Все

земне було насичене для ренесансної свідомості найглибшою ідейністю та духовним благородством, для якого, з точки зору Відродження, не було справжньої свободи ні в античні, ні в середньовічні часи.

Важливим було не перетворювати людину в тварину, а, навпаки, *все визначалося прагненням ствердити людину як духовну істоту, не позбавлену її природних матеріальних потреб*. І саме для досягнення цієї мети Відродження використовувало 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), *доля* (фатальне розташування й порядок подій, що підкоряють собі любов), *об'єкт* (предмет любові і корелятив того, хто кохає), *ревнощі* (прагнення того, хто любить, до того, кого він любить). А це означає, що героїчний ентузіазм не належить у Бруно ні до сфери точних наук, ні до політичної, суспільно-громадської сфер, і навіть не стосується його антицерковних настроїв, за які він віддав своє життя. Героїчний ентузіазм Бруно — це поетична любов до божества і до всього божественного у пантеїстичному їх розумінні (у пантеїзмі Бруно божество безособистісне, тут діє принцип „все у всьому”), завдяки чому підвладні йому люди „дійсно стають кращими за звичайних людей”. І цим він відрізняється від того ентузіазму, який показує „тільки сліпоту, дурість та нерозумний порив, подібний на безглузду дикість”.

У свою чергу, героїчний ентузіазм буває, з точки зору Бруно, двох типів: більш пасивний, коли люди чинять дивовижним чином, хоча не усвідомлюють причину цього, і більш активний, притаманний досвідченим у 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, що 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”⁴³.

Тут ми знову стикаємося з послідовним пантеїзмом Дж. Бруно (раз все наділене душею, і це все є божество, а правильне прагнення до божества обов'язково є також і прагненням до тіла, то це означає прагнення і до душі, яка невіддільна від тіла, і до чистого розуму, який теж невіддільний ні від душі, ні від тіла, бо з позиції пантеїзму, все врешті-решт зливається в єдиному цілому). Героїчний ентузіазм Бруно ставить закоханого поза світом, а мудрий виявляється тут поза будь-яким становленням і ніби парить над ним: така мудрість є явищем космічного охоплення і результатом бачення великого в малому. Загалом героїчний ентузіазм Бруно не зваблюється поточним теперішнім, а завжди пригадує зичне, завжди перетворює людину і прокидає в ній пам'ять про вічне світло.

Ренесансні діячі, за всієї своєї неподібності один до одного (флорентійці, Микола Кузанський, Джордано Бруно й ін.), дивовижним чином вміли поєднувати найвищі, найдуховніші ідеї зі світським, земним життєстверджуючим, веселим, грайливим та життєрадісним настроєм. І в цьому поєднанні земного з духовно

⁴³ 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.

осмисленим, натхненним тим духовним благородством, яке раніше людина черпала з своєї свідомості про вищий і надлюдський ідеал істини та краси, Відродження, підсумовує О. Ф. Лосев, знаходило обґрунтування свого розуміння матеріальної людини.

— 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 обґрунтувала 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 Мірандола: „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 Джіакомо 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»⁴⁴.

І ця ілюзія, від якої її ж творці багато страждали, в якій вони каялися, була настільки сильною, що за всіх обставин вони так і не змогли від неї відійти. І чим далі в напрямі до своєї зрілості розгорталося Відродження, тим більш інтенсивно переживалася трагедія ренесансної ілюзорно-вільної особистості, зануреної у свою стихію безтурботної орієнтації серед усіх дійсних трагедій реального емпіричного життя. Ось чому еволюція Відродження проходила від самоствердження до самокритики.

— В чому полягають особливості Північного Відродження, які важливо враховувати при роз-

⁴⁴ Моньє Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Квартроченто. — С. 38–39.

гляді цієї доби в культурі Західної Європи?

Північне Відродження характеризується низкою специфічних рис. Так, німецький гуманізм менш за все прагнув проявляти стихійність, натомість шукав в самій людині суб'єктивні й одночасно категорично необхідні форми життя особистості, природи та суспільства. Це призвело, на думку О. Ф. Лосева, до протестантизму, який у своїй еволюції дійшов до дуже суворої та неприступної абстрактної метафізики, коли вже не було жодного натяку на будь-яку естетику чи мистецтво, а гуманізм і вільнодумство проголошувалися ворогами.

Проте діячам німецького раннього гуманізму притаманна надзвичайна схильність до вивчення античних поетів і прозаїків, схильність до риторики й класичної філології, що сприяло світському вільнодумству, виникненню яскравих взірців ліричної, сатиричної чи комедійної творчості, часто виявлялося прямою опозицією католицькій церкві. Твори писалися майже виключно латиною і це свідчить про велике небажання німецьких гуманістів мати справу з широким загалом німецької громадськості.

Німецькому гуманізму властива також певна стриманість. Мартін Лютер (1483–1546) за всього свого відходу від католицької церкви не піддався стихії вільнодумства і обмежував людину абсолютними нормами, позначив її рисами беззаперечної необхідності⁴⁵.

⁴⁵ Правда, стосовно Лютера треба все ж мати на увазі явну суперечливість цієї непересічної постаті в історії й культурі Німеччини. Як пише відомий американський історик і журналіст 2-ї пол. XX ст., до речі, протестант, Вільям Ширер, „своїми проповідями й прекрасним перекладом Біблії Лютер збагатив сучасну німецьку мову, збудив у народі не тільки нове протестантське бачення християнства, але й полум'яний німецький націоналізм, внушив німцям... думку про свободу совісті кожного". Та „цей великий, але навіжений геній, запеклий антисеміт і ворог римської

В свою чергу, Еразм Роттердамський (1466–1536), який, як і Й. Рейхлін, не поривав з католицькою церквою, був ворогом будь-яких суспільно-політичних та релігійних крайнощів, критично ставився до буквального розуміння біблійних текстів, визнавав певну єдність загальнолюдських протиріччів, включаючи також самозаперечливість всієї природи і всієї світобудови. Еразмові був неприйнятним будь-який фанатизм, він боровся проти засліплюючого перебільшення можливостей людського розуму.

Агріппа Неттесгеймський теж критично ставився до людських знань і навіть написав трактат „Про недостепенність і марність наук і мистецтв” (1530).

— **Якими були наслідки вільнодумства, возвеличення людини та загалом руйнування за доби Відродження основ середньовічної свідомості?**

Возвеличення людини і загалом розхитування за доби Відродження (а пізніше і в наступну добу Барокко) середньовічних підвалин свідомості мали не лише лінійно-позитивні, а й принципово суперечливі наслідки⁴⁶. Зокрема побічним продуктом ренесансно-

католицької церкви, в буйному характері якого знайшли відображення кращі й гірші риси німецької нації — грубість, різкість, фанатизм, нетерпимість, жага насильства і разом з тим чесність, простота, стриманість, пристрасть до знань, любов до музики і поезії, прагнення до справедливості, залишив у свідомості німців — як на благо, так і на шкоду — слід більш незабутній і фатальний, ніж будь-який інший діяч до і після нього”. „За часів селянської війни 1525 року... Лютер закликав князів нещадно розправлятися з „скаженими псами”, як називав він пригноблених, доведених до відчаю селян. І тут, як і у випадках проти євреїв, Лютер звертався до таких брутальних, ригористичних висловів, яких історія не знала аж до появи нацистів” (див.: Ширер У. Взлёт и падение третьего рейха: В 2 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 121, 120, 274).

⁴⁶ Наступний матеріал у відповіді на це запитання взятий мною з ґрунтовної статті Ю. М. Лотмана «Об „Оде, выбранной из Иова” Ломоносова» (див.: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996. — С.267–271 й ін.).

го 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 маніхейства⁴⁷, 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)⁴⁸. В свою чергу, такі християнські богословські авторитети, як Аврелій Августин у IV–V ст. і Фома Аквінський у XIII ст., теж виходили з ідеї небуття зла, з уявлення про зло як відсутності буття добра. В такій системі мислення сатана міг отримати лише підлеглу роль побічного (за контрастом) служителя Вищого Блага. У письменника XII ст., одного з кращих представників сатиричної середньовічної латинської літератури Вальтера Мапа в його збірці „Придворні забави” („*De nugis curialium*”) це втілювалося 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 (бл. 1230–1285) „Чудо про Теофіла”: рютбефський диявол витратив зусилля і гроші, та не одержав душі грішника (Богородиця відбирає в нього розписку Теофіла зі словами: „Ось, я надаю тобі стусанів під боки” — і лупцює його на очах у глядачів).

Аналогічне становище можна спостерігати в середньовічній іконографії. Французький дослідник XX ст. Жан Делюмо, який спеціально студіював питання про іконографію сатани, починаю-

⁴⁷ *Маніхейство* — вчення перса Мані (III ст. н. е.) про боротьбу світла і темряви, добра і зла, яке вимагало від людини суворої помірності стосовно харчування, статевого життя, фізичної праці. Це вчення поєднувало у собі вавілонсько-халдейські, іудейські, іранські (зороастризм) гностичні уявлення. Розповсюдилось за межами держави Сасанідів на сході аж до Китаю, на заході — до Іспанії та Галлії. Певний час прихильником маніхейства був Августин Аврелій, але пізніше різко виступив проти цього вчення.

⁴⁸ *Св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии.* Изд. 2-е.— М., 1843. — С. 10.

чи 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 дияволізма” (Ж. Ле Гофф), що засвідчується зображеннями Сатани з червоними очима, вогняними крилами і волоссям в Сен-Северському Апокаліпсисі, дияволом — пожирателем людей в Сен-П'єр-де-Шовіньї».

Образ диявола починає суттєво змінюватися за часів перехідної до Ренесансу доби, а, починаючи з Данте, він постає все більш страхотливим, величним і, що принципово важливо, самостійним по відношенню до божественної волі.

Показово, що страх перед сатаною та його підлеглими (відьмами, демонами) зростав паралельно з успіхами освіти, техніки й мистецтва. І це цілком закономірно, бо ще з давніх-давен диявол вважався „тисячеумільцем”, майстром на всі руки, якому притаманні ученість, надзвичайна пам'ять, якою він може нагородити своїх підданих, і якому в цьому 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 Страсбурзького собору. Причому між страхом перед могутністю сатани, жахом загробних мук (а Фома Аквінський схилився до того, щоб бачити в них метафори) і спробами перемогти сили пекла за допомогою вогнища та процесів відьм спостерігається прямий зв'язок (1232 року папа Григорій IX в спеціальній буллі навіть дає детальний опис шабашу). Тому цілком доречно початок цієї нової доби символічно поєднувати з такими двома історичними датами: в 1274 р. помер Фома Аквінський, а в 1275 р. в Європі спалили першу відьму.

Але справжній вибух „дияволіади” відбувся в Європі саме за доби Відродження — в XV–XVII ст. Готуючись до свого торжества, Розум часто одягав маску Мефістофеля і „народження нового часу в Західній Європі супроводжувалося неймовірним страхом перед дияволом”. 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. 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 Господа⁴⁹.

Віра в могутність сатани охопила за доби Відродження всіх: гуманістів, католиків, протестантів, — і між 1575 та 1625 рр. вилілася 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.

Диявол переслідує яву 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 дияволом⁵⁰. Демонологічний фольклор оточував особистості вчителя Фоми Аквінського німецького теолога Альберта Великого (1193–1280), Агріппи Неттесгеймського (1486–1535), папи Олександра VI (пантіфікат 1492–1503) та десятки інших особистостей, відзначених ренесансною печаттю граничної 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 вважа-

⁴⁹ Див. про це: *Dolmeau J.* La Peur en Occident XIV^e — XVIII^e siècles. Une cité assiégée / Ed. Fayard. — Paris, 1978. — P. 252, 232, 243.

⁵⁰ Див. про це: *Жирмунский В. М.* История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. — М., 1978. — С. 257–362.

ти породженням доби Відродження чи „зворотним боком титанізму”, як пише О. Ф. Лосев, і яку не можна пов'язувати тільки з середньовічною добою. Справа в тому, що переслідування еретиків з самого початку християнства мало досить м'який характер і не було пов'язане з покаранням державних злочинців. Загалом в Середні віки покарання для еретиків залежало від волі окремих єпископів. І тільки в 1233 р. папа Григорій IX (пантіфікат 1227–1241) відправляє до Південної Франції таких комісарів, яким надавалася влада самостійно розслідувати діяльність тамтешніх еретиків, конфіскувати їхнє майно, а їх самих спалювати, хоча надалі права інквізиторів знов ж таки не були незмінними — вони то підсилювалися, то послаблялися. Загалом до початку XIV ст. переслідування відьм і їх страта на вогнищі були випадковим і рідкісним явищем, яке залежало здебільшого від світської влади.

Ситуація починає змінюватися з настанням часів Відродження. На початку XIV ст. папа Йоан XXII (пантіфікат 1316–1334), а особливо пізніше, в 1484 р., папа Іннокентій VIII (пантіфікат 1484–1492) видають такі булли (послання, розпорядження), якими узаконюють переслідування та спалення відьм у вигляді спеціального юридичного обов'язку церковних керівників. Нарешті, офіційно інквізиція була заснована в Іспанії в 1480 р., в Італії у вигляді спеціального закладу — в 1542 р. В Німеччині, якщо не брати до уваги спалення відьм, до Реформації взагалі не було ніякої інквізиції, а з часів Реформації переслідування еретиків здійснювалося місцевими єпископами.

У 1487 р. виходить вже названий вище трактат двох інквізиторів Г. Інстіторіса та Я. Шпренгера „Молот відьм”⁵¹, в якому можна знайти інформацію про переслідування відьм і його детальну юридичну розробку, описи різноманітних картин співжиття відьм з демонами, чортами й самим дияволом. Автори цього трактату „хвалилися ще тим, що за п'ять років спалили в Німеччині цілих сорок вісім відьм. У XVI ст. в багатьох невеликих німецьких територіях п'ять десятків відьм часто відправлялися на вогнище вже за один раз”⁵². Підраховано, що за 150 років (тобто до 1598 р.) в Іспанії, Італії та Німеччині стратили на вогнищі 30 тис. відьм.

Таким чином, розквіт ренесансної культури супроводжувався розквітом фанатизму і атмосфери страху, під тиском яких жак-

⁵¹ Див.: *Шпренгер Я. и Инститорис.* Молот ведьм / Пер. Н. Цветкова с предисл. С. Г. Аозинского и М. П. Баскина. — М., 1932. До речі, на думку О. Ф. Лосева, переклад назви цього трактату дещо не зовсім точний, тому що по-латині в оригіналі стоїть не *genetivus subiectivus*, а *genetivus obiectivus*, а отже, правильніше назву трактату перекладати як „Молот проти відьм” (див.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 135).

⁵² *Сперанский Н.* Ведьмы и ведовство. — М., 1906. — С. 166.

ливі страти стали звичним, чи не повсякденним побутовим явищем, а юридичні гарантії прав звинувачених в чаклунстві були фактично зведені нанівець і опустилися до такого рівня, у порівнянні з яким найтемніше Середньовіччя постає „золотим віком”⁵³. У боротьбі з відьмами ввели навіть спеціальну судову процедуру, яка фактично скасовувала всі обмеження на застосування тортур. Підозра перетворювалася у звинувачення, а звинувачення автоматично означало вирок. Захисники звинувачених оголошувалися їх спільниками, свідки слухняно повторювали те, що їм казали обвинувачі. І такий стан речей здавався цілком природним як домініканським монахам, так і світочам науки — гуманістам. Скажімо, француз Жан Боден (1530–1596), автор антихристиянської книги „Гептапломерос”, яку А. Є. Пінський називає „біблією для невіруючих” найближчих століть⁵⁴, автор книги „Республіка” (1576), де філософськи узагальнюється ренесансна думка в галузі політики, одночасно пише спеціальний твір проти відьм „De Magorum Daemonomania” (витримав видання 1578, 1580, 1587, 1593, 1604 рр. і перекладений на французьку, німецьку й ін. мови, на яких теж багаторазово перевидавався), в якому, називаючи автора „Молоту відьм” „многомудрим інквізитором Шпренгером”, стверджує: „Жодна відьма з мільйону не була б звинуваченою і покараною, якби до неї застосовувалася звичайна судово процедура: підозри є 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 спільництві й чаклунстві.

Нова епоха звільнила сили людської активності,

⁵³ „Секретність розслідування справ еретиків, — пише О. Ф. Лосев, — майже повна відсутність якихось правил судочинства, котрих би точно дотримувалися, беспощадне ставлення до підсудних, конфіскація майна підсудних та їх родичів, тортури і жорстокі покарання аж до спалення на вогнищі, повна незалежність не тільки від світських, але й навіть від церковних правителів, фантастичні перебільшення зроблених злочинів, повне свавілля з вигаданням таких злочинів, які ніколи не скоювалися, гранична помисливість та причепливість інквізиторів, їх патологічна підозрілість — усе це раз і назавжди затаврувало інквізиційні суди епохи Ренесансу, перед якими церковні покарання Середньовіччя викликають наївне враження” (Лосев А. Ф. Естетика Возрождения. — С. 134–135).

⁵⁴ Див.: Пінський Л. Реализм Возрождения. — М., 1961. — С. 109.

але вона ж звільнила і страх. Ренесанс був явищем виключно складним, яке одними своїми сторонами підготовляло „вік розуму”, а іншими збудило до життя бурхливі хвилі ірраціоналізму і страху. І ця складність Відродження стала очевидною за доби Барокко, її усвідомлювали раціоналісти XVII ст. і діячі Просвітництва XVIII ст., коли писали на своїх знаменах слова боротьби з „темним середньовіччям”, які стосувалися негативних наслідків саме ренесансної епохи. Для раціоналістів XVII ст. і просвітителів XVIII ст. саме звеличений Ренесансом диявол і віра в його могутність постали ворогом першого ступеня, бо саме від віри в диявола пахло вогнищами, згадувалася інквізиція, фанатизм, забобони, релігійна нетерпимість, тобто все те, що викликало непримиренну ненависть воїнів Розуму.

§ 3. 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 — 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 у цьому відношенні є прихильність ренесансних діячів (від богослова і кардинала Миколи Кузанського до філософа Піко делла Мірандоли) до естетизуючих символів. Так, Бога наполегливо називають *Deus artifex* (у векторі смислового ряду: Бог-Майстер = Великий Художник), який підкоряє собі простір шляхом накладення на нього різних форм і образів. Правда, те що Бог творить світ, зокрема художньо, добре знало і Середньовіччя. Але саме Відродження репрезентувало людину як власне творця, який оволодіває природою⁵⁵ і при цьому потрапляє в

⁵⁵ З цим пов'язані і проблеми людської творчості, які цікавили не тільки гуманістів, але підіймалися і в межах середньовічної ортодоксальної системи мислення, зокрема Миколою Кузанським. Його думка балансувала на межі Середньовіччя та Відродження і логіка міркування була такою: Бог є творчість → людина створена за образом і подобою божою, тобто відображає у собі загальну стихію божества, а, значить, певним чином і його абсолютність ⇒ людина є теж творчість. 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

ситуацію, що несе з собою нову суперечливість. „Людина, — зазначає з цього приводу О. Ф. Лосєв, — яка поклала собі за мету художнє оволодіння природою, прекрасно усвідомлювала, що в абсолютному сенсі це або зовсім неможливо, або можливо тільки в деяких відношеннях. ...звідси походить ...невдоволеність ренесансної людини і неможливість для неї зупинитися на тому чи іншому результаті, якого вона досягла..., і при тому не дивлячись ні на які античні принципи гармонії та симетрії”⁵⁶.

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 відріз-

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.: Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 327).

⁵⁶ Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 75-76.

няються 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.

Тіло для ренесансних митців, хоч і є створенням Божим, та все-таки постає і як самостійна естетична даність, чому його повноцінність, природна гармонійність і краса вимагають до себе спеціальної уваги. Не мали ніякого значення походження й емпірична чи метафізична доля цього людського тіла. Вагомою вважалася тільки його естетична значимість, та мудрість, яка знаходить у ньому свій артистичний вираз. Ось чому Леонардо да Вінчі (1452–1519) трактує всю філософію та всю філософську мудрість як живопис. При цьому категорії „особистості” та „матерії” зливаються для ренесансної свідомості в одне специфічне, оригінальне і несформоване буття, в якому вже неможливо вирізнити ні особистості, ні тіла. Ось чому для справжнього ренесансного діяча тіло людини ніколи не було тільки тілом. Очі безмежно сяяли, 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 за-

значає 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 принципу⁵⁷. Більше того,

⁵⁷ Показовим у цьому відношенні є трактат Лоренцо Валли „Про насолоду”, надрукований 1431 р., тобто за півстоліття до розквіту діяльності М. Фічіно і П. делья Мірандоли. Вже в передмові Валла прямо пише, що задоволення бувають земні та потойбічні, і саме останні є головним предметом його розгляду. Перша книга трактату — це промова на захист стоїцизму. Кінець першої і вся друга книга присвячені захисту епікурейства (яскраво і красномовно репрезентоване епікурейське вчення про насолоду займає майже дві третини всього твору). Закінчується трактат (значна частина третьої книги) сильною проповіддю на захист християнського розуміння блаженства, проповіддю християнської моралі з критикою стоїцизму й епікурейства. Причому сама християнська мораль репрезентується оптимістично, життєрадісно, навіть весело. Правда, як зазначає О. Ф. Лосєв, ні в стоїцизмі, ні в епікурействі Валли немає нічого античного. Так, Валла приписує стоїкам вчення про те, що природа є для людини джерелом усякого зла, тоді як самі античні стоїки вчили про протилежне — про природу як велику художницю, чому і закликали жити за її вказівками. Так само епікурейцям Валла приписує досить розбещену мораль, тоді як сам Епікур наполягав на суворій помірності, на непорушності духу, стверджуючи, що для справжнього і внутрішнього задоволення епікурейському мудрому досить тільки хліба й води. Більше того, деякі античні епікурейці з метою збереження своєї внутрішньої рівноваги й спокою забороняли навіть шлюб. Отже, критика Валлою язичницької моралі, представленої в його трактаті стоїцизмом та епікурейством, стосується ступеня їх розкладу і спотворення, чужого для класичних античних форм морального життя.

При цьому проповідь насолоди у Валли має ренесансне (= споглядально-самототожне) значення і його трактат не можна зводити до проповіді одних тільки фізичних насолод, хоча там і є яскраві сторінки з вихвалянням винопиття, жіночих принад тощо. Критикуючи розв'язний, розбещений, відчайдушний характер звільненої від будь-яких принципів й обмежень насолоди, Валла

принцип насолоди постане в другій половині XV ст. одним з принципів тієї всесвітньої релігії, засади якої з церковної кафедри проголошував Марсіліо Фічіно⁵⁸.

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 пере-

розуміє найвище благо і найвище райське (непоцейбічне) блаженство тільки як задоволення, остаточно звільнене від будь-яких земних турбот, тривог, 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, безкорисливої, завжди ігрової й утішної) предметності. При цьому якщо вже пізніше Марсіліо Фічіно та Піко делла Мірандола зацентували свою увагу на загальній структурі естетичної предметності, то Лоренцо Валла зосередився на суб'єктивному, емоційно-афективному кореляті цієї структури (див. докл. з прикладами: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 351–356; Карелин М. Этический трактат Лоренцо Валлы „Об удовольствии и об истинном благе” // Вопр. философии и психологии. — 1895. — № 4(29), № 5(30). — С. 439–441 й ін.).

⁵⁸ Не тільки іудаїзм та іслам, але й католицьку церкву М. Фічіно критикував за притаманну їм примусовість і насильство. Бог для М. Фічіно є всесвітній розум, який за своєю природою однаковий, тому його потрібно знаходити в цих релігіях, відкидаючи те, що в них є історичним і специфічним. Доводячи рівноцінність духовного і тілесного задоволень, підносячи насолоду до рівня космоїчного принципу, М. Фічіно вважає обов'язковою приналежність цього задоволення всім богам (див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 332–333). У цьому можна бачити один із варіантів обґрунтування загальної для Відродження релігійної терпимості.

ставала бути чимось просто традиційним та діловим і загалом чимось таким, що розумілося само по собі. І тому її починають вивчати і науково, і естетично, і стилістично. При цьому латиною починають милуватися і вбачають в ній найкращий стиль. Італійські гуманісти так чисто писали на ціцеронівській латині, що змагатися з ними важко навіть найвидатнішим латиністам більш пізніх століть. З огляду на це стає закономірним, що саме італійські гуманісти виявилися засновниками такої величезної наукової галузі, як класична філологія, — одного з найбільш ранніх різновидів філології в цілому.

В результаті ствердження принципу насолоди як основного естетичного принципу зароджується і естетичне почуття природи, яка постає як така, що має самостійну естетичну значущість. Першим свідченням цього вважають лист Ф. Петрарки до приятеля від 26 квітня 1335 р., де поет висловлює своє захоплення від безкорисливого, позбавленого будь-яких ділових, практичних цілей споглядання краєвиду, що відкрився його очам поблизу Авіньона⁵⁹. 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 наслідкуванні природи опиняється сам митець, мета якого — відкрити ту красу, яка криється в схованках природи. Тому найважливішим виявляється тут художнє почуття митця, який не тільки не постає натуралістом, але й ставить мистецтво вище за природу. Саме спираючись на свій художній смак, митець відбирає

⁵⁹ Див. про це: Гуковский М. А. Итальянское Возрождение: В 2 т. — Л., 1947. — Т. 1. Италия с 1250 по 1380 год. — С.262.

ті чи інші тіла й процеси природи, піддає їх числовій обробці і тільки в результаті цього стає можливою поява досконалого художнього образу-твору.

Ось чому першим учителем митця постає математика, яка спрямовується на ретельний вимір оголеного людського тіла. Так, німецький живописець й теоретик мистецтва Альбрехт Дюрер (1471–1528) з метою досягнення точності зображення поділяв зріст людини на 1800 частин. У 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]”⁶⁰.

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.) „Тимей” (29e–31b) йдеться про якогось „деміурга” (*demiurgos*, слово взяте з ремісничої практики тодішніх робітників фізичної праці і буквально означає „майстер”), який оформляє вічну та безформну матерію, користуючись для цього

⁶⁰ Леонардо да Вінчі. Избр. произвед.: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 61. Під душею, зазначає О. Ф. Лосев, тут розуміється здатність до чуттєвого сприйняття.

певним одвічним безособовим „взірцем”, чи „моделлю” (*paradeigma*).

І Середньовіччя послуговувалося ідеєю деміурга (творця), але це універсальний деміург як результат абсолютно персоналістичної 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. Лосев, 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 волю 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 цінують 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 думки⁶¹.

Варто також зважити і на те, що розуміння естетичної категорії „краси” не було однаковим у всіх ренесансних митців, зокрема представників італійського Ренесансу і Північного Відродження. Так, Леонардо да Вінчі вважав мистецтво в першу чергу наслідуванням природи, втіленої в людині, тваринах, рослинах, пейзажах чи інших об'єктах. Таке мистецтво попри прекрасне може створювати також високе, смішне, зворушливе, жахливе і навіть потворне. Разом з тим Леонардо зазначав, що творча діяльність базується на „уяві”, на оригінальному баченні. Звідси краса, створена художником, відносна, різна для різних тіл і обставин, і для того, щоб знайти красу в тому, що зображається, треба вже заздалегідь 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.

Помітна еволюція у поглядах на красу спостерігається в естетичній позиції представника Північного Відродження Альбрехта Дюрера (головні його теоретичні студії „Чотири книги про людську пропорцію”, 1528, та „Порадник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки”, 1525). Спочатку А. Дюрер намагався вирішити загальноренесансну проблему правильності у мистецтві за допомогою поняття перспективи і тому питання краси розв'язував шляхом вивчення симетрії, пропорції та загальної схематики людської фігури⁶². Така правильність, взята як критерій і

⁶¹ Див. про це: Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность // *Вопр. философии*. — М., 1969. — № 9. — С. 92.

⁶² Див. про це: Panofsky E. *Dürers Kunsttheorie*. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. — Berlin, 1915. — S. 7–121.

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. 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 цілого⁶³,

⁶³ У третій книзі трактату про пропорції Дюрер наголошує, що в людській фігурі, яка зображається, кожна деталь повинна бути

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 природі⁶⁴ 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 себе⁶⁵.

ретельно опрацьована і приведена до повної відповідності з зображеною людиною як з чимось цілим, бо „пропорційні речі вважаються прекрасними”.

⁶⁴ Природа як творець краси розуміється Дюрером як система різних закономірностей, що дані їй від Бога. Тому мистецтво і вважається німецьким художником таким, що міститься в природі.

⁶⁵ 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 (на-

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). У 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 поетів⁶⁶.

„Основний факт, явище, — пише А. Шастель, — яке можна розглядати як технічне визначення Відродження, — це потреба розмежувати повсякденне життя і духовну діяльність”⁶⁷. У результаті, пише

вик, 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).

⁶⁶ Див. про це: *Бруно Дж. О героическом энтузиазме.* — С. 29–31.

⁶⁷ Див.: *Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique.* — Paris, 1959. — P. 6.

О. Ф. Лосев, 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.

— В чому полягає специфіка естетики Північного Відродження і як вона співвідноситься з загальноренесансними естетичними тенденціями?

Принципові особливості Північного Відродження у сфері естетики обумовлюються його тісним зв'язком з готикою, яка, зародившись ще в XII ст. у Франції, в XV ст. пережила в Німеччині свій найвищий розвиток. На шляху логічного розгортання основної тенденції Відродження — проблеми особистісно-матеріальної естетики — готика проростала тільки на одному елементі цілісної людської особистості — на афективному прагненні людини *вгору*, яке притаманне і Ренесансу, та урівноважується в ньому рухом в ширину, утвердженням людини у вигляді випуклої, симетричної та гармонійної тілесності. А в готиці така тілесність втрачає свій сенс і перетворюється в нецілісну, малогармонійну безтілесність, що вічно поривається вгору.

Іншими словами, горизонталізму класичного Відродження готика протиставляє вертикалізм. Якщо класичному ренесансному стилю властива урівноважена ясність, то готика відрізняється афективністю.

Разом з тим готика і Ренесанс мають внутрішню єдність, підґрунтям якої, на думку О. Ф. 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”. Здійс-

нення цих ідей дало перший прецедент готики в Європі. В. Воррінгер пише: „Готична душа... втратила невинність незнання, та не змогла досягти ні великодушної східної відмови від пізнання, ні щастя пізнання класичної людини, і тому, позбавлена будь-якого ясного природного задоволення, вона може переживати себе тільки в задоволенні судомному, неприродному. Тільки цей могутній підйом дозволяє їй вирватися в ті сфери відчуття, де вона врешті-решт втрачає почуття своєї внутрішньої дисгармонії, знаходить порятунок від усього тривожного, неясного ставлення до образу світу. Страждаючи від дійсного, не знаходячи виходу до природного, вона прагне до світу наддійсного, надчуттєвого. Їй потрібна захоплена шаленість відчуття, щоб піднятися над самою собою. Тільки у сп'янінні захвату вона знаходить споглядання вічності. Ця піднесена (висока) істерія перш за все характерна для феномену готики”⁶⁸.

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.

— Якими були філософсько-естетичні витоки зміни поглядів на мистецтво, яка відбулася за доби Відродження?

Перш за все тут треба назвати *номіналізм* XIV ст. і його найвидатнішого представника англійського філософа і богослова Вільяма Оккама (з англійського села Оккам, бл. 1330–1350 або бл. 1285–1349) з їх вченням про *інтенційність*, тобто смислову спрямованість свідомості. Номіналісти розрізняли умову чи початок пізнання — „першу інтенцію” (*intentio prima*), тобто

⁶⁸ Worringer W. Formprobleme der Gothik. — München, 1927. — S. 50, 28, 40, 69, 70.

спрямування свідомості і думки на об'єкт, одиничний предмет, і справжнє пізнання — „другу інтенцію” (*intentio secunda*), яка починається ще до спрямованості свідомості на якийсь об'єкт. За В. Оккамом, під час застосування „другої інтенції” ми піддаємо спеціальному аналізу не сам первинний образ одиничної речі, який виникає у свідомості на стадії „першої інтенції”, а рефлектуємо (аналізуємо, логічно опрацьовуємо) власні уявлення про речі. У „другій інтенції” слово постає не знаком речі (знак речі дає „перша інтенція”), а знаком знака речі.

У найголовнішій тезі номіналістів — загальні поняття суть імена (*universal sunt nomina*) — під термінами „ім'я” чи „слово” розуміється та специфічна предметність, яка не є ні тільки суб'єктивною, ні тільки об'єктивною⁶⁹, а є *інтенційною предметністю* нашої свідомості й нашого мислення. Звідси універсальні поняття (універсалиї) 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 есте-

⁶⁹ 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.

тичний, 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 очима⁷⁰. При цьому вчення В. Оккама і номіналістів XIV ст. про інтенційність звільнювало естетичний предмет від його певного буттєвого призначення, і в першу чергу від церковної образності. В. Оккам уперше відокремив мистецтво від релігії і зробив естетичний предмет самостійним і оригінальним, який не зводиться ні просто на буття, ні просто на небуття. Естетичний предмет був для В. Оккама тільки знаком знака по-справжньому існуючого (а також неіснуючого) предмета. Ось чому, коли в XIV ст. на іконах починають зображати Христа в занадто психологічному вигляді, а Богородиця по-

⁷⁰ Натяки 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 сакральним мистецтвом. Ось чому церковні предмети у свій час не могли бути занадто гарними, і найбільша їх розкіш повинна була бути розкішшю тільки в міру її сакрального призначення. З появою в церкві такої краси, яка отримувала самостійне і незалежне від сакрального значення, починає знецінюватися і саме церковне життя.

чинає непритомніти, то це свідчить про те, що художність тут вже відокремилася від суто релігійної предметності, отримала самостійне існування і стала 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 любивши ортодоксальні богослови, не дивлячись на те, що сам В. Оккам був францисканським монахом.

Виокремленню мистецтва в окрему сферу, розмежуванню його з релігією і глибокому входженню в його специфіку помітно сприяло також *вчення про подвійну істину*, яке задовго до європейського Відродження розвивалося в арабського філософа Аверроеса (1126–1198). Проміжною ланкою між Аверроесом та Відродженням у середньовічній Європі виявився Сігер Брабантський (бл. 1240 – бл. 1281/1284). Ренесансну розробку теорії подвійної істини здійснив італійський філософ П'єтро Помпонаці (1462–1524 чи 1525).

З точки зору П. Помпонаці, абсолютна істина — це недоступне для пізнання божество, яке відкривається тільки в вірі, а те, що нам достеменно відомо, — це чуттєвий світ і ті закономірності, які ми встановлюємо в ньому на підставі його загальної єдності. При цьому ізольований від абсолютної істини почуттєвий світ італійський філософ трактує за допомогою термінів моралі і, значить, людської особистості, прагнучи вмістити особистісне буття і почуттєво-матеріальне буття в щось цілісне і неподільне. П. Помпонаці глибоко відчував неможливість подрібнення особистості на душу і тіло, з неймовірною силою акцентував непорушну єдність розумної душі і тіла у людини, через яку, коли вмирає тіло, то, з точки зору цього філосо-

фа, помирає (= перестає бути принципом оформлення людського тіла, перетворюється в один з нескінченних моментів загального і вже надіндивідуального розуму) і „інтелективна душа”. Все це цілком відповідало ренесансним пошукам такої нової естетичної предметності, яка нічим не була б пов'язана з абсолютно-особистісним божеством, і в той же час не була б тільки порожньою і беззмістовною почуттєвою текучістю. П. Помпонаці об'єктивно зміцнював віру 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 мета-

форичним знаком абсолютно розумного життя. Ось чому імплантація античності, здійснена за доби Ренесансу, виявилася не штучною, а плідною і якісно результативною.

Загалом здійснений ренесансними діячами засобом імплантації синтез античності і середньовіччя в сфері художнього мислення призвів до народження нової, життєздатної естетики, яка сформувалася в надрах гуманізму, а в літературі Нового часу розцвіла епохальними літературними напрямками (в сучасному розумінні цього терміна) — барокко і класицизмом⁷¹.

§ 4. Поетика Відродження

4.1. Природа художньої творчості

Основне положення естетичної доктрини Данте — визнання „божественної обумовленості творчого акту, який має залежний характер”, та ідеї як „думки Бога” (див.: Рай, XIII, 52–54). Оскільки безпосередньо пов'язана з Богом ідея володіє абсолютною досконалістю тільки в чистому вигляді, а відбита в матерії природи чи мистецтва (як двох результатах еманации божественного розуму) втрачає свою первісну закінченість, то мистецтво повинно прагнути тільки наблизитися до потойбічного ідеалу, і на цьому шляху воно і постає символом більш високих цінностей (звідси заклик Данте читати „між рядками”)⁷². Митець повинен упіймати „чисту ідею краси” (= божественної досконалості) і

⁷¹ Про естетику Відродження — див. також: *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К., 2001. — С. 56–58, 100–103, 145, 148–149, 191–195, 210–211, 215–216, 219, 234, 255–256, 275, 278. 297 й ін.

⁷² Див. про це: *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 53, 55.

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 самодостатню споглядальну цінність, що було наслідком величезної роботи естетичної думки в Італії XIV ст. Тому Петрарку вважають не тільки першим гуманістом, але й першим літератором в Європі.

Для Боккаччо поезія — пристрасне прагнення знайти і виразити знайдене словом, спонука, яка походить від Бога і властива небагатьом. У деталях Боккаччо розробляє ідею про поезію-богослів'я, яку висловлював також і Петрарка, і не він один. Сутність поезії для Боккаччо — у наслідуванні природи, найпочесніше для митця — намагання відтворити через мистецтво те, що природа творить своїми силами⁷³.

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”⁷⁴). Крім того, разом з

⁷³ Див. про це: *Веселовский А. Н.* Собр. соч.. — Пг., 1915–1919. — Т. 6. — С. 404–428.

⁷⁴ Сутність теорії чи методу „завіси” така. За Альберті, краса є чимось безпосередньо даним сприйняттям 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.

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, накопчених митцями минулого). Правда, на думку О. Ф. Лосева, міркування про красу в період Високого Ренесансу стосувалися радше самого феномену краси в його безпосередньому впливі на людину, а не мистецтва як специфічної й самобутньої сфери, що вимагає спеціальної рефлексії, та й самі ці спроби теоретичних роздумів не відрізнялися послідовністю й системністю.

Вперше проблема саме теоретичного обґрунтування художнього пізнання і творчості виникає у другій половині XVI ст. Супроводжувалося це постановкою в чіткій формі питання про художню значущість ідеї,

Краса як дійсність гармонійної природи може бути дійсністю тільки завдяки присутності розуму, який осягає закони гармонії. Звідси і краса повинна бути втіленням законів гармонії, тобто повинна бути певним правилом, за яким можливе оформлення матерії. Тому архітектор повинен не обмежуватися кресленням, а повинен робити не перевантажені 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.

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)⁷⁵.

Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу, вважає О. Ф. Лосев, є та форма рефлексії над мистецтвом, яка звертається до проблеми співвідношення між суб'єктом творення і створеного ним об'єктом в аспекті пошуків відповіді на питання: *як взагалі можливі художнє пізнання і художня творчість?*

Людська особистість все ще глумачиться маньєристами як така, що повністю визначається божеством, та все ж сприйняті нею божественні форми тепер трактуються як суб'єктивно-апріорні⁷⁶.

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 люди-

⁷⁵ Спочатку маньєризм біля 1520 р. виник в образотворчому мистецтві, хоча ще раніше використання маньєристичного художнього методу, на думку О. Ф. Лосева, прослідковується у нідерландського художника Ерніма Босха (бл. 1450–1516). У якості загальноєвропейського мистецького явища маньєризм функціонував до початку XVII століття, плавно зливаючись у подальшому з початком доби Барокко, що і породило незатихаючі ще з 1920-х рр. дискусії між вченими щодо проблеми співвідношення маньєризму і барокко (див.: *Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями* / Пер. Н. А. Белоусовой; Общ. ред., предисл. В. Н. Гращенкова. — М., 1973. — С. 134, 154, 169–170 й ін.).

⁷⁶ *Апріорний* — від *лат.* а priori з попереднього — незалежний від досвіду, той, що передре досвіду, знання, яке первісно притаманне свідомості.

ною. 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 Ломатццо (1538–1600) та італійський живописець Федеріко Цуккарі (1540/1543–1609) — розмірковують приблизно таким чином: божество мислить і тому має ідеї; у найчистішому вигляді ці ідеї відображені в ангелів, несвідомо вони присутні в природі, в більш складному й матеріально-почуттєвому сенсі — в людині; людина мислить і творить на підставі почуттєвих даних, конструюючи та перевіряючи їх за допомогою наданих їй від Бога (= наданих від народження) внутрішніх форм.

Маньєристи вже не сприймають особистісно-матеріальне буття у всій його безпосередності, а тому тяжіють до алегоризму й символізму. Справа в тому, що сама постановка ними питання про відношення особистості до матерії, про можливість втілень ідеальних форм в матерії спричинила певні логічні наслідки: матеріальне втілення у творі мистецтва певних ідеальних форм визнається як таке, що не може бути завжди ідеальним, а, значить, можливі найрізноманітніші методи як втілення ідеї в матерії, так і втілення ідеальної форми у відповідному художньому творі. Саме ця різноманітна форма співвідношення ідеї та матерії, яка реалізується в індивідуальній творчій ініціативі митця, і розуміється під „манерою” (*maniera*) стосовно явища маньєризму.

Все це свідчить про закономірність відродження у

маньєризмі трансцендентальності й експресивності готичного мистецтва, а також тих рис, до яких завжди тяжіло особливе мислення європейської Півночі. Саме мистецтво для маньєризму існує за рахунок духовної напруги, провокує схвильованість, розбурханість почуттів та розуму — брунівську „самовіддану несамовитість”, до якої і повинен, на думку Дж. Бруно, прагнути митець⁷⁷.

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 осяяння з неба⁷⁸.

— Як співвідноситься маньєризм з класичним ренесансним стилем і ренесансно-гуманістичною традицією, і які наслідки мала криза класичного ренесансного стилю?

Маньєризм, зазначає Р. І. Хлодовський⁷⁹, — 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

⁷⁷ Взірець такої несамовитості, правда, в іншому, ніж у Дж. Бруно, плані, дав у своїх „Досвідах” Мішель Монтень.

⁷⁸ Див.: Вазари Дж. Житнеописання наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова. — М., 1956. — Т. 1. — С. 87.

⁷⁹ 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.

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, простий народ” (Л. Кастельветро), то їх опоненти Джуліо Чезаре Скалігер, Вінченцо Маджі, Джазон Денорес й ін., спираючись на ту ж Арістотелеву „Поетику”, наполягали на виховних функціях літератури і переконували в тому, що поезія повинна не тішити народ, а навчати його, прививати йому істинні принципи реконструйованої на Тридентському соборі (1545–1573) християнської релігії та моралі. А поскільки ці принципи мислилися як позачасові і позаособисті, то за часів Пізнього італійського Відродження виникла класицистична тенденція втиснути поезію і поетику в рамки жорстких, легко засвоюваних 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.

У маньєризмі відбувся розпад художніх синтезів Відродження і готувався ґрунт для нових естетичних узагальнень Барокко. Маньєризм виявився стилем, відкритим на всі сторони, в тому числі і в сторону

„неофіційної” народної культури. Так, італійські петраркісти вносять в заштамповані петрарківські форми і теми кризове, тривожне світовідчуття середини XVI ст., психологічно поглиблюють традиційні петрарківські та неоплатонічні мотиви. Завдяки цьому італійський маньєризований петраркізм плідно вплинув на любовну лірику французької Плеяди, зокрема на Ж. Дю Белле і П'єра де Ронсара. Одночасно в середині XVI ст. в Італії знову, як і на межі XIII–XIV ст., оголилися народні основи літератури і мистецтва. Наприклад, значення новелістичної книги Джана Франчески Страпароли „Приємні ночі” (1550) обумовлюється не тим, що автор у композиції і манері оповіді ретельно намагався наслідувати Петрарку, а мимовільними порушеннями класичної ренесансної традиції — тим, що включив в свою книгу стилістично неочищену селянську чарівну казку зі всіма її фольклорними складовими (народними словечками, приказками, загадками, ірраціональною фантастикою, феями, дурнями-везунчиками, наївним і здоровим моралізмом, народним оптимізмом). І хоча еkleктичність 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»⁸⁰.

4.2. ПРИНЦИП НАСЛІДУВАННЯ („ІМІТАТІО”)

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”. З аналізу цього листа, здійсненого Л. М. Баткіним, випливає, що той, хто наслідує, повинен намагатися створити подібне, але не те ж саме. Інакше кажучи, подібність тут повинна бути такою, як між сином і батьком, коли при вигляді сина згадується батько. Ось чому, щоб бути оригінальним поетом, треба, за Петраркою, вміти майстерно приховувати наслідувальність.

За такого підходу „здаватися”, „виглядати” 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

⁸⁰ Андреев М. А., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 45. Про співвідношення літературної теорії та художньої практики в італійському літературному процесі Зрілого і Пізнього Відродження — див.: там само. — С. 267–286.

притаманного Відродженню універсального відношення „varietas” (різноманітність).

— **У чому полягає значення принципу „varietas” стосовно літературної творчості?**

1. Категорія „varietas”, зазначає Л. М. Баткін, привертала увагу гуманістів тому, що була пов'язана з центральним для них прагненням до вільного наслідування для досягнення власних цілей, прагненням до самовиявлення через добре розраховану парафразу, через стилізацію. Ось чому, скажімо, Анджеоло Поліціано не бажає зв'язувати себе якимсь одним і абсолютним взірцем, а прагне сприймати античну літературу у вигляді *різноманітності*.

Завдяки цьому ліквідувалося ціннісне ранжування і, наприклад, пізньолатинські письменники у порівнянні з Цицероном чи Вергілієм зберігали свою цінність, тобто були не гіршими чи кращими, а іншими. В результаті виникає ситуація плюралізму⁸¹ 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,

⁸¹ Плюралізм — від лат. pluralis множинний — множинність думок, поглядів, напрямів тощо.

перекомпонування, дотепна ремінісценція, учений натяк, усіяке обігрування чужого слова.

Іншими словами, в гуманістичному середовищі цінувалося вміння брати те, що всім відомо, і робити його ніби новим і невідомим. Цим Ренесанс принципово відрізнявся від Середньовіччя. Запозичений матеріал середньовічний автор присвоював собі в якості надособистої мудрості, як нічیه 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), — вірець якого дав римський поет I ст. н. е. Публій Стацій. У цьому жанрі італійські гуманісти побачили потенційну наявність тієї ж „вар'єти”, тобто розмаїття сюжетів, калейдоскопу різних відомостей про місцевості, пригоди, історії, звичаї, різноманітності словесної майстерності і загалом тієї відкритості форми, яку без втрати внутрішньої цілісності твору передбачає категорія „різноманітності”. Такими принципово відкритими є „Коментар до деяких сонетів про кохання” і „Ліси кохання” Лоренцо Медічі, „Станси 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. „небрежность”, „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 вірців, 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 Кастильоне взагалі піддає сумніву саму можливість наслідувати давніх. Більше того, в „Бесідах” Аньоло Фіренцуоли (1525) ідея „*imitatio*”, на якій з часів Петрарки стояла вся ренесансна культура, включаючи і самого Фіренцуола, раптом починає отримувати відтінок пародії⁸². 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 римуєчись з нею.

— Як відомо, коли йдеться про принцип наслідування у ренесансних митців, то говорять

⁸² Тут зокрема зображається показовий в цьому відношенні діалог. Дамі Б'янці канцона, яку написав Сельваджо, подобається лише за умови, що Сельваджо наслідував когось. Якщо ж ні, то Б'янка готова відмовитися від своєї думки. Тоді Сельваджо з обуренням вигукує: „Я сам її вигідав”. І тільки третя учасниця діалогу, Фьоретта, вносить суттєву репліку, ідея якої полягає в тому, що, може, нове і менш гарне за вже існуюче, та воно подобається завдяки своїй новизні, і тому його винахідник вартий похвали. По суті справи, в цих словах Фьоретти йдеться про докорінну самоцінність новизни: нове буває гірше за старе, але воно не подібне на старе, тому будь-який винахід не потребує жодного обґрунтування. Важливим у цій ситуації виявляється тільки одне: „Я сам вигідав!”.

про „наслідування давніх” і „наслідування природи”. В чому більш конкретно полягає зміст тези про „наслідування природи” в творчій свідомості Відродження, і які наслідки мало втілення цього принципу в розвитку європейського мистецтва?

Принцип наслідування природи втілював у собі те внутрішнє переконання й ідеал художньої творчості, які були спільними для таких великих митців Відродження, як, скажімо, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Альбрехт Дюрер й ін. Його формулювання можна знайти в коментарі Піко делла Мірандоли до „Канцони про кохання” Дж. Бенівьені. Принцип наслідування природи, загалом прагнення майже всіх художників Ренесансу досягти „вірного 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.

Правда, постійні заклики представників італійського Відродження до наслідування природи зберігали сенс доти, доки природа мислилася в більш-менш звичайних обрисах, які не виходили за межі того, що можна бачити простими й повсякденними очима. Тому, коли художники Північного Відродження 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 художнє відтворення людського тіла досягало такої афективної напруги, що виявлялося складовим

моментом цілої космічної катастрофи⁸³. При цьому показово, що відкривачами пейзажу у власному розумінні слова знов ж таки виявилися не італійці, а німці та представники інших народів європейської Півночі⁸⁴.

⁸³ О. Бенеш так пише про одну з гравюр А. Дюрера кінця 1490-х рр., яка ілюструє космічні катастрофи Апокаліпсиса: „У гравюрі Дюрера полум'яний зореподібний град падає на людський рід — імператора і папу, землеробів і бідних, на всіх, що марно прагнуть сховатися в скелях. Небеса закручуються подібно до сувоїв, стрімчаки хитаються. Важкі фігури на передньому плані немічно занурені у відчай, бо на них з небес падає вогняне лихо. Сплавлені в єдине ціле небеса і земля постають космічною сценою, що сягає абстрактних композицій Середньовіччя, які зображали надприродні катастрофи. Проте їх установленість вибухає в цьому запаморочливому хаосі різко суперечливих між собою експресивних образів” (*Бенеш О. Искусство Северного Возрождения*. — С. 59–60).

У 1515 р. в м. Ізенгейм (Ельзас) у церкві св. Антонія Грюневальд завершив роботу над вівтарем, де зобразив розп'яття, фігура Христа в якому була вдвічі більшою за сусідні фігури. „Здається, — пише О. Бенеш, — що тіло Христа зі слідами жадливих тортур дійсно росте і майже пробиває обрамлення вівтара. 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 червонувато-синього нічного неба й примарно-зеленого напівосвітленого пейзажу, ніби вже увібрало в себе трагічне передчуття загибелі Все-світу, яке скуло 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).

⁸⁴ Італійські художники Високого Відродження вище за все ставили людину, тому пейзаж чи ландшафт на їх полотнах відіграв третью 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.

4.3. СТАТУС ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА

З питанням про творчість як наслідування в естетиці Відродження пов'язана і проблема співвідношення художньої реальності і позахудожньої дійсності. 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 закономірність⁸⁵. 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.

⁸⁵ Леонардо да Вінчі обґрунтовував переваги живопису над поезією по двом причинам. По-перше, він вважав, що „більш достойна подиву та наука, яка репрезентує творіння природи, ніж та, котра представляє творіння творця, тобто творіння людей, чим є слова; такою є поезія й подібне, що проходить через людську мову” (*Леонардо да Вінчі. Избр. произвед.*: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 54–55). По-друге, переваги живопису над поезією дає гармонія, основною характеристикою якої є одночасність низки послідовних моментів, що і дозволяє живопису в один і той самий час охопити предмет в цілому і зафіксувати складні сплетіння зв'язків між явищами, тоді як поезія змушена переходити від однієї частини предмета до іншої і позбавлена здатності дати насолоду одночасного гармонійного співіснування частин.

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 своєю реальною субстанцією — сферою людської суто артистичної творчості, а не вигадкою, яку породжує людська уява.

Мабуть, тому мистецтво, зокрема словесність, у сприйнятті діячів Відродження зберігає в собі певну універсальність і, так би мовити, функціональну (чи поліфункціональну) синкретичність. Досвід наукових студій другої половини ХХ ст. Еудженіо Гарена та його школи засвідчує, що „красномовству” та „поезії” (ці поняття у сприйнятті Ренесансу збігалися) Відродження надавало значно динамічніше і емке значення, ніж це було в Античності чи в Середньовіччя. „Словесність” була для італійських гуманістів до XV ст., а то і почасти ще пізніше, і їх етикою, і їх педагогікою, і їх антропологією, і їх політологією, і їх релігією, і їх історичним та критичним методом. Тому, згідно з концепцією Е. Гарена, *littere* для гуманістів було синонімом „культури” загалом. Звідси відомі диспути XIV ст. про поезію були суперечками про те, чи можлива самоцінна світська культура, як вона узгоджується з релігійністю, як відноситися до античної культури і яким повинен бути індивід нової духовної формації. І на перше місце в захисті словесності виступав *homo faber* — можливість індивідуального „винахідництва” у всіх сферах думки і діяння, можливо-

сті самоформування душі, вибір земної долі та слави.

4.4. СПЕЦИФІКА РЕНЕСАНСНОГО РИТОРИЧНОГО МОВЛЕННЯ

В найбільш загальному вигляді характер естетики і поетики Ренесансу обумовлюється приналежністю цієї культурної доби до глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. В цьому аспекті Відродження характеризується тими ж стадіальними ознаками, що й інші складові вказаної глобальної епохи.

Це стосується перш за все принципу риторики, на базі якого реалізується на цій стадії закон культурної спадкоємності. І йдеться не тільки про те, що гуманістичне мовлення неможливе без риторичних фігур і топосів. Йдеться, з точки зору Л. М. Баткіна, насамперед про те, що вся європейська культура аж до XIX ст. базувалася на текстах, поняттях, стильових прийомах, жанрах, „сюжетах”, заготовлених давниною⁸⁶. Протягом двадцятидвохстолітньої епохи рефлексивного традиціоналізму змінювалися історико-культурні доби, відбувалися духовні перевороти, але відправний інтелектуальний матеріал незмінно залишався задіяним: всі так чи інакше зверталися до набору загальних місць, до впорядкування властивостей зображуваних предметів в класифікаційні переліки, до зіставлення за рубриками, до абстрактно-моралістичних зближень і антитез тощо.

Проте як самодостатня історико-культурна доба

⁸⁶ Стосовно середньовічної латинської літератури цей факт добре прослідкував відомий німецький літературознавець і критик Ернст Роберт Курциус (1886–1956). Його підсумкова книга „Європейська література і латинське Середньовіччя” (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern, 1948), в якій застосовано метод розгляду європейської літератури від Гомера до Гете як єдиного цілого, обумовленого відносною історичною живучістю певних духовно-риторичних констант — „топосів”, мала великий вплив на західне літературознавство.

Ренесанс по-своєму втілює і протлумачив загально-стадіальні філософсько-естетичні параметри глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. Показовою в цьому відношенні є позиція Лоренцо Валли, який, говорячи сучасними поняттями, відчув суттєву різницю між мовним мисленням і формальною логікою, віддаючи перевагу першому. Мова для Валли є значно конкретнішою та життєвішою, завдяки чому зафіксована нею реальність не є ні абстрактним узагальненням, ні сферою ізольованих одиниць. Для мовного мислення все постає тільки річчю („res”), і комбінуються ці речі не абстрактно-логічно, а за законами зафіксованої в мові дійсності.

Критикуючи схематизм схоластичного богослів'я, Валла стверджував, що всі трансценденталії (напр., „ens” – суще, „aliquid” – щось, „verum” – істинне, „bonum” – блага, „unum” – єдине й ін.) є 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 іменником⁸⁷.

Валла ототожнює об'єкт філософії з об'єктом риторики. Предметом риторики проголошується все те, що в історичній реальності може бути виражене людською мовою. Іншими словами, сам термін „риторика” Валла розуміє не стільки за давньоримським теоретиком ораторського мистецтва Марком Фабієм Квінтіліаном (бл. 35 – бл. 96), якого вважав своїм головним учителем і авторитетом, як за Арістотелем, з точки зору якого риторичний силлогізм (ентимема) відрізняється від аподиктичного силлогізму тим, що, будучи

⁸⁷ Див. про це: *Camporeale Salvatore I. Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia.* — Firenze, 1972. — P. 154.

дедуктивним чи індуктивним, враховує всі випадкові та місцеві обставини і тому є ймовірним чи правдоподібним, а не абсолютно істинним⁸⁸.

„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.

— **У чому полягає специфіка реалізації принципу риторики за доби Відродження?**

В сучасній науці про літературу є дві позиції щодо відповіді на це питання. Перша позиція знайшла своє втілення в роботах С. С. Аверінцева, друга — в студіях Л. М. Баткіна.

Позиція С. С. Аверінцева базується на прагненні максимально зацентувати увагу на чинності спільних для літературної творчості всіх культурних діб глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму особливостях, які випливають з риторичного підходу до дійсності, з принципу риторичного раціоналізму.

Будь-який риторичний підхід, вважає С. С. Аверінцев, є не тільки надособовим і замкнутим на себе, але й надепохальним. Тому відмінності особливих типів риторичних культур постають зовнішніми і поєднаними у порівнянні з їх інваріантною і визначальною

⁸⁸ Можливо, через це Валла постійно спирається саме на дефініцію „res” („рiч”), а, значить, заперечує не Арістотеля як такого, а лише формально-логічного (= аподиктично-силогічного) Арістотеля. При цьому Валла, на думку С. І. Кампореале, прагнув за допомогою „риторичної науки” оновити богослів'я і відродити християнську думку. Мистецтво риторики (*ars rethorica*) повинно було стати підґрунтям гуманістичної освіти й прообразом нового наукового статусу теології.

ною мікроструктурою. На прикладі доль епіграми як жанру, що найбільш чисто, без домішок реалізує структуру традиційної риторичної літературної творчості глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму, С. С. Аверінцев доводить, що з плином часу „змінюється топiка (і то дуже мало), але способи її абстрактного препарування не змінюються”⁸⁹, 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 про почуття автора⁹⁰. Інший прояв вказаної однорідності випливає з сутності риторики як мистецтва хвали („енкомія”) та огуди („псогоса”). В риторичному просторі, зазначає С. С. Аверінцев, „псогос” сам по собі містить можливість „енкомія”. У відповідності до цього трактат кардинала Лотаря, майбутнього папи Іннокентія III, „Про убогість стану людини” (1195) і трактати гуманістів XV ст. Джаноццо Манетті та Піко делла Мірандоли про гідність людини — це і різкий ідеологічний та загальнокультурний контраст, і одночасно рух в одній і тій самій площині⁹¹.

⁸⁹ Аверінцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 180, 158–190.

⁹⁰ 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).

⁹¹ Так само оцінює С. С. Аверінцев і слова Гамлета з другої дії шекспірівської трагедії: „Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою — до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх творінь! Одначе, що мені ця квінтесенція праху?” (пер. Л. Гребінки). „Окраса всесвіту”... — це нормальна топiка похвального слова. „Квінтесен-

На цій підставі С. С. Аверінцев робить висновок про те, що і в ренесансному ідеалі універсальної людини „саме риторика була знаряддям, за допомогою якого Відродження визначало і утверджувало себе перед лицем минулого”⁹².

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 А. М. Баткін, справедливим є постулат: *„Топіка може почасти і не змінюватися, але підхід до топіки від епохи до епохи зміню-*

ція праху” — нормальна топіка риторичної огуди. В сукупності вони створюють замкнуте коло» (Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 360).

⁹² Там само. — С. 359, 347–363.

*ється найглибшим чином”*⁹³.

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 „Стансах 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 риторика⁹⁴. 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 одиначного, що присутнє, скажімо, в ранньоренесансному натуралізмі новелістики Саккетті і Боккаччо, та через травестіювання класичної риторики, яскравим взірцем чого є творчість Лоренцо Медічі.

У ренесансному риторичному мовленні відбувається *порушення автоматизму сприйняття риторичного прийому* (рос. остранение). Так, в „Коментарі до деяких сонетів про кохання” чотири початкових сонети написані на смерть донни, та прокоментовані Лоренцо Медічі так, ніби йдеться про смерть його власної коханої. А насправді йшлося про кохану поетового брата Джуліано Медічі, красуню Симонетте Каттанео, яка померла у віці 23 років в 1476 р. Все це відбувається тому, що Лоренцо Медічі був переконаний, що не можна писати про кохання, так би мовити, в загальному: втрату кимось коханої поет повинен уявити як свою власну втрату, повинен сам її пережити. Ін-

⁹³ Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 70.

⁹⁴ Див.: там само. — С. 60–64, 70–77.

шими 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 родоу, загальні — і тому занадто легкі, занадто відомі (= беззмістовно-нечіткі) — поняття і дефініції. У ренесансній риториці загальність перетлумачується як „різноманітність” (*varietas*) і сягає її.

З другого боку, якщо порівняти згаданий „Коментар” Лоренцо Медічі з „Бенкетом” Данте, де теж обговорюється питання про виправданість автокоментаря, то виявиться, що Лоренцо Медічі усвідомлює і виправдовує свій коментар у спосіб, абсолютно протилежний Дантовому.

Якщо у Данте в „Бенкеті” причинами появи автокоментаря проголошуються захист від безчестя чи повчання, то в ситуації з Лоренцо Медічі ніяких виправдань не потрібно: тут перед читачем постають власне вірші про любовну пристрасть, а не іносказання чи алегорія. Більше того, ключем до сприйняття цих віршів Лоренцо Медічі проголошує деякі особливі біографічні обставини і постійно підкреслює, що вірші написав саме *він*, що в них *його* ніжність і відрода, і тому ніхто, краще за *нього*, не може знати, за яких обставин і який саме сенс *він*, Лоренцо Медічі, хотів в них вкласти. І таке протилежне Дантовому обґрунтування Лоренцо Медічі оформлює як „топос” серед інших топосів, тобто суто риторично⁹⁵.

Так на самому початку свого „Коментаря”, в чотирьох перших сонетах на смерть донни, Лоренцо Меді-

⁹⁵ Див.: Баткін Л. М. Італьянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 80–82.

чі подає певний знак деавтоматизації сприйняття, завдяки якому ренесансний читач встигав відчутти 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 відчутти свою силу і при цьому залишатися несканованою⁹⁶.

Нарешті, в результаті включення риторики в просторіччя, яке відбувається в поемі Лоренцо Медічі „Плювання на куріпок” і, навпаки, завдяки входження просторіччя в риторику, яке спостерігається в його ж „Ласках Венери і Марса”, починає з’ясовуватися *літературна умовність риторики* в ренесансній художній словесності, освіжається почуття того, що мова тут існує вже якимось по-іншому. Ця інаковість полягає в тому, що адекватні для класичної риторики елементи отримують тепер відверту маскарадність, якій притаманна при цьому своя серйозна поетика, своя серйозна травестія⁹⁷.

⁹⁶ Див. про це докл.: там само. — С. 77–85.

⁹⁷ Див.: Баткін Л. М. Італьянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 89. „Сучасники, — пояснює Л. М. Баткін, — знаючи, які обставини зашифровані в „Коментарі до деяких сонетів про кохання” й ін., насолоджувалися не просто ритори-

Таким чином, якщо вважати риторику грою першого порядку, то у гуманіста вона входить складовим елементом в гру другого порядку. В такій ситуації риторика вже не 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 А. М. Баткін, чим наполегливіше гуманісти уявно переносили себе в античну давнину, тим гостріше вони переживали своєрідність свого власного історичного положення і сміливість своїх особистих культурних ініціатив. А для цього останнього і потрібна була, говорячи сучасним терміном, *стилізація*, завдяки якій ренесансні митці знаходили в традиційній риторичі ту опору, яка дозволяла їм бути природними, залишатися самими собою⁹⁸.

Співвідношення позицій С. С. Аверінцева і А. М. Баткіна. Стосунки між викладеними вище позиціями авторитетних учених не можна зводити до стосунків лінійної заперечливої опозиційності. Навпаки, тут перед нами приклад коректної, толерантної і тому продуктивної наукової полеміки. При цьому

ними 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).

⁹⁸ Див.: там само. — С. 49–50. Основні компоненти стилізації можна знайти в „Камальдольських диспутах” Крістофоро Ландіно (1475). Про стилізацію — див.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 174–175.

викладені концептуальні позиції, як на мене, репрезентують певну послідовність, наступність у науковому розгляді проблеми: С. С. Аверінцев проблему поставив і чітко сформулював свою точку зору; ця чіткість спонукала подальший плідний рух наукової думки, який втілюється у книзі А. М. Баткіна. На стадії постановки проблеми потрібно було йти шляхом акцентуації 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.

4.5. СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНИЙ РІВЕНЬ ТВОРІВ

Типовим для ренесансних митців є використання у своїх творах, так би мовити, готового фабульно-тематичного матеріалу („сюжетів” = сюжетних схем), який вони брали з Біблії, античних джерел, фольклору тощо, але принципово змінювали форму його художньої подачі, використовуючи цілком земні і світські методи і обираючи первісно не притаманну йому площину художньої трактовки. Наприклад, „біблійні сюжети” подавалися так, щоб реципієнт не просто молився на них заради спасіння своєї душі, а милувався ними як самоцінними, без будь-якої життєво-практичної зацікавленості. Тут середньовічна сюжетність залишалася не як ікона, а як портрет, як світська картина. Якщо ікону, яка, за словами П. Флоренського, зображає єдину, справжню, онтологічну, ноуменальну реальність „іншого <сакрального> світу”⁹⁹, споглядають для того, щоб рятувати свою душу (= молитися), то портрет чи картину споглядають заради

⁹⁹ Див.: Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. — М., 1972. — № 9. — С. 106.

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 які б буттєві прірви вони не сягали.

Спосіб опрацювання християнської чи античної теми, свіже сполучення її з пластичними мотивами, їх зміщення, рекомбінація, поворот в рамках щасливо вигаданої історії — все наповнювалося новим змістом і поставало провідником нового світосприйняття¹⁰⁰. 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.

¹⁰⁰ Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 386–388; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 53.

4.6. ЖАНРОВИЙ РІВЕНЬ ТВОРІВ

Ренесансним творам властива певна позажанровість (у значенні немоножанровості чи жанрової синтетичності або контамінаційності форми). Вона є наслідком реалізації провідних естетичних настанов 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 вираження¹⁰¹.

Прикладом такої жанрової синтетичності може служити жартівлива поема (фроттола) Лоренцо Медічі „Полювання на куріпок”, у якій вся увага автора зосереджена на зображенні конкретних вражень від яскравих подробиць, закріплених на чомусь цілком одиничному, і яка стилістично будується на вставці побутових реалій у вишукану строфу і поєднанні їх з відчутними класичними ремінісценціями. В результаті, вважає Л. М. Баткін, в жанровому плані „Полювання на куріпок” коливається між епосом (де замість опису приготувань до битви і самої битви змальовується полювання тими ж гнучкими октавами, за до-

¹⁰¹ 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, „Стансах” Анджело Поліціано, „Закоханому Орландо” Маттео Боярдо, „Шаленому Орландо” Лудовіко Аріосто, „Звільненому Єрусалимі” Торквато Тассо, „Гаргантюа і Пантагрюелі” Франсуа Рабле й ін.

помогою яких Боярдо і Аріосто розповіли про пригоди Орландо) і чимось на зразок побутового нарису, між пастораллю і фротолою, між житейською соковитістю і витонченими загальними місцями¹⁰². 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 Відродження¹⁰³. В свою чергу, і Сервантес увійшов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру. Приклади можна легко продовжити¹⁰⁴.

ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Ренесансний синтез античної і середньовічної культур призвів до плідного інтелектуального зрушення, яке і є принциповою заслугою гуманізму і доби Відродження. Його сутність полягає в наступному: увібравши в себе сукупну античну мудрість, засвоївши найрізноманітніші (аж до абсолютно протилеж-

¹⁰² Див. про це: Баткін Л. М. Італьянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 86–88.

¹⁰³ Див. про це: Кантор К. М. Делай что хочешь — твори добро // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1988–1989. — М.: Наука, 1989. — С. 172.

¹⁰⁴ Аналіз „Звільненого Єрусалиму” Т. Тассо в жанровому аспекті — див.: Андреев М. Л., Хлодовський Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 246–266. Про конгломератний характер жанрової природи „Орфея” Поліціано як першого в історії оперного лібретто — див.: Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 97–103.

них) 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 часу¹⁰⁵.

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

¹⁰⁵ 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.

початком всесвітньо-історична переорієнтація з індивідності на особистісну індивідуальність. Саме творчі зусилля і метаморфози Ренесансу дозволили зробити *перші кроки* на шляху до розвитку свободи індивідуального самовизначення, яке стало невід'ємною рисою соціокультурної реальності кінця ХХ — початку ХХІ ст.

ПІДРУЧНИКИ ТА ХРЕСТОМАТІЇ

1. Шаповалова М. С., Рубанова Г. А., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: Підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб. і доп. — Львів: Світ, 1993. — С. 103–311.

2. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. Изд. 4, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 139–400.

3. Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: Учеб. для студ. высш. учеб. зав.: В 2 т. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

4. Козлик І. В. Вступ до західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2003. — С. 149–320.

1. Хрестоматія по зарубіжній літературі. Епоха Возрождения: В 2 т. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Учпедгиз, 1959–1962.

2. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. <Хрестоматія> Изд. 2-е. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1976. — 638 с.

К 59 Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури доби Середньовіччя та епохи Відродження. („Картина світу”. Естетика. Поетика) — Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. — 155 с.

ISBN 966–8207–35–1

ББК 83.3(4)42

Науково-методичне видання

Ігор Володимирович Козлик

ВСТУП ДО ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ
(„КАРТИНА СВІТУ”. ЕСТЕТИКА. ПОЕТИКА)

*

*Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту філології
Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

*

Технічний редактор
Оригінал-макет
Макет обкладинки

Г. Я. Третьяк
І. В. Козлик
І. Я. Третьяк

НБ ПНУС



708738

Підписано до друку 21.12.2005. Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітури Times New Roman, Bookman Old Style, Times New Roman. Друк офсетний. Ум. друк арк 6,9

Видавництво „ГОСТИНЕЦЬ” 76010, Івано-Франківськ, вул. Короля Данила, 14^б/45