



І
Г
О
Р

К
О
З
Л
И
К

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

доби Середньовіччя
та епохи Відродження

«Картина світу»
Естетика
Поетика

І. В. КОЗЛИК

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

«КАРТИНА СВІТУ»
ЕСТЕТИКА
ПОЕТИКА

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*



Івано-Франківськ
СИМФОНІЯ ФОРТЕ
2011

ББК 83.3(4)42

К 59

УДК 82(091)

Гриф надано Міністерством освіти і науки України
(Лист № 1/11-4577 від 01.06.2010 р.)

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету **Н. О. Висоцька**;

доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України **Ю. В. Пелешенко**;

доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка **З. Б. Лановик**

Козлик І. В.

К 59 Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу»). Естетика. Поетика) : навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / Ігор Володимирович Козлик. — Івано-Франківськ : СИМФОНІЯ форте, 2011. — 344, [1] с.: іл. — Бібліогр.: с. 235–291.

ISBN 978-617-7009-21-3

У посібнику системно-аналітично розглянута «онтологічна картина» розвитку красного письменства доби Середньовіччя та епохи Відродження у єдності світоглядного, естетичного та поетологічного рівнів оприявлення.

Для студентів філологічних і гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів освіти, аспірантів, науковців, учителів-словесників.

В пособии И. В. Козлика «Мировая литература эпоха Средневековья и эпохи Возрождения („Картина мира“. Эстетика. Поэтика)» системно-аналитически рассмотрена «онтологическая картина» развития художественной словесности в историко-литературные эпохи Средних веков и Возрождения в единстве мировоззренческих, эстетических и поэтологических аспектов.

Для студентов филологических и гуманитарных специальностей, аспирантов, учёных, учителей-словесников.

The manual "World Literary Epochs of Middle Ages and Renaissance ("Worldview". Aesthetics. Poetics)" by I.V.Kozlyk presents a systemic-analytical consideration of "onthological picture" of the development of literature during the epochs of Middle Ages and Renaissance in terms of worldview, aesthetic and poetic aspects.

For students majoring in Philology and the Humanities, postgraduate students, scholars and teachers of language and literature.

УДК 82(091)

ББК 83.3(4)42

ISBN 978-617-7009-21-3

ЗМІСТ

Передмова7

ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

1. Загальна характеристика епохи	Середньовічна цивілізація і середньовічна культура: співвідношення і періодизація. Синтез античності і християнства як базове джерело формування європейської літературної традиції9
	Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за доби європейського Середньовіччя32
2. Основні категорії середньовічної культури	«Картина світу» середньовічної людини43
	Категорії «простір» і «час» у середньовічній «картині світу»48
	Проблема людини як індивіда в середньовічній свідомості і культурі56
3. Естетика Середньовіччя	Специфіка середньовічного мистецтва62
	Погляди на мистецтво66
	Розуміння прекрасного69
	Поняття форми71
	Розуміння творчості73
	Питання про відношення мистецтва до дійсності74
	Співвідношення «мистецтво і правда»76
4. Специфіка і склад середньовічної літератури	Найсуттєвіші стадіальні ознаки середньовічної літератури79
	Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя83

Жанрова система в західноєвропейській середньовічній літературі	85
Проблема слова в поезії західноєвропейської середньовічної літератури.....	90
Художній простір у середньовічній літературі	93
Художній час у середньовічній літературі	99
Загальний висновок.....	103

ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

1. Загальна характеристика епохи	Ренесанс як самостійна історико-культурна доба	107
	Відродження і гуманізм. Особливості ставлення Відродження до Античності. Основні риси гуманістичної культури	115
	Відродження та суспільно-історична ситуація в тогочасній Європі	124
	Західноєвропейське Відродження і культура Сходу	129
2. Особливості та вектори «картини світу» доби Відродження	Сфера загальних світоглядних основ. Ренесансний (світський) платонізм і неоплатонізм	136
	Проблема людини в ренесансній свідомості	154
3. Естетика Відродження	Загальні особливості естетичної парадигми Відродження	173
	Амплітуда розуміння краси в ренесансній свідомості	181
	Філософсько-естетичні витоки ренесансних поглядів на мистецтво	186
4. Поетика Відродження	Сутність художньої творчості	191

Принцип наслідування («imitatio»)	198
Статус художньої реальності та мистецтва	203
Специфіка ренесансного риторичного мовлення	206
Сюжетно-фабульний рівень творів	214
Жанровий рівень творів	218
Сфера взаємодії західної та східної поетичних традицій	229
Загальний висновок	233

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Доба європейського Середньовіччя

Об'єктний матеріал в українських перекладах	237
Об'єктний матеріал у російських перекладах	238
Студії загальної проблематики	239
Спеціальні дослідження:	
Народно-епічна література	248
Клерикальна література	248
Куртуазна література	252
Міська література	254

Словники й інформаційно-довідкові видання	255
---	-----

Підручники, загальні посібники та хрестоматії	256
---	-----

2. Епоха європейського Відродження

Об'єктний матеріал в українських перекладах	258
Об'єктний матеріал у російських перекладах	260

Студії загальної проблематики	264
Спеціальні дослідження:	
Італійська література	268
Нідерландська література	275
Німецька література	275
Французька література	276
Англійська література	278
Іспанська література	287
Португальська література.....	291
Підручники, загальні посібники та хрестоматії	291

ДОДАТКИ:

Тематична структура курсу «Світова література. Доба Середньовіччя та епоха Відродження»	293
Словник	
Деякі поняття і постаті	305
Учені-медієвісти	311
Показчик імен і назв творів	329

Передмова

Навчальний посібник подає «онтологічну картину» історії світової літератури Середньовіччя і Відродження як складових глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. Аналітично репрезентуючи основні закономірності еволюції світової літератури межі III / IV – початку XVII століть у взаємозв'язку філософсько-естетичних і внутрішньо-літературних (жанрових, стильових) чинників літературного процесу, запропонована теоретична модель дає змогу чітко прослідкувати конкретно-історичні прояви закону культурної (в тому числі літературної) спадкоємності, реконструюючи тло, що уможливорює системне сприйняття та об'єктивну (в межах сучасного етапу в розвитку літературознавства) оцінку розмаїтого емпіричного історико-літературного матеріалу.

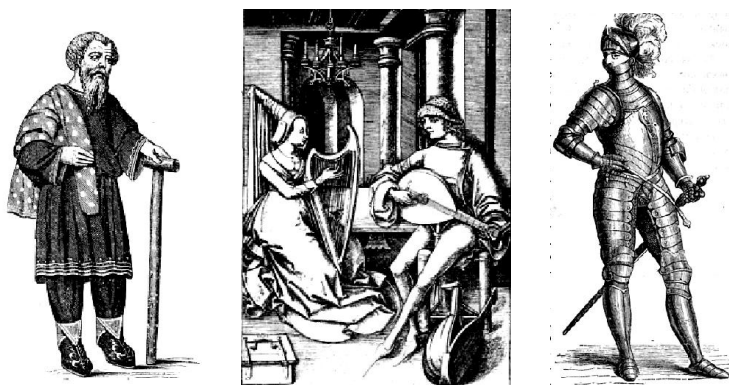
Враховуючи напрацювання попередніх навчальних видань з даного предмета, не повторюючи і не відкидаючи їх, а вступаючи з ними у стосунки взаємодоповнення (включно з неминучим корегуванням) та діалогічної взаємодії, а також містячи те нове, що за об'єктивних причин відсутнє в існуючих навчальних виданнях з даного курсу, навчальний посібник має інтегруюче спрямування, є синтетичним за характером матеріалу та поліфункціональним за призначенням.

Зважаючи на загальну орієнтацію посібника як на аудиторну, так і позааудиторну роботу студентів, після кожного розділу запропоновано питання для самоперевірки, в окрему композиційну частину виділена бібліографія, де представлений тематично і жанрово диференційований список художньої, наукової, навчально-методичної та інформаційно-довідкової літератури з проблематики навчальної дисципліни. «Додатки» складають «Тематична структура курсу „Світова література. Доба Середньовіччя та епоха Відродження”», на базі якої можна варіативно організувати індивідуальну роботу зі студентами, а також формувати тематику курсових, бакалаврських та магістерських робіт, і «Словник», що містить тлумачення використаних у посібнику термінів, відомості про згаданих культурних діячів, і окремо — про сучасних українських та зарубіжних медієвістів.

Посібник враховує варіативний режим навчального процесу у вищих навчальних закладах, обумовлений особливостями конкретних умов реалізації останнього.



ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



Жонглеры (со стар. манускрипти).

вознаграждавших за них. Заберется прохожий балагур на подмостки, тут же ему устроенные, и потешает своими рассказами весь собравшийся люд, возбуждая бесконечный хохот. Длинноволосый, в красном кафтани, с арфой, скрипкой, волынкой или тамбурином в руках, он становится душой общества, среди которого появлялся. Чего только ни приходилось ему изобретать во время своих представлениях. На



1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕПОХИ

**СЕРЕДНЬОВІЧНА ЦИВІЛІЗАЦІЯ І СЕРЕДНЬОВІЧНА КУЛЬТУРА:
СПІВВІДНОШЕННЯ І ПЕРІОДИЗАЦІЯ.**

**СИНТЕЗ АНТИЧНОСТІ І ХРИСТИЯНСТВА ЯК БАЗОВЕ ДЖЕРЕЛО
ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ**

Цивілізація, як відомо, відіграє щодо культури інституціоналізуючу роль: закріплює, санкціонує й тиражує вироблені культурою запас знань, вірувань, навиків, зразків мислення і поведінки, які засвоюються новими поколіннями. До цієї цивілізаційної спадщини входить і мистецький досвід. Та при цьому форми й зміст мистецької діяльності не є безпосереднім відображенням динаміки суспільно-економічних змін, адже мають власну історію й іманентні закономірності формування та розгортання в історичному часі й просторі. Ось чому слід розмежовувати й відрізнити періодизацію історії цивілізації (суспільної історії) та періодизацію історії культури й мистецтва, включаючи історію художньої словесності.

Середньовіччя (Середні віки; від *лат.* *medium aevum* — середній вік¹) — прийняте в історичній науці з XV–XVI, а остаточно з XVIII ст. позначення великого періоду світової історії, що настав після Давнього світу і передує добі Нового часу. Початок цього періоду на межі IV – V ст. пов'язаний з розпадом рабовласницьких імперій, на тлі яких згодом виникають нові феодалні держави. В цей же час відбувається

¹ Відповідно, наукова галузь, що вивчає історичний, суспільний і культурний спадок Середньовіччя, називається медієвістикою, а дослідники, що спеціалізуються у цій сфері, — медієвістами.

«революція умів» (М. І. Конрад), тобто корінний світоглядний злам, пов'язаний в Західній Європі з утвердженням нової релігії — християнства. Загалом західноєвропейська середньовічна цивілізація хронологічно охоплює період з V до XVIII ст. Та за цей великий проміжок часу художня культура Західної Європи переживає не одну, а декілька епох, що послідовно змінюють одна одну: добу Середньовіччя (III–IV — XV ст.), епоху Відродження (межа XIII–XIV — перша третина XVII ст.), століття Класицизму (XVII ст.) та добу Просвітництва (XVIII ст.).

Важливою віхою у внутрішньому розвитку історико-культурної доби Середньовіччя є великий суспільно-культурний злам XI–XII ст. між двома середньовічними епохами (Раннім і Зрілим Середньовіччям), який зазвичай пов'язують з початком хрестових походів, коли 1099 року європейські рицарі захопили Єрусалим. Як зазначає М. Л. Гаспаров, стислу і водночас точну характеристику цього великого культурного зламу дав французький хроніст, історик першого хрестового походу, монах Гвіберт Ножанський (1053 – бл. 1124) у своїй автобіографії 1115 року, де читаємо: «Незадовго до мого дитинства, та, мабуть, і тоді шкільних учителів було так мало, що в маленьких містечках знайти їх було майже неможливо, а у великих містах — хіба що насилу; та якщо і випадало зустріти такого, то знання його були такі убогі, що їх не можна порівняти навіть з ученістю сьгоднішніх мандрівних кліриків». Прикметна подія вказаного зламу — це попит на освічених людей, випускників соборних шкіл.

Вже у XI ст. різні міста славилися різними науками: в Меці були хороші вчителі музики, в Камбре — математики, в Турі — медицини, і допитливі учні починають кочувати з однієї школи в іншу для вдосконалення своєї освіти, що врешті-решт призвело до появи нового вагантства, яке тепер репрезентує не культурні низи, а, навпаки, культурні верхи духовної верстви.

Наслідком поживлення культурного життя у XII ст. було народження у Європі XII–XIII ст. університетів (від *нім.* Universität, яке походить від *лат.* universitas — сукупність, спільнота). Ці навчальні заклади, на думку М. Л. Гаспарова, не були безпосередніми нащадками соборних шкіл, оскільки приплив молоді зі всієї Європи вимагав інших форм організації навчального процесу, та й саму університетську молодь приваблювали не стіни навчального закладу, а особистість викладача. При цьому і вчителі, і учні були здебільшого безправними пришельцями. Для того, щоб забезпечити своє право на існування, вони змушені були об'єднатися в корпорацію і виклопотати у папи привілей на свої права, який той охоче надавав. Такі корпорації учителів-магістрів і учнів-школярів стали першими європейськими університетами. У XII ст. так утворилися Паризький та Болонський університети, у XIII ст. — Оксфордський, Кембриджський, Тулузький, Саламанський та інші університети. Такі навчальні заклади не підпорядковувалися місцевій світській і навіть духовній владі: в Парижі начальником університету вважався канцлер собору Паризької Богоматері, але влада його була номінальною. Тодішній європейський університет складався з нижчого — і найчисельнішого — факультету семи шляхетних мистецтв (граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, астрономії, музики) і трьох вищих факультетів (богословського, медичного, юридичного). Організація факультетів нагадувала вчений цех середньовічного зразка, де школярі були учнями, бакалаври — підмайстрами, а магістри семи мистецтв і доктори трьох наук — майстрами. Така корпоративна організація міцно згуртовувала цей строкатий люд в єдину вчену верству.

На початку формування Середньовіччя як історико-літературної доби у старому світі вже відбулися дві знаменні події.

По-перше, цілком сформувалися і активно функціонували дві самостійні та принципово різні культурні традиції

— західна, репрезентована красним письменством Греції, та східна, втілена у словесному мистецтві Біблії. На думку С. С. Аверинцева, літератури Давнього Сходу та література Античності, взяті як окремі цілісності, — це несумірні між собою явища принципово різного гатунку, це не стадії одного шляху, а два різних шляхи, що з однієї точки розійшлися в різних напрямках. Їхні основні параметри на світоглядному, естетичному та поетологічному рівнях можна стисло описати, базуючись на дослідженнях С. С. Аверинцева та О. Ф. Лосева, наступним чином:

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
РОЗУМІННЯ УНІВЕРСУМУ (СПОСІБ ПІДХОДУ ДО БУТТЯ)	
<p>Грецький світ — це «космос», це таке «убрання», яке є «рядом», «порядком» (законовідповідною і симетричною просторовою структурою).</p> <p>У сфері «космосу» час постає в модусі просторовості (симетричність, здатність до вічного повторення).</p> <p>Структуру споглядають і «космос» адекватно фіксується через незацікавлений статичний опис.</p>	<p>Давньоєврейський світ — це «олам» («світовий час», «вік», який може скінчитися і змінитися іншим «оламом»), це потік часу, який несе в собі всі речі.</p> <p>У сфері «оламу» простір постає в модусі часового руху як «вмістилище» незворотних подій. Світ як історія.</p> <p>В історії треба брати участь. Світ як «олам» може адекватно схопити тільки спрямована на час оповідь, яка корелюється з кінцевим результатом подій (виходом) і покваліюється питанням «А що далі?». Тому важлива фабула.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Найвища мудрість — покластися на простір, яким завжди володіє тільки теперішнє. <i>Напр.</i>, грецький бог Зевс — «олімпієць», тобто істота, що має своє місце у світовому просторі. Він володар теперішнього, минуле належить Урану і Крону, а майбутнє — невідомому суперникові, який приречений долею забрати у Зевса владу. Крацій подарунок Зевса своєму улюбленцю — це подарунок сьогоднішнього дня в обмін на день завтрашній.</p> <p>Предметом розмислу греків є «буття» — нерухомо-самотожня «сутність». Грецька думка оперує „категоріями” (дефініціями). Теоретичне мислення звільнене для автономного буття і постає як мислення-проект. <i>Напр.</i>, абсолют філософської релігії Платона називається «істотно-Суще».</p>	<p>Найвища мудрість біблійних героїв — це віра і розрахунок на майбутнє (мотив обіцянки). <i>Напр.</i>, Бог Йахве — це «сотворивший небо і землю», тобто володар часової миті початку історії, володар історії, володар часу. Йахве — володар минулого і теперішнього, але його влада здійсниться і його слава засяє тільки в майбутньому, коли настане «день Йахве», про який говорять пророки.</p> <p>Предметом всієї думки єгиптян, вавилонців, іудеїв є «життя», реальність, існування, і оперує вона нерозчленованими символами людського існування-у-світі. Близькосхідна думка — це мислення-у-світі. <i>Напр.</i>, абсолют біблійної віри зветься «живим Богом».</p>
ЕСТЕТИКА	
<p>Література вперше усвідомила себе саме літературою, тобто самозаконною формою людської діяльності, яка протистоїть усьому, чим не є вона сама («віщуванню» пророків, культові, обряду, побуту, «життю»). Слово забране з повсяк-</p>	<p>Відсутній акт самоусвідомлення і самовизначення літератури. Слово не вилучене з повсякденного і сакрального вжитку. Тому стосовно творів не можна застосувати термін «література» у грецькому його розумінні, бо «словесність» («пое-</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>денного і сакрального ужитку, на нього накладене тавро «художності», що вперше започатковує літературу у власному (вузькому) розумінні цього слова.</p> <p>Література допускає стосовно себе рефлексію у формі спеціальної теорії літератури, поетики, літературної критики та філософії. Мета цього – забезпечити оптимальну відповідність індивідуального твору абстрактному концептові жанру.</p> <p>Оперування антитезою «високе» і «низьке».</p> <p>Література, свідомо відокремлена від суто життєвого спілкування, постає як особливий, опосередкований, об'єктивований тип комунікації. Стихія розмови переноситься всередину твору, розмова бога і людей штучно відтворюється, імітується, стилізується власне літературними засобами.</p>	<p>зія», «писання») «біблійного» типу не є літературою у власному (вузькому) розумінні цього слова.</p> <p>Повна відсутність у словесності орієнтованості на рефлексію стосовно себе самої. Неможливість застосування до творів (напр., «Книги Ісаї») категорій Арістотеля.</p> <p>Оперування антитезами «життя» і «смерті», «мудрості» і «метушні», «закону» і «беззаконня», розрізнення святого і марнотного, важливого і зайвого.</p> <p>«Словесність» не відокремлена від розвою життєвого спілкування.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Недіалогічність грецької літератури: герой є абсолютно незалежним ні від кого, не потребує присутності «ти», недосяжний для будь-якого іншого «я», не шукає «джерела життя» поза собою. Така сферична замкнутість вважається досконалістю, бо вона нічому ззовні не підпорядковується, є умовою спокійного, вільного, незацікавленого споглядання. Головний ворог грецької філософської етики – пристрасність. <i>Напр.</i>, грецьке божество на кшталт богів Епікура, залежно від міри одухотворення у філософській думці, стає дедалі байдужішим до світу.</p>	<p>Принципова діалогічність, відкритість до істотного діалогу, пошук «джерела істини», «джерела води живої» поза собою, в іншій людині чи в Бозі, потреба «я» в іншому «ти». Незамкнутість, пристрасність, зацікавленість у всьому, що перебуває поза «я». <i>Напр.</i>, в Біблії ніхто не соромиться потребувати іншого: від іншої людини жадають вірності, від Бога – милості. Йахве теж палко вимагає людського визнання. Залежно від міри одухотворення в думці пророків, Йахве стає дедалі зацікавленішим у світі. Пізніше це оприявниться у християнському догматі про боговтілення.</p>
СТАТУС ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ І МИТЦЯ	
<p>Зрілий тип професійного літератора, який живе тільки задля свого мистецтва і більше переживає за честь свого стилю, ніж за власну громадську честь. Він перебуває в ситуації, створеній літературними інтересами.</p>	<p>Повна відсутність літераторів за суспільним самовизначенням. Натомість існують люди, чия словесна творчість є лише наслідком ученості на службі в царя чи віри на службі в бога. Такий автор завжди перебуває всередині життєвої ситуації, що створена не літературними інтересами.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Грек приписує собі здатність «творити», тобто «робити», «будувати», «виробляти», «винаходити», «вигадувати». Літератор — це «винахідник» слів, художніх форм тощо. Наявність учення про поетичний екстаз, якого сягає новоевропейська ідея геніальної творчості, що долає «правила». Розрізнення натхненної естетичної творчості та ремісництва, яке керується потребами повсякдення. Свідомо праця над літературним шедевром, який залишається і після того, як завершиться певна суспільна боротьба.</p>	<p>Тип «мудрого» — дослідженої книжної людини, яка перебуває на царській службі на посаді писаря і радника, а на дозвіллі розважається хитромудрими сентенціями, загадками, «притчами». <i>Напр.</i>, саме з рук «мудрих» вийшли «Приповідки» (рос. «Книга Притчей Соломоновых») та «Проповідник» (рос. «Книга Екклесиаста»). Тип «пророка» — екстатичного провісника народних долі, який значно більше, ніж «мудрі», схильний до нонконформізму і годується з рук можновладців. <i>Напр.</i>, без письмово зафіксованих промов «пророків» неможливо уявити собі Біблію.</p> <p>Близькосхідна людина ніколи не приписує собі можливості «творити». Їй властива цнота її нібито неособистісного натхнення. Кожне слово Біблії кожен раз вимовляється тим, хто говорить, ізсередини безпосередньо-життєвого спілкування зі своїм Богом і з собі подібними. Тому пророк не має на меті «створити» якийсь шедевр на віки. Натомість він прагне бути по-людськи негайно почутим. Звідси слово пророка — принципово неавторське, кинуте на волю потоку, не захищене перед усіма підступами бесіди, що триває безупинно.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Наявність поняття індивідуального «авторства» як невід'ємного атрибута літературної психології.</p> <p>Література існує всередині перш за все «духовної», «культурної» ситуації спілкування.</p>	<p>«Анонімність» літератури старозавітного типу. Відсутність поняття індивідуального авторства, яке функціонально заміщується поняттям особистісного «авторитету». «Авторитетне» ім'я кожен раз вказує на особливе значення збірника текстів, якому присвоєно це ім'я.</p> <p>Відсутність поняття про літературне авторство унеможливує розмову про містифікацію чи фальшивку. В давньоєврейській літературі багато своєрідних «особистостей», проте нема жодної «індивідуальності». «Писарі», «мудрі», «пророки» Близького Сходу працювали в атмосфері внутрішньої анонімності навіть тоді, коли їхні імена залишалися в пам'яті нащадків. Давній єгиптянин міг сказати про «мудрих» колишніх часів, що їх імена живуть через написані ними книги. Але тут йдеться про вербальне життя імені, а не про життя авторської спадщини у власному сенсі слова.</p> <p>Словесність перебуває всередині життєвої ситуації спілкування.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Важливо і те, хто слово промовляє, важлива індивідуальність автора, яка самовизначається, тобто автор проводить уявну межу між собою і не-собою, усвідомлює себе неподільним і відокремленим від усього іншого, рівним собі самому «атомом». Тому «індивідуальність» не може бути колективною.</p>	<p>Біблійне слово має декілька авторів – Бог, мудрі колишніх часів, будь-яка народна спільнота, яка теж входить у ситуацію розмови, а пророк постає лише співавтором. Така ситуація робить безглуздим закид щодо плагиату, бо найважливішим виявляється не те, хто слово вимовив, а те, що слово взагалі було сказане і ожило у розмові. «Особистість», якою людина буває, незалежно від того, що вона про себе думає, не відмежовує себе кордоном від того, чим є не-вона. Тому «особистісність» може бути колективною. <i>Напр.:</i> 1. Коли відомо, що у довготривалому формуванні такої особистісної книги як пророцтво Ісаї брали участь різні особи, то це означає, що всі наступні творці продовжували цю книгу в «дусі» її першого зачинателя і підкорялися первісно заданому ритмові думки і слова. 2. За єрусалимським культом Йахве знаходиться образ і авторитет Давида, тому пов'язані з цим культом пісні є за своєю сутністю «Давидовими» псалмами. 3. «Особистісність» старозавітних текстів яскраво відрізняє іронічну зосередженість «Проповідника» (рос. «Екклесиаста») від розлючених інтонацій «Книги Йова» та від натхненно-повчального го</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Наявність досвіду справжньої самотності як позитивної смислової наповненості («пафос дистанції»), як інтелектуального фокусу внутрішнього самодистанціювання.</p> <p>Тип «невизнаного генія», «незбагненого новатора», «тору вальника нових шляхів», який може сподіватися хіба на вдячність нащадків.</p>	<p>лосу «Приповідок» (рос. «Книги Притчей Соломоновых»).</p> <p>Людина в Біблії ніколи не залишається по-справжньому сама: навіть коли з нею немає інших людей, поруч завжди є Бог. Присутність Бога подається як щось вкрай насущне, конкретне, відчутне, і це унеможливило стан холодного інтелектуального відсторонення. Людина і всі інші люди перебувають в одній площині, немає внутрішнього дистанціювання, — ось чому поняття «натовп» неможливо перекласти на біблійну мову.</p> <p>Біблійному світові невідомі психологічні комплекси «генія серед натовпу» і «творча самотність».</p>
ПОЕТИКА	
<p>В основі античної поетики – пластичність. Гегемонія пластично-об'єктивуючого, безкорисливого, орієнтованого на позаситуативне споглядання опису, який називається екфрасис. Такий опис є специфічним для «художньої» літератури, тоді як повчання і оповідь властиві і «нехудожній» словесності.</p>	<p>Поетика Біблії – це поетика оповіді, притчі, яка не допускає пластичності. Тут природа і речі не можуть бути об'єктом самоцільного опису. Оскільки біблійний «олам» рухається у часі, спрямовуючись до сенсу, який переходить часові межі, то розв'язка оповіді теж переходить межі оповіді, а мораль притчі –</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>Описи наочні, слова поета мають на меті передати замкнуту пластику, форму, розчленованість, зображення, чітку картину. Грецьке слово розраховане на «глядачів», які повинні вийти з потоку, щоб у незацікавленому спогляданні статичної картини пережити свою позаситуативність.</p> <p>Дистанціювання «я» від «ти», вивільнення «я» із «діалогічної ситуації» дозволяє спостерігати за іншими і за собою «зі сторони», можливість об'єктивно характеризувати і класифікувати чужі «я», відтворювати мовленнєві особливості кожного персонажа. Література створює образ людини, зображає «характер» (об'єктивно досягнута особистість, спостережена і описана як річ, зафіксована у різко окресленому і нерухомо застиглому пластичному образі, який можна легко і безпомилково розпізнати серед інших). Особистість як тип людської поведінки у грецькому театрі і драматургії втілює маска —</p>	<p>межі притчі. Людина в біблійній оповіді постає суб'єктом вибору і дії, тому й сама оповідь викликає зацікавлення.</p> <p>Біблійні описи не наочні, слова поета покликані передати насамперед розімкнуту динаміку, порив, злиття, виразність, проникливу інтонацію. Біблійне слово розраховане на «слухача», який має перебувати в потоці, бути зацікавленим і пережити свою причетність до ситуації.</p> <p>Відсутність дистанційованості між «я» і «ти» унеможливорює стороннє, об'єктивне, незацікавлене споглядання, унеможливорює створення «характеру», «маски» у грецькому розумінні цих слів. Натомість створюється <i>образ стану</i>, «звільненого» від характеру, від психології людини загалом. У такому зображенні почуття живуть ніби поза людьми, але пронизують усі їхні дії і змішуються з почуттями автора. Образ внутрішнього стану не передбачає пластичної наочності уявлень про зображуване. Старозавітні герої репрезентують не вигляд героя, а його місце в бутті, його сан у світовій</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>чиста, повністю самовизначена, очищена від історії структура, яка є смисловою межею обличчя. «Маска», «характер» передбачають пластичну наочність уявлень про персонажа.</p> <p>Маска як тілесно-душевний вигляд людини, як система фіксованих рис і властивостей, як цілісна і закономірна предметна структура, що орієнтована на спостереження в послідовній низці ситуацій. Кожна риса існує у співвідношенні зі всіма іншими рисами, тому для кожної інтонації, кожного руху тіла і жести треба знайти місце всередині цієї структури. У греків психологічний стан подається однозначно, локалізується в замкнутому, пластичному «індивідуумі», постає об'єктом художнього споглядання «зі сторони» чи об'єктом уявного експерименту. Кожен образ чітко окреслений в одному слові чи в декількох словах. <i>Напр.</i>, Іно уособлює плач, її слова і жести «слізні»; Орест репрезентує мужню скорботу; в рисах Медеї</p>	<p>ієрархії. <i>Напр.</i>, сутність Йахве полягає у тому, що він — Бог «невидимий», з яким можна говорити, але якого не можна спостерігати, роздивлятися, відтворювати в пластичному образі. Так само не є «характерами», «масками» аккадський Ут-Напіштім, іудейський Авраам, шумерський і аккадський Гільгамеш й ін.</p> <p>Душевні стани описано в Біблії не як предметний атрибут (суттєва ознака), а як динамічна енергія, як всеохопна стихія страждання чи радості, добра чи зла, як один із модусів людського всесвіту, і всередині цього всесвіту відчують себе і автор, і читач. <i>Напр.</i>, найменування Мойсея «людиною Божою» свідчить лише про його служіння як провісника Бога серед людей, але нічого не говорить про нього самого, про його тілесні і духовні риси. Старозавітні епітети нічого не «змальовують», вони не «пластичні».</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>застигла неприборкана лють, уся її зовнішня і внутрішня постава повинна виводитися з її дикості й неприборканості.</p> <p>Античний автор повинен був бачити атомоподібного «індивідуума» і пластично-замкнутий «характер» не тільки у своєму героєві, а й у власній художній особистості. Вибудовуючи мовленнєву характеристику персонажа, автор повинен був і своє авторське мовлення оцінити як характерне. Поняттю індивідуального характеру відповідає поняття індивідуального стилю. Слово виражає індивідуальність автора і саме тому воно індивідуальне. Головне — пластично замкнута форма. Замкнутий і відокремлений від життєвого потоку твір передбачає замкнуту і відокремлену авторську індивідуальність.</p> <p>В античних зачинах автор бере на себе індивідуальну відповідальність за все те, що має сказати, а тому він мусить обґрунтувати важливість своєї теми і правочинність свого підходу до неї. Зачин, чітко проводячи межу речі на її початку, постулює таку ж чітку межу і в її кінці. Тому античний твір в принципі не може бути довільно продовженим, як і не</p>	<p>Літературний текст цілковито перебуває всередині загальножиттєвої ситуації, що постає стосовно нього як ціле. Сам текст не мусить бути «цілісним». Ось чому деякі книги Старого Заповіту не мають формально вирішеного «вступу» і першу ж свою фразу починають із сполучника «і». Це сигналізує про те, що справжній початок тексту знаходиться поза його межами.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавилону)
<p>може обірватися. З грецького твору не тільки слова не викинеш, а й слова до нього не додасиш.</p>	<p>Близькосхідний твір може бути, як це видно із книг пророків, довільно продовжений чи обірваний.</p>

По-друге, завдяки завоюванням Олександра Македонського (356 до н.е. — 323 до н.е.) згадані самостійні культурні традиції змогли зустрітися і перетнутися. Для цього існували необхідні передумови.

Справа в тому, що сама культура Давньої Греції розвивалася в ситуації широкого культурного обміну з культурою Сходу, та й самі греки не заперечували того, що вчилися у східних народів проникати в божественні та людські таємниці. Зокрема, філософія класичної Еллади успадкувала від Сходу уявлення про природне середовище людини, розширила і поглибила їх, поставивши питання про походження Всесвіту, побудову космосу, про елементи матеріального світу. На Сході культура класичної Еллади зіткнулася з ірано-мідійською, халдейсько-вавилонською, єгипетською та семітською культурами. Як наслідок, виникли культури еллізму в Єгипті, Сирії, Малій Азії та Елладі.

До VII-VI ст. до н. е., тобто до появи міст-полісів, передові країни Сходу економічно і культурно були більш розвинутими, ніж одна з ранніх грецьких колоній Іонія (відіграла провідну роль у налагодженні контактів зі Сходом) та й Еллада в цілому. Остання засвоїла халдейсько-вавилонський астральний світогляд, мистецтво і міфологію Єгипту, етичну філософію Ірану. Сполучною ланкою між цивілізаціями Давнього Сходу, Єгипту, Вавилону та греками була Фінікія (розташовувалася на східному узбережжі

Середземного моря, нині територія Лівану та Сирії), звідки греки запозичили фонетичний алфавіт.

Родоначальник грецької філософії фінікієць Фалес з Мілету (бл. 625–547), згідно з Плутархом, запозичив у єгипетських жерців уявлення про воду як перше начало всього суцього. З Єгипту греки перейняли і саме вчення про чотири елементи світу – землю, повітря, воду, вогонь. Світоглядні принципи єгиптян були джерелом філософії Піфагора (бл. 580 – бл. 500), який навчався у жерця Оніуфіса з Геліополіса. Дослідник В. К. Чалоян припускає, що до вчення про два світи Платон міг прийти через знання вірменського міфу про перебування сина Вірменії в «потойбічному» світі.

Загалом йдеться про творче засвоєння чужого: запозичені у Давнього Сходу ідеї були суттєво переосмислені греками в умовах Еллади, перетворилися в якісно нові погляди, оформлені в нових системах, школах та напрямках філософії.

Через відтік населення, викликаний греко-македонськими війнами (правл. Філіпа II 359–336), сама Греція ніби перемістилася на Схід, втративши першість у багатьох галузях культури. Лідерство перейшло до культури *елліністичної*, що активно розповсюджувалася по всьому Сходу і яку воїни Олександра Македонського на своїх щитах донесли аж до Індії. В кожній окремій країні Сходу еллінська (грецька) культура змішувалася з місцевою національною і загальною східною культурами. Як наслідок – розвиток процесу становлення нової елліністичної культури з її спільними для всього елліністичного світу й особливими, притаманними кожній країні рисами.

Нова елліністична культура, у якій органічно поєдналися західні й східні елементи, відрізнялася принциповим синкретизмом, завдяки якому, за словами В. К. Чалояна, і культура Еллади, і культура східних країн постали загальним надбанням і частиною культури всесвітньої. Саме через *синкретичний еллінізм*, в якому власне грецький світ був дуже важливим, та проте не єдиним елементом, у спадщину

наступним поколінням вдалося передати культуру Еллади та Сходу. Римська культура базувалася на еллінізмі, а після закінчення римського панування на Сході й загибелі античного суспільства еллінізм став джерелом візантійської та арабської цивілізацій. У часи Юстиніана (бл. 482 чи 483 – 565), коли переживає своє завершення грецька література Класичної Давнини та відбувається рішучий злам у русі від Античності до Середньовіччя, християнська література на грецькому ґрунті, за словами С. С. Аверинцева, обов'язково мусіла відчувати потребу у словесному портреті Христа, – у візантійську добу такі портрети (літературні ікони, наприклад, з «Життя Богородиці» Епіфанія Монаха) набувають неабиякої популярності.

Як відомо, греки ще за часів Платона тужили за східною мудрістю. На початку III ст. до н. е. вони зацікавились іудеями як носіями якогось загадкового вчення. У грецькій свідомості асоціація іудеїв з індійськими брахманами навіть породила у перипатетиків думку про спорідненість між ними.

Особливо приваблювало філософськи мислячих еллінів іудейське єдинобожжя. Презентація іудейською пропагандою віри Мойсея як «чистої» філософської релігії на тривалий час породила непорозуміння, зумовлене ототожненням учення Тори й платонівсько-аристотелівської доктрини. С. С. Аверинцев акцентує тут на моменті власне непорозуміння, зважаючи на те, що «Бог Авраама, Ісака і Якова» таки зовсім не подібний на «бога філософів і вчених».

Через те, що грецька культура зовсім не сприймала красу чужого слова, люди Сходу змушені були «одягати» скарби своєї вітчизняної мудрості у грецькі словесні, а якщо можливо, і в розумові форми, змушені були розтлумачувати свою культуру грецькою мовою. Так, в Єгипті з ініціативи Птолемея II Філадельфа (283–246 до н. е.) іудеї переклали грецькою мовою Старий Заповіт, і цей переклад увійшов в історію як переклад семидесяти тлумачів – Септуагінта. Євреї сприйняли Септуагінту як чудо, як нову маніфестацію

одкровення, як авторитетне «Писання». Переклад Старого Заповіту грецькою як «світовою» мовою середземноморської цивілізації мав на меті донести закон Йахве до «язичників» і спонукався тодішньою вірою євреїв у близьке здійснення того, про що Йахве сказав Авраамові: «Тобою всі племена землі благословлятимуться» (Бт 12 3, 22 18). І тільки після трагедії двох іудейських війн (66–73 н. е. та 132–135 н. е.), коли рабинські кола раптово замкнулися у своїй національній винятковості, ставлення ортодоксального іудаїзму до Септуагінти різко змінилось на негативне. А незабаром синагога взагалі відмовилася від самої ідеї еллінізувати Тору, назавжди залишившись при давньоєврейському оригіналі.

Проте саме в Септуагінті з'явилося слово *Κυριος* – «Господь» – як заміник суворо табуйованого у єврейському середовищі ім'я Йахве. У слові «Господь» залишалася тільки ідея бога як «Господа» взагалі, «Господа» усього світу, а не лише іудеїв. Саме звідси походить звичай християнських авторів називати свого бога «Господом».

Грецька риторика знала властивий Біблії синтаксичний паралелізм, та саме у давньоєврейській поезії він оперує великими, вільно розташованими словесними масами. Загалом Септуагінта відтворює особливий лад семітичної поетики, менш витончений, зате більш експресивний, порівняно з рафінованою мовою грецької літератури.

Завдяки Септуагінті було відкрито шлях для творчості в біблійному дусі. В основі цього шляху виник той органічний сплав, синтез грецького і семітичного мовного ладу, якого досягли творці Септуагінти. Саме через Септуагінту і її новозавітні відголоски в європейський мовний світ (латина, романські, германські, слов'янські мови) на всі віки християнської ери увійшли численні лексичні «біблеїзми». Наприклад, коли в сонеті Шекспіра йдеться про «славні ранки» («glorious mornings»), а в Ахматової – про «хмарину в славі променів» (рос. «облако в славе лучей»), вже самим фактом народження ці словесні образи, на думку С. С. Аверинцева, завдячують олександрійським тлумачам,

які, перекладаючи Тору, надали лексемі «слава» значення «самовиявлення божества у вогні, світлі і димі», що властиве для відповідного єврейського слова (див.: Вих: 16 10, 24 16 й ін.) і зовсім чуже для певних грецьких і латинських лексем. Започаткований Септуагінтою синтез культурних традицій продовжувався протягом двох християнських тисячоліть.

Щоправда, Біблія не була оцінена греками як твір літератури, і навіть хрещений Аврелій Августин (354–430) з болем відчував недемосфенівський лад Септуагінти, у святість якої він повірив. Та в анонімному (Псевдо-Лонгіна) трактаті «Про високе» (20–50-ті I ст. н. е.) таки присутня обов'язкова умова взаємопорозуміння двох різних культур: у сприйнятті обожованої Псевдо-Лонгіном спадщини кращих часів еллінізму його зацікавлює не так бездоганність краси, як безмір величі. Ось чому він корегує цілком визнаний в грецькій естетичній рефлексії ідеал «високого»: у свідомості цього автора «високе» термінологічно починає позначати такі неймовірні життєві стихії й безодні духовного світу, що надто високі й глибокі, аби вміститись у межах традиційної грецької естетичної категорії «прекрасного». І тут прикметно, за С. С. Аверинцевим, що принципово чуже близькосхідному світосприянню «високе» Псевдо-Лонгін віднаходить не тільки в пошанованих ним грецьких авторів, як-от у Гомера, а також у «Книзі Буття», яку, хай не точно, та все ж цитує за Септуагінтою. У § 9 книги IX трактату «Про високе», після розбору одного з пасажів «Іліади» Гомера, читаємо: «...Так і законодавець іудеїв, людина непересічна, належним чином осягнув і висловив міць божества, коли написав на самому початку своїх законів: „Сказав Бог“. І що ж Він сказав „Хай буде світло“, і було світло; „Хай буде земля“, і була земля».

Подібну ситуацію можна спостерегти і в спробах еллінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури. Наприклад, невідомий олександрійський єврей у своїй написаній напередодні нашого літочислення грецькомовній «Книзі Мудрості» (рос. «Книге Премудрости Соломона») зберігає вірність жанровій формі давньосхідної сентенційної

словесності – іудейській афористиці «хахамів». Але водночас він послуговується адекватно висловленими тільки грецькими поняттями (наприклад, термінологією стоїків) і замінює достеменно єврейське (фарисейське) вчення про майбутнє воскресіння усієї людини грецьким (платонічним) вченням про безсмертя безтілесної душі, а також звертається з проповіддю не так до іудейського, як до елліністичного читача, випереджаючи теми і мотиви християнської «апологетики» (на кшталт заклику усвідомити безглуздість ідолослужіння).

Здійснений єврейським анонімом синтез був можливий передусім через те, що у контрастних близькосхідному й еллінському типах людини знайшлася важлива спільна риса – схильність захоплюватися процесом розмірковування, здатність вбачати у «вченні» цінність, вищу за «чоловічі» військові чесноти і простосерду «душевність». Тут плекається не душевне, а духовне. Ось чому така різна «мудрість» учнів Сократа й учнів рабина Акіби: це для них предмет всепоглинаючої пристрасті, яка визначає усе їхнє життя і звеличує того, хто нею володіє. Східний книжник і грецький філософ присвячують усе своє життя набуттю розумового уміння. Ось чому так добре прозвучав грецькою мовою екстатичний панегірик Мудрості Божій: «Є бо у ній дух розумний, святий, однородний, многовидний, витончений, діяльний, проникливий, неосквернений, ясний, недіткнений, добродушний, бистрий, нестримний, добродушний, чоловіколюбний, постійний, певний, безжурний, всемогутній, вседоглядний, що пронизує всі душі розумні, чисті, щонайніжніші» (Муд 7 22–23). І греки-християни перейняли зі східної традиції нескінченні, розмірені ряди динамічних епітетів, довівши все це, згідно зі своєю культурною звичкою, до досконалості. Завдяки близькості грецькомовної «Книги Мудрості» до біблійних жанрових форм, християни, на думку С. С. Аверинцева, цілком умотивовано поставилися до неї як до канонічної книги й повноправної складової вітхозавітного переказу.

Псевдо-лонгінівський погляд на Біблію, як і спроба еллінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури, – це прояви, так би мовити, зовнішнього підходу, коли бачиться щось інакше, ніж коли дивитися зсередини. Та завдяки такому зовнішньому, а тому «помилковому» поглядові, у європейській літературній традиції стала практично можливою зустріч і продуктивний синтез двох творчих принципів (первісно принципово різних). Адже якраз подібне до псевдо-лонгінівського «непорозуміння» відродилося в Європі разом із відродженням античних норм культури й естетики та ожило в ренесансній, бароковій і романтичній поетизації Біблії. Саме воно створило підґрунтя для великого й продуктивного культурного синтезу, всередині якого, за словами С. С. Аверинцева, *одвічна динаміка Біблії доречно доповнювала урівноважену статичку класичної мови форм*. Саме ця «помилка» Псевдо-Лонгіна в далекій історичній перспективі породила поезію англійця Джона Мільтона (1608–1674) і німця Фрідріха Клопшток (1724–1803), росіянина Гаврили Державіна (1743–1816) і англійця Вільяма Блейка (1757–1827).

Загалом, підсумовує С. С. Аверинцев, кожне наступне покоління надає предметові свого пошанування первісно чужих йому ознак. Та все ж у руках римлян, які у своєму сприйнятті спотворили грецьку класику, остання перестала бути непроникною «річчю у собі» і, подолавши свою локальність, почала відігравати роль загальнозначущого культурного орієнтира. Аналогічно Єрусалим, увібравши в себе грецький корінь *ιερος*, спотворив іудейське «Ієрушалаїм» і повинен був стати первісно неадекватним собі «Єрусалимом», аби перетворитися на універсальний символ у конструктивному процесі становлення європейської культури. Складний міжкультурний синтез «Афін» і «Єрусалима», започаткований у Септуагінті, за своєю сутністю та своїм глобальним характером постав врешті-решт тим завданням, яке європейська культура повинна була вирішувати усім своїм існуванням.

Яскравий приклад взаємодії античності і християнства знаходимо у розвитку латинської середньовічної культури. Саме цих двох джерел сягають прообрази основних тем вагантської поезії — гнівне викриття і почуттєва любов. Джерелами першої теми були старозавітні пророки, Ювенал з іншими римськими сатириками, яких читали в середньовічних школах. Джерела ж любовної теми — це старозавітна «Пісня над Піснями» та Овідій.

Алегоричне тлумачення в християнстві «Пісні над Піснями» як шлюбу Христа з церквою відкрило еротичним образам шлях до всієї релігійної та й загалом християнської поезії Середньовіччя. Так, вже в XI ст. зустрічаємо перекладення (*рос.* переложение) уривка з «Пісні над Піснями» (5 2-7)² під назвою «*Quis est hic, qui pulsat ad ostium*», яке довгий час приписували великому аскетові, проповідникові та поетові Петру Даміані (1007 – 1072). У російськомовному перекладі М. Л. Гаспарова, який зберігає первісний ритм, нехтуючи слабкими й у самому оригіналі римами, цей твір має такий вигляд:

Кто стучит, кто стучит под окнами
 Ночь тревожа сонную?
 Кто зовёт: „О девица прекрасная,
 О, сестра, подруга драгоценная,
 Встань, открой, спеши, моя желанная!
 Сын царя, Сын Царя Всевышнего,

² Див.: «*Молода*: 2. Я сплю, та моє серце не засинає. / Ось чую: стукає мій любий: / „Відчини мені, о моя сестро, моя люба! / Моя голубко, моя чиста! / Бо голова у мене роси повна, / кучері у мене — нічних капель.” / 3. Я скинула із себе мою одежу: / як мені її надягнути? / Помила собі ноги: / як мені їх бруднити? / 4. Мій любий просунув руку / через дірку в дверях, / і нутро здригнулось у мені. / 5. Я встала відчинити любому моему, / із рук моїх закапотіла мірра, / з пальців моїх текуча мірра / на ручку при засуві. / 6. Я відчинила любому моему, / та любий мій уже відвернувся, пішов далі, / дух мені захопило, як він заговорив був. / Шукала я його, та не знайшла вже: / я кликала його, та він не обізавсь до мене. / 7. Знайшла мене сторожа, / що круг міста ходить. / Вона мене побила, поранила. / Здерли з мене плащ мій тій, / що доглядають мури».

Первый и единственный,
 Я с небес нисшёл в земные сумерки
 Души смертных из плененья вызволю,
 Смерть прияв и поруганья многие”.

Встала я, ложе я покинула,
 Бросилась к порогу я,
 Чтобы дом мой распахнуть любезному,
 Чтобы дух мой взвидел бы воочию
 Лик, который всех ему желаннее.

Но была улица пустынною,
 Гость прошёл и скрылся в ночь.
 Что мне делать, что мне делать, горестной?
 Вся в слезах я бросилась за юношей,
 Чья ладонь из персти плоть содеяла.

Сторожа, град ночной хранящие,
 Взяв меня, схватив меня,
 Сняли платье и надели новое,
 Прозвенели в слух мой новой песнею,
 Да взойду я во чертоги царские.

З іншого боку, XII ст. отримало назву «овідіанського відродження» (за аналогією з «вергіліанським відродженням» IX ст.), адже: Овідія читали в школах, його наслідували, вірші його настільки були у всіх на вустах, що арагонський король, цитуючи перед своєю державною радою Овідієву сентенцію «Важливо — завоювати, але зберегти — не менш важливо», був переконаний у тому, що цитує Біблію. Овідія шанували насамперед як мораліста, який написав «Ліки від кохання», хоча це зовсім не завадило авторам XII ст. оспівувати кохання у віршах значно відвертіше за Овідія, як це можна спостерігати, наприклад, у латинського поета вагантівського спрямування другої половини XII ст., каноніка Серлона Вільтонського. Причому, жодних переслідувань за аморальність межово-еротичні вірші не спричиняли, позаяк сучасники вагантів, на думку М. Л. Гаспарова, дуже добре розуміли, що таке літературна умовність, і що наслідувати вірші Овідія і наслідувати героїв Овідія — це зовсім різні речі.

Загалом динаміка формування європейської літературної традиції від самих початків постає, за визначенням Ю. І. Султанова, біметасоматозним процесом: античність і християнство з перемінним успіхом домінували в процесі іманентного розвитку європейської культури і літератури (до XIII ст. домінувало християнське начало, а в добу Відродження на передній план вийшла антична спадщина). Завдяки такій взаємодії кожне з цих начал теж поступово змінювалось, утворюючи своєрідний сплав, нову єдність з яскраво вираженою національною самобутністю.

Таким чином, якісно новий синтетичний тип художньої свідомості, що утворився під впливом складної довготривалої взаємодії античності й християнства, Заходу і Сходу, став для європейської культури власне традицією: античність залишила Європі віру в здобутки людського розуму, а християнство через символ Хреста внесло в європейську свідомість адекватну за динамікою ідею морального піднесення людини. Саме ці два начала, з погляду сучасних дослідників, визначають своєрідність європейської цивілізації: її динамізм, специфіку, систему інтелектуальних і духовних цінностей і понять, її здатність до моделювання й проектування суспільно-історичних процесів.

КУЛЬТУРНИЙ ОБМІН І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ ЗА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Культурний розвиток людства реалізується через культурний синтез, який відбувається в умовах постійного культурного обміну між народами. Історія цього процесу така ж давня, як і історія людської цивілізації.

Візантійська імперія (IV – XV ст.; падіння Константинополя 1453) була величезним світовим ринком, «золотим місцем між Сходом та Заходом». У духовному світі Візантії панувала догматика православної церкви, замінивши собою,

на думку дослідників, національність.

Християнство, ставши державною релігією, знищувало все, пов'язане з язичництвом, у тому числі музеї, академії, пам'ятки культури, бібліотеки тощо. У цій руйнівницькій справі візантійці не були оригінальними, бо на початку утворення Арабського халіфату халіф Омар (правл. 634–644) знищив бібліотеку в Олександрії, мотивуючи своє рішення дуже просто: «Якщо в цих книгах пишуть про те, що є в Корані, то вони непотрібні, якщо ж у них говориться щось інше, то вони шкідливі. Тому і в першому, і в другому випадку їх треба спалити». І навіть у західноєвропейському XIV ст. Джованні Боккаччо, відвідуючи у великому культурному центрі Монте Кассіо бібліотеку, яка розташовувалася в закинутому і незачиненому приміщенні, виявив ганебне ставлення до рукописних сувоїв, коли монахи вирізаний зі старовинних рукописів пергамент використовували для виготовлення псалтирів і молитовників, які продавали жінкам і дітям. Але і як араби, котрі після утворення своєї світової держави почали цінувати книгу на вагу золота, і як ренесансні діячі доби Відродження, котрі старанно збирали й вивчали античні тексти, візантійці не тільки припинили руйнацію, а й засвоювали ідеї світу, що йшов у минуле, спираючись при цьому на ідеології Сходу (іудейське єдинобожжя, месіанізм, єгипетська есхатологія) та Заходу (філософія Платона, вчення стоїків).

Сполучною ланкою між культурами Заходу і Сходу стала самобутня культура Візантії, джерелами якої були: а) елінізовані регіони, тобто Єгипет, Сирія, Мала Азія; б) культури Олександрії, Едесси, Пергама; в) персидська релігія — маніхейство. Водночас ніколи не згасала у Візантії антична грецька культура, що була вагомою складовою освіченості представників вищого світу: в християнському середовищі навіть при релігійних дискусіях покликалися на різні концепції класичної філософії Еллади. Щобільше, у Візантії старанно вивчали давньогрецьку філософію, праці з історії, міфологію, збирали давні рукописи, упорядковували

збірники висловлювань різних авторів про античні твори.

Прикладом такої діяльності може служити створений у IX ст. патріархом Константинополя Фотієм «Опис і перелік прочитаних нами книг» (інші назви: «Бібліотека» або «Міріобібліон», букв. знач. слова — безліч книг, є умовними), де схарактеризовано грецьку світську та церковну літератури. Твір складається з 280 кодексів (нотаток), присвячених окремим авторам, від Геродота до візантійського хроніста IX ст. (ряд пам'яток, описаних Фотієм, авторами яких були Ктесій, Діодор, Діонісій Галікарнаський, Діон Кассій та ін., втрачені). «Бібліотека» Фотія — це перший середньовічний бібліографічний твір з елементами літературної критики.

Захід сприйняв культуру Візантії через живих творців цієї культури — візантійців, які з давніх-давен оселилися на півдні Італії, а також через привезені на Захід літературні й інші візантійські писемні пам'ятки. Так, папа Інокентій III (понтифікат 1198–1216) відряджав учених з Паризького університету в Константинополь для придбання рукописів. Так само чинили багато європейських політичних діячів і меценатів. Як наслідок, в італійські міста надходила велика кількість рукописів, книг філософського, теологічного, художнього, природознавчого, історіографічного змісту еллінських, елліністичних та візантійських авторів, у тому числі Платона, Арістотеля, Діогена Лаертського, Плутарха, Софокла, Есхіла, Геродота, Фулідіда, Птолемея, Гомера. Багато їхніх праць завдяки перекладу на латину ставали надбанням широкого загалу діячів західної культури. Після взяття хрестоносцями Константинополя (1204) був здійснений масовий вивіз на Захід награбованих завойовниками художніх і культурних цінностей. Таким чином Захід успадкував: богословську літературу Візантії — твори Максима Сповідника (580–662), Йоана Дамаскіна (бл. 675–753), Віссаріона Нікійського (бл. 1403–1472) й ін.; візантійські досягнення в галузі математики — «квадріум» Михаїла Пселла (1018–078); архітектурні форми з Вірменії

(купол над квадратом та ін.). Діячі італійської культури почали вивчати грецьку мову за сприяння Мануїла Мосхопула (кінець XIII — початок XIV ст.), котрий для створення навчальної граматики грецької мови скористався знаменитою книгою Діонісія Фракійського «Мистецтво граматики» (бл. 100 до н. е.).

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

З Михаїла Пселла та його учня Йоана Італа у Візантії першої половини XI ст. починається інтелектуальний рух, пов'язаний із появою в країнах візантійської цивілізації інтересу до античної філософії та логіки. В цей час поряд з філософією Арістотеля високо поцінують вчення Платона

та неоплатоніка Прокла. Тут доречно зважити на те, що після краху Рима до IX ст. на Заході не існувало ні філософії, ні логіки, а забутим виявився навіть давньоримський автор Боецій (бл. 480–524) з його перекладами логічних творів Арістотеля та коментарями до них. У X–XI ст. Захід знав тільки Порфирія (232 чи 233 – бл. 304) й Боеція та їхні інтерпретації Арістотеля. І тільки завдяки впливу культури візантійського й арабського Сходу стан речей у XIII ст. почав змінюватися на краще.

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

Культурні зв'язки між Заходом і Сходом реалізувалися не тільки через посередництво Візантії, а й завдяки безпосереднім контактам між представниками західноєвропейського й ірано-арабського світів.

Протягом першої половини VII ст. відбувалося об'єднання арабських племен з наступною швидкою їх експансією на північ Африки, великі території Ірану, Середньої Азії й

Закавказзя, включаючи Вірменію. На Заході арабські володіння простягалися вздовж африканського узбережжя Середземного моря аж до Піренейського півострова, завоювання більшої частини якого завершилося в середині другого десятиріччя VIII ст. Від 929 до 1031 рр. на Піренейському півострові існував Кордовський халіфат. Паралельно, з VIII до XV ст., тривала Реконкіста (*исп.* Reconquista, від *reconquistar* – відвоювати) – багатовікова збройна боротьба народів Піренейського півострова за звільнення земель, захоплених арабами й африканськими берберами, що завершилася взяттям 2 січня 1492 р. Гранади (Південна частина Андалузії).

Середньовічний мусульманський світ створив високо розвинуту цивілізацію, однією з найважливіших рис якої була велика любов до книги, висока оцінка праці та особистості вченого. Так, халіф аль-Хакім II придбав один рукопис за тисячу динарів. Араби домовилися з Візантією про те, що вони будуть отримувати по одному примірнику грецьких рукописів. Коли місто Тріполі захопили хрестоносці, два сусідніх еміри відразу поїхали до завойовників, щоб викупити двох людей – вченого та каліграфа. Таке ставлення до вчених, на думку І. Ю. Крачковського та В. К. Чалояна, було ще чужим для тогочасної Західної Європи.

Культура арабів живилася переважно сирійсько-грецькими та персидськими (іранськими) джерелами. Ще до захоплення арабами Персії (Іран) переживала культурний розквіт. У той час, коли в 489 р. закрили Едеську школу, а 529 р. візантійський імператор Юстиніан I закрив Олександрійську та Афінську академії, персидський шах Хосров I Ануширван (531–573), навпаки, відродив їх у себе. Вчені, вигнані з візантійських країн, знайшли притулок у Персії: в місті Ніссібіні продовжувала свою діяльність школа з Едесси, в місті Гундешапурі знайшла прихисток Афінська академія. Араби-завойовники не руйнували шкіл, музеїв, бібліотек, а зберігали захоплені ними на Сході міста, і

головне — вчилися у завойованих ними країн. Завдяки цьому розвиток культури народів Сходу за часів арабського панування не знав перерви і йшов по висхідній.

Інтегруючим началом у формуванні ірано-арабської культури виступала арабська мова. Араби сприйняли елементи культури Давнього Ірану і через них — елементи культури Індії, а також засвоїли елементи культури Сирії і через них — елементи грецької. Якщо Індія дала арабам зачатки точних наук, математики, художню літературу, то Греція — філософію. Халіф аль-Мамун заснував у Багдаді «Дім перекладачів», безпосереднім завданням якого було вивчати і перекладати твори грецьких філософів.

У VIII–XI ст. творчий розквіт переживають іранські народи, культурними центрами стають Самарканд, Багдад, Басра, Каїр, Дамаск, а в XI–XII ст. культурний злет переміщується в Кордову, Севілью, Толедо й інші міста на Піренейському півострові. При цьому культура народів і східної, і західної частин ірано-арабського світу зберігала свою єдність. Коли відомий вчений візир династії Беудинів у Месопотамії ас-Сахіб ібн' Аббад (X ст.) познайомився з андалузською антологією поета й письменника Ібн' Абд Раббіхі (помер 940), то він очікував знайти в ній здебільшого іспанські матеріали. Натомість йому довелося не без іронії зробити висновок, скориставшись фразою із Корану: «Це ж наш товар, повернений нам».

Культурні цінності ірано-арабського світу стали пізніше надбанням і Західної Європи. На Сході араби зіткнулись із представниками західного світу під час хрестових походів, а також спілкувалися з ними в Сицилії, в італійських містах, і особливо на Піренейському півострові. На латину та національні мови західних народів перекладали твори арабомовних авторів, античних й інших письменників, праці яких збереглися на арабській мові. З арабської мови перекладали ще у X ст., та особливо інтенсивно у XII ст. Перекладали найбільше в Толедо, де виникла ціла корпорація перекладачів. Завдяки переведеній на латину ще

у XII ст. фундаментальній праці Абу Алі Ібн Сіні «Канон медицини», Європа вперше познайомилася з надбаннями античної медицини. На різні мови Заходу з арабської перекладали Птолемея, Евкліда, Галена, Гіпократа, Арістотеля, Порфирія й інших античних мислителів.

Значна частина арабомовних наукових і філософських пам'яток стала доступною Західній Європі завдяки зусиллям іспанських євреїв-перекладачів. Це стосується й філософії Арістотеля, з якою Європа спершу познайомилася через арабо-іранських перипатетиків. Філософська спадщина грецького мислителя збереглася на Сході, де її засвоїли та звідки передали в своїй інтерпретації (завдяки іспанським євреям латинською мовою) західному світові. У такий спосіб східний перипатетизм дав Заходowi нову для нього філософію, зробивши свій вагомий внесок у формування й розвиток теоретичного мислення аж до епохи Відродження. Центрами західноєвропейської філософської думки в той час стали Шартр і Париж (Франція), Оксфорд (Англія), Кельн (Німеччина), Падуя (Італія). У Шартрі пропaгувалися філософські ідеї арабського перипатетика Ібн Рошда (Аверроеса, 1126–1198), в Парижі утворилася школа латинського аверроїзму на чолі з номіналістом Сігером Брабантським (бл. 1240 – бл. 1281/1284), філософія якого теж базувалася на вченні Ібн Рошда. Данте вважав філософію Аверроеса новим словом і прихильно ставився до Сігера Брабантського, якого у своїй «Божественній Комедії» (Рай, X) помістив в Раю разом з великими античними мудрецьми.

Щоправда, знайомство з філософією Арістотеля відбувалося не без жорстокої боротьби. Достатньо згадати, що Паризький церковний собор 1209 р. заборонив твори грецького мислителя. І тільки 1231 р. знову дозволили читати й коментувати Арістотеля, керуючись при цьому власними цілями. В 1270 р. єпископ Парижа Стефан Темп'є, виконуючи волю папи Йоана XXI, розслідував діяльність Паризького університету: як наслідок, була засуджена філософія Сігера Брабантського. Спочатку на 13 тез, а 1277 р. на 219 тез Сігера і

взагалі на аверроїзм наклали заборону. Врешті-решт після засудження інквізицією Сігера вбили у в'язниці, а його твір «Про розумну душу» знищили.

Починаючи з другої половини XIII ст., зростає роль Сицилії як каналу проникнення східної філософії на захід. Тут відбувається змішування елементів культури арабів, греків і латинських народів. При дворі Фрідріха II Гогенштауфена опікуються філософією Ібн Рошда, надають притулок перекладачеві Арістотеля й Аверроеса Михаїлу Скоту, арабським та єврейським ученим. Саме теорія подвійної істини, яку розвивав Ібн Рошд, у наступну добу Відродження допомогла П'єтро Помпонаці (1462–1524) відстояти перед церквою самостійність науки та філософії, відокремлювати їх від церковної догматики.

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

Через Париж арабський перипатетизм потрапив до Німеччини, певним чином вплинувши на видатного німецького містика-пантеїста Мейстера Екхарта (помер 1327). «Світ, – вважав Екхарт, – існував завжди», «матерія і форма є двома принципами, та вони – єдине становлення і єдине буття, і раз вони складають єдине буття, вони перестають бути двома буттями». На думку М. Екхарта, все – єдине, єдине – це Бог, а поза Богом, тобто поза буттям, немає нічого. Загалом філософія Ібн Рошда, не будучи чітко вираженим пантеїзмом, давала можливість витлумачити себе в пантеїстичному дусі, з чим ми і стикаємось у М. Екхарта.

До Арістотеля зверталися й представники ортодоксального християнства. Генерал ордену домініканців Гумберт де Романіс говорив: «Вивчення філософії потрібне для

захисту віри, тому що язичники саме нею послуговуються як зброєю для боротьби з вірою; воно потрібне і для розуміння Святого Письма, бо деякі місця в ньому можуть бути розтлумачені тільки філософією».

Першим ортодоксальним схоластом, який для філософського обґрунтування християнської догматики звернувся до Арістотеля й арабських перипатетиків, був англійський францисканець Олександр Галесський (1170–1245). Цілу світоглядну систему для церкви створив домініканець Альберт Великий (1193–1280), якого за глибоку пошану до Арістотеля сучасники навіть прозвали «мавпою Арістотеля», але який запозичив виклад арістотелівського вчення у Ібн Сіні – упорядника коментарів та парафраз до творів грецького філософа. Проблему безсмертя душі за Арістотелем трактує й учень Альберта Великого домініканець Тома Аквінський, філософія якого виявилася вершиною схоластичної філософії й була реакцією на філософію Ібн Рошда та латинських аверроїстів. При цьому схоласти не обмежилися Арістотелем, а вибірково зверталися і до філософії ірано-арабських перипатетиків, а також Платона, неоплатоніків, до арабської схоластики, зокрема до творів ашарітського теолога Абу Хаміда аль-Газалі (1059–1111).

Питання для самоперевірки

1. Чому слід розрізняти періодизацію загальної історії людства та періодизацію історії літератури, мистецтва і культури?
2. Що вважається базовими джерелами європейської літературної традиції?
3. Які творчі принципи і сформовані на їхньому ґрунті словесно-культурні традиції існували у світі на момент зародження європейського Середньовіччя, і якими були взаємини між ними?
4. На яких параметральних рівнях і тематичних позиціях оприявнюються принципіві відмінності між еллінською та близькосхідною культурними традиціями?
5. Що таке еллінізм, елліністична культура?
6. Яка роль Септуагінти у формуванні європейської літературної традиції?
7. Що уможливило здійснення синтезу західного й східного творчих принципів та перетворило локальні західну й східну культури в загальнозначущі культурні орієнтири?
8. Яка роль візантійської культури у взаєминах між Заходом і Сходом за часів

європейського Середньовіччя?

9. Як впливав ірано-арабський світ на процес культурного обміну між Заходом і Сходом у добу Середньовіччя?



2

ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

«КАРТИНА СВІТУ» СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛЮДИНИ

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

Відповідно, в основі середньовічної „естетики“ лежала ідея про те, що справжню, вищу реальність утворює не світ явищ, а світ Божих сутностей. Звідси індивідуальні риси видимого світу знецінюються й постають такими, що негідні точного відтворення в мистецтві, а для їх зображення (наскільки воно все ж необхідне) цілком достатньо вдатися до умовного шаблону (стереотипного вислову тощо). Своє завдання письменник вбачав у відтворенні усталених традиційних прийомів, у вираженні загальнозначущих (авторитетних) ідей і понять. Теми й образи також були заздалегідь задані традицією. Така риса властива і для варварського мистецтва. Ось чому кажуть, що устами тогочасного, зокрема середньовічного автора, говорили незчисленні покоління людей.

Усі найважливіші елементи художньої творчості складали свого роду релігійні ієрогліфи. Найвище цінувалася, так би мовити, «теологія мистецтва», яка не давала митцеві повністю

підпасти під владу своєї творчої фантазії. Всього цього очікував від митця і середньовічний реципієнт. Так само власне історія для середньовічної людини отримувала сенс тільки з огляду на вічність і здійснення Божого задуму.

Віра в Бога обумовлювала *цілісність середньовічного світоспоглядання*, з якою пов'язана специфічна *недиференційованість* (нерозрізненість, невідокремленість) окремих його сфер. Різні галузі людської діяльності (економіка, політика, мистецтва, релігія, філософія, науки) ще не мають власної «професійної мови». Через це, скажімо, математичні символи були водночас і символами богословськими, а провансальський трубадур, оспівуючи свою кохану, користувався суто феодальною правовою термінологією (служіння, дарування, васальна присяга, сеньйор й ін.), кохана для нього виявляється дорожчою не за якесь абстрактне «усе», а конкретно — за міста Андалузії (Іспанія) чи Сходу, за володіння папською тіарою чи за Священну Римську імперію.

Необхідно сказати й про виняткову *полісемантичність мови* (у широкому семіотичному значенні цього слова) середньовічної людини, коли всі найважливіші терміни культури були багатозначними, набували у різних контекстах особливого змісту, і коли вміння дати «багатозначне тлумачення» тексту вважалося невід'ємною рисою інтелектуала.

При цьому слід зважити 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 й сприймалися очима: 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*»).

Суттєвим фактором, який формує поняття й організовує сприйняття світу в цілісну картину, завжди є природна мова. Мова — це не тільки система знаків, це і спосіб втілення певної системи цінностей і уявлень. Єдиною цивілізованою мовою в очах освічених людей десь аж до XVI ст. вважалася латина, хоча європейська середньовічна культура, взята у своїй досяжній повноті, насправді була двомовною. Люди століттями звикали мислити однією (рідною) мовою, а писати іншою. Якщо треба було надіслати комусь листа, то його диктували переписувачеві рідною мовою (скажімо, французькою чи німецькою), той записував продиктоване латиною. У такому вигляді лист потрапляв до адресата, а там інший писар або секретар перекладав неграмотному адресатові з латини на рідну мову зміст одержаного листа.

Знання латини було за Середніх віків першою ознакою «культурної» людини. У цьому сенсі різниця між феодалом і селянином відчувалася менше, ніж між феодалом і кліриком. Саме між кліриками латина була живою, розмовною мовою, адже тільки латиною могли спілкуватися в соборній школі чи в університеті студенти, які прийшли хто з Італії, хто з Англії, хто з Польщі. Та й серед мирян знайомство з латиною (хай навіть поверхове, показне) було чимось на зразок патенту на вишуканість. Тому коли весною на міських площах і вулицях юнаки й дівчата водили хороводи (а взимку і в негоду танцювали навіть у церквах, де латина «дивилася» на всіх з кожної стіни), то вони співали не тільки рідні народні пісні (наприклад, французькі чи німецькі), а й складені вагантами латинські пісні. А щоб зміст тих пісень був усім зрозумілий, до латинських строф подекуди додавали строфи народною мовою на той самий мотив.

Таке одночасне використання у пісенному творі двох мов створювало можливість для найвишуканіших художніх ефектів. Найпростіший серед них — застосування у латиномовній пісні приспіву рідною мовою, як це маємо у вагантській «Ранковій пісні». Вальтер Шатільонський та його школа (а почасти ще до них — Примас Орлеанський)

перемішують латину і народну мову ще густіше, починаючи фразу латиною, а завершуючи її французькою, чи навпаки (див., наприклад, «Вірші гнівні на свято посоха» Вальтера Шатільонського). Вершиною майстерності у цій двомовності вважалося складання поетичних творів, у яких рядки народною мовою чергувалися з латиномовними рядками. Цю техніку розробила релігійна поезія, де, скажімо, в якомусь гімні Богоматері французькі рядки вели основну тематичну лінію, дозволяючи слухачам безперешкодно стежити за сенсом, а рядки латиномовні вбирали в себе підрядні речення, орнаментальні епітети й інші «прикраси». Багаті можливості такої мовно-поетичної гри швидко оцінили ваганти. Ось початок 185 пісні Буранської збірки (*Carmina Burana*, знайдена 1803, вид. 1847) у російськомовному перекладі Л. Гінзбурга:

Я скромной девушкой была
Virgo dum floreban,
Нежна, приветлива, мила,
Omnibus placebam.
Пошла я как-то на лужок
Flores adunare,
Да захотел меня дружок
Ibi deflorare.

Проте слід 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 та в Середньовіччі, змінювався, хоча сама мова залишалася тією ж самою. За таких обставин латина об'єктивно перешкоджала усвідомленню середньовічними людьми дистанції між їхнім власним часом і попередньою епохою шанованих ними античних авторів: формальна єдність мови приховувала той якісний світоглядний злам, який відбувся при переході від римської доби до Середньовіччя.

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

давніх авторів, постійні покликання на авторитети, панівне становище топів (*topoi*, рос. «общих мест»), кліше були закономірним прийомом висловлювання власних думок у тодішній ситуації, коли авторитет значив все, а оригінальність — нічого. Минуле змальовувалося в тих самих категоріях, що й сучасність автора. При цьому в середньовічних митців була відсутня свідомість місцевого й історичного колориту: біблійні й античні персонажі фігурують у середньовічних костюмах та обстановці, а художника, скульптора, автора лицарського роману зовсім не бентежило те, що в інші епохи і в інших країнах звичай, мораль, одяг, будівлі, побут були зовсім не такими, як на їхній батьківщині та в їхній час.

На формування середньовічної «картини світу» вплинули три найважливіші чинники: християнство, античність і варварство. Як відомо, більшість народів Європи за доби Античності були ще варварами, а з переходом до Середньовіччя вони почали прилучатися до християнства й греко-римської культури. Однак традиційне варварське світосприйняття не зникло безслідно: під покровом християнства продовжували жити архаїчні вірування й уявлення. Ось чому вчені вважають, що стосовно Середньовіччя слід говорити не про одну, а про дві «моделі світу»: 1) про варварську (для Західної Європи перш за все германську); 2) про ту модель, яка замінила першу і виникла на її основі під впливом християнства та більш давньої й розвинутої середземноморської культури. А якщо належним чином врахувати той факт, що християнство було спочатку для Європи не просто новою релігією, а релігією «чужою», тобто принесеною сюди ззовні, а саме з іудейського, сирійського, коптського (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.

Середньовіччя мислило світ як замкнуту, завершену у собі й антропоморфну єдність усього суцього, як доцільно влаштований Космос, органічною і кращою частиною якого є людина. Це був світ невеликий за розмірами, зрозумілий, пізнаваний, і водночас надзвичайно насичений. Це був подвоєний світ, населений земними й неземними істотами та явищами. При цьому 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, де всі стосунки будуються по вертикалі, а місце й цінність будь-якої речі визначаються її наближеністю чи віддаленістю від Бога. Відповідно, уявлення про кожен предмет включало в себе відомості про його фізичну природу та знання його символічного сенсу, тобто його значення в багатоаспектних стосунках людського світу і світу Божественного. В такій системі світосприйняття немає етично нейтральних предметів, точок і напрямів руху, і спрямована на такий Космос пізнавальна діяльність базується на чудодійстві, орієнтованому на проникнення в трансцендентні причини природного світу, надприродні сили, що керують речами видимими.

КАТЕГОРІЇ «ПРОСТІР» І «ЧАС» У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ «КАРТИНІ СВІТУ»

Ален Лілльський (бл. 1128–1202) уявляв собі природу у вигляді жінки в діадемі з зірками зодіаку та в одязі, на якому зображені птахи, рослини, тварини й інші живі істоти, розташовані відповідно до послідовності створення їх Богом. І це не випадково. Просторові уявлення середньовічної людини, як зазначає А. Я. Гуревич, найкраще характеризують поняття *мікрокосму* та *макрокосму* (чи мегакосму).

Людина (мікрокосм) сприймається як єдність тих елементів, на яких будується світ, і як кінцева мета всесвіту (макро- чи мегакосму). Мікрокосм вважається дублікатом макрокосму. Відповідно, елементи людського організму ідентичні складовим всесвіту (плоть людська — із землі, кров — із води, дихання — з повітря, тепло — з вогню), а кожна частина людського тіла відповідає частині всесвіту (голова — небесам, груди — повітрю, живіт — морю, ноги — землі, кості — камінню, жили — гілкам, волосся — травам, почуття — тваринам). А якщо в людині можна знайти всі основні риси всесвіту, то й природний світ мислиться у вигляді людини. Як засвідчує давньоскандинавська поезія, і за доби Варварства частини людського тіла уподібнювалися до явищ неживої природи, а органічний та неорганічний світи позначалися через елементи людського тіла. І такі уподібнення (як-от: голова — «небо», ліс — «волосся землі») втілювали в собі певний тип розуміння світу, і тільки згодом, через великий проміжок часу, перетворилися в умовні літературні метафори. При цьому середньовічна людина, на відміну від варвара, не відділяє себе від природи, хоча і не протиставляє себе їй, — вона зіставляє себе з природою, вимірюючи навколишній світ своїм власним масштабом, тобто тією міркою, яку віднаходить у собі, у своєму тілі, у своїй діяльності (наприклад, шлях вимірювався кількістю кроків, звідси «фут» тощо). Тому ключові просторові поняття при переході від Давнини (куди входить не тільки Варварство, а й Античність) до Середньовіччя закономірно змінювали своє змістове наповнення.

Насамперед 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, поняття «космос» вживається тільки стосовно людського світу, втративши функцію етичної й естетичної оцінки. У християнському світосприйнятті людський світ постає ґрішним і таким, що підлягає Божому суду. Істина, за

Августином, знаходиться 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). За таких обставин людина опиняється на роздоріжжі: один шлях веде до Граду Божого (Небесного Єрусалима чи Сіону), а інший — до граду антихриста. Від Давнини середньовічне поняття «космос» зберегло лише значення «порядок» як ієрархічну упорядкованість світу. Та стосувалося це тепер вже світу містичного, ієрархія якого впорядковує священні духовні ранги.

Ось чому видимий космос для середньовічної свідомості позбавлений самостійної ролі, і коли в XII ст. філософи почали говорити про необхідність вивчення природи, то це означало тільки одне: пізнаючи природу, людина знаходить себе в її надрах і цим наближається до досягнення Божественного порядку і самого Бога: «Усі творіння світу, — зазначав поет XII ст. Ален Лілльський, — суть для нас немов би книга, картина і дзеркало». Такий погляд базувався на впевненості в єдності і красі природного світу, який, будучи Божим створінням, втілює у собі думки Творця, через що залишається для середньовічної людини великим резервуаром символів. Центральне місце в створеному Богом світі належить людині, та вона теж, як і природа, не мала у середньовічному світосприйнятті самостійного значення: своїм існуванням вона була покликана прославляти Бога.

Середньовіччю притаманна *теоцентрична* модель світу. Бог — центр світу, розташованого в залежності від Бога і навколо Нього. Бог присутній скрізь, у всіх своїх створіннях. Символом досконалості вважалося коло. Ідея кола й сфери служила образом Бога та світу. Таким уявляли собі космос і Тома Аквінський, і Данте (1265–1321).

Просторові уявлення середньовічної людини були нерозривно пов'язані з уявленнями релігійно-моральними і

загалом мали досить символічний характер. Символ не тільки заміщував певну реальність, тобто був знаком, а й прилучався до цієї реальності, переймав її властивості, а на неї переносив свої властивості. Домінанта середньовічного простору — це ті сходи, які побачив уві сні біблійний (старозавітний) Яків і по яких з небес на землю і назад рухаються Ангели Божі (див.: Бт 28 12). Ідея саме такого руху пізніше, в перехідний період італійського Передренесансу, з незвичайною силою була висловлена у «Божественній комедії» Данте.

Нарешті, говорячи про просторові уявлення середньовічної людини, слід зважити на те, що за тієї доби ще не існувало абстрактного поняття «простір». Слово «*spatium*» означало «протяжність», «проміжок», слово «*locus*» — «місце, яке займає окреме тіло», але слова, яке б означало абстрактний простір взагалі, не було. Така абстракція виникає тільки у фізиці Нового часу, зокрема у П'єра Гассенді та Ісаака Ньютона (XVII ст.).

Схожу ситуація маємо і щодо категорії «час» в середньовічній «картині світу». Добі Середніх віків, як, до речі, і попередній епосі Варварства, властиве таке ставлення до часу, в якому сама абстракція «час» відсутня. Натомість середньовічній людині притаманний цілий спектр часових уявлень, які, на думку А. Я. Гуревича, не можна звести тільки до іудео-християнської концепції.

Тією мірою, в якій середньовічний спосіб мислення мав на собі знак богослів'я, до характеристики часових уявлень входять категорії *aeternitas* («вічність»: атрибут Бога, позачасовість, без початку і кінця, дана вся відразу), *aevum* («вік»: проміжне поняття, «створена вічність», має початок, та не має кінця, дана вся відразу і водночас має послідовність) і *tempus* («час існування людства», ніщо, яке має сенс лише як підготовчий щабель до переходу в потойбічне вічне життя, має початок і має кінець). Загалом учені вважають за можливе говорити про двоїсте сприйняття часу за доби Середньовіччя, коли час диференціюється на земний і сакральний.

Провідною рисою земного (людського) часу є те, що він не сприймався середньовічною свідомістю як єдиний і достеменний. Час середньовічної людини — це передусім місцевий час, який у кожній місцевості сприймався як самостійний, притаманний тільки їй і ніяк не узгоджений з часом інших місцевостей. У земний час входять сільський (природний час), родовий час. Природний час — неподієвий, тому він не потребує підрахунку і не вимірюється. Це час людей, які підкоряються природному ритму. Опозиції «день / ніч», «літо / зима» осмислюються тут як протилежність життя і смерті, тобто мають етичне й сакральне забарвлення.

На часові уявлення впливали також стані відмінності людей. 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 поєднуються зі «спогадами» про «старий добрий час» і про справедливих правителів. Ці останні перебувають у якомусь невизначеному часопросторі («хронотопі»), і вважається, що вони іще повернуться, аби захистити простих людей від гнобителів, 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, імператор з 800 Франкської держави), Фрідріха I Барбароссу (бл. 1125–1190, з династії Гогенштауфенів, король Німеччини з 1152, імператор Священної Римської імперії з 1155), Олафа II Святого (бл. 995–1028, норвезький король у 1015 чи 1016–1028).

Натомість феодальна знать свідомо піклувалася про родовий час, який, до речі, посідав провідне місце і в свідомості варварів. Феодальні сеньйори значну увагу приділяли своїм генеалогіям (родоводам), оскільки престиж феодальної сім'ї стверджувався шляхом апеляції до давності її походження. В такому сприйнятті історія поставала у вигляді історії давніх феодальних родин та династій (недарма

французький термін «geste» означав тоді як «історію» (вчинків, подвигів), так і «шляхетний рід» чи «героїчну сім'ю»). Основним жанром історичної оповіді виступали аннали (найдавніша форма фіксації найвизначніших подій за роками), хронографія.

Сакральний час — це час, який визначається через співвідношення з категорією божественного архетипу, центральною не тільки у світосприйнятті християнського Середньовіччя, а й у світосприйнятті архаїчних суспільств. Це біблійний час, це час не «явищ», а «первісний час», час нерухомих у своїй основі сутностей. Це — абсолютно значущий час, по-справжньому реальний та істинний через те, що він вічний. Завдяки спокуті, здійсненій Христом, час отримав особливу двоїстість: Царство Боже вже існує, хоча час ще не завершився і Царство Боже залишається для людей кінцевим порятунком та найвищою метою.

З огляду на це можна припустити, що категорія *сакрального часу* як історії одкровення співіснує у середньовічній свідомості з категорією *земного часу* як історії гріхопадіння, і обидві ці категорії поєднуються в категорію *історичного часу* як історії спасіння. Життя людини розгортається одночасно у двох часових вимірах: як перебіг емпірично швидкоплинних подій земного буття і як здійснення Божого задуму (приреченість). При цьому за людиною визнається внутрішня свобода вибору між добром і злом, ареною боротьби між якими виступає земне життя. Щобільше, передбачається, що вільна добра воля людини необхідна для того, щоб перемогло саме добро.

Земний і сакральний часи різняться також і одиницями вимірювання. Ті ж самі відрізки, які використовувалися для вимірювання земного швидкоплинного часу (наприклад, «день», «рік», «покоління»), дістають зовсім іншу тривалість й наповнення, коли застосовуються до біблійних подій. За ап. Петром, «один день перед Господом, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день» (2 Пт 3 8; див. також: Пс 90 4 (в рос. вид. 5)). Спираючись на ці слова, Аврелій Августин вирізнив

у людській історії шість періодів: 1) від створіння Адама до потопу; 2) від потопу до Авраама; 3) від Авраама до Давида; 4) від Давида до вавилонського полону; 5) від вавилонського полону до народження Христа; 6) від народження Христа до кінця світу. Тобто останній — шостий — період у цій періодизації, на відміну від попередніх п'яти періодів, ще продовжується, хоча основна подія його завершення — кінець світу — є відомою. Його також 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). Будучи переконаною у тому, що кращі часи людської історії вже позаду, середньовічна свідомість перебувала в напруженому очікуванні кінця світу. Ось, мабуть, звідки такий інтерес середньовічних людей до теми потойбіччя, смерті, релігійної тематики в цілому.

Переживання часу як есхатологічного процесу, як напруженого чекання великої події — пришествя месії і кінця світу, притаманне не тільки Старому Заповіту. Воно зберігається й у Новому Заповіті. Репрезентоване тут розуміння часу 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. Як наслідок, новозавітне усвідомлення часу, що спирається на три визначальні моменти — початок, кульмінацію і завершення життя людського роду, — полягає у тому, що час у сприйнятті середньовічної людини постав лінійним і незворотним, коли має значення і минуле (новозавітна трагедія вже відбулася), і майбутнє (кара ще попереду). А позаяк земне життя отримує сенс тільки завдяки входженню до сакраментальної історії спасіння всього людського роду, то минуле й майбутнє мають більшу цінність, ніж неминуче тлінне теперішнє. Проте й останнє для середньовічної

свідомості зберігає своє актуальне значення, бо гріхопадіння й страсті Господні не належать тільки минулому, а постійно продовжуються, тобто перебувають у сьогоденнішому моменті. Ось чому хрестоносці наприкінці XI ст. були абсолютно переконані в тому, що вони карають не нащадків катів Спасителя, а самих цих катів, іншими словами, минулі одинадцять століть нічого для них не важили.

Загалом земна історія, що розгортається від створіння світу до його кінця, постає у християнстві завершеним циклом: людина та світ повертаються до Творця, а час повертається до вічності. Отже, відійшовши від циклізму язичницького світу, в основі якого знаходилась зміна пір року й поколінь, християнство зберегло ідею циклізму, але, звісно, у своєму власному трактуванні.

При цьому необхідно зазначити, що певне особливе ставлення до часу сформувалося в середньовічному місті — особливому осередку суспільного життя тієї далекої доби, що мав свій особливий життєвий ритм. Така специфіка була обумовлена тим, що виробничі цикли ремісників не визначалися природним ритмом і мешканець середньовічного міста (бюргер) значною мірою залежав від створеного ним самим порядку. Природа в умовах міста — це зовнішній об'єкт, відокремлений від людини. Саме в місті час стає мірою праці, суттєвим чинником виробництва (для купців час — це гроші, а ремісникам треба знати години, коли працює їхня майстерня й т. ін.). Як наслідок, у місті 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 відрізки / одиниці. Так в європейському середньовічному місті вперше в історії починається «відчуження» часу як чистої форми від життя, явища якого можуть вимірюватись. А це наприкінці XIII ст. призвело до винайдення у Європі механічного годинника, поява якого на міських вежах засвідчила справжню революцію в сфері соціального часу, відповідаючи новим потребам людини і відображаючи

суттєві зміни в її світосприйнятті. Годинник на вежі, хай ще не точний, без стрілки, що показує хвилини, здійснював нову регламентацію життя мешканців середньовічного європейського міста, яка впродовж декількох століть співіснуватиме з традиційною церковною регламентацією, з «церковним часом», сегментованим церковним передзвоном, що кликав людей до молитви.

Отож європейське суспільство починало поступово переходити від споглядання світу в аспекті вічності до активного ставлення до нього в аспекті часу. Час остаточно «втягнувся» в пряму лінію, яка йде з минулого в майбутнє через теперішнє, що стиснулося до точки, що безупинно ковзає по лінії, де майбутнє перетворюється в минуле. В системі лінійного часу відмінності між минулим, майбутнім і теперішнім максимально увиразнюються: теперішнє стало швидкоплинним, незворотним та невлотним, а людина вперше зіткнулася з тим, що час, хід якого вона помічала тільки тоді, коли траплялись якісь події, не зупиняється навіть тоді, коли події відсутні. Усе це, зауважує А. Я. Гуревич, спонукало до конкретного висновку: час треба берегти, розумно використовувати і наповнювати корисними вчинками.

ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ ЯК ІНДИВІДА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ СВІДОМОСТІ І КУЛЬТУРІ

В умовах середньовічного суспільства вирішальним для людини був її правовий статус. Як і за умов варварства, при феодализмі статус сприймався невід'ємним від особи. При цьому права середньовічної людини не були її індивідуальними правами, бо користуватися ними вона могла тільки як член корпорації, станової групи. Поза межами таких суспільних корпорацій / груп індивід переставав бути членом суспільства, стаючи безправним та незахищеним, тоді як у межах своєї суспільної корпорації він

користувався відносною свободою й реалізувався у своїй діяльності та емоційному житті. Тому перебування в певній соціальній групі не обтяжувало людину, позаяк воно було джерелом задоволення, породжувало відчуття впевненості й захищеності.

Ступінь індивідуальності своїх членів, зазначає А. Я. Гуревич, різні стани визначали по-різному. Наприклад, у власних володіннях феодал сам встановлював порядки. Індивідуальним було його військове ремесло: він мусів покладатися на свої власні сили, мужність, бойовий досвід. Індивідуальними були й стосунки феодала з іншими феодалами (взаємні відвідування, бенкети, сутички, переговори, шлюбні союзи). Водночас феодали найбільше підпадали під строге регламентування (етикет як розроблений сценарій поведінки). Поведінка лицаря — це виконання своєї станової ролі, коли він ні на мить не забуває про глядачів (тобто короля, безпосереднього сеньйора лицаря, даму, іншого лицаря), котрі пильно стежать за його «грою». Інакше кажучи, лицар бачить себе очима інших, а доблесть вважається саме однаковість, його подібність до решти лицарів. Особисті якості лицаря відступають на другий план перед його суспільним статусом, етикет якого передбачає благородство, мужність, щедрість і загалом увесь комплекс лицарських ознак. Отже, індивідуальність члена найбільш вільної з юридичної точки зору суспільної корпорації лицарства неминуче виражалася у загально-обов'язкових встановлених формах.

Усе це знайшло свій відбиток у лицарській культурі з властивим їй високим ступенем семіотичності, коли кожен вчинок, будь-який предмет, одяг і його кольори, вислови, мова спілкування набували особливого 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. Зокрема, коли в «Пісні про Нібелунгів» під час шлюбної ночі бургундського короля

Гунтера спіткало фіаско і його дружина ісландська королева Брюнхільда відганяє чоловіка від шлюбного ложа, вона однаково дотримується етикетних норм, називаючи його «благородний лицар», «пане Гунтере», а автор, незважаючи на характер зображуваної конкретної ситуації, теж, як і у попередніх епізодах, називає Гунтера «могутнім», «благородним лицарем». І тут немає жодного глузування, бо Гунтер, незважаючи ні на що, за своїм суспільним (корпоративним) статусом залишається доблесним і благородним.

Певні зміни в стосунках індивіда та його суспільного середовища зафіксувала любовна лірика міннезінгерів та провансальських трубадурів, де об'єктом художнього вислову постає внутрішній світ поета. І нехай образ дами тут стереотипний, абстрактно-ідеальний, позбавлений індивідуальних рис, нехай набір героїв, тема і форми її втілення теж заздалегідь задані, нехай це поезія багато в чому ритуальна, та все таки важливе інше: оспівуване куртуазним поетом кохання має індивідуальний характер, чим протистоїть офіційному індивідуальному шлюбові як союзів двох шляхетних родин (домів). Саме в лицарській поезії вперше у європейській літературі аналіз інтимних переживань опиняється у центрі поетичної творчості. Кохання постає силою, що збагачує людину, а індивідуальна пристрасть перетворюється для лицаря чи не в найголовнішу справу життя. При цьому поет заглиблюється у свій внутрішній світ, художньо висловлюючи переживання радощів та прикростей кохання. В куртуазній поезії знайшла свій відбиток певна переоцінка моральних цінностей, що було кроком у розвитку самосвідомості лицаря.

Домінанта священної історії, злиття у світосприйнятті середньовічної людини сакрального (біблійного) часу з часом власного життя унеможливило лінійний прогрес людини (у пізнішому, позитивістському значенні цього слова). З погляду середньовічної свідомості, наступні покоління знають щось нове і бачать далі своїх попередників не тому, що мають

гостріший зір: просто вони є ніби карликами на плечах гігантів. Якісно ж розвиватися могло тільки духовне життя, і стосувався цей розвиток наближення людей в історичному плині до пізнання Бога, до глибшого наповнення Його істиною. Але й такий прогрес не безмежний, бо сама історія людства, реалізуючи певний Божий задум, орієнтована на певну межу.

Отже, внутрішній розвиток індивіда виключався. Як член групи (клірик, лицар, ремісник), носій корпоративної свідомості та виконавець відведеної йому функції чи служби, середньовічний індивід прагнув перш за все максимально відповідати встановленому корпоративно-становому типу й при цьому виконувати свій обов'язок перед Богом. Його життєвий шлях вважався визначеним заздалегідь, «запрограмованим» його земним покликанням. Ось чому в найбільш розповсюдженому й характерному для Середніх віків агіографічному жанрі (життя святих) шлях людини до святості не описується: людина або раптово перероджується, відразу й без підготовки переходячи від стану гріховності до стану святості, або людина наділена святістю заздалегідь (вже народилася святою), яка поступово в ній розкривається. Така ситуація, на думку А. Я. Гуревича, починає змінюватися під впливом усвідомлення часу як величезної цінності, що було пов'язане з ростом самосвідомості особистості, котра почала бачити в собі не родову істоту, а поставлену в конкретну часову перспективу неповторну індивідуальність, що розгортає свої здібності протягом обмеженого відрізка часу свого земного перебування.

Та за всіх вказаних обставин добу Середньовіччя не можна вважати часом тотальної безособистісності, коли людина повністю поглинається соціальною групою. Переживання середньовічним індивідом свого власного «я» в категоріях суспільної ролі не відмінє властивого йому відчуття власної «самості», вільної орієнтації та руху як всередині станових ролей, так і в просуванні від однієї ролі до іншої. Кожна така роль передбачала, так би мовити, вищу

й нижчу межу її «виконання», свідому активність та досконалість втілення. Середньовічна концепція особистості та середньовічне поняття про індивідуалізм були пов'язані з відчуттям людиною своєї непересічності, обдарованості, здатності майстерно виконувати певну справу тощо.

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 видатний майстер диспуту, прихильник свідомої віри та борець проти сліпої віри (його формула: «розуміти, щоб вірити»). Абеляр пишався своїми особистими здібностями, протиставляв себе іншим людям, викликаючи заздрість суперників. Загалом, тією мірою, якою сама рольова структура індивідів й дух змагання (конкуренції) між ними продовжують зберігати певне значення в суспільному організмі, і залежно від різниці у змістовому наповненні середньовічних ролей, від станово-корпоративного принципу їх організації та в їх відносній простоті й однозначності, середньовічне розуміння особистості й індивідуалізму принципово нічим не відрізняється ні від античного, ні від новоевропейського і навіть від нашого сьогоденного розуміння. Водночас вихід у сучасному суспільстві на перший план неформальних ролей, множинність функцій, які змушений виконувати індивід і які висувають до нього часто-густо суперечливі, а то й несумісні між собою вимоги, призвело до появи таких внутрішньо особистісних конфліктів, яких зовсім не знали Середні віки.

Питання для самоперевірки

1. Що лежить в основі мислення, світосприйняття й «естетики» середньовічної людини?
2. Яка роль латинської мови у формуванні середньовічної «картини світу»?
3. Які найважливіші фактори вплинули на формування середньовічної «картини світу»?
4. Які найбільш показові параметри середньовічної «картини світу»?
5. Які поняття найкраще характеризують просторові уявлення середньовічної людини?

6. Чим різняться ставлення до природи середньовічної людини та варвара?
7. Як змінили свій зміст ключові просторові поняття при переході від Давнини до Середньовіччя і як це вплинуло на естетику художньої творчості середньовічних митців?
8. У чому полягає специфіка часових уявлень середньовічної людини?
9. Що таке земний час у системі часових уявлень Середньовіччя?
10. Що таке сакральний час у системі середньовічних часових уявлень?
11. Як у середньовічній християнській свідомості сакральний час корелюється з земним часом і як з огляду на це сприймається категорія історичного часу?
12. Яка різниця між переживанням часу в Старому та Новому Заповітах?
13. У чому принципові відмінності часових уявлень, які були породжені середньовічним містом як специфічним осередком тогочасного суспільного життя?
14. Який фактор був визначальним для характеристики людини в умовах середньовічного суспільства?
15. Як визначали індивідуальність своїх членів різні суспільні стани (корпорації, соціальні групи)?
16. Як середньовічна свідомість вирішувала питання про можливість розвитку людської особистості та людства взагалі?
17. Як середньовічне розуміння особистості й індивідуалізму корелюється з античним і новоевропейським?



ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

СПЕЦИФІКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтву Середньовіччя притаманна своя точка зору на світ і свій масштаб, неподібні на уявлення сучасної людини. Так, найбільш розповсюдженими у тодішній літературі були житія святих, в архітектурі — собор, у живописі — ікона, в скульптурі — персонажі Святого Письма. Середньовічні митці зневажливо ставилися до видимих форм навколишнього земного світу, натомість дуже пильно придивлялися до світу потойбічного. 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 й абстрактне не розмежовувалися. Взірцем вважалося повторення думок давніх авторитетів, а висловлювання нових ідей засуджувалося. Середньовічній літературі властиві усталеність художнього прийому, традиційність у розробці теми, використання здебільшого невеликого набору сюжетів, тобто етикетність, яка цілком відповідала традиційності середньовічного мислення. За таких обставин індивідуальність митця переважно проявлялася у винахідливому користуванні успадкованими від традиції творчими навиками для актуалізуючої передачі заздалегідь заданих тем і образів. Залежність від канону примушувала поета говорити про вже давно сказане по-своєму, а це пробуджувало авторську свідомість, якої не знали ранні періоди розвитку словесного мистецтва Середньовіччя. У пошуках нетради-

ційного у традиційному, оригінального в шаблонному середньовічні поети поглибили і підсилили багатозначність художнього слова й образу. Середньовічні тексти майже всуціль алегоричні, сповнені ремінісценцій, багатозначних символів, прихованого сенсу, якого прагнула і на пошук якого налаштовувалася письменницька й рецептивна свідомість. Таке спрямування презумпції очікування поезії (термін Ю. М. Лотмана) живилося, попри все інше, християнським неоплатонізмом, під впливом якого сформувалася настанова на багаторівневе тлумачення Біблії, що потребувало залучення усієї системи античних інтерпретаційних прийомів. Відповідно до цієї настанови, кожен текст Святого Письма передбачав чотири інтерпретації — одну буквальну і три містичні: текст тлумачився «історично» (з фактичного боку, буквальний сенс), «алегорично» (як аналог чогось іншого), «тропологічно» (як моральний взірець поведінки) й «анагогічно» (в аспекті 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 лише до Святого Письма і відкидали можливість його застосування до світських текстів. Проте існувала й протилежна тенденція, про що свідчить свідомо настанова Данте на багатозначне тлумачення його «Комедії».

У мистецькій свідомості тієї доби спостерігається складне поєднання й протиборство ученої культури кліриків та народної свідомості. В середньовічній культурі парадоксально переплітаються полярні протилежності — високе і

низьке, безтілесно-духовне і брутално-тілесне, життя і смерть. Наприклад, у 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 й втручаються у судові справи, влаштовують бійки і готові жорстоко покарати тих, хто не визнає їхньої святості і не хоче їм поклонятись. Парадоксальним було й тлумачення нечистої сили, коли чорти одночасно постають безмежно страшними й кумедними, і навіть як «добрі злі духи», готові безкорисливо служити людям, пожертвувати зароблені гроші на придбання церковного дзвону, жадаючи примиритись із Творцем.

Особлива роль за часів Середніх віків належала усній народній творчості. Так, відома легенда про Трістана й Ізольду сягає своїм корінням кельтського фольклору, і цей зв'язок не знищили її французькі, англійські та німецькі куртуазні обробки. Кельтською була й основа відомих артурівських сюжетів, широко розповсюджених у середньовічній словесності Франції, Німеччини, Англії та ін. країн.

Нарешті, говорячи про загальні особливості середньовічного мистецтва, потрібно враховувати й специфіку, так би мовити, тогочасних рецептивних очікувань, на рівні яких теж оприявнюються відмінності між культурно-історичними, зокрема, історико-літературними, епохами. Середньовічна людина шукала в словесності не стільки цікаве «читання», скільки повчальний приклад, а твори були носіями інформації з історії, географії, певною мірою підміняючи собою науку і будучи покликаними навчити життю. Саме цього жадав від них середньовічний реципієнт, і саме такою була провідна функція літератури. Здатність належним чином виконувати дидактичну роль визначала пріоритетне, домінуюче місце того чи іншого літературного явища в літературному процесі Середньовіччя. Різниця між вигадкою

(уявним) і дійсним фактом не усвідомлювалася: те, про що розповідали середньовічні письменники й поети, здебільшого сприймалося і ними самими, і їхніми слухачами (реципієнтами) як справжні події. Легендарний елемент пронизував також середньовічну історіографію. Ось чому, на думку дослідників, праці середньовічних істориків неможливо протиставляти власне художнім творам (епосу, ліриці або рицарському роману).

Водночас середньовічні естетичні уявлення та мистецькі практики не були ізольованими від загальної еволюції мистецької свідомості людства, а пов'язані з нею складними переплетіннями зв'язків. Яскраве свідчення цього – участь середньовічних культурних діячів у наскрізному для всесвітньої історії культури протистоянні «старого» і «нового». Коли перед європейським вченим світом XII ст. постало завдання вибудувати з уламків прекрасної, але зруйнованої давньої (античної) культури цілісну й струнку систему нової культури, виникла певна конфліктна ситуація. Зіткнулися ті, хто орієнтувався на античні поетичні взірці і на живу красу мистецтва, з тими, хто захоплювався створенням уможлидних філософсько-естетичних систем і прагнув усе їм підпорядкувати.

Ця середньовічна суперечка між artes і auctores, суперечка «теорій» і «класиків», яку французький поет XIII ст. Генріх Анделійський зобразив у алегоричній поемі «Баталія семи мистецтв», була історичним продовженням античної полеміки «аналогістів і аномалістів» та водночас історичним аналогом і попередником класицистичної полеміки «давніх і нових». Оплотом «теоретиків» у XII – XIII ст. був Париж, осередком «класиків» був Орлеан. Як завжди в історії, ця боротьба за часів Середньовіччя завершилася перемогою «нових», у даному разі «теоретиків»: паризькі «Суми» Томи Аквінського, які підсумовували всю без винятку середньовічну культуру, стали більш потрібними середньовічній добі, ніж овідіанські вправи

орлеанців та їхніх, розпорошених по всій Європі учнів³. При цьому обидві опозиційні сторони були взаємопов'язаними і не могли обійтися одна без одної, тому що «класики» (античні письменники) були взірцями, з яких починалося шкільне викладання, а «теорії» були метою цього викладання. Загалом без належного урахування наскрізних ліній в загальній еволюції мистецької свідомості людства неможливо осягнути специфіку естетики Середньовіччя.

ПОГЛЯДИ НА МИСТЕЦТВО

За античної давнини поняття мистецтва було ширше, ніж теперішнє: мистецтвом вважали будь-яке вміння виготовляти речі. Вміння ототожнювали зі знанням засад виробництва, правил. Звідси під мистецтвом розуміли вміння виробляти на певних засадах і за певними 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). Обсяг поняття «мистецтво» включав у себе маляра, скульптора, ремісника, науковця. Найпоширенішою класифікацією мистецтв був їхній поділ на *вільні мистецтва* (в латинській термінології «*artes liberales*») і *звичайні мистецтва* (в латинській термінології «*artes vulgares*»). До вільних мистецтв належали розумові мистецтва, до

³ Відповідно, «теоретики» (богослови і правознавці) легше знаходили собі викладацькі й канцелярські місця, тоді як «класики» не мали роботи, потрапляли на велику дорогу у пошуках гостинних покровителів. У боротьбі за увагу останніх вони потребували радше класичної риторики, віршованих панегіриків, а не «теорій». До речі, ваганти у цій битві виступали на боці переможених, бо через перевиробництво людей розумової праці теж не могли влаштуватися і знайти свого місця у житті (не маючи ні парафії, ні вчительства, ні місця в канцелярії, ваганти змушені були перебиватися подаяннями абатів, єпископів, світських сеньйорів, віддячуючи їм латинськими славослів'ями).

звичайних — ті, до яких докладають рук, тобто кустарні. Найвартіснішими за доби Античності вважалися вільні мистецтва. При цьому всі античні класифікації мистецтв були поділами людських умінь і здібностей (включаючи і здатність до художньої творчості), а не тим, що розуміють сьогодні під класифікацією красних мистецтв. Жодна з античних класифікацій не вирізняла мистецтва як окрему групу, відмінну від ремесла. Жодна риса красних мистецтв (розвага, наслідування, вільність) не були тими властивостями, котрі б могли визначати мистецтва в сучасному значенні слова.

Середньовіччя, успадкувавши античне поняття мистецтва, сформулювало його по-новому. Тома Аквінський у «Сумі теології» («*Summa theologiae*») визначає мистецтво як «доцільний розумовий уклад» (*recta ordinatio rationis*), тобто такий, що дозволяє знайти належні засоби для досягнення поставленої перед собою мети. Інакше кажучи, мистецтвом називалося правильне уявлення про речі, які повинні бути витворені (*recta ratio factibilium*). Разом із давнім поняттям мистецтва Середньовіччя зберегло його давні класифікації, зокрема поділ мистецтв на вільні й звичайні. В. Татаркевич зазначає, що слово «*ars*» (мистецтво) без прикметника мало тоді те значення, що й «*ars liberalis*» (вільне мистецтво), і впродовж усього Середньовіччя латинське «*ars*» означало те саме, що й грецьке «*techne*», тобто будь-яке майстерне (= здійснюване згідно із засадами та правилами) виготовлення. Хоча тільки вільні мистецтва вважалися правдивими, та все ж звичайні мистецтва за доби Середніх віків поцінювалися вище, викликали більший інтерес, і тому їх називали не «звичайними», а «механічними».

У середньовічний час узвичаївся сформований раніше поділ вільних мистецтв: він мав практичне, виховне підґрунтя і відповідав програмі шкіл. Вільних мистецтв налічувалося сім, і поділялися вони на дві групи: в першу входили три *раціональні мистецтва* (*artes rationales* або *sermonicales*) — граматики, риторики та діалектики, в другу

групу — чотири *реальні мистецтва* (*artes reales*), а саме арифметика, геометрія, астрономія та музика. Це були самі науки, а не мистецтва в сучасному розумінні слова. Музика ж потрапила в цей перелік лише в сенсі музикознавства чи акустики, як знання гармонійних співвідношень між звуками.

Відповідно, у середньовічних класифікаціях мистецтв відсутні поезія, малярство та скульптура, які сьогодні вважаються найавтентичнішими художніми діяльностями: за Середніх віків у поезії вбачали різновид філософії чи пророцтва, молитви чи сповіді, а не мистецтва (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?); малярство ж і скульптура мали невелике практичне значення у повсякденному задоволенні життєвих потреб середньовічної людини, а позаяк Середньовіччя завжди вибирало «найосновніше», то в групі механічних мистецтв, куди як рукотворні повинні були б увійти малярство та скульптура, їм довелося поступитися місцем тим механічним мистецтвам, які забезпечували одягом, харчами чи порятунком від хвороби.

Загалом схоластичне поняття мистецтва (базоване на думці про достеменність тільки надчуттєвої краси, притаманної Богові й від Нього започаткованій природі, а не мистецтву як витвору недосконалих людських рук), на думку В. Татаркевича, виросло не з елліністичних понять, а з уявлень давньогрецьких, і було запозичене не з «Поетики» Арістотеля, а з його «Фізики», «Метафізики» та «Риторики». «Мистецтво» за доби Середньовіччя означало методичне, здійснюване за правилами продукування, тому майстер (*artifex*) вважався виробником будь-яких предметів, до моменту їх створення тримаючи їхню форму в уяві. У велетенській царині середньовічного «мистецтва», куди входили ремесло і знання, лише краплею в морі було те, що сьогодні називається власне мистецтвом (художніми творами або художньою діяльністю).

РОЗУМІННЯ ПРЕКРАСНОГО

У середньовічній генеалогії теорії прекрасного простежуються дві лінії: одна представлена прихильниками так званої Великої теорії, започаткованої ще піфагорійцями, а друга — тими, хто хоча і не зрікся Великої теорії, та поліпшив і обмежив її.

Велика теорія вбачає прекрасне у пропорційності частин, у доборі пропорцій та правильному укладові частин, у величині, якості й кількості частин та в їхньому взаємному співвідношенні, яке можна виразити кількісно. Краса з'являється у предметах, чий частини корелюють між собою так, як прості числа (один до одного, один до двох, один до трьох і т. д.). Посередником між Античністю та Середніми віками, що спричинився до успадкування ними Великої теорії, був римський письменник, філософ початку VI ст. н. е., останній видатний представник античної культури Боецій. Він проголосив, що прекрасне — це тільки співмірність частин (*commensuratio partium*). Століттям раніше таку позицію підкріпив своїм авторитетом християнський богослов і письменник Аврелій Августин, чий класичний текст звучить так: «Подобається тільки прекрасне, а в прекрасному — форми, у формах — пропорції, а в пропорціях — числа». Від Августина 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 повторювали французький філософ-містик, теолог-схоласт Гуго Сен-Вікторський (бл. 1096–1141) у своїх судженнях про музику, а в період розквіту схоластики — англійський природознавець і філософ Роберт Гроссетест (1175–1253).

Друга лінія у середньовічному розумінні прекрасного сягає своїм початком дуалістичної теорії прекрасного неоплатоніка Плотіна (III ст. н. е.). З погляду цієї теорії, краса речі залежить не лише від пропорційності (бо тоді

прекрасними були б тільки складені з частин предмети), а прекрасними є й однорідні предмети та явища, як-от зорі, світло, золото. За Плотіном, «краса пропорцій впливає не так із них самих, як із душі, що крізь них «просвічує». Теорія Плотіна увійшла до середньовічної естетики завдяки Плотіновому прихильнику, анонімному авторові V ст. н. е. Псевдо-Діонісію, якому належить формула: прекрасне — «у пропорційності та блисківі» (*euarmostia kai aglaia*). Цю формулу запозичили чільні схоласти XIII ст., зокрема Ульріх Страсбурзький та Тома Аквінський. І пізніше, вже за доби Відродження, гуманісти флорентійської Платонівської академії з Марсіліо Фічіно на чолі йшли за Плотіном: у визначенні прекрасного вони до пропорційності також додавали «блиск».

Узвичаєність і тривкість Великої теорії прекрасного не завадила критичному ставленню чи навіть відхиленню від неї. У період патристики Василій Великий Кесарійський у IV ст. дійшов думки, що прекрасне визначається не тільки співвідношенням частин предмета, а й співвідношенням частин із 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 Томи Аквінського. Визначаючи категорію «прекрасне», він звертається до суб'єкта навіть подвійно — до зору й до смаку: «*pulchra sunt quae visa placent*». При цьому Середньовіччя знало дещо більше категорій прекрасного, порівняно з Античністю. Наприклад, у VII ст. іспанський католицький письменник Ісідор Севільський розрізняв красу (*decus*) і гожість (*decor*). Пізніше схоласти поняття «*décor*» застосовували до найвищої відміни краси (унормованої краси), знаючи й такі категорії прекрасного, як урочистість та чар (*venustas*), вишуканість (*elegantia*), велич (*magnitudo*), багатство форм (*variatio*), солодощі (*suavitas*).

Середньовіччя не стояло осторонь 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, зазначає В. Татаркевич, середньовічні мислителі зберегли платонівську об'єктивістську позицію, яка виявилася тепер майже єдиною, додавши до неї певні застереження, а саме: краса — то риса предметів, але людські суб'єкти тлумачать їх по-своєму, згідно зі своїми індивідуальними та суспільними умовами, своїми вподобаннями та при звичаєннями. Аналогічну думку виражає формула: все пізнається відповідно до способу пізнання (*cognoscitur ad modum cognoscentis*).

ПОНЯТТЯ ФОРМИ

Тлумачення форми, як і вчення про прекрасне, позначене за доби Середньовіччя функціонуванням двох позицій. Одна з них, зберігаючи вірність давньогрецькій традиції, проголошувала, що краса — у формі. Отець римокатолицької церкви Августин Аврелій Блаженний 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 (тобто порядком розташування частин). Головним середньовічним терміном для такого розуміння форми стало поняття «*figura*» (від *ingere* — формувати). Поет XII ст. Ален Лілльський перелічував як синоніми форму, фігуру, міру, число, зв'язок. І якщо Античність та Раннє Середньовіччя у такому розумінні форми говорили про чуття міри, пропорційність та лад, то для представників Пізнього Середньовіччя, зокрема, шотландського філософа-схоласта й теолога Дунса Скота (1265 чи 1266 – 1308) чи англійського філософа й богослова XIV ст. Вільяма Оккама, форма нарівні з фігурою означала зовнішній уклад чи визначений порядок речей або частин.

Джерелом другої позиції щодо тлумачення форми є дуалістична концепція краси неоплатоніка Плотіна, прихильником якої у V ст. н. е. був Псевдо-Діонісій. До цієї концепції у XIII ст. прилучився Тома Аквінський, найкраще сформулювавши її сутність у своїй «Сумі теології»: «Краса — у сьйві та пропорційності».

Водночас філософ-схоласт, представник старофранцисканської школи Джованні Фіданца Бонавентура (бл. 1217–1274) розрізняв форму як уклад речі і форму як вигляд речі. Якщо у першому випадку корелятом форми виступають складники, частини, окремі барви чи звуки, то у другому випадку її корелятом будуть зміст, сенс, значення.

Першими виокремили форму як те, що безпосередньо сприймається органами чуття, і підкреслили її вагу античні софісти. Продовжуючи цю тенденцію, Середньовіччя ще більш чітко відокремило поетичну форму від поетичного змісту. В досхоластичний період, у VII ст. н. е., розрізняв у поезії уклад слів (*compositio verborum*) і думку (*sententia veritatis*) Ісідор Севільський, а майстри чітких визначень — схоласти — найчастіше протиставляли форму (*superficialis ornatus verborum*) та зміст (*sententia interior*) як зовнішній і внутрішній чинники поезії. При цьому схоласти розрізняли форму суто чуттєву, акустичну (*que mulcet aurem*) чи музичну (*suavitas cantilenaе*) та розумову чи зображальну форму як спосіб вираження (*modus dicendi*, охоплює тропи і метафори, але насамперед має оптичний характер, послуговується образами, що становлять пластичну сторону поезії). Так само й зміст у середньовічній поезії обіймав, з одного боку, тему твору (*fondues rerum*) і ланцюг описуваних у творі подій, а з другого — ідейну начинку, релігійний чи метафізичний сенс. Проте, відокремлюючи форму від змісту, середньовічна поетика не вживала слова «форма», бо воно тоді призначалося для поняття, яке йшло від Арістотеля й означало понятійну суть предмета (корелятом тут є випадкові риси предмета), і тому було рівнозначним такому терміну Арістотеля як «*entelechia*». А ці арістотелевські

категорії, зазначає В. Татаркевич, не були власне естетичними чи поетологічними (саме в поезії поняття форми та змісту посідали чільне місце упродовж довгих сторіч), прийшовши в естетику з філософії.

РОЗУМІННЯ ТВОРЧОСТІ

Сучасна людина звикла говорити про мистецьку творчість, поєднуючи поняття митця і творця. Проте таке поєднання є наслідком досить недавнього часу. Античні греки не мали термінів, що відповідали поняттям «творити» і «творець», тим паче не поєднували понять «творець» і «митець»: «творити» означало створювати, керуючись волею, а митець мав відтворювати за певними законами і правилами, будучи відкривачем, а не винахідником. 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, як вже йшлося вище, не пов'язували з мистецтвом в античному сенсі слова. Логіка тут така: поет — не митець, бо він вільно виготовляє нові речі, а не відтворює за правилами. І хоча відповідного терміна для понять «творчості» й «творця» у греків не існувало, та поета фактично трактували як того, хто творить. Певні зміни у цьому питанні спостерігаються за римських часів, коли на схилі Античності поняття уяви почали прикладати як до поезії, так і до мистецтва: там, де у греків було слово «*poiein*» (звідси грецькі назви поезії «*poiesis*» і поета «*poietes*» — той, хто робить), латина мала вже два слова: «*facere*» та «*creare*», які значили приблизно одне й те саме. Латина навіть виробила термін для поняття творення — «*creatio*».

Доба Середньовіччя внесла в розуміння творчості засадничі зміни. У християнську епоху слово «*creatio*» почали вживати на означення Божого діяння, скерованого на

творення з нічого (*creatio ex nihilo*). В такому сенсі це слово перестало прикладатися до діянь людських і набуло вже іншого значення порівняно з римським словом «*facere*» (робити). Як висловлювався у VI ст. відомий 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 здатні творити». Саме слово «*creatio*» в середньовічній теології стало синонімом Бога, і навіть у наступну ренесансну добу цю назву вживали тільки в такому значенні. Отже, поняття творення, висновує В. Татаркевич, увійшло до європейської культури не через мистецтво, а через релігію.

ПИТАННЯ ПРО ВІДНОШЕННЯ МИСТЕЦТВА ДО ДІЙНОСТІ

Першими над цією проблемою замислилися давні греки, коли вживали термін «*mimesis*» (наслідування), латинським еквівалентом якого було слово «*imitation*». Для греків наслідування не означало повторення, зосібна повторення видимих речей. Арістотель, зберігши тезу, що мистецтво наслідує дійсність, під мимесісом розумів не буквальне копіювання, а вільне ставлення до дійсності, а теорія наслідування стала у цього філософа теорією поезії. В основу арістотелівської версії теорії наслідування покладено типові грецькі засновки про те, що людський розум пасивний, спроможний тлумачити єдино те, що існує, та й годі вигадати щось досконаліше, ніж доступний людині видимий світ.

Середні віки у цьому питанні виходили з інших постулатів, формулювання яких знаходимо у Псевдо-Діонісія та Августина Аврелія, котрі міркували так: якщо мистецтво має наслідувати, то світ невидимий, вічний, досконаліший за видимий; якщо все-таки дотримуватися видимого, то треба шукати в ньому слідів вічної краси, а цієї мети мистецтво досягне радше через символи, ніж через безпосередню

репрезентацію видимої дійсності. Якщо ранні християнські мислителі (наприклад, Тертуліан, бл. 160 – після 220) і образоборці вважали, що Бог забороняє робити будь-які зображення невидимого світу («*omnem similitudinem vetat fieri*»), то схоласти Зрілого Середньовіччя вважали, що зображення духовного вищі, цінніші за зображення матеріального. Бонавентура у XIII ст. вважав, що навіть маляр та скульптор виставляють назовні лише те, що задумали всередині. Та й не тільки теологи, а й поети, скажімо, вже не раз згадуваний Ален Лілльський, називали достеменно наслідування зовнішньої дійсності «мавпуванням правди».

Отже, за часів Середньовіччя антична теорія наслідування відступила на другий план, термін «*imitatio*» вживався рідко, хоча великий арістотелівець Середньовіччя Тома Аквінський безастережно проголосив класичну тезу, що «мистецтво наслідує природу», а Ян Зальцбурзький (бл. 1110–1180) визначав образ як наслідування. Натомість 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 до мистецтва якраз належить те, що не наслідує природу: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitator*».

СПІВВІДНОШЕННЯ «МИСТЕЦТВО І ПРАВДА»

Питання мистецької правди було ранньогрецьким питанням, яке самі поети ставили тільки у зв'язку з поезією. Згоди між поетами не існувало: Гомер вбачав у поезії правду (відповідність дійсності), Солон і Піндар вважали, що поети вводять слухача в оману своїми небилицями й вигадками. «Золотої середини» дотримувався Гесіод, зазначаючи, що Музи виголошують як правду, так і небилиці. У класичну грецьку добу це питання підхопили філософи, думки яких теж розійшлися. Наприклад, за давньогрецьким софістом і ритором Горгієм (бл. 483–375 до н. е.), призначення поезії – говорити неправду, породжувати ілюзії, впливати магічно, навіюючи людям те, чого нема, тішачи смертних (щось на кшталт компенсаторної функції). Арістотель, навпаки, вважаючи поезію «наслідувальним» мистецтвом, визнав правду його істотною рисою і ввів вимогу відповідності дійсності до дефініції мистецтва. Водночас він вважав, що поетичні висловлювання не можна вважати ні за правдиві, ні за фальшиві (бо поняття правдивості і фальшивості належать до царини пізнання, а не творчості), і поети, пишучи про речі неможливі, все ж мають рацію. Крім того, давні греки усвідомлювали, що навіть коли ми навмисне не змінюємо дійсності, то робимо це несамохіть: наші очі переінакшують, деформують бачене. Наприклад, ми по-різному бачимо людину зблизька і здалеку, в сонячному світлі і в затінку. А звідси виникає питання: як маляр чи скульптор повинні зображувати людину – якою вона є чи якою вони її бачать? Давньогрецький філософ-матеріаліст Демокріт (бл. 460–370 до н. е.) і давньогрецький натурфілософ матеріалістичного спрямування, який уперше викладав філософію в Афінах, Анаксагор (бл. 500–428 до н. е.) вивчали закони перспективи саме як те, що спричиняє деформацію видимих речей.

На початку європейського Середньовіччя з аналогічною за розмахом аристотелівській концепцією виступив Аврелій Августин. Він перший збагнув, що мистецтво, аби бути

правдивим, має zarazом бути фальшивим. «Чи картина із зображеним на ній конем, – зазначав цей християнський теолог і філософ, – могла б бути правдивою, коли б той кінь не був фальшивим?». У подальшому розгортанні Середніх віків сумніви щодо мистецької правди збереглися. Поета називали «auctor» (той, хто додає, звідси – сучасне поняття «автор») або величали його творцем фікції («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 послуговуватися ще й уявою та творчістю. Ще Ісідор Севільський у VII ст. розмежував поняття «falsum» (брехня) та «fictum» (вигадка). За такого підходу мистецтво складається не з правди й брехні, не з правди й фальші, а з правди й фікції. На межі Середньовіччя та 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»). Так само у XIV ст. Боккаччо вважав, що поетична вигадка не має на меті вводити когось в оману. Однак більшість теоретиків Середньовіччя і доби Відродження всього цього не пам'ятали, продовжуючи прикладати до мистецтва мірки правдивого та фальшивого. Та й Схід, зазначає В. Татаркевич, постачав країні концепції, ладні навіть офірувати мистецтвом, аби лиш не ображати правди: згідно з єврейським філософом Філоном Олександрійським, «Мойсей засудив мистецтва малярства та скульптури, бо ті спотворюють правду брехнею», а пізніше арабський філософ Аверроес писав, що поетові не вільно змальовувати речі за допомогою брехливих і випадкових фікцій, він повинен висловлюватися єдино про те, що є або може бути».

Питання для самоперевірки

1. У чому полягає загальна специфіка середньовічного мистецтва?
2. Якою є смислова динаміка поняття «мистецтво», починаючи з античних часів?
3. Яку групу мистецтв і чому середньовічна естетична свідомість поцінювала найвище?
4. Як середньовічна естетика ідентифікувала поезію у зв'язку із загальною класифікацією мистецтв і тогочасним тлумаченням поняття «мистецтво»?
5. У чому сутність і джерела середньовічного розуміння категорії „прекрасне“?
6. Які основні розрізнення характеризують середньовічне розуміння поетичної форми й змісту?
7. Які засадничі зміни внесла доба Середньовіччя у філософсько-естетичну інтерпретацію поняття про феномен творчості?
8. Якою була доля античної теорії наслідування за часів Середніх віків?
9. Який варіант розв'язання питання про мистецьку правду обрало для себе Середньовіччя?



4

СПЕЦИФІКА І СКЛАД СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

НАЙСУТТЄВИШІ СТАДІАЛЬНІ ОЗНАКИ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Найбільш великими одиницями в періодизації історичної динаміки світового літературного процесу, його, так би мовити, макроетапами є глобальні епохи (П. О. Грінцер) чи якісні стани культури (С. С. Аверинцев), які можна також 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. Аверинцевим, до другої глобальної епохи, яку П. О. Грінцер називає «епохою традиціоналістського, чи нормативного, типу художньої свідомості», а С. С. Аверинцев (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 реальністю особливого гатунку, відмінною від реальності побуту і культу. Хронологічно йдеться про період від IV ст. до н. е. до XVIII ст. (в східних літературах аж до XIX ст.). Вказана стадія поділяється на певні літературні епохи (як-от: елліністичний та римський періоди Античності, а у повному обсязі Середньовіччя, Ренесанс, Класицизм,

Просвітництво), закон культурної спадкоємності між якими реалізується на основі принципу риторики.

Літературна теорія (у формі риторик і поетик) розвивається за часів рефлексивного традиціоналізму в напрямі пошуків основної ознаки літератури, яка відокремлює її від інших видів творчості. Тому саме в сфері риторики віднаходили специфічну ознаку літератури й середньовічні теоретики та митці, 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.

Специфічно літературна стильова норма, зазначає С. С. Аверинцев, реалізує свої потенції в конкретних творах через жанр, який є залежною категорією: жанр залежить від словесної та метричної організації твору (фіксовані жанри), а також від власного функціонального (позалітературного) значення. При цьому поняття авторства розглядається як окремий випадок жанрового канону, а автор — як вірець або як змагальник у каноні. Ось чому у співвідношенні понять «жанр» / «авторство» перша категорія є значно вагомішою, реальнішою: жанр ніби має свою власну волю, з якою авторська воля сперечатися не може. За логікою синтезу традиціоналізму з рефлексією, авторові для того і дана його індивідуальність, аби вічно «змагатися» зі своїми попередниками в рамках жанрового канону. Поняття «змагання» (зокрема *лат. aemulatio*) — одна з найважливіших універсальї літературного життя, яке розвивається під знаком рефлексивного традиціоналізму.

Якщо за Античності Вергілій «змагався» з Гомером, то за часів Середньовіччя латинські вчені поети XII ст. «змагалися» з Овідієм. Середньовічний латинський поетичний твір — це наслідування і творче змагання, спрямоване на те, щоб переповісти «те ж саме своїми словами». Звідси — властива тогочасній масовій поетичній продукції одноманітність, стандартність, коли однакові сюжети, образи, мотиви

втілюються кожен раз в інших словах, метрах, епітетах, порівняннях тощо. Така стандартизація творчого процесу, базованого на наслідуванні й змагальності, дозволяє вирізнити те, що в Середні віки (як і за будь-якої іншої епохи) маємо три верстви учасників літературного процесу: по-перше, сотні тих, хто запам'ятовував і переписував (з різним ступенем спотворення) готові поетичні твори; по-друге, віршувальники середньої руки, які продукують масову літературну продукцію за певними шаблонами; по-третє, поодинокі («першорядні») автори, знакові постаті того чи того історико-літературного феномена, як, скажімо, для вагантів Примас Орлеанський, Архипіта і Вальтер Шатільонський.

Провідним засобом реалізації закону культурної спадкоємності у зазначеній ситуації змагальності є така змістовна форма мислення як дефініція (стисле логічне визначення, що містить найістотніші ознаки визначуваного предмета). Прикметно, що Старий Заповіт не знає дефініцій. Не характерні вони й для Нового Завіту: «Царство Небесне», «Син людський» і т.ін. — це не теологічні терміни, які роз'яснюються засобом визначень, а багатозначні символи, які не можуть логічно визначатися. Релігійні та моральні ідеї Старого Заповіту довели свою продуктивність у тисячолітній історії культур, що формувалися й функціонували під знаком християнства й ісламу. Через Старий Заповіт на літератури Середземномор'я (відповідно до ступеня його християнізації) суттєво вплинула літературна культура Близького Сходу. Псалми були зразками для християнського молитовного, гімнографічного чи медитативного тексту. Та в Біблії відсутнє дефінітивне визначення псалма, так само як немає ні визначень сутності Бога, ні визначень ключових морально-етичних понять. Натомість антична думка знайшла 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 межі VII-VIII ст. як

Йоан Дамаскін, починає свої роздуми про Ісуса, що молиться, саме з дефініції: «Молитва є сходженням розуму до Бога або проханням потрібного від Бога» (рос.: «Молитва есть восхождение ума к Богу или испрашивание потребного от Бога»). Організовані системи дефініцій, внутрішня настанова на системність, закладена в структурі кожної окремої дефініції, на думку С. С. Аверинцева, є у певному сенсі єдиним чинником виживання підсумків розумової праці доби Античності за умов переходу до епохи Середніх віків.

Сполучною ланкою між теологією і риторикою була логіка (чи «діалектика», як її називали в Середні віки). Основоположником логіки є Арістотель, і його логічні праці Середньовіччя поставило на перше місце. Риторика для Арістотеля була логікою думки, логікою ймовірного. Разом з «діалектикою» вони навчали необхідному для церкви вмінню сперечатися і переконувати, без чого неможливе церковне «навчительство». При цьому існували показові точки дотику між риторикою й богословсько-віроповчальною сферою:

— теологія вимагає від людини готовності до славослів'я як єдино правильної відповіді на велич Божу, а «похвальне слово» є однією із спеціальностей риторики;

— теологія пронизана пафосом захопленого здивування перед неосяжністю Божих справ, а постава апріорного захоплення перед будь-яким предметом — необхідна риса ритора;

— і теологія, і риторика розглядають світ, йдучи зверху вниз, від абстракції до емпірії, людина для них обох — це насамперед «людина взагалі», абстрактна субстанція, для якої будь-яка конкретика (стать, вік тощо) постає акцидентією (онтологічно вторинною випадковою властивістю);

— в основі теології і риторики лежить силогістично-дедуктивне мислення. Сформоване античним типом раціоналізму, воно у Середні віки доповнило собою віру в «одкровення»;

— притаманне культу і літературним формам, які його обслуговували (гімну, проповіді), ставлення до категорії часу,

коли будь-яка подія священної історії подається як теперішнє, що знову і знову повертається, відповідає риторичному принципу «наочності», згідно з яким для риторики не існує часової дистанції і не існує нічого, що завдяки натхненному слову ритора не перебувало би перед очима тут-і-тепер.

Ось чому цілком закономірно, що вже за доби патристики (в період становлення основ середньовічної культури наприкінці Античності) «отці церкви» (Аврелій Августин на латинському Заході, Василій Великий Кесарійський і Григорій Назіанзін на грецькому Сході) обов'язково поєднували в своїй особі філософсько-логічну й риторичну культури. Отже, суттєво змінивши вигляд життя і культури, християнство не тільки не похитнуло, а ще й зміцнило роль логічної дефініції, і чим ортодоксальнішою, регламентованішою, стабілізованішою ставала церковна доктрина, тим охочіше вона виражала себе в системних дефініціях, що, висновує С. С. Аверинцев, знову ж таки пов'язувало її з традиціями античного дефінітивного теоретичного мислення.

СПЕЦИФІЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ ЯК ОСНОВНА СТРУКТУРНА СКЛАДОВА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У науковій та методичній літературі можна зустріти різні варіанти класифікації середньовічної словесно-текстової спадщини. В одному випадку, послуговуючись суто мовним критерієм, розрізняють групи творів, написаних латиною, і твори на мовах живого спілкування, тобто народних мовах. У іншому випадку, коли розподіл за групами здійснюють, враховуючи питому вагу в тематиці, образності та пафосі творів власне релігійної складової, виокремлюють релігійну (культову) та світську літератури. В обох випадках, які цілком мають право на існування, маємо зразки класифікацій, так би

мовити, локального типу, який враховує лише якусь одну (принаймні, мінімальну) рису призначених для розгляду емпіричних даних. Натомість гносеологічна специфіка систематичної історії літератури як самостійної літературознавчої галузі вимагає таких класифікацій, які б критеріально враховували максимальний набір найістотніших рис об'єктного матеріалу. Щодо історії світової літератури доби Середньовіччя необхідною за своєю повнотою універсальністю характеризується класифікація на основі категорії «специфічний літературний напрям», яка, враховуючи максимальну кількість ознак літературних явищ розглядуваної доби, дозволяє зосередитися на провідних закономірностях й антизакономірностях тогочасного історико-літературного процесу.

Середньовічна література як система складається зі специфічних літературних напрямів, які за своєю сутністю є зовсім іншим явищем, ніж літературні напрями в новій і новітній літературі (на зразок відомих ще зі школи широкому читацькому загалові класицизму, сентименталізму, романтизму, реалізму тощо). *Специфічний середньовічний літературний напрям* — це типологічно спільний для більшості літератур і регіонів доби феномен, що визначається на підставі суспільних функцій творів словесності з обслуговування того соціального середовища, в якому ці твори виникли, незалежно від того, які ще інші функції (ділові, розважальні, ідеологічні чи ін.) вони виконували чи могли виконувати.

Таких сформованих, структурно визначених специфічних літературних напрямів у середньовічній літературі було три: *клерикальна література, куртуазна література, міська література*. При цьому в розвитку літератури Середньовіччя відбувається не заміна одного специфічного літературного напрямку іншим, а — перерозподіл функцій між ними, що змінює їхню питому вагу в літературному процесі. Завдяки цьому специфічні середньовічні літературні напрями не зникають, а співіснують, передаючи один одному в певний момент домінуюче місце.

Крім цього, суттєвий вплив на розвиток словесності в епоху європейського Середньовіччя здійснювала так звана *низова (народна) культура*, яка не утворювала автономного специфічного літературного напрямку. Будучи присутньою в низці позаелітарних жанрів, вона суттєво вплинула на формування таких народно-епічних пам'яток як скандинавська «Старша Едда», англосаксонська поема «Беовульф», іспанські романси (ліро-епічні народні пісні). Особливого значення, зокрема і для наступної епохи Відродження, набуло явище народної «сміхової культури», пов'язане з певними календарними святами, коли на короткий час у суспільстві ігнорувалися станові обмеження і простолюди міг висміювати існуючий порядок речей. У його межах трагедіюються (пародіюються, але в особливому значенні цього слова) жанри високої літератури, як-от у ліриці вагантів — мандрівних кліриків, які не мали парафій, школярів та мандрівних студентів. Елементи сміхової культури зафіксовані під час карнавалу в Західній Європі, естетика якого, як показав у своїх дослідженнях М. М. Бахтін, мала вагомий вплив на наступний розвиток європейської літератури.

ЖАНРОВА СИСТЕМА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Характер специфічного літературного напрямку визначав в середньовічній словесності набір жанрів та їхню ієрархію. Кожен жанр, кожна поетична форма були строго підпорядковані своєму специфічному літературному напрямку. Як і останній, жанри не зникають в процесі літературного розвитку, а співіснують в умовах перерозподілу функцій між ними. Безпосереднє перенесення жанру з одного напрямку в інший було неможливим. Натомість жанр можна було комічно переробити (спародіювати, трагедіювати), надавши певній формальній

структурі інших, первісно не притаманних їй змістових функцій. Та в результаті такої переробки фактично виникав новий повноцінний і повноправний жанр, що належав вже до іншої сфери побутування.

Пародіювання жанру активно практикували ваганти, базуючись на стильовому принципі, за якого стиль твору утворюють два шари образних і фразеологічних ремінісценцій: один – з Біблії, інший – з античних поетів. Зокрема, для тих, хто монтував свої поезії з набору добре запам'ятованих зі школи штампів і напівштампів, найприроднішою спокусою було ввести найблагочестивіший текст у найнеблагочестивіший контекст або навпаки. До пародіювання вагантів штовхала сама специфіка середньовічної латинської *поетики ремінісценцій*, тож вони з однаковим натхненням пародіювали і авторитетні (євангельські чи літургійні) тексти, і самих себе.

Пародії репрезентували «світ навиворіт», мали як комічне, так і гостро сатиричне спрямування. Саме такими є біблійний центон «Від Луки веселе благовістування» («*Laetum evangelium secundum Lucium...*»), «Євангеліє від марки срібла» («*Sanctum Evangelium secundum marcas argenti*»), «Євангеліє про страсті школяра Паризького» («*Evangelium de passionibus scholaris Parisiensis*»), «Всеп'яніша літургія». Щоправда, у зв'язку зі вказаними та аналогічними до них за жанровим походженням вагантськими творами, зокрема з тими, де предметом викриття постають побут і звичаї духовенства (крім нижчого, парафіяльного, тобто крім клерикального плебсу), включаючи папську курію і монашество, варто підкреслити, що:

– ваганти викривають саме діючу систему та панівні звичаї, а не окремих особистостей, а папа, який до того ж сам був зацікавлений у викоріненні зловживань власної канцелярії, здебільшого залишався поза критикою;

– середньовічна антиклерикальна сатира ніколи не переходить в антирелігійну.

Уся середньовічна латинська поезія була здебільшого релігійною: кожен, хто володів латинським віршем, писав гімни на честь святих і свят, благочестиві роздуми про небесне благо і спасіння душі. Релігійна поезія мала величезний попит. А те, що одна й та ж людина (вагант) з однаковим натхненням складала гімни для богослужіння та богозневажливі пародії на ці самі гімни для застілля, пояснюється особливостями середньовічного гуманізму, згідно з яким людська особистість не є єдиною й неповторною індивідуальністю, що втілює свою унікальну цілісність у кожному своєму прояві. Завдяки глибинному, несвідомому відчуттю людини як сукупності суспільних відносин в середньовічних людях безконфліктно співіснували ставлення до Бога, ставлення до сеньйора, ставлення до товаришів, ставлення до цеху чи факультету, ставлення до батька, жінки і дітей, ставлення до товаришів по чарці.

Ось чому абсолютно безглуздо дорікати вагантові у нещирості, позаяк його строката творчість розгорталася в межах специфіки середньовічної духовної культури. Так само помилково уявляти собі ваганта носієм протесту пригнічених суспільних верств, який гнівно викриває і висміює церковну знать перед міською і сільською біднотою. Адже вагант – це клірик, який складає свої поезії для кліриків, звертається тільки до освічених поціновувачів, здатних зрозуміти його латину, віддати належне його овідіанським ремінісценціям, спроможних розібратися у феєрверку античних імен і біблійних аргументів. Попри все (бідність, злидарство, жебрацтво, невлаштованість у житті) ваганти були вченими людьми, що належали до духовної верстви – єдиної вченої верстви середньовічної Європи. Власна вченість і освіченість була для вагантів джерелом їхньої гордині та зневаги до невчених суспільних верств. Почуття станової (корпоративної) єдності у вагантського поета переважало всі інші почуття. Вагант – член духовної верстви, він може багато гірких і докірливих слів звернути до своїх побратимів, але він

плоттю і кров'ю належить до своєї суспільної корпорації. У цьому, на думку М. Л. Гаспарова, полягає обмеженість і безперспективність вагантської опозиції сучасному суспільству. Рушієм вагантського протесту була тільки образа «інтелігента», тобто освіченої людини, яку суспільство вивчило, та не винагородило і покинуло напризволяще. Ось чому розквіт ваганства виявився бучним, але короточасним, і на кінець XIII ст. вагантська творчість зійшла нанівець.

Жанри творів середньовічної літератури розподіляться по двох групах: функціональні жанри та власне художні жанри. *Функціональні жанри* мали особливі соціальні, релігійні чи ділові функції і вважалися високими жанрами, займаючи в жанровій ієрархії середньовічної словесності 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 або присвячена одному правителю чи одній події), всілякі поради (з полювання, турнірів, придворного етикету, з поезики й ін.), у міській літературі – домострой, книги порад тощо. Розвиток середньовічної літератури відбувався шляхом не тільки примноження кількості видів і форм, а й їх дедалі більшої спеціалізації, тому наприкінці Середньовіччя суто функціональні жанри відходили на периферію літератури, а згодом взагалі вийшли за її межі.

Наступний розвиток і вирізнення красного письменства як самостійного духовно-естетичного феномена пов'язаний передусім із власне *художніми жанрами*, бо твори, що їх репрезентують, входять у загальнолюдську скарбницю шедеврів світової літератури. Так, у клерикальній літературі це релігійна лірика⁴ і драма, художній спадок Аврелія

⁴ Найсвоєріднішою формою середньовічної лірики була секвенція – складні строфи й антистрофи, якими антифонно (по черзі) пере-гукувалися дві частини церковного хору, по два рази повторюючи один і той самий мотив, а потім переходячи до нового мотиву. У класика цього

Августина чи П'єра Абеляра, що підіймалися до художньої постановки загальнолюдських проблем; в куртуазній літературі – це лицарська лірична поезія, в царині якої народилася європейська любовна лірика, це пам'ятки пізнього героїчного епосу (на зразок французької «Пісні про Роланда»), рицарський роман; у міській літературі – це сатиричні жанри, особливо побутописні новели (французькі фабліо, німецькі шванки), фарси, сатиричний тваринний епос тощо.

Характеристика середньовічної словесності в жанровому аспекті передбачає врахування наслідків еволюції в структурі тогочасного літературного процесу віршових і прозових форм, а також долі фольклору у зв'язку із розвитком писемної творчості.

Література в своєму становленні здебільшого починає з віршових форм. У багатьох випадках не тільки народно-епічні твори під час їхнього запису зберегли віршову форму, а й основні оповідні і навіть функціональні жанри обслуговувалися саме віршованою мовою. 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 (фабліо). І це не випадково, адже словесні пам'ятки якщо не співалися, то принаймні читалися публічно. Та

жанру Ноткера Заїки (кінець IX ст.) секвенція має такий вигляд (російськомовний переклад М. Л. Гаспарова):

– Возрадуйся, Матерь Божия,
Над коєю вместо повивательниц
Ангелы Божьи
Пели славу Господу в вышних!
– Помилуй, Иисусе Господи,
Приявший сей образ человеческий,
Нас, многогрешных,
За которых принял ты муки...

Принцип антифонної строфічної побудови міцно утримувався в ліриці не тільки клерикальній, а й в усій середньовічній пісенній ліриці.

поступово, внаслідок розгортання процесу жанрового перерозподілу, а також поширення індивідуального читання, відбувається поступовий «наступ» прози, яка підкоряє собі більшість оповідних жанрів, насамперед функціональних (крім тих, що були пов'язані з молитвослов'ями і церковним співом).

Так само і фольклор щораз більше відходить на периферію розвитку середньовічної словесності, вже відігравши на той час роль попередника писемної літератури і тому поступаючись власне літературним жанрам. Хоча зв'язок літератури з фольклором не поривається остаточно: писемна література продовжує спиратися на фольклорний досвід, знаходячи у ньому образи й теми, певні художні прийоми (повтори, постійні епітети й ін.), ліричні настрої, фантастичні мотиви тощо.

Відповідно до зростання питомої ваги прозових творів і відходу на периферію фольклорної творчості змінювалася й жанрова ієрархія в системі середньовічної словесності.

ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОЕТИЦІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У добу Середньовіччя, як і за часів Давнини, всюди побутувало уявлення про богонатхненність поета: поезія існує поза людиною, вона — божественна (її джерелами є Бог, Музи, краса космосу і т. ін.). Завданням поета була формотворчість, покликана матеріалізувати це надчуттєве, божественне начало. Звідси — природність «ремісничої термінології» у міркуваннях про поезію (в середньовічній Франції поети найчастіше називають себе просто *rimeurs* — тими, що складають рими, римувальниками).

Європейська середньовічна естетика, базуючись на переконанні у провідній ролі слова, сприймала поезію як особливу (вишукану, вміло відібрану тощо) мову. А це

обумовило виникнення особливих стосунків між граматиною, риторикою і поетикою. Ще з античних часів риторика зберегла за собою у сфері поетологічних учень основоположне значення. Те, що поезії (як і науці про неї) не знайшлося місця в успадкованій Середньовіччям від Античності доктрині «семи вільних мистецтв» (сюди, нагадаю, входили граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика), дозволяє стверджувати, що поезію не визнавали автономним мистецтвом, вона розчинялася подекуди в музиці, а найчастіше — у риторичі. Терміни «*poesis*», «*poeta*», «*poetica*», «*poeta*» зустрічалися дуже рідко, натомість саму поезію часто називали риторикою, бо її зміст визначали здебільшого риторичні топоси (константи), а форму — риторичні фігури і тропи. Звідси закономірно, що 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 чільних теоретиків цієї школи П'єр Фарбі назвав свій трактат про літературу не поетикою, а «Повною риторикою» («*Plein Rhétorique*»).

У середньовічній Європі риторика ставала передусім вченням про літературні форми, з п'яти своїх традиційних частин (*inventio* — «віднаходження» матеріалу, *topica*; *dispositio* — «розташування» матеріалу, композиція; *elocutio* — словесне вираження; *memoria* — запам'ятовування; *pronuntiatio* — виголошення) висунувши на перше місце *elocutio*. У сфері ж словесного вираження центральним стає розділ про «прикраси» (*ornatus*), тобто про фігури й тропи. Тому цілком природно, що «мова поезії», наприклад, у норвезькій середньовічній поетиці Сноррі Стурлусона під назвою «Молодша Едда» (нап. 1222–1225) складається з переліку й пояснення рекомендованих скальдам *kenningiv* (перифраз, двочленних поетичних позначень, специфічних метафор, дво- або багаточленних заміників іменника

звичайного мовлення) та *хейті* (одночленних поетичних позначень, поетичних синонімів).

Через домінування в середньовічній словесності функціонального розуміння жанрів, коли останні виділяються здебільшого на підставі позалітературних критеріїв (залежно від своїх обрядових, юридичних й ін. функцій), категорія «жанр» у співвідношенні «мова / жанр» стає похідною, додатковою, віддаючи базову роль категорії слова. Залежність жанрів від словесної форми, строфіки й 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 в поняттях структурної поетики останньої третини ХХ ст., 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).*

Отже, у межах літературної традиції, що існувала під знаком риторики, західноєвропейська середньовічна словесність розвивалася під знаком поетики слова. Ось чому в середньовічних творах цінувалося насамперед новаторство в слові, а не в темі, сюжеті, характері чи жанрі, а художню вартість твору та міру авторської оригінальності пов'язували із своєрідністю риторичних фігур і прикрас, із незвичайністю співвідношення словесного вираження з традиційним мотивом. Література залежала від канону, та сам цей канон передбачав особливий, базований на поетиці слова механізм оновлення. І це був загальний закон, який визнавався як у західних, так і східних поетиках Середніх віків.

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Пейзажі в середньовічних творах трафаретні й умовні, через повну відсутність індивідуального сприйняття ландшафту позбавлені локальних (притаманних одній місцевості) ознак. Луги, трави, дерева, скелі, міжгір'я тощо пов'язані виключно (наприклад, у «Пісні про Роланда») з діями героїв, а грім, град, блискавка, темрява та ін. природні явища виступають знаменнями політичних подій чи вираженням скорботи природи за загиблим у бою Роландом. Недарма медієвісти відзначають, що герої лицарського епосу є постатями в «порожньому просторі».

Щоправда, можна відзначити й факти прояву антизакономірності (термін Д. С. Лихачова), коли в деяких житіях святих і хроніках знаходимо свідчення здатності середньовічної людини сприймати красу природи, знаходити втіху в ній і загалом естетично ставитися до неї. Крім того, в поезії провансальських трубадурів, котрі вміли пов'язати настрій ліричного героя зі станом навколишнього світу, пейзаж перетворюється на символ духовного життя людини, та й сам інтерес до природи пов'язується з увагою до внутрішніх переживань і почуттів людини. Саме це спотерігаємо, скажімо, в «Канцоні» Д. Рюделя (1140–1170):

Мені під час травневих днів
Приємний щебіт віддалік,
Зринає в пам'яті без слів
Моє кохання віддалік.
(Пер. М. Терещенка)⁵;

⁵ Пор. російський переклад цих рядків В. Диннік:

Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильней
Моя любовь издалека.

Див. також в іншій «Канцоні» Рюделя (пер. російською. В. Диннік):

В час, когда разлив потога
Серебром струи блестит,

чи в «Романсі» Маркабрюна (бл. 1140–1185):

Біля струмочка у гайку,
Де чути хвилю гомінку,
Спинився я у холодку,
Пахкі зриваючи квітки.
Співав я... Враз її, п'янку,
Побачив я на моріжку, –
Стоїть самотня і сумна.
(Пер. М. Терещенка)⁶;

Але й у цьому, і в інших випадках опис природи є здебільшого простим переліком природних явищ, як, до прикладу, в рядках із «Сирвенти» Бертрана де Борна (бл. 1140 – бл. 1215):

Люблю травневий світлий час
І ніжні квіти весняні,
Люблю, коли чарують нас
Пташині радісні пісні,
І тішусь я красою,
Рясних наметів і шатрів,
Розкиданих серед лугів,
Де гасла ждуть до бою
Ряди уславлених полків,
І вершників, і скакунів.
(Пер. М. Терещенка)⁷;

И цветёт шиповник скромный,
И раскаты соловья
Вдаль плывут волной широкой
По безлюдью рощи тёмной,
Пусть мои звучат напевы!

⁶ Пор. російський переклад цих рядків В. Диннік:

В саду, у самого ручья,
Где плещет на траву струя,
Там, среди густых дерев снуя,
Сбирал я белые цветы.
Звенела песенка моя.
И вдруг – девица, вижу я,
Идёт тропинкою одна.

⁷ Пор. російський переклад цих рядків В. Диннік:

Мила мне радость вешних дней,
И свежих листьев, и цветов,

Аналогічну ситуацію маємо і в творчості вагантів, в любовній ліриці яких природа замінила міський побут античних вірців, що, на думку М. Л. Гаспарова, може оцінюватися як безпосередній внесок середньовічної народної культури, глибинно пов'язаної з землею і хліборобською працею. Прихід весни, коли розцвітає природа, а разом з нею і кохання в людських серцях, – це давній паралелізм народної поетичної думки. Якщо в античній поезії він не зазнав розробки (у теплому Середземномор'ї щорічне весняне оновлення землі відчувається значно менше), то в середній та північній Європі весняні пісні, травневі хороводи та інші подібні обряди панували у фольклорі протягом століть, впливаючи майже на всі літературні жанри. В релігійних гімнах світ розквітає весною, щоб славословити Господа, в піснях трубадурів – щоб славословити даму, у вагантів первісний зв'язок оприявнюється більш чітко: «весна пробуджує кохання». Однак природа для середньовічного світобачення все-таки не могла бути кінцевою метою насолоди і замилювання, бо сприймалася як символ невидимого й найбільш достеменного світу. Проникненню у творчі практики безпосереднього вираження людських емоцій перешкождали середньовічні естетичні принципи.

Опис природи як зачин поетичного твору про кохання – загальна риса поезії XII–XIII ст. на всіх мовах. Його елементи майже стандартні: кінець зими, прихід весни, пробудження природи і життя, зелень, квіти, аромат, птахи, їхнє парування і спів, вітерець, потічок. На тлі цього пейзажу розгортається любовний сюжет, у якому кохання постає законом природи і

И в зелени густых ветвей
Звучанье чистых голосов, –
Там птиц ютится стая.
Милей – глазами по лучам
Считать шатры и здесь и там
И, схватки ожидая,
Скользят по рыцарским рядам
И по оседланным коням.

Бога, насилається на людину вищими силами, навіть проти її волі, проти її розуму, і примушує переживати внутрішню боротьбу, страждання тощо. Одноманітність оточення приводить до одноманітності ліричного сюжету (поява красуні – благаання героя до неї – боротьба чи мирне оволодіння) і доповнюється стандартністю портретних характеристик красуні, де переважають підказані релігійною поезією мотиви сіяння і світла, а сам опис зовнішності реалізовує овідієвську традицію, рухаючись в обов'язковій послідовності усіх частин тіла з голови до ніг; саму ж красуню порівнюють з квіткою, зіркою, перлиною, вогнем, магнітом, зорею, сонцем і т. ін.

Властивим середньовічній любовній ліриці є культ очікування та довготерпіння, з тою лише різницею, що любов у вагантів, порівняно з провансальськими трубадурами, чуттєвіша, а її емоційне забарвлення мажорніше. Зближувала лицарських поетів і вагантів Овідієва традиція, в якій «Наука про кохання» (*ars amandi*) органічно включала в себе «науку служіння» (*ars serviendi*). Але у середньовічному клерикально-лицарському суспільстві, зазначає М. Л. Гаспаров, цей цілісний еротичний ідеал втратив єдність: «служіння» і «володіння» розділилися. Причому, якщо у лицарському середовищі суспільні умови стосунків васала і сеньора висунули на перший план «служіння» дамі, залишивши «володіння» другорядним мотивом, то в клерикальному середовищі, навпаки, тема «служіння» швидко перемістилася з любовної поезії в релігійну (віднайшовши тут найповніше втілення в еротично забарвлених гімнах Богоматері), а тема «володіння» почуттєвим осадом залишилася в ліриці вагантів (хоча в поодиноких випадках тема «служіння» і тут могла звучати виразно і сильно). При цьому любовна лірика вагантів має умовний характер, тому почуттєві картини, скажімо, «Пісні про побачення» не відображають справжнього (позалітературного) любовного побуту кліриків XII–XIII ст. Відкидаючи героїню лірики провансальських трубадурів (а лицарство було основним суперником вагантів

у громадській увазі), якою, як відомо, була заміжня жінка, ваганти звертаються у поезіях до образу молодої дівчини, селянки-пастушки, хоча в реальному житті їхніми подружками найчастіше були розпусниці. Залишається лише принагідно додати, що побачення героя з пастушкою на фоні квітучої природи – це сюжетна схема пасторального жанру, що пережив свій розквіт у середньовічній європейській літературі на всіх мовах.

У різні еволюційні періоди та в різних видах зображувальних практик художній простір вибудовується по-різному. Скажімо, «звіриний стиль» німців у першому тисячолітті був усущіль насичений фантастикою і далекий від натуралістичного зображення тварин. Зображення звірів на камені, дереві, металі, кістках не мають об'єктивного масштабу, змішуючи велике з малим, частини з цілим, головне з другорядним. Голова звіра домінує над тулубом, кінцівки – непропорційні щодо тіла, а тіло скрутилось у вузол. Виразність таких диспропорцій підсилюється тим, що окремо взяті елементи такого зображення виявляються цілком натуралістичними, тоді як фігура звіра в цілому постає гротескною й фантастичною. Завдяки цьому зображення стає неприродним і напруженим.

Інший приклад – з давньоскандинавської поезії скальдів (норвезьких та ісландських поетів IX–XIII ст., чії вірші, 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 скальдових кеннігах (як-от: море – «земля риби», «дім лососів»; риба – «зім'я води» й ін.) мікрокосм підставляється на місце макрокосму, відсутні загальні поняття, а натомість присутнє конкретне позначення, тоді як художнє узагальнення досягається

шляхом співвідношення окремого з міфологічним образом. Як наслідок, в уяві слухача скальдової пісні поряд з реальними людьми та конкретними подіями постає увесь світ богів і велетнів, а факти земного життя міфологізуються, набуваючи нового героїзованого звучання.

Зображення природи в середньовічній словесності підпорядковане канону, традиції риторичного зображення, яка сягала ще Античності. Завдяки вживанню в поемах і лицарських романах формальних кліше (ідеальний «ліс» і «сад», «вічна весна» тощо) художній ландшафт в цілому постає ірреальним, казковим, хоча окремі деталі можуть бути цілком натуралістичними. Топографічна інформація (вказівки на місцевість) подається лише тією мірою, в якій це необхідно для орієнтації персонажів на місці дії. Тому, скажімо, ліс у лицарському романі — це тільки місце подорожі лицаря, сад — тільки місце його любовної пригоди чи бесіди, а поле — лише місце двобою. При цьому перспектива і масштаб зображення просторових стосунків (коли, скажімо, віддалені речі описуються так, ніби на них дивляться зблизька) постійно змінюються, завдяки чому виникає враження, що персонажі рухаються стрибками.

Такі стрибкоподібності просторових переміщень персонажів у лицарському романі певною мірою відповідає рух у дискретному (уривчастому) просторі, що моделюється в іншому найпопулярнішому жанрі середньовічної літератури — видіннях (снах). Тут потойбічний світ постає конгломератом (безладною сумішшю) розрізнених «місць», які поєднує тільки шлях мандрівної душі головного персонажа, що тимчасово потрапляє у потойбічний світ (найбільш популярним твором цього жанру було «Видіння Тнудала», нап. в сер. XII ст.). Зображений у видіннях простір ірраціональний (рай і пекло максимально віддалені один від одного і водночас є сусідами настільки, що грішники і праведники можуть спостерігати одні за одними). Прикметно також, що потойбічний світ, як і світ поцейбічний, земний,

мав свою матеріальність, але на відміну від останнього, вважався більш реальним, справжнім, бо був нетлінним.

ХУДОЖНІЙ ЧАС У 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. За таких умов час виявляється «стрибкоподібним», герої — нестаріючими, а різні часові моменти можна зображати як частини однієї картини. Це, на думку А. Я. Гуревича, обумовлено притаманним Середньовіччю (особливо до XIII ст.) просторовим сприйняттям часу, за якого організуючою силою в художньому світі середньовічного мистецького твору виступає саме простір. Такий погляд не помічає в людині розвитку, становлення, а коли автор потребував зображення її внутрішніх змін, то ці зміни усвідомлювалися виключно як шлях, котрий веде героя через певний простір. При цьому в зображенні середньовічного митця людина не має особистого минулого, теперішнього чи майбутнього. У цьому сенсі вона не постає історичною особою, а життя розпадається на окремі події, які не визначають часову послідовність, оскільки життя набуває сенсу тільки через кореляцію з Богом. Часові стосунки, коли людина починає замислюватися над кількісним аспектом часу, а розуміння світу починає набувати часових визначень, поступово домінуватимуть у свідомості середньовічної людини десь не раніше від XIII ст. Пов'язане це було з таким соціокультурним феноменом як середньовічне місто, про що йшлося вище. Звідси — на відміну від «примітивного мистецтва» доби Варварства, в основі якого лежить міф, а

простір і час переживаються як єдність, постаючи характерною ознакою, атрибутом міфу, — головна відмінність середньовічного сприйняття часу визначається протилежністю циклізму архаїчної свідомості, з одного боку, та лінійності часу в свідомості християнина, з другого.

Середньовічна епічна свідомість не знаходить жодного протиріччя в розходженнях між звичайним плином часу та його протіканням у 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 одній 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 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 (в «Пісні про Нібелунгів» казковий богатир Зігфрід гине в куртуазному Вормсі, а бургундські королі прирікають себе на смерть, коли перетинають Дунай — кордон, який відділяв їхнє цивілізоване королівство від варварської держави Етцеля).

Подібне (статичність героїв, зіткнення персонажів з різними «хронотопами») спостерігаємо також у лицарському романі, зокрема в творах видатного французького письменника другої половини XII ст., творця артурівського роману Кретьєна де Труа. Крім цього, в лицарському романі маємо розрізнення двох часів: 1) статичного часу, де перебуває стилізована й піднесена сучасність, що не знає становлення й зміни; 2) динамічного часу, який приносить зміни, породжує відчуття неповторності швидкоплинного часу, чим примушує героїв лицарських романів не «марнувати» часу дарма, наповнити його діяннями, гідними

високого покликання лицаря. Водночас переживання часу персонажами лицарського роману залежить також від їхнього способу життя й станової належності: загального для всіх часу не існує, для кожного персонажа час протікає по-різному. Наприклад, для лицаря, який живе в атмосфері подвигу й пошуків пригод, момент подвигу «розриває» хід звичайного часу, будучи неповторним, позаяк саме у подвизі лицар отримує єдиний шанс показати себе. Для героїв Кретьєна де Труа величезну роль відіграє як минуле, так і майбутнє, на яке орієнтована концепція мандрівного лицаря. Проте ці герої завжди перебувають безпосередньо перед теперішнім, сприймаючи час як невід'ємний елемент свого власного буття.

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

Водночас аналогічно до того, як середньовічні митці бачили індивідуальні риси людських облич і були цілком здатними їх відтворити у своїх творах, середньовічна література знала й суб'єктивне сприйняття часу. Вже починаючи з часів християнського богослова та письменника Аврелія Августина, усвідомлювалася різниця між «уявним часом» і «часом, що переживається». Прояви суб'єктивного сприйняття часу наявні також у скандинавській «Старшій Едді» (зап. у XII чи XIII ст.): в її окремих епізодах сприйняття часу персонажем залежить від його внутрішнього психологічного стану. Через те, що середньовічна людина не відчувала себе існуючою в часі, бо існувати означало для неї перебувати, а не знаходитися в процесі становлення,

суб'єктивний час не міг зайняти того вагомого місця, яке йому належить у сучасній літературі, де він стає чи не найголовнішим героєм та об'єктом художнього пізнання. Прагнення оприявнити у творах надприродну реальність як первісну, а земне життя як похідне від надприродного, намагання втілити загальне за рахунок індивідуально-неповторного, надчуттєве за рахунок чуттєвого – не передбачало портретної схожості із зображуваним та індивідуального, суб'єктивного сприйняття часової динаміки (згадаймо, що портрет як жанр живопису фіксує один з багатьох станів людини в просторово-часовій конкретності).

Питання для самоперевірки

1. Як і чому на базі риторики реалізовувався закон культурної спадкоємності між язичницькою Античністю та християнським європейським Середньовіччям?
2. Які найголовніші чинники впливали на розгортання літературного процесу в Західній Європі доби Середньовіччя?
3. Що таке специфічний середньовічний літературний напрям?
4. У чому полягає специфіка жанрової системи середньовічної літератури?
5. Якою була ієрархія жанрів в межах середньовічного літературного напрямку?
6. Якою була динаміка співвідношення в історичному розгортанні середньовічного літературного процесу віршових і прозових форм?
7. Як ускладнення жанрової системи вплинуло на місце фольклору в структурі середньовічної літератури?
8. У чому полягає своєрідність пейзажу в середньовічній літературі?
9. Як вибудовується художній простір у конкретних жанрах середньовічної літератури в різні періоди її еволюції?
10. Якою є найбільш специфічна ознака й форма зображення часу в середньовічній літературі?
11. Як з точки зору зображення часу середньовічна література перегукується з «примітивним мистецтвом» доби Варварства?
12. Як проявляють себе часові категорії в епічних жанрах?
13. Яке ставлення до часу властиве для лицарського роману?
14. Як характеризується художній час у куртуазній поезії?
15. Чи знала середньовічна література суб'єктивне сприйняття часу?



ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Треба назавжди відмовитись від однобічного негативістського ставлення до епохи Середніх віків, яке породили й утверджували просвітителі XVIII ст. і частина істориків XIX ст., наприклад, французькі філософи Поль Гольбах (1723–1789) і Марі-Жан де Кондорсе (1743–1794), французький історик Жюль Мішле (1798–1874) та швейцарський історик і філософ культури Якоб Буркгардт (1818–1897). Якщо послідовно дотримуватись наукової методології з її орієнтацією на всебічний об'єктивний (наскільки це можливо з погляду сучасної герменевтики) аналіз, то стане цілком очевидним, що Середньовіччя не було добою суцільної неосвіченості, варварства, мракобісся, тим паче не було і не могло бути темним проваллям, перервою в історії західно-європейського людства. «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. Водночас 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 підносила окрему особистість, шукала її

підвалини в її внутрішній суб'єктивності, та водночас полишала цю особистість на її власну самотню долю».

Саме за цієї доби на культурній карті світу сформувалися п'ять нових культурних зон (індійська, східноазійська, близькосхідна, візантійська та західноєвропейська), розширилося культурне поле Європи, в суспільстві відбулося зародження й утворення на її теренах великих життєздатних європейських націй, почали утворюватися сучасні держави, склалися сучасні національні мови, здійснювалися вагомні технічні відкриття тощо.

Завдяки багатомістовому успішному функціонуванню, зазначає Г. К. Косіков, класична середньовічна культура була інституціоналізована, тобто виступала механізмом, який регулював основи суспільного життя. Ось чому, зародивши в своїх надрах ренесансну культуру, вона не втратила широти власного існування. Шедеври ренесансного живопису, скульптури, архітектури, літератури XVI ст. не склали тоді основної маси художньої продукції, існували в живому і тісному традиційному оточенні, яке було здатне чинити опір ренесансним тенденціям. Чим далі від Апеннін як джерела нових ренесансних віянь у мистецтві, тим більш стійкішими у Франції виявляються позиції середньовічної готики. А завдяки розповсюдженню друкарства, у XVI ст. переживає своє друге народження і друге життя практично увесь фонд традиційної середньовічної словесності (зокрема, лицарський роман набуває в тогочасній Західній Європі неабиякого поширення, стаючи предметом численних перекладів, наслідувань, переспівів).

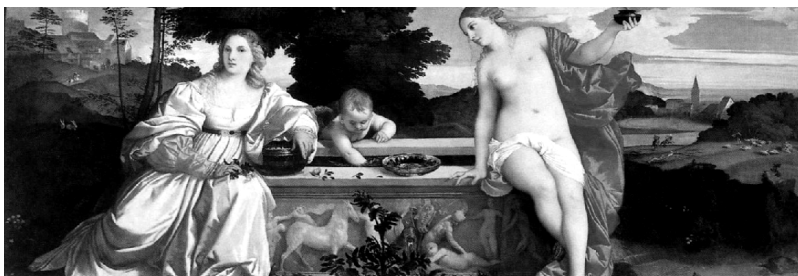
Усе це ще раз яскраво засвідчує, що Середньовіччю як цілісній та завершеній добі в історії словесного мистецтва притаманна самоцінність, воно має своє власне обличчя, свій погляд на світ, свою систему цінностей, і його не можна розглядати в лінійному контексті переважно гіперболізованого Ренесансу, тим паче протиставляти йому за принципом «старе» / «нове», «віджиле» / «живе», «погане» / «добре» й т. ін. Значно корисніше, слідом за

А. Я. Гуревичем, згадати знамениту тезу німецького історика XIX ст. Леопольда фон Ранке, який 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». Ця теза, що, за словами Г. К. Косікова, передавала «ідею „множинної істини“, оскільки за всіма без винятку „епохами“ зберігається вагомий сенс, гарантований їхньою безпосередньою причетністю до центру», 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 доби, з другого. І хоча пізніше, в XX ст. висловлена Л. фон Ранке ідея була фактично заперечена як у структуралістській (К. Леві-Стросс), так і в постструктуралістській (Ж. Дерріда) філософії, а також критично сприйнята німецьким філософом XX ст., одним із творців філософської герменевтики Г.-Г. Гадамером, в межах традиційної історико-літературної науки вона не втрачає певної чинності, бо налаштовує на розуміння певної історико-культурної доби, а не на упереджене ставлення до неї.





ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ



ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЕПОХИ

РЕНЕСАНС ЯК САМОСТІЙНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ДОБА

Назва доби — «Відродження» («Ренесанс») — як і здебільшого всі назви, є умовною, і вона призначена дати категоріальне ім'я певному історико-культурному (а відповідно й історико-літературному) періодові, який має власне складове й структурне обличчя і в загальній періодизації історико-культурного процесу не підпорядковується в ролі еволюційного підетапу (різновиду) будь-якому іншому (попередньому чи наступному) періодові. Проте сформувалося це термінологічне позначення у вказаній ролі не відразу.

Визначення своєї доби як часу відродження античності виникло в італійців, зокрема у Джованні Боккаччо в першій половині XIV ст., а 1550 р. було введено в обіг італійським художником, архітектором й істориком мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574). Проте ще з XIV і аж до XVI ст. діячі культури по всій Європі були переконані, що вони переживають «новий вік», «модерний вік» (Дж. Вазарі), який, на думку видатного мистецтвознавця XX ст. Е. Панофського, дійсно виявився помітним історичним порогом, що уможливив саму розмову про Середні віки.

Європейці звернули увагу на «світлу античність» з ініціативи Франческо Петрарки (1304–1374). Він першим заговорив про очікуване повернення до забутого давнього ідеалу, про темну неосвіченість, яка почалася після того як християнство стало офіційною релігією і «римські імператори почали поклонятися імені

Христа» («Африка», IX, 453 й наст.). З діяльністю Ф. Петрарки, який прагнув передусім очистити латинську мову, відродити красномовство й ознайомитися з класичною літературою, пов'язане вузьке розуміння поняття «відродження», що поширилося на живопис та інші мистецтва. Д. Боккаччо (1313–1375) в «Декамероні» (VI, 5) говорить про те, що італійський архітектор та художник Джотто ді Бондоне (1266/1276–1337) «повернув до світла» мистецтво живопису, а «славетний учитель» Петрарка «знову наділив муз їх давньою красою». В XV ст. видатний італійський вчений-гуманіст, історик, літератор і граматики Лоренцо Валла (1407–1457) заговорив у своїй граматиці латинської мови (між 1435 і 1444, вид. 1471) про «пожвавлення» після довгого застою у мистецтві скульптури й архітектури та появу добрих художників і письменників. При цьому, якщо для Ф. Петрарки відродження у сфері мистецтва означало повернення до класиків, то для Д. Боккаччо, а також для італійського поета, проповідника й релігійно-політичного діяча XV ст. Джироламо Савонароли й багатьох інших йшлося про повернення до природи. На думку Е. Панофського, перша тенденція (античний ідеал) найбільш яскраво втілювалася в італійській архітектурі, друга тенденція (повернення до природи) віднайшла основу в живописі, а скульптура дотримувалася в своєму розвитку обох цих тенденцій, які об'єдналися в ній через поняття пропорції, композиції й світла.

Почуття «метаморфози», яке переживали ренесансні діячі, за своїм змістом було для них інтелектуальним та емоційним, а за своїм характером — релігійним. Антитези «темрява / світло», «сліпота / зрячість» покликані відокремити «новий вік» від середньовічного, були взяті з Біблії. Запозиченим з Біблії виявився, на думку авторитетних учених-медієвістів, сам термін «відродження» (*renascitur*): спираючись на Е. Панофського, О. Ф. Лосєв, зокрема, цитує Євангеліє від Йоана (3 З) у такій редакції: «*nisi prius renascitur denuo, non*

potest videre regnum Dei», перекладаючи ці слова російською так: «если кто прежде не возрождается вновь, не может увидеть Царствия Божия»¹. У Новому Заповіті постійно йдеться про відродження, про нову людину, про новий духовний розвиток. До релігійних аналогій народження, просвітлення й пробудження люди Ренесансу звернулися тому, що переживали надто радикальне й інтенсивне почуття оновлення, адекватним вираженням якого могли бути тільки «терміни» Святого Письма. Люди Ренесансу по-справжньому жадали відродитися й прагнули жити якимось новим життям.

Проте світове значення Відродження (Ренесансу) як історико-культурної епохи найбільш чітко усвідомили тільки на межі XVIII – XIX ст. у Німеччині Йоган Гердер, Йоган Гете, Йоган Форстер, брати Август і Фрідріх Шлегелі та Георг Гегель, а однойменне поняття закріпилося в науці завдяки праці швейцарського історика та філософа культури, представника культурно-історичної школи в історіографії Якоба Буркгардта «Культура Ренесансу в Італії» (1860, рос. пер. під назвою «Культура Италии в эпоху Возрождения» 1904–1906).

Найбільш загальне сучасне визначення розглядуваної епохи таке: Відродження (чи Ренесанс, *франц.* Renaissance) — історико-культурна (а в більш вузькій сфері власне історії літератури — історико-літературна) доба в межах середньовічної цивілізації. Попри тісний зв'язок з попередньою історико-культурною добою Середньовіччя, Відродження має свої, відмінні від суто середньовічних ціннісні й ідеологічні орієнтири, свою світоглядну «картину світу», драматичне утвердження й

¹ У сучасних перекладах Біблії вказане місце з Євангелія від Йоана (3 З) має такий вигляд: в українському варіанті — «...Коли хтось не вродиться з висоти, не бачити йому Божого Царства...»; в російському варіанті — «если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия». Семантика власне «відродження» тут не має прямого словесного вираження.

складна еволюційна динаміка яких в оточенні еволюціонізуючих середньовічних культурних явищ підготували умови для культури та цивілізації Нового часу. Причому, під «умовами» тут слід розуміти ґрунт, а не тверде начало: базисні феномени Нового (несередньовічного, в Західній Європі — буржуазного часу), якот: експериментально-математичне природознавство, принцип історизму в підходах до природи і суспільства, якісно нове обґрунтування індивідуальності, ідея позастанової рівності індивідів та їхньої політичної свободи), що забезпечили Західній Європі незворотний характер історичного процесу, виробили, за словами Л. М. Баткіна, Г. К. Косікова, О. В. Михайлова та ін., уже наступні XVII–XVIII ст.

Хронологічні рамки доби європейського Відродження такі: найшвидше розпочалося на межі XIII–XIV ст. в Італії, найпізніше завершилось на початку XVII ст. в Англії й Іспанії. Періодом, коли ренесансні процеси розгорнулися по всій Західній Європі й охопили національні літератури всіх західноєвропейських країн, є кінець XV–XVI ст. Проте слід зважити на нерівномірність розгортання ренесансних процесів, ускладнену різностадіальними (у вузькому значенні цього слова) нашаруваннями, різноманітністю власне національних джерел, умов та чинників культурного та літературного розвитку тощо.

Своїм корінням культура Відродження пов'язана з розвитком світських тенденцій в культурі феодального суспільства, які виникли ще в XI–XII ст., коли в результаті процесу розумової диференціації світська культура почала відокремлюватися від церковної. І хоча ця «світська культура» не була ні поза-, ні тим паче антирелігійною, сам факт її виникнення свідчив про внутрішню суперечність середньовічного світоспоглядання, яке могло поринати як у «небесні висі», так і в «земний світ». Крім того, світська культура Середньовіччя мала відносно автономний характер, безпосередньо не підпорядковуючись ані інтересам

інституту церкви, ні запитам богослов'я. Середньовічна світська культура займалася земними справами та турботами людини, спричинивши врешті-решт розвиток моральної філософії, юриспруденції, медицини, математики, географії, історіографії, риторики, появу поезії ваґантів (голіардів), куртуазної лірики, рицарського роману тощо. У своєму функціонуванні середньовічна світська культура спиралася на солідну наукову, філософську та літературну традицію чужої для неї язичницької Античності, до якої ставилась виключно вибірково, тобто відповідно до своїх власних запитів.

Існують такі підстави для того, щоб розглядати Відродження як самостійну культурно-історичну добу:

1. Ренесанс має власне світоглядне обличчя. Його культура суттєво змінила акценти в середньовічній «картині світу», розгорнула у своїй драматичній еволюції, що рухалася від самоствердження до самозаперечення, відмінну від власне середньовічної шкалу цінностей, а в сфері красного письменства створила свою естетику, склад, структуру літературного процесу, поезику, жанри та стилі.

2. Відродженню притаманний принципово інший, порівняно з Середньовіччям, соціокультурний ритм. За ренесансної доби відбулася різка інтенсифікація культурного й громадсько-політичного життя суспільства у всіх його основних напрямках. Соціокультурна сфера розшаровується, насичуючись суперечливими, різноспрямованими тенденціями, стає різноплановою і загалом виявляється наслідком складної (органічної і дифузної) взаємодії еволюціонізуючих середньовічних, гуманістичних і позагуманістичних явищ. Провідним у цій складній соціокультурній динаміці є поява певного нового (назвемо його ренесансним) вектора розвитку, стосовно якого відбуваються якісні світоглядні зміни і вплив якого відчувається у всіх основних складових доби — у модернізованих середньовічних, власне гуманістичних та позагуманістичних. Будучи пов'яза-

ним з переорієнтацією свідомості з сакрального на земне, з небесного на людське, з *потойбічної* вертикалі на поцейбічну горизонталь, цей вектор ніби роздвоює належність основних соціокультурних та суспільно-історичних явищ доби Ренесансу:

1-а площина належності	2-а площина належності
<p>Винайдення Йоганом Гутенбергом книгодрукування (бл. 1450), яке, однак, не призвело до заміни натурфілософської картини світу природничо-науковою.</p> <p>Відкриття Колумбом Америки (1492), Васко да Гамою морського шляху до Індії (1498), завоювання Мексики Кортесом (1519–1521), відкриття європейцями Філіппін (1521) докорінно не змінили середньовічний світогляд, що продовжував підводити нововідкриті явища під свої звичні категорії (наприклад, як нагадує Г. Косіков, іспанська політика в американських колоніях надовго законсервувала їхні господарські та соціальні механізми; при цьому легендарна жорстокість конкістадорів (завойовників) щодо американських аборигенів пояснюється тим, що вони сприймали індіанців не як людей, а як вкрай небезпечних бездушних демонів, що лише</p>	<p>Винайдення книгодрукування рішуче інтенсифікувало літературне життя, змінивши форми побутування художніх творів у напрямі індивідуалізації сприйняття, підсилило можливості інтелектуальної комунікації, забезпечувало загальноєвропейське розповсюдження нових світоглядних ідей</p> <p>Так зване «відкриття Америк», за всіх своїх негативних наслідків і рецидивів, стало відкриттям різноманітності, широти, краси й багатства земного видимого світу, а це збільшувало питому вагу останнього в тогочасному людському світосприйнятті, перебуваючи в руслі відсутньої у попередню культурну добу світоглядної динаміки.</p>

1-а площина належності	2-а площина належності
<p>прибрали людську подобу).</p> <p>Зростання писемності на національних мовах, яке також було чинником розвитку власне середньовічної цивілізації.</p>	<p>Підняття проблем гідності національних мов, зростання творів на національних мовах, вироблення основ літературних форм національних мов у Європі — все це призвело до того, що саме за доби Відродження національні літератури, нехай ще з вагомим новолатинським елементом, постають основною складовою загальноєвропейського літературного процесу, замінюючи в цій ролі специфічні середньовічні літературні напрями.</p>

3. Саме за доби Ренесансу відбуваються зрушення в сфері художньо-естетичної свідомості. Йдеться про певні мистецькі стилі (класичний ренесансний стиль, маньєризм), поява яких створювала певні умови для появи літературних напрямів у їхньому сучасному розумінні (тобто як єдності духовно-змістовних і естетичних принципів, єдності естетичної теорії та художньої практики), певною мірою започаткувавши за часів пізнього Відродження бароко і класицизм, які виникнуть і розгорнуться у своїй повноті вже в наступну культурну епоху. Зважаючи на ці процеси, автори академічної «Історії всесвітньої літератури» стверджують, що саме за доби Ренесансу були закладені підвалини «нової і, якщо брати категорії великого масштабу, сучасної літератури».

4. Епоха Відродження за своїми основними культурними параметрами різниться як від попередньої доби Середньовіччя, так і від наступної культурної епохи XVII–XVIII ст. На відміну від традиційної середньовічної культури, ренесансна культура функціонувала у

непорівняно локальніші часові терміни й не була інституціонізована настільки, щоб виступати механізмом регулювання основ сучасного собі суспільного життя. Інакше кажучи, культура Ренесансу, як зазначає (Г. К. Косіков), «не призвела до „ренесансного” типу державності»: певний рівень інституціонізації спостерігається лише в гуманітарних сферах ренесансної культури, де в полі зору перебуває людина та створена нею вторинна моделююча система (суспільство зі всіма його складовими). А на відміну від культури XVII–XVIII ст., Ренесанс не виробив тих ідей та цінностей, які самі по собі могли б стати підвалинами несередньовічної людської цивілізації.

Відродженню притаманна розмаїтість і строкатість наповнення та змістова напруга. «Абсолютизм проти феодального сепаратизму, прагнення до релігійно-політичної єдності західного світу проти тенденції до зміцнення національних держав, католики проти протестантської „ересі”, протестанти проти католицьких „забобонів” і натурфілософських, пантеїстичних фантазмагорій, натурфілософи проти абстрактної схоластики та „облудних інтелектуальних наук” (Леонардо да Вінчі) ренесансних гуманістів — ось суперечливий і динамічний образ розглядуваної епохи» (Г. К. Косіков). На відміну від попередньої епохи, Ренесанс не був цілісним й однорідним. Його пронизували різноспрямовані тенденції, які не мали нічого спільного з гуманізмом, а подеколи й відверто критикували його. З огляду на це Р. І. Хлодовський запропонував «чітко розмежовувати два зовсім різних за змістом поняття: „Відродження” („Ренесанс”) і „ренесанс”, тобто ідеологічно змістовний стиль, певний стильовий напрям, який набув національної класичної форми насамперед в Італії. Відокремлення ренесансу від Ренесансу значно розширило б зміст літератури Відродження, включивши до нього творчість письменників не тільки позаренесансних (Саккетті, Фоленго, Бурк'єлло — в

Італії, Ганс Сакс — в Німеччині), а й явно антиренесансних (Савонарола)...». Проте вказана неоднорідність ренесансної доби не свідчить про її незавершеність, вона, на думку Г. К. Косікова, є лише проявом її інакшості (самобутності).

Отже, розуміння Відродження як завершеної історико-культурної доби, коли Ренесанс не зводять до якоїсь однієї тогочасної розумової чи ідеологічної течії або руху (чи то гуманізму, чи то Реформації тощо), не звеличують одну її складову за рахунок пониження інших (скажімо, гуманізм за рахунок модернізованого середньовіччя чи навпаки), є науково коректним і таким, що не спотворює реальної амплітуди цієї суперечливої та динамічної епохи європейської культури.

**ВІДРОДЖЕННЯ І ГУМАНІЗМ.
ОСОБЛИВОСТІ СТАВЛЕННЯ ВІДРОДЖЕННЯ
ДО АНТИЧНОСТІ.
ОСНОВНІ РИСИ ГУМАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Якщо *Відродження* — це категорія, що позначає певну історико-культурну (а відповідно й історико-літературну) добу в єдності всіх її суперечливих складових, включаючи гуманістичний рух, то *гуманізм* — це поняття, що позначає той принципово новий — стрижневий — культурний рух, зміст якого найбільш повно відбиває істотні відмінності ренесансної доби. «Розвиток матеріальної та розумової культури, — зауважує С. Д. Сказкін, — 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 із 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». Гуманісти змогли відродити античну культуру і спромоглися досягнути необхідної мети й втілити безпосередній зміст цілої культурної епохи. З огляду на це не втрачає своєї чинності запропоноване О. Ф. Лосєвим розуміння гуманізму як суспільно-політичної, громадської, педагогічної, побутової й загалом практичної та моральної сторони типової для доби Ренесансу світської вільнодумної свідомості (включаючи усі форми утопізму).

Проте гуманісти — це не єдина, а одна з-поміж інших культурних верств, що існували й функціонували в Європі XIV–XVI ст. Не будучи ізольованим від інших суспільних напрямів і тенденцій, гуманізм не підкоряв їх своєму духовному впливові, а співіснував з ними у складній та напруженій взаємодії. В такій ситуації гуманізм і відіграв свою роль у розвитку західноєвропейської культури, зокрема: підірвав диктат клерикалізму та консервативної схоластики; стимулював запит на розумову працю і помітно сприяв її перетворенню в самостійну професію; утверджував роль таланту та світської освіченості. Саме ці перспективні риси були органічно засвоєні наступними культурними епохами. І хоча гуманізм при цьому не вийшов за межі своєї культурної доби, зародившись, розвинувшись і погаснувши в її межах, та завдяки взаємодії всіх складових епохи Ренесансу культура гуманістів постала не просто видатним явищем, а одним з чинників, дія якого мала радикальні історичні наслідки у просуванні Європи до Нового часу, котрий, асимілювавши досвід ренесансної культури, висунув свої, принципово інші цілі.

Нарешті слід докорінно відрізнити поняття ренесансного гуманізму від сьогоденського 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, вважаючи це нормальним порядком речей. Справа в тому, що за доби Відродження гуманістами називали вчених і викладачів, які займалися «гуманітарними студіями», в центрі яких — людина та створена нею духовна культура. Свою увагу гуманісти безпосередньо зосереджували на традиційних дисциплінах (граматика, риторика, історія, поезія і поетика, моральна філософія тощо), пов'язаних з етичною проблематикою та з опорою на античні авторитети, довівши до логічного завершення світські тенденції середньовічної культури. Та, на відміну від середньовічних культурних діячів, вони зосередили свою увагу передусім на позитивному змісті античної спадщини і поставилися до греко-римської давнини як до свого власного, а не як до чужого минулого.

У цьому — витоки принципової різниці між середньовічним і ренесансним ставленням до Античності. Середньовіччя підходило до античного світу без відчуття «перспективної дистанції». Для середньовічного розуму, вважає Е. Панофський, «класична Античність була надто далека і одночасно надто актуальна, щоб розглядати її як історичне явище... Жодна середньовічна людина не могла розглядати цивілізацію Античності як феномен, завершений у собі і при тому такий, що належить минулому й історично віддалений від сучасності, як культурний космос, який можна досліджувати і, якщо можливо, засвоїти...». Така двоїстість (амбівалентність) позиції призводила до «цікавого розходження між класичними *мотивами*, яким надавалось некласичне значення, та класичними *темами*, котрі виражалися некласичними фігурами в некласичному оточенні». Наприклад, мистецтво доби Каролінгів (Каролінгське відродження закінчилося 877 р. разом зі смертю Карла Лисого) користувалося багатим словником класичних «образів» (широке запозичення античних сюжетів у ранньохристиянському мистецтві). Класичні уособлення (сонця, місяця, ріки-океану)

використовували для ілюстрації Псалтиря, Євангелія, сцени страстей. Але у такому сприйнятті, коли явище ніколи не розглядається в цілому і заодно викликає до себе страх, неминуче панує не історизм, а прагматика та вибірковість, які породжують розуміння хоч і конкретне, та все ж неповне й спотворююче.

Принципово іншу картину маємо за доби Відродження. Вже починаючи з Ф. Петрарки, ставлення європейського Ренесансу до Античності ґрунтується на почутті «історичної дистанції». Як наслідок, античний світ втратив свою реальність та перестав бути загрозою, перетворившись на об'єкт пристрасної ностальгії. Ренесанс зрозумів, що світ Давньої Греції та Риму втрачений назавжди, а віднайти його знову можна лише духовно. Античність тепер постала ідеалом (втраченим раєм), за яким можна сумувати, але який не можна використовувати, тим паче боятися. Завдяки цьому за доби Відродження класичні теми знову з'єдналися з класичними мотивами, а давноминула греко-римська доба у ренесансному сприйнятті повернула собі цілісний образ, отримавши при цьому безсмертя й здатність до всеприсутності.

Крім того, гуманісти не просто прагнули до відродження античної спадщини, а намагалися здійснити глобальний синтез античних позитивних знань і християнської віри. На першому місці у гуманістів перебували питання християнської моралі. Цим пояснюється їхнє прагнення безпосередньо, без посередництва теологів-схоластів, звернутися до релігійних першоджерел — Святого Письма, раннього християнства, патристичної літератури (Оріген, Тертуліан, Августин, Лактанцій, Єронім й ін.). Гуманісти хотіли звільнити євангельське вчення від спотворень пізніших тлумачень і в такому вигляді сприяти його розповсюдженню. Це було *першою метою* і першою складовою вказаного вище глобального синтезу. *Другою ж метою* стало прагнення об'єднати ранньохристиянські авторитети з античними автори-

тетами, що передбачало повну реабілітацію світських наук. У постановці та досягненні саме цієї мети гуманісти проявили неабияку новизну. На думку гуманістів, як пише М. М. Смірін, божественний план «полягає в тому, щоби християнство, яке виступило у час свого виникнення центральним моментом світової гармонії..., виразило свою волю, примусивши служити справі християнської досконалості також дохристиянські, тобто язичницькі, досягнення». Починаючи від італійця Петрарки й аж до француза Монтеня, гуманісти вбачали в античній спадщині століттями перевірену людську мудрість (щось на зразок ставлення учнів до знання, яке в готовому вигляді міститься під обкладинкою підручника, який треба відкрити і тільки прочитати те, що там написано). Ось чому гуманізм не збирався створювати якусь відмінну від християнської онтологію, гносеологію чи етику, натомість сакралізував античну культуру, мислячи, за словами Г. К. Косікова, не про античність, а самою античністю — античними категоріями, образами, топосами, цитатами. Гуманісти надали античності самоцінного характеру, вона володіла в їхньому баченні безумовною примусовою силою. Не відчуваючи ціннісної дистанції між собою та Античністю, гуманісти добре відчували таку дистанцію між собою та власною сучасністю з її середньовічною культурою, якої зрікаються засобом «переселення» в давнину. Як наслідок, антична думка стає їхньою власною думкою. Ось чому Франческо Петрарка міг цілком серйозно у XIV ст. звертатися з листами до Марка Туллія Ціцерона (106–43) та Тіта Лівія (59–17), Марсіліо Фічіно (1433–1499) засвічував лампаду перед погруддям Платона (бл. 427–бл. 347), а Франсуа Рабле (1494–1553), вважаючи абсолютно істинним кожне слово Гіппократа (бл. 460–377), зі справжнім занепокоєнням розмірковував про ті біди, що обов'язково стануться медичну практику, якщо при виданні текстів цього давньогрецького лікаря закрадеться бодай одна помилка.

Ренесанс перетворив Античність на абсолютну міру, на ідеальний горизонт людської культури, в світлі якого вважав за необхідне оцінювати й живу сучасність. Сприйняття античності як духовного критерію культури є суттєвою відмінністю доби Відродження, коли початковий рух від сучасності до Античності існує лише заради протилежного руху від Античності до сучасності: відчувши в греко-римській давнині інший і привабливий своєю неподібністю світ, гуманісти спробували імплантувати цей світ у сучасну їм навколишню дійсність, а саме — втілити в нових життєвих обставинах узяті з давніх книг мудрості. Вони звели для співіснування в єдиному часовому зрізі такі греко-римські традиції, напрями і школи, становлення, зміна й конкуренція між якими поставали органічним процесом, що охопив тисячоліття. Ренесанс у цій багатовіковій драмі античної культури акцентував і привілеював лише сам факт суперечливості цієї культури. Він спробував перенести на ґрунт середньовічної цивілізації всю сукупність культурних цінностей зовсім іншої культурно-історичної доби, намагаючись безпосередньо впровадити чужий духовний досвід у свій власний. Саме в цьому, на думку Г. К. Косікова, полягає принципова специфіка здійсненого гуманістами «відродження» Античності та її синтезу з християнством.

Але створити самі засади, сформувані тверді начала руху до Нового часу гуманізм не міг, бо не шукав нових істин, а відроджував старі: примусовою силою для них володіла Античність, принциповий характер мала зануреність в атмосферу християнських цінностей. А відсторонюватися від своїх пріоритетних ціннісних сфер — античності і християнства, — без чого неможливе включення в духовні пошуки суттєво іншої наступної доби людської цивілізації Нового часу, гуманізм не намагався, бо, як зазначає Г. К. Косіков, це було поза межами його свідомих цільових настанов.

Нарешті слід зважити й на те, що імплантація

гуманістами Античності в «живе тіло» середньовічної цивілізації здійснювалася з різним успіхом. Найменш плідною, з огляду на перспективи розвитку Нового часу, гуманістична імплантація античності виявилась у сфері природознавства, бо відродженням і закріпленням був сам античний тип розуміння природи, принципово відмінний від новоевропейської науки, що спиралася на невідомий до початку XVII ст. «ідеалізуючий експеримент». Крім античних знань відродженнями і закріпленнями в ренесансній свідомості виявилися й численні античні забобони, що теж несумісні з новоевропейськими науковими підходами. Зате очевидно результативною вказана імплантація виявилася в суспільно-гуманітарній сфері (наприклад, гуманістична рецепція античних політичних теорій та римського права), найбільш сильно Античність вплинула на освіту, літературу (яскравий приклад — ренесансна поезія), філологію, образотворчі мистецтва, і сліди цього впливу тут можна прослідкувати аж до нашого сьогодення.

Загалом основними рисами гуманістичної культури в медієвістиці вважають:

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

2. Елітарність. Гуманісти відмовляли в «гідності» будь-кому, хто не був причетний до гуманістичної вченості (не знав двох давніх мов, не був великим ерудитом, освіченістю не формував свою душу). Таких неподібних до себе людей, серед яких міг бути і простий люд, і неосвічений монах, напівграмотний правитель чи навіть папа, гуманісти зневажливо називали «натовпом». Натомість себе гуманісти сприймали духовними обранцями, інтелектуальним цвітом середньовічного суспільства Європи. Та ця «міжнародна республіка» вчених-інтелектуалів навряд чи налічувала протягом 300 років Ренесансу декілька десятків тисяч. Гуманісти були

елітарним, відносно малочисельним культурним прошарком, під яким залягала могутня середньовічна цивілізація з її суспільними інститутами, віруваннями, побутом, звичаями і т. і.

3. Яскраво виражена орієнтація на книжну мудрість, яка разом з елітарністю (пихатістю) теж сприяла відносній ізоляції гуманізму й обмеженості його впливу на свідомість сучасників. Цей книжний характер викликав опозицію серед ренесансних діячів іншої орієнтації, зокрема, серед адептів «досвідного» натур-філософського знання. Відомий представник італійського Високого Відродження Леонардо да Вінчі називав гуманістів «трубачами і переказувачами чужих творів». Італійський філософ і письменник Томмазо Кампанелла (1568–1639) дав максимально точну характеристику способу світосприйняття і життя сучасних йому гуманістів: «Нащадки давніх сприйняли науки не через досвід власних почуттів, а вже таким, як його сформувавали давні... Вони стверджують, що інтелект... вчить нас іншим чином, аніж відчуття, і вважають розумне знання більш благородним... Я ніколи (клянуся Геркулесом) не бачив, аби хто-небудь з них вивчав реальні речі, пішов в поле, на море, в гори досліджувати природу; вони не займаються цим і в себе вдома, і піклуються лише про книги Арістотеля, над якими проводять цілі дні». Якщо гуманістично освічений французький лікар і письменник XVI ст. Рабле всіляко звеличував Гіпократата, то його сучасник, німецький лікар, природознавець та алхімік, прихильник натуральної магії Парацельс демонстративно спалив Гіпократові твори разом з творами давньоримського лікаря II ст. н. е. Клавдія Галена.

4. Суто культуроцентричне спрямування. Гуманізм тримався осторонь суспільної боротьби, хоча його представники були людьми свого часу, вони мали релігійні переконання, були громадянами своїх держав, членами політичних угруповань, займали певне

соціальне становище. Та все ж за своєю суттю гуманізм спрямований виключно на виховання конкретних індивідів, а не на зміну суспільних механізмів і політичних інституцій. Причому суспільство «універсальних» людей повинно було виникнути ніби саме по собі, в міру зростання їхньої освіченості. А це вже була утопія, байдужа до доктринального й організаційного оформлення, байдужа до перетворення не лише в духовну, а й в практичну суспільну силу. Ось чому цілком закономірним є той факт, що грандіозні зіткнення та війни XVI ст. (Реформація і Контрреформація, Селянська війна в Німеччині й ін.), які розкололи Європу на непримиренні табори, не зачепили гуманізму, який так і залишився дивитися на жорстоку боротьбу з висоти своєї філологічної ерудиції та толерантності.

5. Міфологізм. «Відродження, — зазначає Л. М. Баткін, — це остання цілісна культурна система, побудована на архетипах, тобто на міфі..., тут антична міфологія, мертва сама по собі, включалася в певний сплав (християнство, гротеск, магія, рицарська легенда), який у цілому був ще міфологічною реальністю мислення, його розумом, а не забобою, кров'ю культури, а не ремінісценцією». У найзагальнішому вигляді ренесансний міф аналітично описаний А. Шастелем наступним чином: прагнення Відродження обумовлюються потребою оволодіти простором, тому засоби задоволення цієї потреби належать до техніки «видимого», в якій панівну роль відіграють образ та форма; Відродження живиться почуттям повної солідарності між всіма актами людського життя і думкою про те, що всі вони можуть бути одночасно перетворені; ренесансні діячі спробували зрозуміти етику, суспільні справи, знання, мистецтво як різні сторони однієї і тієї ж центральної реальності; всі намагання Відродження пов'язані з роботою «інтеграції», з глобальним світоглядом, невід'ємним від жаги

володіння, переваги й «оновлення», пов'язані зі складною гармонією, яка постійно спрямована в майбутнє і хоче оволодіти теперішнім; піклування про «повернення до античності» — це наслідок прагнення до «нового світу»; Відродження характеризується нестримною довірою до можливості вирішити всі труднощі, подолати всі перешкоди, перемогти всі суперечності, щойно належним чином відбудеться їх усвідомлення в кожній сфері і в будь-якій ситуації; Ренесанс — це доба великого нетерпіння, коли екзистенція відчувається як напруга.

ВІДРОДЖЕННЯ ТА СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНА СИТУАЦІЯ В ТОГОЧАСНІЙ ЄВРОПІ

Ренесансний культурний розвиток не передбачав якоїсь особливо сприятливої суспільної ситуації. Ідеал суспільного устрою, в межах якого була можливою гармонійна людина, ніде не втілювався у життя. Ренесансна культура впродовж століть існувала як опозиція державі (наприклад, коли іспанський король Філіп II (правл. 1556–1598) і його спадкоємці робили спроби знищити театр, який був вільним виразником національної енергії та національних інтересів і користувався серед народу величезною популярністю, то в країні виникало своєрідне ідейне «двовладдя» — нація, як це констатують тодішні урядові документи, більше не підкорялася королю, а тому заборону театру під загрозою всенародного обурення доводилося знімати).

При цьому власний розвиток ренесансної культури відзначався суперечливістю та проходив у постійній боротьбі, містячи в собі не тільки позитивно-продуктивні, а й негативні тенденції та явища так званого «самозаперечення» чи «зворотного боку» ренесансного титанізму, як називає це О. Ф. Лосєв. Цей «зворотний бік» Ренесансу оприявнився в притаманному

для тієї доби розпалі пристрастей, свавілля, розпусті, злочинності, що досягли, приміром, в Італії неймовірних масштабів, зачепивши всі кола тогочасного суспільства, зокрема самих гуманістів та інших ренесансних діячів. Скажімо, скульптор П'єтро Торріджиані вихвалявся перед скульптором-ювеліром Бенвенуто Челліні (XVI ст.) тим, що якимось у молодості так сильно вдарив молодого Мікеланджело кулаком у ніс, що аж відчув, як під його кулаком кістка і хрящ носа «стали м'якими, мов облатка». Та й життя самого Бенвенуто Челліні супроводжувалося неймовірними пристрастями й пригодами: кочуючи з країни в країну, він зі всіма сварився, нікого не боявся (вбивав своїх суперників, справжніх і позірних кривдників, лупцював коханок і т. ін.), не визнавав над собою жодного закону настільки, що авторитетний італійський історик XIX ст. Де Санктіс з жахом змушений був констатувати: «Він <Челліні> позбавлений і тіні морального почуття, не відрізняє добра від зла і навіть вихваляється злочинами, які не скоював».

Неймовірними образами та звинуваченнями пронизане протиборство та полеміка між гуманістами. Живлячись часто-густо почуттям пихатості, така полеміка велася на рівні звинувачень у содомії, крадіжках коштовностей, шахрайстві, сімейних зрадах тощо. Найповніше й водночас карикатурно «зворотний бік» ренесансного типу письменника позначився на особі відомого італійського письменника, поета, драматурга і публіциста П'єтро Аретіно (1492–1556), який завдяки своєму «злому язикові» здобув загальноєвропейську популярність, викликаючи до себе страх і спроби підкупу. Наприклад, він спрямовував свої сатиричні стріли проти тих, хто відмовляється давати йому відкупні, по черзі вихваляв ворогуючих монархів Франциска I (правл. 1515–1547) та Карла V (правл. 1516–1556) залежно від того, хто надасть йому більшу субсидію. Великим прихильником і знавцем наук, мистецтв та загалом гуманістичної освіченості був тиран

Ріміні (місто на півночі Італії) Сигізмундо Малатеста (1432–1467), який у 13 років вже водив військо і відзначився як великими військовими здібностями, так і неймовірно жорстокою, дикою та хтивою натурою. Заради досягнення своєї мети він здатен був перебути будь-які злигодні. В його палаці збиралися філологи, що в присутності «гех» (з *лат.* цар, повелитель — так вони називали Малатесту) проводили вчені диспути. Найдорогіціннішою здобиччю свого походу в Морею Малатеста вважав останки платоніка Гемістія Плетона, які він перевіз в м. Ріміні та поховав у своєму храмі з почуттям глибокого обожнювання. Навіть запеклий супротивник Малатести папа Пій II (пантіфікат 1458–1464) визнавав його гуманістичні пізнання та філософські нахили. І цей же Сигізмундо Малатеста, як зазначає Ф. Моньє (спираючись на свідчення Малатестового сучасника Сільвія), був жахливо розбещеним. Через це Малатеста був відлучений від церкви, в Римі його засудили до смерті (відбувся акт спалення зображення Малатести — *in effigie*). Та все це для Малатести не мало особливого значення: він знущався над церквою і духовенством, не вірив у майбутнє життя, мордував священників. У Ріміні він побудував в язичницькому дусі храм, нібито присвячений св. Францискові, а насправді назвав його на честь своєї коханки «Святилищем божественної Ізотти», прикрасивши міфологічними зображеннями.

На всі віки отримала сумну славу своїми злочинами родина Борджіа. Її глава Родріго Борджіа (1431–1503), він же папа Олександр VI (пантіфікат 1492–1503), честолюбство, користолюбство та розбещеність поєднував з блискучими здібностями та енергією. Він торгував посадами, милостями і відпущенням гріхів. Удвох із сином Чезаре (бл. 1475–1507) вони влаштували нічні оргії. Відомі розмови про те, що вони отруїли трьох кардиналів (Орсіні, Феррарі, Мікаеля), аби заволодіти їхніми багатствами. За спільною думкою, Олександр VI помер через те, що

отруївся цукеркою, що призначалася ним для одного багатого кардинала. Як жорстокий убивця і братовбивця прославив себе і Чезаре Борджіа, який при цьому був для Нікколо Макіавеллі взірцем ідеального правителя, котрому притаманні політична логіка, послідовність, енергія, безпощадність, вміння тримати себе в руках, здатність мовчати та залізна воля. Доречно згадати й про те, що за правління Чезаре Борджіа, наслідками якого, крім усього іншого, стало об'єднання Романьї, певний час працював військовим інженером Леонардо да Вінчі. Не варто оминати увагою й рід Медічі у Флоренції — одну з найбільш великих у всій Європі купецько-банкірських династій. Навіть центральна постать першого етапу зрілого італійського Відродження, з якою пов'язаний розквіт флорентійської культури XV ст. — Лоренцо Медічі (1449–1492), за чий час збиралася Платонівська академія і який увійшов в історію як найчистіше втілення Ренесансу, великий покровитель наук і мистецтв, — цей самий Лоренцо Медічі відбирав у дівчат посаг, страчував і вішав, жорстоко пограбував місто Вольтерру, не цурався смертоносних інтриг. Коли 1478 р. викрили заколот Якоппо Пацці, міські вулиці були покриті шматками тіл заколотників та їхніх родичів, багатьох вішали на вікнах монастиря.

У 1450 р. в Мілані захопив владу кондотьєр Франческо Сфорца (1401–1466), який завдяки своїй величезній енергії та здібностям зміцнив становище своєї родини і відчутно підняв Мілан. Успадкувавши владу, його син Галеццо Марія Сфорца закопував живими свої жертви, виставляв на посміховисько зваблених ним жінок, а його брат Лудовіко Моро, якого французи після захоплення Мілана взяли в полон (там він і помер) і певний час тримали в залізній клітці, був запеклим інтриганом, заколотником, організатором таємних убивств. Водночас усі Сфорца були досить освіченими людьми та меценатами, а Лудовіко Моро вирізнявся блискучим

латинським стилем та знанням класиків, при його дворі багато років жив Леонардо да Вінчі. До цього (спираючись на праці таких учених як Я. Буркгардт, Ф. Моньє, Р. Зайчик, О. Ф. Лосєв) можна додати: утримання священнослужителями м'ясних склепів, шинків, гральних і публічних будинків; оргії монахинь, п'янство й бенкети в церквах; бій биків, маскаради, придворні блазні у Ватикані; широке розповсюдження літератури з неприхованим порнографічним елементом (на зразок збірки епіграм латинського поета Італії першої половини XV ст. Антоніо Беккаделлі під назвою «Гермафродит») та живопису, присвяченого зображенням Леди, Ганімеда, Пріапа й вакханалій (подекуди такі картини виставляли у церквах поруч із зображеннями Христа й апостолів); відсутність різниці між порядними жінками і повіями, між законними і незаконними дітьми (до речі, позашлюбних дітей мали всі: гуманісти, духовні особи, папи, князі). Усе це також належить до характерних реалій доби Відродження.

Заразом обидві сторони Відродження — «лицева» і «зворотна» — мають єдине джерело і є, на думку О. Ф. Лосєва, наслідком «стихійного людського самоствердження і такого ж властивого добі Ренесансу індивідуалізму». Всебічне знання доби Відродження забезпечує її науковій інтерпретації необхідну повноту, дозволяє уникнути однобічностей або ідеалізації, в тому числі зумисної спотворюючої міфологізації. Тільки так можна конструктивно досягнути досвід будь-якої історичної чи історико-культурної епохи.

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ І КУЛЬТУРА СХОДУ

Епоха Відродження в культурі Європи була конкретним (і далеко не першим, а радше — завершальним) проявом ренесансної тенденції більш глобального масштабу. «Ренесанс, — стверджує О. Ф. Лосєв, — був скрізь, в різні епохи, з різним змістом». Раніше ніж у Західній Європі, а саме ще в VII–VIII ст. розпочалося китайське Відродження, яке в XI–XVI ст. переросло в справжній філософський Ренесанс. Порівнюючи ренесансні процеси в Італії та Китаї, М. І. Конрад писав: «...Колюччо Салютаті (1331–1406) і Леонардо Бруні (1369–1444), обидва — послідовники Петрарки, ввели в обіг слово *humanitas*, яке вони знайшли у давнині — у Ціцерона <106–43>; вони вважали, що це слово найкраще визначає... її <людини> людську гідність і заохочує до знань. Таке ж слово — в китайській мовній формулі воно звучить як *жень* — запустив в обіг Хань Юй <768–824>, і саме для того, щоб позначити відмінність „Шляху” його часу від „Шляху” до нього. Слово ж це він також знайшов у давнині — в Конфуція <бл. 551–479>. Який сенс має китайське *жень* у самого Конфуція, гранично ясно: на питання „що таке *жень*”, він відповів: „любов до людини”. Хань Юй сказав інакше: „любов до всіх”. ... Гуманізм і Відродження — ось найбільш загальні та водночас основні рушійні сили епохи Ренесансу, якою вона постає в історії людства у своїх двох варіантах — італійському та китайському... Визначався ними і сам стиль життя: для гуманістів як Італії, так і Китаю, властиве прагнення до практичної діяльності, до розповсюдження своїх ідей. Однаковими в обох випадках були і засоби їх розповсюдження: публічні виступи, заняття з учнями, бесіди з друзями, дискусії з противниками; послання, памфлети, статті, трактати, які утворили наукову, публіцистичну літературу; дослідження, коментарі до класиків як спеціальну ренесансну філологію. Вся ця багатогранна

діяльність показала нам існування особливої суспільної верстви — інтелігенції, яка за своїм становищем, характером діяльності різко відмінна від діячів культури попередніх часів, що виступили в образі пророків, мудрих, учителів, майстрів. Гуманісти Відродження — письменники, вчені, художники — започаткували новий тип інтелігенції нового часу, а коло їхньої діяльності багато в чому окреслило сферу діяльності інтелігенції наступних епох».

У VIII ст. розпочалося також культурне Відродження на Близькому Сході, в історії культури якого період від VIII до XVI ст. називають епохою мусульманського Ренесансу. Зміст цієї доби визначала переважно арабська й ірано-таджицька поезія. У VIII–IX ст. в Арабському халіфаті поживавляється інтерес до античної науки, культури, мистецтва, активно перекладається (часто з сирійської мови) на арабську грецька філософська й наукова література, книги з астрології, алхімії. З'являється навіть теорія, згідно з якою мудрість грецьких мислителів, що жили в доісламську добу та були «невірними», вважалася світлом від лампади пророцтва. Поступово починає домінувати й антична містика олександрійського періоду (гносис), елементи якої є вже в Корані (початок VII ст.). «Знавцем грецької науки», «царем філософів Сходу і Заходу» називали Омара Хайяма (1048–1131). Він вважав себе у філософії послідовником Ібн Сіни (Авіценни, 980–1037), модель Всесвіту якого з «Книги зцілення» була сприйнята західноєвропейськими схоластами й позначилася на «Комедії» Данте.

Чимало перегуків з атмосферою, ідеями та мотивами західноєвропейського Ренесансу має східний суфізм — мусульманський містицизм, що своїми початками сягає VII ст., а з X ст. інтенсивно поширюється по всьому мусульманському світі. В академічній науці розрізняють моністичний, пантеїстичний та синкретичний напрями суфізму. В X ст. у суфізм проникають ідеї еліністичної філософії (передусім концепція еманациї). Суфізм

певним чином пронизує неоплатонізм, з яким у мусульманському містицизмі пов'язана розробка ідеї, відповідно до якої в реальній жінці як у матеріальному образі, що втілює гармонію й красу, незримо присутній Творець, тому її краса вважається втіленням краси Творця у його творіннях. У суфіїв ідея Особливої (глибокої) любові нерозривно пов'язана з ідеєю досконалості людського існування. Особлива любов, згідно з суфійським ученням, осягає прекрасне у всіх його проявах, але її увага зосереджена на сутності, яка є єдиною реальною любов'ю. Мета суфізму — самовдосконалення, а саморозвиток тут сприймається як культура обраних. Суфізм не визнає жодних догм і не вмщує себе в жодні рамки. До ісламу суфії ставилися як до виявлення суттєвого зльоту трансцендентального вчення. Суфієві Абу Хаміду аль-Газалі (1059–1111) вдалося примирити ортодоксальний іслам з інтелектуалізмом, за що він отримав вищий титул «Шейх-уль-Іслам» («Опора Ісламу»). Серед суфіїв були великі вчені, теологи і поети. Вони дотримувались атомістичних поглядів, сформулювали еволюційне вчення за шість століть до англійця Чарльза Дарвіна (1809–1882), першими в особі Мухі ад-Дін ібн аль-Арабі (1165–1240) відкрили теорію архетипів, відому в сучасній Європі як теорія швейцарця Карла Юнга (1875–1961), випередили психологічні теорії австрійця Зіґмунда Фройда (1856–1939). Суфіїв шанували як святих і знищували як еретиків.

Найважливіші культурні джерела самого західного Відродження були зосереджені не тільки в Давньому Римі, а й у східному Середземномор'ї, в Давній Греції та Візантії. Через посередництво Візантії і безпосередньо від арабів та їх персидських, середньоазіатських й андалузських спадкоємців поширювався вплив східних культур, а також нові хвилі античного впливу в формі, майже так само необхідній для всього європейського Ренесансу, як сама латинська традиція, що з'єднала його з культурою Давнього Риму та Давньої Греції. Країнам

Заходу та Сходу, які входили до Середземноморського басейну, була притаманна певна спільність та єдність, адже досягнення матеріальної та духовної культур кожної його частини ставали в своїй основі надбанням усього середземноморського світу. Захід сприйняв досягнення східної культури на базі тісного спілкування зі Сходом, що стало можливим в результаті хрестових походів. У ситуації всебічного спілкування з країнами Сходу Захід прагнув сприйняти їхні культури тому, що матеріальна й духовна культура Візантії та країн Близького Сходу до XIV ст. перевершувала за своїм рівнем розвитку сучасну їй західну культуру.

На початку XX ст. в науці точилася суперечка стосовно джерел походження пізньоантичного та ранньохристиянського мистецтва. Римська клерикальна школа мистецтвознавства (Ф. Краус) висловлювалася на користь римського (європейського) походження ранньохристиянського мистецтва. Натомість у Росії Н. Кондаков, Д. Айналов, а в Західній Європі І. Стржиговський відстоювали ідею про східні джерела римського та ранньохристиянського мистецтва. Найбільш вірогідним, на мою думку, є висновок, який зробив з цього приводу В. К. Чалоян: «Якщо вірно, що християнство спочатку виникло на Сході і тільки згодом просунулося на Захід, якщо вірно, що еллінізм розповсюджувався також зі Сходу на Захід, то ясно, що культурні начала загалом були сприйняті Заходом у Сходу».

Вплив Візантії на Західну Європу прослідковується навіть у XIV–XV ст. Зокрема, 1338 р. за дорученням імператора Андроніка II Палеолога в Італію відправився Варлам, щоб домогтися політичного й релігійного об'єднання Візантії з Заходом й організувати спільний хрестовий похід проти турків. Проповідуючи там свої філософські погляди, Варлам спілкувався з багатьма діячами західноєвропейського гуманізму, в тому числі з Петраркою і Боккаччо, він став їхнім безпосереднім учителем у галузі грецької мови, філософії Еллади та еллінізму. Аналогічну роль відіграли й учні Варлама

(Перуджино, Леонтій Пілат, візантійський посол у Венеції Мануїл Хрисолор). Осередком візантійського мистецтва в Італії стала Равенна, центром вивчення грецької Античності і зокрема платонізму — Флоренція з її Платонівською академією, заснованою 1459 р. Козімо Медічі. Саме у Флоренції, розгорнув свою діяльність візантійський мислитель Георгій Геміст Пліфон (Плетон, 1355–1452), чиїм ідейним попередником був видатний візантійський гуманіст XIV ст. Феодор Метохит, який відкрито ставив і обговорював питання про причини щастя чи нещастя людини, про те, що краще — світська радість чи сумний монастир. Плетон читав в академії Козімо Медічі лекції з філософії Платона, а також написав спрямовану на захист Платона і проти Арістотеля працю про відмінності між Арістотелем і Платоном, що викликала полеміку як на Заході, так і на Сході. Саме завдяки Плетону філософія Платона проникла на Захід. До цього часу платонівське вчення в цілісному викладі в Західній Європі не знали ні в оригіналі, ні в перекладі на латину. Філософію Платона Захід знав лише як щось протилежне філософії Арістотеля й чуже ідеології церкви. Плетон і його послідовники репрезентували Платона в неоплатонічній інтерпретації Прокла, що призвело до розповсюдження в флорентійській Платонівській академії нового варіанта неоплатонізму. Тут перекладали та коментували завезені зі Сходу твори Платона, Арістотеля та неоплатоніків пізніших часів. Під впливом Плетона робили спроби синтезувати вчення неоплатоніків і Платона, а в період, коли академією керував Марсіліо Фічіно, намагалися примирити Арістотеля з Платоном, знайти точки зіткнення між платонівськими й арістотелівськими ідеями та філософією християнства. Нарешті культурна спадкоємність між Візантією і Заходом була присутня і в Римі, де папа Микола V (понтіфікат 1447–1455) створив центр науки, мистецтва й філософії. Тут активно проявив себе гурток константинопольського латинофіла Віссаріона Нікійського (бл. 1403–1472), який після

невдалої спроби об'єднати Візантію з Заходом назавжди оселився в Італії. Саме завдячуючи Віссаріону Нікійському як перекладачеві «Метафізики» Арістотеля з грецької мови на латинську, Захід разом із творами Платона отримав у достеменному вигляді й праці Стагіріта.

Гуманістичний світогляд доби Відродження формувався не тільки в опозиції до схоластики, а й у боротьбі з культом Арістотеля, ірано-арабським перипатетизмом та латинським аверроїзмом. Венеціанські аверроїсти називали Петрарку «неуком» за те, що той не дотримується вчення Аверроеса. Петрарка ж у книзі «Про себе самого і багатьох неуків» назвав Аверроеса «скаженим собакою, який гавкає на Христа і католицьку віру». Проте навіть у такий спосіб (тобто шляхом заперечення) ірано-арабський перипатетизм та латинський аверроїзм теж виступили чинниками, що відіграли свою роль у формуванні світоглядної основи європейського Відродження. Внаслідок складних історичних подій та процесів європейський Захід врешті-решт створив якісно нову цивілізацію і культуру, джерелом якої стала також культура народів Сходу, що передала європейцям і свої надбання.

Питання для самоперевірки

1. Якими були виникнення й генеза поняття «відродження» як історико-культурної категорії?
2. Якою була роль у появі Ренесансу середньовічної світської культури?
3. Які підстави дозволяють розглядати Відродження як окрему і самостійну історико-культурну добу в загальній культурній і мистецькій еволюції Західної Європи?
4. Чи однаковою була успішність здійснюваної гуманістами імплантації Античності в «живе тіло» середньовічної цивілізації?
5. Що таке гуманізм і яке його місце в загальній структурі західноєвропейського Ренесансу?
6. У чому різниця ренесансне ставлення до Античності від власне середньовічного?
7. Якими рисами характеризується ренесансна гуманістична культура?
8. З якою метою О. Ф. Лосев, характеризуючи добу Відродження, вдався до поняття „зворотної сторони“?
9. Якими були найважливіші культурні джерела західноєвропейського Відродження?

10. Яке значення мав культурний обмін між Західною Європою та Візантією, з одного боку, і з культурами ірано-арабського Сходу, з іншого, для розвитку самої європейської культури і стосовно підготовки умов для розгортання західноєвропейського Ренесансу, зокрема гуманістичного «відродження» античної спадщини?



2

ОСОБЛИВОСТІ ТА ВЕКТОРИ «КАРТИНИ СВІТУ» ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

СФЕРА ЗАГАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ ОСНОВ. РЕНЕСАНСНИЙ (СВІТСЬКИЙ) ПЛАТОНІЗМ І НЕОПЛАТОНІЗМ

Єдино доступним і безперечно переконливим для гуманістів було середньовічне уявлення про ціннісно впорядкований Космос, яке 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, не відмовляючись від ідеї створеного Космосу, з людиною як його метою і центром, та прагнучи обґрунтувати привілейоване, ієрархічно вище становище людини в Космосі, її божественну природу. Ось чому, вважає Г. К. Косіков, гуманізм і Ренесанс загалом не висунули таких позитивних ідей, ідеалів і цінностей, які стали б альтернативними до християнства як завершеної світоглядної системи.

Не була принципово підірвана за доби Відродження і роль релігії та релігійних інститутів. У самому Західному Ренесансі, зазначає з цього приводу О. Ф. Лосєв, матеріалізм й атеїзм були відсутні, з'явившись у західноєвропейському регіоні не раніше XVIII ст. Криза в західній церкві, викликавши спочатку Реформацію, а потім і Контрреформацію, не підважила християнства та його авторитет як віри. Традиційна полеміка між томізмом й авероїзмом врешті-решт призвела

наприкінці XVI ст. до виникнення так званої «другої схоластики», що стала ідеологією Контрреформації. 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 використовувала, на відміну від протестантизму, досягнення гуманістичної думки. В кожному разі, зазначає В. І. Рутенбург, «Бог присутній у філософії навіть найрадикальніше налаштованих мислителів Відродження». Крім того, гуманізм не суперечив загальним основам християнського віровчення, а тільки привілював світські дисципліни. Церква не могла і не пробувала «заборонити» гуманізм, бо «заборонити» гуманізм було просто неможливо, адже це означало б заборонити давніх авторів (Аристотеля, Платона, Вергілія й Овідія й ін.), заборонити поезію, риторику, історію, правознавство, які вже давно становили невід'ємну частку західноєвропейської культури. А факти настоювання церкви до гуманістів були пов'язані, по-перше, з еволюцією схоластики в XIV–XV ст. в напрямі негативного ставлення до античної культури, що викликало рішучу неприязнь у гуманістів, по-друге, з байдужістю гуманістів до питань церковної організації і християнської догматики (вчення про природу віри, про благодать, христології й ін.), а по-третє, з тим, що гуманісти повстали проти узурпації професіоналами-богословами права на тлумачення Біблії. В загальносвітоглядному сенсі ренесансні гуманісти були теїстами у тій мірі, в якій були віруючими християнами, і в цьому сенсі вони нічим не відрізнялися

від доренесансних мислителів Августина Аврелія (354–430) чи Томи Аквінського.

Суттєвою тенденцією Відродження була також певна «деонтологізація» антично-середньовічних цінностей: ці цінності за доби Ренесансу перетворювалися з беззастережно онтологічних на самодостатньо-естетичні, стаючи, як і власне людське життя гуманіста, предметом естетичного замилювання. Прикладом тут може слугувати породжений добою Відродження ренесансний побут. У цьому сенсі слід звернутися до такого типово ренесансного явища як Платонівська академія (*Platonica familia* – «Платонічна сім'я»). Вона 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 походили з різних суспільних верств, професій, 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, Анджеоло Поліціано й ін. на чолі з Марсіліо Фічіно. Завершенню 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. Як засвідчують документи Платонівської академії, її ренесансний побут включав турніри, бали, карнавали, святкові виїзди та бенкети, словом, усілякі 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 народів). Саме в атмосфері такого побуту Марсіліо Фічіно переклав на латину всього Платона (1477), Плотіна (1485) і частково Діонісія Ареопагіта, античних неоплатоніків Порфірія, Ямвліха, Прокла та інших античних письменників і філософів. Будучи католицькою духовною особою, яка правила богослужіння і настановляла віруючих в їхніх пошуках душевного спасіння, будучи каноніком, настоятелем кафедрального собору у Флоренції, він водночас серйозно займався астрологією, демонологією, чаклунством, за що не раз змушений був виправдовуватися перед інквізицією. Тут доречно згадати й Бальдассаре Кастільоне, який у своєму трактаті «Придворний» (1514–1518) до обов'язкових рис тодішньої вихованої людини включає вміння гарно битися на шпагах, граціозно їздити на коні, вишукано танцювати, приємно та ввічливо говорити, володіти музичними інструментами, бути простим й природнім, світським і в глибині душі віруючим. Трактат «Придворний» закінчується панегіриком Амурові як дарувальникові всіх благ, в тому числі душевного спасіння. І у випадку з Платонівською академією, і у випадку з Бальдассаре Кастільоне, спостерігаємо 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. А значить, ще за 300 років до Канта, італійці Марсіліо Фічіно та Бальдассаре Кастільоне (нехай поки що лише завдяки своїй безпосередній художній інтуїції) проповідують загальну естетичну предметність. І тільки через три століття європейські мислителі зможуть сформулювати цю естетичну самодостатність у достатньо точних категоріях.

У розмові про світоглядні основи Відродження варто зважити також на те, що ренесансні діячі дотриму-

валися різних філософсько-етичних поглядів. Дух Відродження — це дух стихійного самоствердження людини в її творчому ставленні як до навколишнього світу, так і до самої себе. Життя й світ існують у просторі, і ренесансна людина прагнула подолати цей простір, творчо собі його підкорити. Їй хотілося досягнути абсолютно все, у все ввійти і все творчо перетворити, не обмежуючись при цьому ні лише матеріальним існуванням, ні тільки ідеальними схемами, натомість прагнучи поєднати (синтезувати) натхненне переживання духовності з матеріальним розумінням життя. А єдина глибоко синтетична філософська система, яка обіймала собою все матеріальне і все ідеальне, була на той час репрезентована виключно платонізмом, зокрема такою його модифікацією, як неоплатонізм, який ще у своєму античному варіанті довів платонівську доктрину до інтимних людських відчуттів та прагнув перекласти все абстрактне й ідеальне, що було у Платона, на мову інтимного відчуття значущості будь-якої платонівської категорії. Неоплатонізм наблизив платонівську систему до людини, переклавши її на мову людського переживання і водночас залишивши буття його об'єктивність.

Для такої мети цілком доречним і своєчасним виявився 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. Позаяк вже античний неоплатонізм був фактично органічним поєднанням Платона з Арістотелем, О. Ф. Лосєв вважає, що органічне поєднання цих двох грецьких філософів є найхарактернішою рисою ренесансного неоплатонізму. Наприклад, італійський гуманіст, історик, літератор та

граматик Лоренцо Валла (1407–1457) критикує формалістичну силогістику Арістотеля, не чіпаючи його риторичної та ймовірної логіки. На початку Кватроченто італійський письменник та історик Леонардо Бруні (Аретіно, біля 1374–1444) перекладає Арістотелеву «Етику», «Політику», «Економіку». Папа-гуманіст Микола V (понтифікат 1447–1455) доручає грекам Трапезунцію та Газі переклад Арістотеля. Лауро Квіріно тлумачить Арістотеля публічно, на площі у Венеції. Єрмолао Барбаро присвячує все життя популяризації Арістотеля. Навіть у самому центрі платонізму, Флоренції, відданий Платонові Аргіропул публічно викладає Арістотеля, італійський поет, гуманіст Анджеоло Поліціано (1454–1494) читає з кафедри арістотелевські «Етику», «Органон», «Аналітики», а Марсіліо Фічіно взагалі вважає Арістотеля шляхом до Платона. Та й німецька Реформація XVI ст. використала Арістотеля для обґрунтування свого нового світогляду. Звідси О. Ф. Лосєв доходить висновку, що суто західноєвропейський ренесансний світський неоплатонізм з метою звеличення людини в оточенні естетично потрактованого буття активно використав і Платона, і Арістотеля (на доказ вказаної ідеї О. Ф. Лосєв свідомо спрямував свою об'ємну «Естетику Відродження»).

Насамперед європейське Відродження приваблювало неоплатонічне вчення про Розум. Ренесансна людина хотіла репрезентувати матеріальний світ у максимально живому, максимально яскравому та привабливому для зору й слуху вигляді. І в цьому своєму прагненні до звеличення світу філософи Відродження доходили до справжнього пантеїзму — до прямого обожнювання структури й історії космосу. Ренесансна свідомість відчувала саморух у світі, використовувала його для обґрунтування самоствердження людини, мислячи цей саморух у вигляді окремої субстанції — Світової Душі, яку розцінювала як Перше рушійне (саморушійне) начало всієї природи і всього космосу. За такого підходу стихійне самоствердження людини виявлялося

наближенням до Розуму та Душі. Так само єдиним засобом і теоретичною побудовою, що дозволяли людині Відродження ствердити себе назавжди і знайти для себе вічну опору в бутті, було неоплатонічне вчення про Єдине. Воно виходило за межі церковної традиції, і тут папський кардинал та єпископ, видатний німецький мислитель Микола Кузанський (1401–1464), і глава флорентійської Платонівської академії, богослов-платонік і 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) виявилися прибічниками неоплатонічного постулату надрозумної першоедності.

Папський кардинал і єпископ (і через це прихильник строгої католицької ортодоксії) Микола Кузанський трактував божество як своєрідне активне становлення. Бог для Миколи Кузанського як граничне поняття, до якого можна тільки наближатися та якого неможливо остаточно досягти, — це, на думку О. Ф. Лосєва, передусім 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*). Тут буття і можливість — одне й те ж саме. «Тому, — міркує О. Ф. Лосєв, — бог Миколи Кузанського або є межею суми всіх його нескінченних становлень, і тоді він є, очевидно, абсолютним *інтегралом*, або ж він є кожним окремим найменшим (у своїй межовості) перетворенням, і тоді він є *абсолютним диференціалом*». З огляду на це Миколу Кузанського можна вважати попередником математичного аналізу XVII ст., зокрема вчення про безмежно мале (безперервність) і про межу, в якому безмежно мала величина витлумачена як така, що може стати меншою за будь-яку задану величину, безкінечно прагнучи до нуля, але ніколи так і не перетворюючись на нуль.

Нескінченний і тому незбагнений абсолют (= бо-

жественне начало) може виявити себе збагненим (зрозумілим) чином лише в конкретних речах, які завдяки цьому набувають безмежної цінності. Проте будь-яка річ засвідчує творця (Єдине) тільки тоді, коли вона є сама собою і нічим іншим. Ось чому для Миколи Кузанського принципово важливою є індивідуальність, неповторність та єдиність кожної речі. В такій системі мислення індивід є не протилежністю загальному, а виступає істинним втілення останнього, так що все особливе та індивідуальне постає самими собою виключно через свою причетність до Бога (Єдиного). Далі Микола Кузанський обґрунтовує творчу суб'єктивність, випереджаючи 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 вільним творчим началом і бути у цьому подобним до творця-абсолюта (Бога), тобто не залежати від своїх конкретних проявів і не потребувати для своєї діяльності іншого прообразу, крім самого себе. Людський розум, за Кузанським, лише там досягає істинного прозріння, де він не просто відображає зовнішнє буття, а розгортає себе і своє власне буття (Бог творить подібне до себе → людина подібна до Бога ⇒ людина теж творить подібне до себе). Проявами людського розуму є вільні й самототожні людські мистецтва (наприклад, математика, музика). При цьому будь-яка людська творчість, пізнання і буття «кон'єктуральні», «здогадні», і цим теж підтверджує волю і самостійність 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 для його розуміння 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 орієнтувався не на буття, а на рівномогутню йому єдність, що передеу буттю суцього.

Одне з найважливіших місць у картині світу Миколи Кузанського посідає онтологічне поняття краси. Абсолют (Бог) є добро, світло і краса, і в своєму абсолюті краса неосяжна. Звідси краса є вічним (= перманентно-рухливим) становленням. Щоб бути досяжною для пізнання, краса повинна стати явищем, тобто отримати конкретність, яка кожен раз повинна бути іншою. Красу Микола Кузанський бачить у буттєвій формі речей, у їх гармонійній самоздійсненості, пропорційній відповідності самим собі. Краса у німецького філософа максимально наближається до усякого наявного буття (воно занурене 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 приводить до того, що в ній для людської свідомості може померкнути світло єдності, і тільки людський розум та душа здатні відродити світло, завдяки якому всі речі прилучаються до гармонії субстанційної форми (форми форм). Єдиним джерелом усіх речей є любов, яку Микола Кузанський називає «кінцевою метою краси». Рухатися до прекрасного, ледь доторкнувшись до нього почуттям, людині дозволяє «внутрішній смак», вроджена здатність судження про прекрасне. «Розум» має в собі ідею (species) прекрасного, яка згортає у собі (complicans) будь-яку почуттєву красу. Ось чому розум є універсальною красою, ідеєю ідей (species specierum), а окремі ідеї чи форми — це «обмежені», конкретні красоти (contractae pulchritudines).

Саме творча, активна людина, не задоволена своєю приналежністю до природи, шукає, творить, діє, крім даного їй від народження природного дару, отримує ще

й дар світла. Завдяки цьому людській творчій свідомості світ відкривається у своїй конкретності як теофанія: для такої свідомості кожна річ набуває значущості, вираження, починає світитися своїм внутрішнім сенсом, світлом істини, а це і є, з погляду Миколи Кузанського, «або абсолютне мистецтво, або абсолютний сенс, який можна назвати світлом будь-якого сенсу». Для такої творчо активної свідомості «все створене — це якість світла для актуалізації <виявлення> розумної віртуальності <можливості>», творчої сили людського розуму, що доповнює сили природи і потенційно володіє величезними багатствами, які може розкрити для людини тільки „актуально суще світло” — або природний розум кожної людини, або настанова в мудрості. Саме такими двома шляхами (традиції та нової творчості) людська культура завдяки своєму творчому характеру відновлює рівновагу світу й 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. Невипадково 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.

Поглиблено розробляючи неоплатонічну категорію абсолютного становлення, Микола Кузанський наближував абсолют до людського розуміння, схильного не стільки розуміти весь процес буття, скільки йти за ним, за його назріванням та його окремими моментами, що суцільно нарастають і в своєму максимумі можуть тлумачитися як неподільне ціле. При цьому в Миколи Кузанського присутні властиві для всього Ренесансу жадання безмежності, прагнення людської особистості до безкінечного пошуку нового, до постійного становлення і ствердження себе. Микола Кузанський оперує з безкінечністю як з певною фігурною конструкцією, яка підпадає під принцип упорядкування (у цьому втілюєть-

ся загальноренесансна тенденція уявляти собі все існуюче обов'язково наочно і незаперечно з позиції здорового глузду). Так Микола Кузанський доводить середньовічну думку про абсолют до суто гуманістично-ренесансної межі, коли творчим началом є і людина, і природа. Людський світ («рефлектує породження людського мистецтва») і природний світ («спонтанне <самочинне> природне породження»), зазначає з цього приводу Дж. Сантінелло, «доповнюють одне одного, а не суперечать одне одному...», тому що «сама природа, розглянута у своєму джерелі, є мистецтвом, продуктом божественного акту, яким є художня творчість». При цьому людський розум для Миколи Кузанського — це кинуте в природу «божественне сім'я», що не може існувати й розвиватися без цієї природи, однак 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. Загалом, висновує О. Ф. Лосєв, *за доби європейського Відродження відбувся глибинний синтез неоплатонізму й гуманізму.*

Своєю чергою, 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», позаяк бути, мислити і бажати означає в ньому одне. Пов'язаний з вищим буттям Всесвіт (Всесвіт у Бозі) розгортає чотири ієрархічні рівні: космічний розум, космічну душу, земне царство природи та безформне, позбавлене життя царство матерії. Всесвіт загалом — «божественна і жива істота», скріплена «божественним впливом», що пронизує небеса, сходить 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 зі ставленням римського бога Сатурна до свого батька Урана і сина Юпітера: Сатурн пов'язується з розумом та спогляданням, Юпітер — з розумною душею й активним життям, а кастрація Сатурном Урана трактується як символічне вираження того факту, що Єдине, породивши космічний розум, припинило свою творчість. Досконалість у земному світі можлива тільки через вплив 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. А той, хто прагне до споглядання і доповнює моральні чесноти теологічними, наслідує біблійних Рахіль та Магдалину і перебуває під захистом Сатурна.

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 бажанням, та не кожне бажання є любов'ю. 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, яким і є краса (= перемога божественного розуму над матерією). Краса пронизує увесь Всесвіт, але зосереджується в основному в двох формах, символами яких є дві Венери — «небесна» і «всенародна». Венера постає у єдності своїх трьох іпостасей, що втілюють три грації. При цьому традиційні імена Аглая, Евфросіна, Талія замінювались іншими, які безпосередньо вказували на їх тотожність з Венерою, — «краса», «любов», «насолода» або «краса», «любов», «цнотливість». Це знайшло відбиток 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 у 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 демоном небесної Венери, або ангельським духом; любовний запал, який їх надихає, є жаром чистої краси, що приваблює душу до філософії та до здійснення справедливості й близьких справ; краса, яку вони палко люблять, є нічим іншим, як тим зовнішнім удосконаленням, котре походить від внутрішньої досконалості й котре Марсіліо називає „цвітом доброти“, „блиском божественного обличчя“. Вони думають, що люблять одне одного; насправді, вони люблять Бога. І вони люблять одне одного в Бозі і в Платоні, адже 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 звільнитися від пристрастей <аж до свідомого намагання залишитися незайманим>... надихала цих християн...».

М. Фічіно, повністю визнаючи язичницьку наготу², надзвичайно одухотворює її і кличе у вищі сфери духу й буття. Ренесанс почав інтерпретувати наготу Купідона як символ «духовної природи» або використовувати цілком оголену людину для зображення чесноти й істини. І в мистецтві Відродження, і в мистецтві Бароко

² Для порівняння: Середньовічна теологія, як зазначає О. Ф. Лосев, розрізняла чотири символічні значення наготи: *nuditas naturalis* — «природну наготу», природний стан людини, який веде до покори; *nuditas temporalis* — «мирську наготу», оголеність від земних благ, яка може бути добровільною (як у апостолів чи монахів) чи зумовленою бідністю; *nuditas virtualis* — «цнотливу наготу», символ невинності (насамперед внаслідок сповіді); *nuditas criminalis* — «злочинну наготу», знак розпусти, суєтності, відсутності будь-якої цнотливості.

«гола істина» часто стає уособленням. Упорядковуючи й коментуючи твори платоніків, пов'язуючи їх з латинською та середньовічною традицією, з науковими фізичними, астрологічними, медичними теоріями, а головне, узгоджуючи платонізм з християнською релігією, Марсіліо Фічіно домогся того, що велика язичницька філософія та сучасна йому християнська ідеологія, зберігши кожна свою цілісність, злилися в людському переживанні та в самому бутті в неподільний потік. Не сформувавшись у самостійну школу, не маючи спадкоємців, філософія Марсіліо Фічіно суттєво вплинула на художників і поетів — італійців, від Мікеланджело до Джордано Бруно і Торквато Тассо (XVI ст.), англійців Едмунда Спенсера (бл. 1552–1599), Джона Донна (1572–1631) і навіть Антоні Ешлі Купера, графа Шефтсбері (1671–1713), та ін.

Нарешті творцем однієї з найбільш завершених та несуперечливих форм пантеїзму в Італії XVI ст. був Джордано Бруно (див. його твори «Бенкет на попелі» або 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 невимірюване і незліченне», 1591). Згідно з логікою міркувань Бруно, у світі існують незліченні суперечності, які зустрічаються в одній неподільній точці. Будучи таким, що перебуває поза всіма своїми частинами і поза кожною окремо, а водночас є присутнім у всіх речах світу, це ціле (Бруно постійно вживає терміни «божество», «божественний») існує одночасно скрізь і ніде. Взятє ізольовано божество є абсолютною тотожністю («збігом протилежностей», термін Бруно запозичив у Миколи Кузанського) і при цьому як найсправжніське божество знаходиться не поза світом, а у самому світі, співпадаючи з його окремими елементами й моментами. А це і є суто пантеїстичний онтологічний принцип (все у всьому). Для Бруно в світі існує тільки саморухома матерія як буття, що саме себе визначає, само ставить перед собою цілі й

само досягає їх. Тому рух і мислення постають у Бруно одним і тим самим, так само як ототожнюються у нього рух і світова душа. Позаяк остання урухомлює світ доцільно, в ній є розум, який треба відрізнити від неї. Проте все це — тільки ієрархія одного й того самого: єдине як збіг усіх протилежностей; божественний (світовий) розум як принцип загальної доцільності; світова душа як принцип фактичного здійснення розумної доцільності та світ як результат здійснення первісного єдиного за допомогою доцільності розуму, саморуку душі, що призводить до саморуку матерії. Звідси 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 й неподільна субстанція світу, в якій зосередилися, перебуваючи в нерозгорнутому стані, всі протилежності.

Проте, зазначає О. Ф. Лосєв, хай як би Бруно не наділяв свій Всесвіт душею, він міг говорити про творця світу тільки в переносному сенсі, а фактично жодного творця світу як надсвітової абсолютної особистості він ніяк не міг визнати. Можна навіть сказати, що Бруно не потребував жодного творця світу в тому сенсі, в якому не потребували його античні язичники-неоплатоніки. Це й обумовило трагічну людську долю цього мислителя. Страшний кінець життя Джордано Бруно (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 з віджилими середньовічними ідеалами (перебуваючи у в'язниці, 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!»). Як наслідок, виник міф про Бруно як про красномовного захисника вчення Коперніка про подвійний рух Землі, через що він нібито і потрапив на вогнище інквізиції.

Але реальна ситуація, як показують об'єктивні дослідження, була дещо іншою: на судовому процесі над Бруно не прозвучало жодного слова про вчення Коперніка, і 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 зірок чи «на них», вже було сказане Миколою Кузанським, праці якого були перевидані якраз 1565 р. (при цьому ні Миколу Кузанського, ні Коперніка, Кеплера чи Галілея з їх геліоцентризмом, ні Марсіліо Фічіно, Піко дела Мірандолу, Ботічеллі чи Мікеланджело з їх ренесансним неоплатонізмом ніхто не страчував на вогнищі). Отже, причиною страшної смерті Бруно, висновує О. Ф. Лосєв, було щось інше, а саме — його свідоме й наполегливе антихристиянство й антицерковність, його язичницький та безособистісний неоплатонізм, якому він залишився відданий до кінця. І коли 1889 р. на римській площі Квітів на відкриття пам'ятника Бруно зібралося 6 тисяч делегатів від усіх країн і народів світу, то привело їх туди одне головне прагнення: ці тисячі людей своєю присутністю на даній церемонії, за словами сучасного українського історика астрономії І. А. Климшина, «підтверджували право кожної людини вільно висловлювати свою думку, а коли... ця думка... спрямована проти основ держави, то право на відкритий судовий процес...». Загалом, хоча світосприйняття Бруно зводилося до послідовного ренесансного неоплатонізму, все ж воно було позбавлене буттєвого персоналізму та монотеїзму, і через це, вважає О. Ф. Лосєв, порівняно з Миколою Кузанським, Флорентійською академією та представниками вершинного художнього Відродження Джордано Бруно репрезентує пізній Ренесанс, що наближався вже до свого завершення.

Нарешті не можна оминати увагою прикметне для ренесансних діячів поєднання інтелектуалізму, прагнення до наукових знань, з рівносіллям захопленням алхімією, магією та вірою в найрізноманітніші забобони. Наприклад, неабиякі права за доби Відродження мала астрологія. Вона користувалася великою довірою у католицьких первосвящеників. Папа Інокентій VIII (понтифікат 1484–1492) дізнається в астрологів про хід своєї хвороби, папа Юлій II (понтифікат 1503–1513) — про день свого коронування, папа Павло III (понтифікат 1534–1549) свої офіційні зібрання теж узгоджував з астрологами. Не дивлячись на те, що в Платонівській академії у Флоренції щодо астрології думки не збігалися (скажімо, Піко делла Мірандола астрологію взагалі відкидав як безбожну справу), її глава Марсіліо Фічіно складав гороскопи дітям Лоренцо Медічі і передрік маленькому Джованні Медічі, що той у майбутньому стане папою Левом X, як воно і сталося 1513 р. Папа-гуманіст Лев X (понтифікат 1513–1521) теж позитивно ставився до астрології, вважаючи, що вона надає особливого блиску його папському двору. Ще більше залежали від астрології світські правителі. Наприклад, кондотьери (найманці) узгоджували свої військові походи здебільшого з астрологами.

Крім астрології, яку все-таки можна розглядати як період чи напрям у науці, всі прошарки й верстви суспільства доби Відродження були охоплені різноманітними забобонами в прямому сенсі цього слова. Відомий флорентійський поет і діяч Флорентійської академії Анджело Поліціано (1454–1494) пояснював зливи тим, що один із заколотників уклав союз із дияволом, а тому цей поет-гуманіст підтримував дії людей, котрі викопали труп цього заколотника з могили, довго тягали його по місту й скинули в ріку. Саме після цього, на думку Поліціано, злива припинилася. Відомий італійський письменник-гуманіст Поджо (1380–1459) вірив у битву між галками та сороками, а також у те, що морський сатир (демон) з плавниками та риб'ячим

хвостом викрадав жінок і дітей, доки п'ять відважних прачок не вбили його паликами й камінням. За часів Відродження ворожили на трупах, приготували любовні напої, викликали демонів, закопували в землю віслюків, аби закликати дощ під час засухи, вірили в привидів та порчу, простромлювали фігурки з воску й золи з відомими приспівками задля впливу на тих, кого зображали ці фігурки, мстилися пророкам за їх пророцтва, не згадуючи вже про те, що повії, аби привернути до себе чоловіків, могли непомітно почастивати своїх коханців трупним м'ясом з цвинтаря і т. ін.

Не були винятком у цьому сенсі й представники Північного Відродження. Німецький гуманіст Йоган Рейхлін (1455–1522) — учень Піко делла Мірандоли, кабінетний учений, для якого об'єктивна наука була на першому місці і який вважав себе служителем тільки однієї істини, — визнавав принципову важливість численних єврейських середньовічних трактатів, які в XII–XIII ст. були кодифіковані в одному великому творі під назвою «Кабала». Звернення до «Кабали», вважає О. Ф. Лосєв, було для Рейхліна цілком логічним, бо він вважав недостатнім традиційне християнське вчення про Бога і появу світу, а в «Кабалі» можна було знайти більш розвинуте вчення про божество і створення світу, ніж у традиційній та шкільній практиці католицизму. В своїх трактатах «Про чудодійне слово» (1494), «Про кабалістичне мистецтво» (1517), шукаючи в буквах єврейського алфавіту і в словах, що позначали ім'я Боже, потаємний сенс, цей ренесансний учений займався по суті неоплатонічним ученням про тотожність ідеї та чуттєвого пізнання, чим захоплювалося і все європейське Відродження. Чаклуном вважався й Агриппа Неттесгеймський (1486–1535). Свій перший виступ у ролі університетського професора (1509) він присвятив розгляду базованого на кабалістичних джерелах трактату Рейхліна «Про чудодійне слово». Агриппі Неттесгеймському належить також спеціальна книга «Про потаємну філософію»

(повн. вид. 1533) — теоретичне виправдання магії разом з практичними порадами й рецептами. При цьому, як гуманіст, він виступав проти вульгарного розуміння магії, навіть захистив одну жінку від звинувачення в чаклунстві. Агріппа Неттесгеймський — професор, інженер, лікар, адвокат, військовий, історіограф, який прагнення до точного знання поєднував з алхімією й астрологією, а богослов'я — з чаклунством, — був ренесансним «енциклопедистом», бо тодішній антропоцентризм примушував людей думати про можливості об'єднати в одній голові всі науки про все існуюче.

Та навряд чи доречно такі речі вважати винятковою ознакою чи характерним породженням доби Ренесансу, бо їх можна віднайти за будь-яких часів. Важливе інше — практика алхімії, астрології, магії охоплювала все ренесансне суспільство через те, що була результатом тієї ж індивідуалістичної жаги оволодіння таємничими силами природи, яка надихала людину Відродження, зокрема, в її наполегливих пізнавальних зацікавленнях власне наукового спрямування. Прагнення досягнути абсолютно все мотивує ще один цікавий побутовий тип Відродження — пригодництво (включно з авантюризмом), що знайшло свій відбиток у відомій поемі Лудовіко Аріосто «Шалений Орландо» (зак. 1532).

ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ В РЕНЕСАНСНІЙ СВІДОМОСТІ

На думку Л. М. Баткіна, жодна культура аж до Нового часу не перебувала в стані «пошуку індивідуальності», тобто не намагалась усвідомити й обґрунтувати незалежну гідність особливої індивідуальності думки, смаку, способу життя — усього того, що охоплює поняття самоцінної відмінності. Зате кожна культура знає явище індивідності, яке не суперечить сприйняттю окремого *Я* тільки в контексті певної причетності. В таких традиціоналістських соціокультурних моделях «альфою будь-якого індивіда та його омегою була

суспільна та метафізична спільність», тобто надособистісна, авторитарна й абсолютна інстанція, з якої виводилось і до якої поверталось «будь-яке вирізнення з натовпу».

Кожна культура містить також у собі якийсь ідеал становища окремої людини в світі. Таке граничне, досконале становище індивіда в світі ренесансний гуманіст називав «універсальною людиною». Обґрунтування ж індивідуальності з неї самої, а не через принцип причетності, обґрунтування індивіда в розумінні „ось цього” не як частини й похідного, а як актуального загального (= сучасному поняттю самоцінності особистості), могло відбутися, на думку Л. М. Баткіна, тільки при переході від традиціоналістської соціокультурної моделі до якісно інших моделей. А це сталося вже в постренесансний період, зокрема в часи Гете, В. фон Гумбольдта, Дідро, Бюффона, Канта, Фіхте й романтиків. Саме тоді ідеалом вперше усвідомили власне «індивідуальність» і «особистість».

Ренесансний культ античності був культом мудрості та знань. Він у гуманістів природним чином переростав у культ людини як єдиного та суверенного носія цих знань. Водночас ренесансне розуміння особистості має модифіковане середньовічне походження, і гуманісти не втрачали зв'язку з властивим Середньовіччю християнським телеологічним антропоцентризмом, згідно з яким Бог є творцем світу, а людина як «вінець творіння» перебуває в його центрі: «Тож сказав Бог: „Сотворімо людину на наш образ і на нашу подобу, і нехай вона панує над рибою морською, над птаством небесним, над скотиною, над усіма дикими звірами й над усіма плазунами, що повзають на землі”. І сотворив Бог людину на свій образ; на Божий образ сотворив її; чоловіком і жінкою сотворив їх. І благословив їх Бог і сказав їм: „Будьте плідні й множтеся і наповняйте землю та підпорядкуйте її собі; пануйте над рибою морською, над птаством небесним і над усяким звірем, що рухається по землі» (Бт 1 26–28). У цьому напрямі

висловлювалися й Августин Аврелій за доби патристики (в основі закладеної ним традиції лежить ідея про те, що Бог створив людину й наділив її розумом не для служби собі, а заради самої людини), і Бернард Сільвестр у XII ст., і Данте Аліґ'єрі на межі XIII–XIV ст., і Франческо Петрарка в XIV ст. (у руслі августинівської традиції), і Джаноццо Манетті та глава флорентійської Платонівської академії Марсіліо Фічіно у XV ст., і німецький дослідник природи та лікар Парацельс у XVI ст., й багато ін. При цьому варто згадати також про те, що сама ідея обожнення (у сенсі постання людини богом не через свою субстанцію і не за своєю природою, що для християнства було б язичницькою вірою, а тільки через благодать, в результаті вищого молитовного сходження людини, яка ні на мить не перестає бути істотою, сотвореною «з нічого») — це, нагадує О. Ф. Лосєв, споконвічна церковна ідея. Таким чином, 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: «обожнена людина, — зазначає з цього приводу А. Х. Горфункель, — не піщинка в обожненому космосі. Вона є проявом тих самих космічних сил, котрі пронизують увесь світовий простір».

Зважаючи на причетність людини до Бога, гуманісти возвеличували її (людину) як представника родових можливостей усього людства, переносячи акцент з ідеї «обоження» людини (яке дається тільки через благодать) на ідею «обожнювання» (абсолютизації) людини в сенсі підкреслення «божественних» у своїй безмежності пізнавально-етичних і творчих можливостей людини стосовно світобудови. Краса людини, її воля, вищість, безмежні можливості — це у XV ст. вже не думки, а догми. Століття починається трактатами старого богослова Джаноццо Манетті «Про гідність і вищість людини», а закінчується трактатом молодого князя Піко делла Мірандоли «Про гідність людини». Папа Павло II (понтифікат 1464–1471) як первосвященик хотів, щоб

його вважали «гарною людиною» («il formoso»). Купець Ручелаї дякував Богові за те, що Той створив його людиною, а не твариною. Тиран Бентівольо проголошує 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 видобути з себе все, що тільки забажає». «Природа нашого духу всеосяжна», — говорить італійський письменник-гуманіст Маттео Пальм'єрі. Для Піко делла Мірандоли, якщо Бог є творець самого себе, а людина створена за образом і подобою Божою, то вона, людина, теж повинна творити сама себе («Ми народжені з тією умовою, що ми стаємо тим, чим ми бажаємо бути»). При цьому важливо, що Піко делла Мірандола тлумачить «велич і нікчемність людини» саме як «єдину реальність і єдину тему»: людина може максимально піднятися чи впасти через те, що становить її особливий онтологічний привілей, 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 формує себе. Її особливість — у відсутності конкретної особливості, вона — тотальна можливість і значить — Усе та Ніщо одночасно. Міркування Піко делла Мірандоли про «чудове хамелеонство» людини, яка «майже завжди виходить за власні межі» і є універсальною в сенсі можливості самопостання, — це, на думку Л. М. Баткіна, глибокий і специфічно ренесансний парадокс про людину як єдину і нерівну собі реальність.

Та «мірою речей» гуманісти зробили людину не в її природній даності і «тварності», а в її культурній іпостасі. 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 вченість — це не природна властивість індивіда, а наслідок наполегливої праці й оволодіння скарбами культури. 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): людина є четвертим і останнім світом після піднебесного, небесного та земного світів, є максимальним синтезом усіх сфер буття, який не властивий трьом іншим світам; щастя людини — у русі до того синтезу, котрий притаманний тільки Божеству («повернення будь-якої речі до свого початку» є «благо, якого бажають усі» і яке є «саме по собі початком усього»); цей рух, де найголовнішим проголошується самотворення людини, має три етапи — очищення від пристрастей за допомогою етики, вдосконалення розуму діалектикою та філософією природи і нарешті — осягнення Божественного за допомогою теології. 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. Лосева, споглядально-самототожна, естетична предметність М. Фічіно набула у Піко делла Мірандоли активно-особистісного обґрунтування. Саме ідея культивування, постійного самовдосконалення людської душі, палка підтримка уявлень про моральну активність людини та розвиток її пізнавальних можливостей (при прохолодному ставленні до ідеї первородного гріха) були близькими всім гуманістам. Вони вірили в розум культурної людини, що оволоділа знаннями, значну частину яких віднайшла Античність, 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 завдяки цьому стає майже рівною самому Богові. Ренесансним ідеалом особистості є людина, яка індивідуально тренує свій дух, щоб набутися «універсальності», тобто увібрати в себе все можливе розмаїття культури і в такий спосіб з'єднатися з такими ж «універсальними» індивідами. Гуманісти, яким був властивий культ власної непересічності, жили духом суперництва, змагаючись в індивідуально досягнутому ступені наближення до спільного ідеалу «універсальності».

Але всі видатні митці Високого Відродження разом з глибинами самоствердження людини гостро й трагічно відчували її обмеженість і безпорадність. Найкращий приклад — загальновідомі шекспірівські герої Гамлет та Макбет, котрі прагнуть усе підкорити собі, та в цьому прагненні відкривають свою власну недостатність, неможливість, трагічну приреченість. Європейське Відродження у своїй еволюції доходить до точки самокритики власних підвалин, що відбилося на творчості італійця Торквато Тассо (1544–1595), французя Франсуа Рабле (1494–1553), іспанця Мігеля де Сервантеса (1547–1616) й ін.

Для того, щоб зрозуміти сенс цієї наполегливості, з якою Ренесанс намагався виправдати нову життєву орієнтацію людини, треба зважити на іманентне значення, яке Відродження надавало поняттю «земне» («земний»). Уже звичним в історико-літературній науці стало твердження про те, що в цілому Ренесанс є спробою власне земної людини утвердити саме земне своє існування. З огляду на це, прикметною є етимологія латинського слова, якого сягає своїм походженням лексема «гуманізм», а саме «*humus*», що означає «грунт, земля». Та цей «земний» характер ренесансного філософсько-естетичного світогляду, як наголошує О. Ф. Лосєв, був явищем безмежно далеким від елементарних та повсякденних, позачасових у своїй постійній актуальності (особливо для масової свідомості) людських потреб (як-от: поїсти, попиту і безперешкодно задовольнити

свої сексуальні потреби).

Все земне для ренесансної свідомості було насичене *найглибшою ідейністю та духовною шляхетністю*, для якого не існувало справжньої свободи ні в античній, ні в середньовічній часи. Звідси — все визначалося прагненням утвердити людину як духовну істоту, не позбавлену її природних матеріальних потреб. І саме для досягнення цієї мети Відродження використовувало те позитивне, позбавлене абсолютизації, яке віднаходило в античному політеїзмі (близькість до матеріальних потреб людини), в іудейській, християнській та мусульманській теології (монотеїстичне вчення про своєрідність особистого начала).

Пафос ренесансного розуміння людини — це титанізм, героїчність, що яскраво ілюструє трактат Джордано Бруно «Про героїчний ентузіазм» (1585). У цьому творі Бруно підходить до характеристики «героїчного ентузіазму» через визначення чотирьох головних елементів поезії, якими постають: *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 корелят того, хто кохає), *ревнощі* (прагнення того, хто любить, до того, кого він любить). За такого підходу героїчний ентузіазм не належить ні до сфери точних наук, ні до політичної, суспільно-громадської сфер, і навіть не стосується антицерковних настроїв автора. Героїчний ентузіазм Бруно — це поетична любов до божества та до всього божественного у пантеїстичному розумінні (у пантеїзмі Бруно божество безособистісне, тут діє принцип «все у всьому»), завдяки чому люди, яким він властивий, «дійсно стають кращими за звичайних людей». І цим героїчний ентузіазм відрізняється від того ентузіазму, який показує «тільки сліпоту, дурість та нерозумний порив, подібний на безглузду дикість». При цьому героїчний ентузіазм

буває, з погляду Бруно, двох типів: більш пасивний (люди діють дивовижним чином, хоча не усвідомлюють причину цього) і більш активний (притаманний досвідченим у спогляданнях людям, котрі мають природжений світлий дух, що живиться любов'ю до божества, справедливості, істини, слави, вогнем бажання, а також цілеспрямованістю загострюють у собі почуття, в стражданнях своєї мислительної здатності запалюють світло розуму, з яким йдуть далі за інших, діючи не бездумно, як знаряддя, а осмислено, 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) своїм об'єктом має 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 виявом краси духу. І навіть те, що викликає в мені любов до тіла, є певною 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 певній гармонії та злагоді членів і фарб». У цьому висловлюванні перед нами знову постає послідовний пантеїзм Дж. Бруно (оскільки все наділене душею, і це все є божеством, а правильне прагнення до божества завжди 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 парує над ним: така мудрість є явищем космічного всеохоплення і результатом бачення великого в малому.

Загалом героїчний ентузіазм Бруно не зваблюється поточним теперішнім, а завжди пригадує вічне, завжди перетворює людину та оживляє в ній пам'ять про вічне світло.

Отже, такі неподібні один на одного ренесансні діячі (флорентійці, Микола Кузанський, Джордано Бруно й ін.) дивовижним чином уміли поєднувати найвищі, найдуховніші ідеї зі світським, земним життєстверджуючим, веселим, грайливим та життєрадісним настроєм. У цьому поєднанні земного з духовно осмисленим, що надихалося тим духовним благородством, яке раніше людина черпала зі своєї свідомості про вищий і надлюдський ідеал істини та краси, Відродження, як висновує О. Ф. Лосєв, знаходило обґрунтування свого розуміння матеріальної людини.

Якщо в постренесансну добу, значно ближчу сучасній людині за своєю часовою відстанню, 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, уявлення про людину базувалися на її матеріальному існуванні. Тому для справжнього ренесансного чоловіка моралізм на кшталт моралізму Нового часу був чимось смішним і неприйнятним. Основа, на якій ренесансна людина обґрунтовувала себе, була особистісно-матеріальною — це було «життя», що мислилося особистісно-матеріально, було звільнене від усяких «тяжких» заповідей, що їх важко виконати, і спрямоване на веселу, якщо не легковажну безтурботність. Саме такого «життя» стосуються слова Піко делла Мірандоли: «Там де є життя, є душа, де є душа, є розум». «Життя, — писав французький історик літератури і культури Ф. Моньє, — це щось таємниче, що в Середні віки картали, тепер вирує, входить у повну силу, розквітає і дає плоди. Художники минулих часів малювали на стінах кладовищ „тріумфи смерті“; художник Лоренцо Коста малює на стінах церкви Сан Джакомо Маджіоре в Болоньї „Тріумф життя“». Як

наслідок, італійське Відродження породило стійку ілюзію, ренесансний міф про людське життя, який, слідом за Ф. Моньє, можна описати наступним чином: «Людина живе повним і широким життям, усіма порами і всіма почуттями, без квапливості та без нервовості, без втоми і без горя. Із задоволенням вона встає вранці, задоволено 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, вона вбирає в себе при кожному подиху подвійну кількість кисню. Зовсім не огидна сама собі, вона живе в мирі з навколишнім середовищем і зі собою. Вона вважає, „що більшого блаженства немає на землі, аніж жити щасливо“. Вона відганяє горе як ганьбу чи як щось таке, що не варте уваги, використовуючи проти власних страждань різні 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». І ця ілюзія, від якої її ж творці багато страждали, в якій вони каюлися, була настільки сильною, що за всіх обставин вони так і не змогли від неї відійти. Чим далі в напрямі до своєї зрілості розгорталося Відродження, тим більш інтенсивно відчувалася трагедія ренесансної ілюзорно-вільної особистості, зануреної у стихію безтурботності серед усіх справжніх трагедій реального емпіричного життя. Ось чому *еволюція Відродження проходила від самоствердження до самокритики*.

Належна повнота висвітлення особливостей сприйняття ренесансною свідомістю проблеми людини передбачає також врахування специфіки Північного Відродження. Скажімо, німецький гуманізм менш за все прагнув проявляти стихійність, натомість шукав в самій людині суб'єктивні й водночас категорично необхідні форми життя особистості, природи та суспільства. Це,

на думку О. Ф. Лосева, призвело 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 вірців ліричної, сатиричної чи комедійної творчості, часто виявлялося прямою опозицією католицькій церкві. Твори писали майже виключно латиною, і це свідчить про велике небажання німецьких гуманістів мати справу з широким загалом німецької громадськості. Німецькому гуманізму властива певна стриманість. Мартін Лютер (1483–1546) за всього свого відходу від католицької церкви не підпав під стихію вільнодумства і обмежував людину абсолютними нормами, позначивши її рисами беззаперечної необхідності. Як пише відомий американський історик і журналіст 2 пол. XX ст. протестант Вільям Ширер, «своїми проповідями й прекрасним перекладом Біблії Лютер збагатив сучасну німецьку мову, пробудив серед народу не тільки нове протестантське бачення християнства, а й полум'яний німецький націоналізм, нав'язав німцям... думку про свободу совісті кожного», та водночас «цей великий, але навіжений геній, запеклий антисеміт і ворог римської католицької церкви, в кипучому 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 зі „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».

Еразм Роттердамський (1466–1536), який, як і Й. Рейхлін, не поривав з католицькою церквою, був ворогом будь-яких суспільно-політичних та релігійних крайнощів, критично ставився до буквального розуміння біблійних текстів, визнавав певну єдність загальнолюдських протиріч, включаючи також самозаперечення всієї природи і всієї світобудови. Еразм не приймав будь-який фанатизм, він боровся проти засліплюючого перебільшення можливостей людського розуму. Та й Агріппа Неттесгеймський теж критично ставився до людських знань і навіть написав трактат «Про недостеменність і марність наук і мистецтв» (1530).

Нарешті слід підкреслити, що возвеличення людини і загалом розхитування за доби Відродження (а пізніше і в наступну добу Бароко) середньовічних підвалин свідомості мали не лише лінійно-позитивні, а й принципово суперечливі наслідки. Зокрема побічним продуктом ренесансного вільнодумства, крім зростання впливу на освічених людей забобонів, виявився, як зазначає Ю. М. Лотман, бурхливий розвиток культу диявола. У Середні віки не тільки народна уява створювала образ недоумкуватого і часто обдуреного диявола, а й учені-богослови, побоюючись маніхейства, також не перебільшували могутність царя пекла.

Віра в чаклунство переслідувалась як пережиток язичництва. Ще ранньохристиянський мислитель Діонісій Ареопатит (прибл. 2-а пол. V ст. н. е.) стверджував, що «нема нічого в світі, що би не було по-своєму досконалим; бо *вся добра зело*, говорить небесна істина (Бт 1 31)». Аврелій Августин у IV–V ст. і Тома Аквінський у XIII ст. теж виходили з ідеї небуття зла, з уявлення про зло як відсутність 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 втілює в оповідях про те, як на диспуті в Паризькому університеті серед школярів, які сперечалися про природу язичницьких богів, з'явився сам диявол і як очевидець урочисто посвідчив на користь св. Августина, підтримуючи думку про те, що язичницькі боги є бісами. Так само радше кумедним, аніж страшним, постає сатана 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 (Богордиця відбирає в нього розписку Теофіла зі словами: «Ось, я надаю тобі стусанів під боки», а тоді лупцює його на очах у глядачів).

Аналогічну ситуацію можна спостерігати в середньовічній іконографії. Французький дослідник XX ст. Ж. Делюмо, який спеціально студював питання про іконографію сатани, починаючи від перших зображень в церкві Бауї (Єгипет, VI ст.) і аж до Середніх віків і Бароко, чітко зазначає: «...раннє християнство не дає жахаючої іконографії диявола... Навпаки, XI і XII ст., принаймні на Заході, постають свідками першого „вибуху дияволізму” (Ж. Ле Гофф), що засвідчують зображення Сатани з червоними очима, вогняними крилами і волоссям в Сен-Северському Апокаліпсисі, диявол — пожиратель людей в Сен-П'єр-де-Шовіні».

Образ диявола починає суттєво змінюватися за часів перехідної до Ренесансу доби, а починаючи з Данте, він постає дедалі страхітливішим, величнішим і, що принципово важливо, самостійним щодо божественної волі. Прикметно, що паралельно з успіхами освіти, техніки й мистецтв зростає страх перед сатаною та його підлеглими (відьмами, демонами). І це цілком закономірно, бо ще з давніх-давен диявола вважали «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 в розширенні світської сфери життя вбачали у різних суспільних верствах 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 Тома Аквінський схилився до того, щоб бачити в них метафори) і спробами перемогти сили пекла за допомогою вогнища та процесів відьом спостерігається безпосередній зв'язок (1232 року папа Григорій IX у спеціальній буллі навіть дає детальний опис шабашу). Тому цілком доречно початок цієї нової доби символічно поєднувати з такими двома історичними датами: 1274 р. помер Тома Аквінський, а 1275 р. у Європі спалили першу відьму.

Проте справжній вибух «дияволяди» відбувся в Європі саме за доби Відродження, в XV–XVII ст. Готуючись до свого торжества, зазначає Ж. Делюмо, 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 відьом та їх підступній діяльності стали такими ж небезпечними, як і сумніви в існуванні Бога. То ж не дивно, що «в катехізисі Канізіуса ім'я Сатани згадується 67 раз, тоді як Ісуса тільки 63», і в «Молоті відьом» диявол згадується значно частіше, порівняно з Богом. Щобільше, серед питань, з якими при екзорцизмі священик звертається до диявола, прагнучи його вигнати, є і таке: «Чи зможемо ми домогтися від Господа нашого Ісуса, щоб Він тебе вигнав звідси, щоб ти не міг нікому спричинити зла?». З цього приводу Ж. Делюмо зазначає: «Дійсно парадоксальним є безмірне перебільшення влади злого духа: екзорцист покірливо звертається до нього за інформацією стосовно методів Господа».

Віра в могутність сатани охопила за доби Відродження всіх: гуманістів, католиків, протестантів, і між 1575 та 1625 рр. вилилася в загальноєвропейську істеричну епідемію, наслідками якої стали процеси над відьмами, закони про чистоту крові та расистські переслідування в Іспанії, антисемітські погроми в Німеччині, криваві знищення язичників у Мексиці. Сатана переслідує уяву Мартіна Лютера, за словами якого «диявол хоча і не доктор і не захищав дисертації, та він дуже вчений і має великий досвід; він практикувався і вправлявся у своєму мистецтві та займається своїм ремеслом вже ось скоро шість тисяч років». У 1525 р. лідер Реформації в своєму «Посланні стосовно книжки проти селян» стверджував: «Ми всі є заручниками диявола, який наш князь і бог». І в його ж «Коментарі до послання до галатів» читаємо: «Тілом і добром своїм ми поневолені дияволом... Хліб, що ми їмо, питво, що ми п'ємо, одяг, яким ми користуємося, ба навіть повітря, яким ми дихаємо, і все, що належить до нашого плотського життя, — все це його царство». Подібне зустрічаємо в А. Мольдонадо, який у «Трактаті про ангелів та демонів» (1605) пише, що «нема на землі сили, яку можна порівняти з його <сатани> владою».

Величезну роль в демонологічній істерії відіграв друк, який доводив фантастичні ідеї богословів до неймовірних і неможливих для середньовічних часів масштабів. Ж. Делюмо підрахував, що у XVI ст. відомий трактат двох інквізиторів Г. Інстіторіса та Я. Шпренгера «Молот відьом» розійшовся накладом у 50 тис. примірників, а своєрідна енциклопедія сатанізму 33-томний «Театр дияволів» — накладом у 231 тис. 600 примірників. При цьому треба врахувати й безмежну кількість народних книжок — масової культури ренесансної доби, в яких і ренесансна культура (Фауст), і ренесансна політика (Дракул) трактувалися як породження союзу з дияволом. Демонологічний фольклор впливав на вчителя Томи Аквінського, німецького теолога Альберта Великого (1193–1280), на Агріппу

Неттесгеймського (1486–1535), папу Олександра VI (понтіфікат 1492–1503) та десятки інших особистостей, позначених ренесансною печаттю граничної суперечливості.

Саме за таких умов протікала епідемія полювання на відьом і розгорнулася сумнозвісна діяльність такого судово-слідчого органу католицької церкви як інквізиція, яку теж можна вважати породженням доби Відродження чи «зворотним боком титанізму», як пише О. Ф. Лосев, і яку не можна пов'язувати тільки з середньовічною добою. Переслідування еретиків від самого початку християнства мало досить м'який характер і не було пов'язане з покаранням державних злочинців. Загалом у Середні віки покарання еретиків залежало від волі окремих єпископів. І тільки 1233 р. папа Григорій IX (понтіфікат 1227–1241) відправляє до Південної Франції таких комісарів, яким надавалася влада самостійно розслідувати діяльність тамтешніх еретиків, конфісковувати їхнє майно, а їх самих спалювати, хоча надалі права інквізиторів не були незмінними — вони то підсилювалися, то послаблялися. Загалом до початку XIV ст. переслідування відьом 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 (понтіфікат 1316–1334), а особливо пізніше, 1484 р., папа Інокентій VIII (понтіфікат 1484–1492) видають такі булли (послання, розпорядження), якими узаконюють переслідування та спалення відьом у вигляді спеціального юридичного обов'язку церковних керівників.

Офіційно інквізиція була заснована в Іспанії 1480 р., а в Італії у вигляді спеціального закладу — 1542 р. У Німеччині, якщо не брати до уваги спалення відьом, 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 відьом» (у перекладі О. Ф. Лосева «Молот проти відьом»), де можна знайти інформацію про переслідування відьом і його детальну юридичну розробку, описи різноманітних картин співжиття відьом з демонами, чортами й самим дияволом. Автори трактату, пише М. В. Сперанський (1861–1921), „хвалилися ще тим, що за п'ять років спалили в Німеччині цілих сорок вісім відьом. У XVI ст. в багатьох невеликих німецьких територіях часто за один раз на вогнище відправляли п'ять десятків відьом”. Підраховано, що за 150 років (тобто до 1598 р.) в Іспанії, Італії та Німеччині стратили на вогнищі 30 тис. «відьом».

Таким чином, розквіт ренесансної культури супроводжувався розквітом фанатизму й атмосфери страху, під тиском яких жахливі страти стали звичним, чи не повсякденним побутовим явищем, а юридичні гарантії прав звинувачених у чаклунстві були фактично зведені нанівець і опустилися до такого рівня, порівняно з яким найтемніше Середньовіччя постає «золотим віком». «Секретність розслідування справ еретиків, — пише О. Ф. Лосев, — майже повна відсутність якихось правил судочинства, котрих би повністю дотримувалися, жорстоке ставлення до підсудних, конфіскація майна у підсудних та їхніх родичів, тортури і жорстокі покарання аж до спалення на вогнищі, повна незалежність не тільки від світських, а й навіть від церковних правителів, фантастичні перебільшення скоєних злочинів, повне свавілля з вигаданням таких злочинів, що їх ніколи не скоювали, патологічна підозрілість інквізиторів — все це раз і назавжди затаврувало інквізиційні суди епохи Ренесансу, перед якими церковні покарання Середньовіччя викликають наївне враження». У боротьбі з відьмами ввели навіть спеціальну судову процедуру, яка фактично скасовувала всі обмеження на застосування тортур. Підозра перетворювалася на звинувачення, а звинувачення автоматично означало вирок. Захисники звинувачених оголошувалися їхніми спільниками, свідки слухняно

повторювали те, що їм казали обвинувачі. І такий стан речей здавався цілком природним як домініканським монахам, так і світочам науки — гуманістам. Француз Жан Боден (1530–1596), автор антихристиянської книги «Гептапломерос» (Л. Є. Пінський назвав її «біблією для невіруючих» найближчих століть) та книги «Республіка» (1576), де філософськи узагальнює ренесансну думку в галузі політики, одночасно пише спеціальний твір проти відьом «De Magorum Daemonomania» (витримав видання 1578, 1580, 1587, 1593, 1604 рр., перекладений на французьку, німецьку й ін. мови, на яких теж багаторазово перевидавався), в якому, називаючи автора «Молоту відьом» «многомудрим інквізитором Шпренгером», стверджує: «Жодна відьма з мільйона не була б звинуваченою і покараною, якби до неї застосовувалася звичайна судова процедура: підозри є достатнім виправданням для тортур, бо чутки ніколи не виникають на порожньому місті». А коли Вір (учень Агріппи Неттесгеймського) спробував виступити на захист жертв полювання за відьмами, Ж. Боден звинуватив його самого у спільництві й чаклунстві.

Нова епоха вивільнила сили людської активності, але вона ж вивільнила і страх. Ренесанс був дуже складним явищем: з одного боку, він підготовляв «вік розуму», а з іншого, викликав до життя бурхливі хвилі ірраціоналізму й страху. Така складність Відродження стала очевидною за доби Бароко, 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 просвітелів XVIII ст. саме звеличений Ренесансом диявол і віра в його могутність постали першорядним ворогом, бо саме від віри в диявола пахло вогнищами, вона нагадувала про інквізицію, фанатизм, забобони, релігійну нетерпимість, тобто про все те, що викликало непримиренну ненависть воїнів Розуму.

Питання для самоперевірки

1. Як поєднати інтелектуалізм, прагнення ренесансних діячів до наукових знань із глибоким захопленням алхімією, астрологією, магією та вірою у різноманітні забобони?
2. У чому полягає специфіка ренесансного антропоцентризму?
3. У чому полягає сенс ренесансного прагнення виправдати, возвеличити та увіковічити стихійно самоствержену особистість людини, виправдати її нову життєву орієнтацію?
4. Що конкретно означає «розуміння матеріальної людини», яке так активно обґрунтовував Ренесанс?
5. У чому полягають особливості Північного Відродження, які важливо враховувати, розглядаючи добу Ренесансу в культурі Західної Європи?
6. Якими були наслідки вільнодумства, возвеличення людини та руйнування основ середньовічної свідомості за доби Відродження?



ЕСТЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ВІДРОДЖЕННЯ

Справжня й основна естетика європейського Відродження як цілком визначений тип культурно-історичної свідомості — багатомірна, багатопланова і певним чином суперечлива. Вона ніколи не проявилась у, так би мовити, чистому вигляді. Її не можна звести до якоїсь однієї ідеї, тим паче вичерпати цією ідеєю, оскільки Відродження пройшло в своєму становленні закінчений еволюційний цикл. Хоча ренесансні діячі були виразниками і минулої, доренесансної естетичної свідомості, а відчутний новий дух примушував їх розуміти середньовічні терміни в більш світському та суб'єктивному значенні, вони виступили носіями складових такої свідомості, яка розвинеться вповні лише в наступний, постренесансний історико-культурний період.

Абсолютне буття перетворюється в ренесансній естетиці на буття самодостатньо-споглядальне: дійсність сприймається передусім естетично, тобто як предмет незацікавленого задоволення, самодостатнього осягнення, тільки як світ по-людському стверджуваного безкорисливого та легкого існування. Завдяки цьому Відродження закарбувалося в пам'яті людства як доба естетичної міри.

В основі розмаїтих ренесансних тенденцій лежить прагнення до естетичного задоволення. Ренесансні діячі (від богослова і кардинала Миколи Кузанського

до філософа Піко делла Мірандоли) охоче використовували естетизуючі символи. Бога наполегливо називають *Deus artifex* (у векторі смислового ряду: Бог-Майстер = Великий Митець), що підкоряє собі простір шляхом накладання на нього різних форм і образів. Хоча те, що Бог творить світ художньо, добре знало й Середньовіччя, проте саме Відродження репрезентувало людину як власне творця, який оволодіває природою. Проблеми людської творчості, які цікавили не тільки гуманістів, підіймалися також в межах середньовічної ортодоксальної системи мислення, зокрема Миколою Кузанським, думка якого балансувала на межі Середньовіччя та Відродження: 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 теж є творчістю.

Як «розумну душу, що причетна до божественного розуму й використовує тіло», визначав людину Марсіліо Фічіно. В його розумінні людина постає сполучною ланкою між Богом і світом, входить у вищі сфери, не відкидаючи нижчого світу, «може сходити в нижчий світ, не залишаючи вищого». Живучи в храмі Великого Архітектора, кожен всередині його кола повинен створити своє власне коло, прославляючи Бога. Людина перебуває 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 та з'єднуються з ним. Ось чому людину теж можна визначити як вселенського художника. Щоправда, ренесансна людина-творець потрапляла в нову суперечливу ситуацію. «Людина, — пояснює 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 деякій мірі». Звідси походить невдоволеність ренесансної людини, яка, попри будь-які

античні принципи гармонії та симетрії, не могла зупинитися на тому чи іншому досягнутому результаті.

За доби Відродження енергійно культивується примат почуттєвої краси творіння — космосу, природи й людини (за всієї її гріховності), краси людського життя, людського тіла, виразу обличчя тощо. Під красою людського тіла розуміли передусім його гармонію та пропорції. Тривимірне та рельєфне людське тіло як носій артистичної мудрості поставало принципом будь-якого зображення, роблячи його тривимірним, рельєфним, випуклим, скульптурним і загалом відчутно тілесним. Вихідний першообраз ренесансного неоплатонізму — це тілесно оформлена людська особистість, рельєфна, математично вирахована й така, що її розглядають як предмет самодостатнього естетичного задоволення. І це не випадково, бо для людини, яка себе абсолютизує і відкриває для себе розмаїття матеріального світу, найдоступнішою для сприйняття виявляється сама форма речей, оскільки якраз своєю формою речі відрізняються одна від одної. Але, схопившись за цю форму, ренесансний митець відразу зрозумів недостатність такого підходу, зрозумів, що треба зображати речі не самі по собі, а такими, якими вони постають у сприйнятті людини. Звідси звернення (у зв'язку з проблемами зображення) до проблем перспективи, гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, композиції цілого тощо, адже найвища краса, як стверджував Леоне-Баттіста Альберті, — це цілісне співвідношення частин або гармонія (пронизана числом і породжена божественним чи людським Розумом).

Створене Богом людське тіло ренесансні митці сприймають як самостійну естетичну даність, через це його повноцінність, природна гармонійність і краса вимагають до себе спеціальної уваги. Не мали жодного значення походження й емпірична чи метафізична доля цього тіла. Вагомою вважали тільки його естетичну

значущість, ту мудрість, що 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 й несформоване буття, в якому вже неможливо вирізнити ні особистості, ні тіла. Через це 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 повсякчас експресивно рухомими). Ренесанс уперше відкрив на Заході увесь драматизм жестикуляції, її насиченість внутрішніми людськими переживаннями.

Естетичне мислення Відродження вперше довірилося безпосередньо людському зору, без посередництва античної космології та середньовічної теології. Як наслідок, зазначає О. Ф. Лосєв, людина вперше починала думати, що картина світу, яку вона бачить реально та суб'єктивно-почуттєво, і є найбільш справжньою картиною світу: те, що бачать людські очі, те і є справжнім. Звідси — жага митця до життєвих вражень, незалежно від їхніх релігійних чи моральних цінностей. Звідси ж — ствердження принципу насолоди (задоволення, *voluptas*) як основного естетичного принципу.

У зв'язку з цим прикметним є трактат Лоренцо Валли «Про насолоду», надрукований 1431 р., тобто за півстоліття до розквіту діяльності М. Фічіно та П. делла Мірандоли. Вже у передмові Валла прямо пише, що задоволення бувають земні та потойбічні, і саме останні проголошує головним предметом свого 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) натхненною проповіддю на

захист християнського розуміння блаженства, проповіддю християнської моралі з критикою стоїцизму й епікурейства. Причому сама християнська мораль репрезентується оптимістично, життєрадісно, навіть весело. Щоправда, як зазначає О. Ф. Лосєв, ні в стоїцизмі, ні в епікурействі Валли немає нічого античного. 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, закликаючи жити за її вказівками), а епікурейцям — досить розбещену мораль (тоді як сам Епікур наполягав на суворій помірності, на непорушності духу, стверджуючи, що для справжнього і внутрішнього задоволення епікурейському мудрецеві досить тільки хліба й води; більше того, деякі античні епікурейці з метою збереження 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. Водночас проповідь насолоди у Валли має ренесансне (= споглядально-самототожне) значення і його трактат не можна зводити до пропаганди самих лише фізичних насолод, хоча там є яскраві сторінки з вихвалянням винопиття, жіночих принад тощо. Критикуючи розбещений, відчайдушний характер звільненої від будь-яких принципів й обмежень насолоди, Валла розуміє найвище благо та найвище райське (непоцейбічне) блаженство тільки як задоволення, остаточно звільнене від будь-яких земних турбот, тривоги, занепокоєнь, небезпек та короткочасності. Таке задоволення (насолода) нічим не обтяжене, нічим поганим не загрожує, воно безкорисливе та безтурботне, глибоко людське й одночасно божественне. Загалом для стилю Валли притаманне ренесансне почуття життя, включаючи всю людську чуттєвість у вигляді естетично-перетвореного настрою, який ґрунтується на захисті піднесеної естетичної (= споглядально-

самототожної, утилітарно-незацікавленої, безкорисливої, завжди ігрової й утішної) предметності. Лоренцо Валла, на думку М. Кареліна та О. Ф. Лосєва, зосередився на суб'єктивному, емоційно-афективному кореляті загальної структури естетичної предметності, тоді як пізніше Марсіліо Фічіно та Піко делла Мірандола зосередять свою увагу на самій цій структурі.

Принцип насолоди постане в другій половині XV ст. одним із принципів тієї всесвітньої релігії, засади якої з церковної кафедри проголошував Марсіліо Фічіно. Не лише іудаїзм та іслам, а й католицьку церкву М. Фічіно критикував за притаманну їм примусовість й насильство. Бог для М. Фічіно є всесвітнім розумом, який за своєю суттю однаковий, тому його потрібно віднаходити в цих релігіях, відкидаючи те, що є в них історичним і специфічним. Доводячи рівноцінність духовного і тілесного задоволень, підносячи насолоду до рівня космічного принципу, М. Фічіно вважає, що це задоволення обов'язково належить усім богам. У цьому, на думку О. Ф. Лосєва, можна бачити один із варіантів обґрунтування загальної для Відродження релігійної толерантності.

Одне з яскравих свідчень прагнення до життєвих вражень і всеосяжності — властиве гуманістам захоплення давніми мовами. Гуманісти вивчали давні мови не просто з метою технічного оволодіння (технічне володіння давніми мовами не меншою мірою притаманне й середньовічним інтелектуалам). Справа в іншому: латина за доби Відродження переставала бути чимось просто традиційним та діловим і таким, що розумілося само по собі. Її починають вивчати і науково, і естетично, і стилістично. Латиною починають милуватися, вбачаючи 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.

В результаті ствердження принципу насолоди як основного естетичного принципу зароджується й естетичне почуття природи, наділеної самостійною естетичною значущістю. Першим свідченням цього вважають лист Ф. Петрарки до приятеля від 26 квітня 1335 р., де поет висловлює своє захоплення від безкорисливого, позбавленого будь-яких ділових, практичних цілей споглядання краєвиду, що відкрився його очам поблизу Авіньона. Якщо Античність сприймала природу як довічну та прекрасну даність, а Середньовіччя — як один з наслідків творіння надприродної особистості, то у XIV ст. європейська людина, можливо, вперше відчула природу як естетично значущу конкретність.

У творчому процесі як наслідуванні природи на першому місці опиняється сам митець, ціль якого — відкрити ту красу, що криється в схованках природи. Тому найважливішим стає художнє почуття митця, який не тільки не постає натуралістом, а й ставить мистецтво вище за природу. Саме спираючись на свій художній смак, митець відбирає ті чи інші тіла й процеси природи, віднаходить їх числове вираження, і все це уможливує появу досконалого художнього образу-твору. Ось чому першим учителем митця постає математика, спрямована на ретельний вимір оголеного людського тіла. Німецький живописець і теоретик мистецтва Альбрехт Дюрер (1471–1528) з метою досягнути точності зображення поділяв зріст людини на 1800 частин, а 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 й потворні. В цьому, на думку Леонардо да Вінчі, полягає влада митця, бо «все, що існує у Всесвіті як сутність, як явище чи як уявне, він <митець> має спочатку в душі <тобто в здатності до чуттєвого

сприйняття», 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]».

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», тобто «художники». Щоправда, ще у Платона в діалозі зрілого періоду творчості (70–60-і рр. IV ст. до н. е.) «Тімей» (29 e – 31 b) йдеться про якогось «деміурга» («demiurgos», слово взяте з ремісничої практики тодішніх робітників фізичної праці і буквально означає «майстер»), який оформлює вічну та безформну матерію, користуючись для цього певним одвічним безособовим «взірцем» чи «моделлю» (paradeigma). І Середньовіччя послуговувалося ідеєю деміурга (творця), але це був універсальний деміург як результат абсолютно персоналістичної теології з її теорією абсолютної особистості, котра існує вище за будь-яку природу й світ, постаючи творцем будь-якого буття та життя з нічого. Ренесанс не ж поняття художника базується, як підкреслює О. Ф. Лосєв, 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 вирізняється артистичним (артистично-індивідуалістичним) характером. На першому плані перебуває праця митця, в якій прагнуть знайти критерій краси. Для Ренесансу притаманні захоплення перед гідністю, самостійністю та красою самого митця, який хоча і творить за волею самого Бога, та повинен бути освіченим, вихованим, розумітися у всіх науках, і, ясна річ, у філософії та богослов'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 насамперед ерудит, компілятор і коментатор античної мудрості, головною чеснотою якого, вважає Л. М. Баткін, є пам'ять, вміння маніпулювати думками давніх авторів та складати їх у мозаїку з такою майстерністю, ніби це не чужі, а його власні міркування.

АМПЛІТУДА РОЗУМІННЯ КРАСИ В РЕНЕСАНСНІЙ СВІДОМОСТІ

Розуміння естетичної категорії «краси» не було однаковим у всіх ренесансних митців, зокрема представників італійського Ренесансу і Північного Відродження. Леонардо да Вінчі вважав мистецтво передусім наслідуванням природи, втіленої в людині, тваринах, рослинах, пейзажах чи інших об'єктах. Таке мистецтво, попри прекрасне, може створювати також високе, смішне, зворушливе, жахливе й навіть потворне. Водночас Леонардо зазначав, що творча діяльність базується на «уяві», на оригінальному баченні. Звідси — створена митцем краса відносна, різна для різних тіл і обставин, і для того, щоб знайти красу в об'єкті зображення, треба вже заздалегідь мати уявлення про неї. 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 видаватимуться йому слухними, повинен покращувати свій витвір.

Помітну еволюцію у поглядах на красу спостерігаємо в естетичній позиції представника Північного Відродження Альбрехта Дюрера (головні його теоретичні студії «Чотири книги про людську пропорцію», 1528, «Порадник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки», 1525). Спочатку А. Дюрер намагався вирішити загальноренесансну проблему норми у мистецтві за

допомогою поняття перспективи і тому, як зазначає Е. Пановський, питання краси розв'язував шляхом вивчення симетрії, пропорції та загальної схематики людської фігури. Така норма як критерій і мірило вартості мистецького твору виражалася для німецького художника в геометричній формальній правильності та відповідності природі, які не потребують подальшого пояснення, — важливим було лише досягти їх.

Проте Дюрер у з'ясуванні 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 із «Трактату про живопис» Леонардо да Вінчі (хоча в цілому воно у своїй генезі сягає Платонових діалогів «Бенкет» (29а) та «Філеб» (51с). Умовно прекрасний об'єкт не обов'язково повинен подобатися всім людям чи одній людині, в будь-який час і за будь-якого поєднання предметів. Дюрер 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. Істотною відмінністю Дюрера від інших ренесансних митців є те, що проблему краси він розглядає критично, постійно шукає критеріїв, які б не залежали від враження реципієнта і за якими можна було б відрізнити «умовно прекрасне» від «безумовно потворного».

Одним із таких критеріїв, зазначає О. Ф. Лосєв, стала для Дюрера «середня міра» — здатність уникати крайнощів. Оскільки під крайнощами Дюрер розумів відхилення від сумірності, то принцип «середньої міри» пов'язувався з принципом симетрії, забезпечуючи водночас гармонію цілого. У третій книзі трактату про пропорції Дюрер наголошує, що в людській фігурі, яка зображається, кожна деталь повинна бути ретельно

опрацьована та приведена до повної відповідності із зображеною людиною як з чимось цілим, бо «пропорційні речі вважаються прекрасними».

Ідея гармонії стала центральною ідеєю всього Ренесансу і виявилася найважливішим поняттям естетики Дюрера в її остаточному вигляді та єдиним критерієм краси (з тією лише відмінністю від інших варіантів ренесансної естетики, що краса у Дюрера умовна). Якщо неабсолютні закони краси, з погляду 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 в природі (як системі даних від Бога різних закономірностей), маючи дві точки відліку: природну реальність і розум (математичний закон). Звідси Дюрер розуміє мистецтво як постійне подолання протилежності між розумом і реальністю, що й обумовлює невідому італійцям проте 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 цілком специфічна теорія Дюрера стосовно художньої індивідуальності, котра, керуючись божественною благодаттю і незалежно від усього матеріального, створює художню цінність ніби з самої себе. Вбачаючи в художній здібності дві сторони — практичне вміння (навик, силу, досвідченість) і теоретичне знання (розумність), Дюрер пропонував німецьким митцям ідеал «осмисленого» мистецтва, що є продуктом розуму, який у своїй пізнавальній діяльності підкоряється твердим законам і може бути підкріплений математично. Таке мистецтво перетворюється в «науку», яка усвідомлює свої методи, знає шлях до успіху й не асоціюється з «гарним» чи «вишуканим».

Загалом принципові особливості Північного Відродження у сфері естетики обумовлюються його тісним зв'язком з готикою, яка, зародившись ще XII ст. у Франції, пережила в Німеччині XV ст. 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 вгору. Якщо в Ренесансі таке прагнення урівноважується рухом в ширину, утвердженням людини у вигляді випуклої, симетричної та гармонійної тілесності, то в готиці ця тілесність втрачає свій сенс і перетворюється в нецілісну, малогармонійну безтілесність, що вічно поривається вгору. Інакше кажучи, горизонталізм класичного Відродження готика протиставляє вертикалізм. Якщо класичному ренесансному стилю властива врівноважена ясність, то готика відрізняється афективністю. При цьому готика й Ренесанс мають внутрішню єдність, підґрунтям якої, на думку О. Ф. Лосєва, є неоплатонічне розуміння краси і всього мистецтва.

Неоплатонічна сутність готики яскраво проявилася ще в ідеях абата із Сен-Дені Сугерія (1081–1151), який вважав, що людський «обмежений дух здатен досягнути істину лише засобом матеріальних уявлень». Здійснення цих ідей створило перший прецедент появи готики в Європі. В. Воррінґер пише: «Готична душа... втратила невинність незнання, проте 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 чуттєві сфери, де вона врешті-решт втрачає відчуття своєї внутрішньої дисгармонії, знаходить порятунок від усього тривожного, від неясного ставлення до образу світу. Страждаючи від дійсності, не знаходячи виходу до природного, вона

прагне до світу надчуттєвого. Їй потрібна захоплена шаленість відчуття, щоб піднятися над самою собою. Тільки у сп'янінні від захвату вона може споглядати вічність. Ця піднесена (висока) істерія перш за все характерна для феномена готики». Отже, 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, висновує О. Ф. Лосєв, готика прагнула досягнути дійсність наперекір природності³.

³ *Принагідне зауваження.* Говорячи сьогодні про художні потенції готики, як і про творчі перспективи поетологічних засад мистецтва середньовічної цивілізації, не можна не згадати творчість Опанаса Івановича Заливахи (1925–2007) — видатного українського живописця і графіка другої половини XX ст., лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка та Премії імені Василя Стуса. Цей івано-франківський митець, твори якого з художньою вишуканістю передають світогляд християнського філософа, увійшов у світ мистецької свободи, у світ європейської культури як громадянин світу, не втративши при цьому свою національно-духовну ідентичність. Саме Опанас Заливаха запропонував для пізнання природи національної духовності мистецько-культурну парадигму готики, що, на думку Р. Корогодського, є особливо прикметним і несподіваним, бо в українському мистецтві та архітектурі «не було раннього Середньовіччя — само собою, романської культури». Ніби наперекір усталеному вектору національного розвитку, з його питомою візантійською складовою, ускладненою вкрапленнями язичницького ареалу та впливами місцевих традицій, з органічністю Україні барокової поезії, О. Заливаха для художнього пізнання українського національного світовідчуття звернувся до готичного стилю, який свого часу опановував європейський католицизм, саме тому, що був митцем «напрочуд духовного заглиблення, постійних розмишлень над проблематикою екзистенційного вибору, буттєвого осягнення істини в розмаїтих розгалуженнях: від локальної, трансцендентної непізнаності душі до глобальних — усесвіту, історико-психологічних зсувів у межах культур різних континентів. Його духовна „плазма“ має постійно елеваційний характер вивіщення, висоти. А готика саме передбачає таку вертикаль, злет духу. Готика — це торжество внутрішнього над зовнішнім. Готика — це здилблення застоюваної духовної енергії Землі й кидок її, спрямування її в небо. Саме ці процеси... нуртують у художникові Опанасові Заливасі» (див. про це: *Корогодський Р. Дзвонар: Опанас*

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ВИТОКИ РЕНЕСАНСНИХ ПОГЛЯДІВ НА МИСТЕЦТВО

Першим у переліку світоглядних джерел сприйняття мистецтва діячами Відродження слід назвати номіналізм XIV ст. в особі його найвидатнішого представника, англійського філософа та богослова Вільяма Оккама (з англійського села Оккам, бл. 1330–1350 або бл. 1285–1349), зокрема номіналістське *вчення про інтенційність* як смислову спрямованість свідомості. Номіналісти розрізняли умову чи початок пізнання — «першу інтенцію» (*intentio prima*), тобто спрямування свідомості й 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 спеціально аналізуємо не сам первинний образ одиничної речі, що виникає у свідомості на стадії «першої інтенції», а рефлектуємо (логічно опрацьовуємо) власні уявлення про речі. У «другій інтенції» слово постає не знаком речі (знак речі дає «перша інтенція»), а знаком знака речі. В найголовнішій тезі номіналістів — «загальні поняття є суть імена (*universal sunt nomina*)» — терміни «ім'я» чи «слово» передбачають особливу предметність, яка не є ні лише суб'єктивною, ні лише об'єктивною⁴, а є *інтенційною предметністю* нашої свідомості та нашого мислення. Звідси універсальні поняття (універсалії) постають як відмінна від самого буття логічна побудова, яка застосовується до будь-якого роду буття. Наприклад, Бог непізнаний, але в інтенційному сенсі він необхідно існує, хоча сама інтенційність ще не говорить про жодне буття і ні про жодне небуття. Душа теж недоступна для

Заливаха // Корогодський Р. Брама світла. Шістдесятники. — Львів: Вид-во Українського католицького ун-ту, 2009. — С. 418–421).

⁴ З сучасної точки зору, слово також не є просто «відображенням» речі, а є ще і певним розумінням цього «відображення», його переробкою, його тією чи іншою інтерпретацією.

пізнання (пізнати можна, мабуть, тільки окремі її прояви), однак з інтенційної точки зору душа не тільки існує, але у своїй цілісності й неподільності постає предметом нашої інтенційної свідомості, а не окремими її здібностями.

В. Оккам і номіналісти не займалися безпосередньо мистецтвом. Проте їхнє вчення про інтенційність має безпосередній стосунок до мистецтва і до розуміння естетичної реальності. Справа в тому, що естетичний чи художній предмет, визнаний інтенційно, має значення сам по собі, незалежно від свого буття чи небуття, постаючи безпосереднім предметом нашої осмисленої свідомості. Художній предмет не зводиться до того, що реально існує, і водночас не зводиться до того, чого не існує зовсім (ось чому, коли на театральній сцені зображається вбивство, ніхто з глядачів не хапає вбивцю і не кличе на допомогу поліцію). Звідси виходить, що *інтенційність є найглибшою підвалиною всього художнього*, яке, ніби не існуючи емпірично реально, водночас так втілює й конкретизує різноманітні ідеї, ніби вони емпірично існують перед нашими очима. Натяки на таку інтенційність художнього можна знайти ще в естетиці Арістотеля (в його тезі про те, що театральна сцена зображає не те, що дійсно існує, а те, що може існувати ймовірно чи через необхідність). Середньовічне мистецтво не могло бути тільки інтенційним, оскільки воно зображало священні предмети, краса яких невіддільна від них самих. Якщо ж священні предмети настільки гарно зроблені, що їхню красу можна відокремлювати від самих цих предметів і розглядати самотійно, то це вже не буде сакральним мистецтвом. Ось чому церковні предмети свого часу 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 набувала самотійного і незалежного від сакрального значення, починає знецінюватися і саме церковне життя.

Вчення номіналістів XIV ст. про інтенційність звільнювало естетичний предмет від певного буттєвого призначення, а передусім від церковної образності. В. Оккам уперше відокремив мистецтво від релігії і зробив естетичний предмет самостійним та оригінальним — таким, що не зводиться ні просто до буття, ні просто до небуття. Естетичний предмет був для В. Оккама тільки знаком знака по-справжньому існуючого (а також неіснуючого) предмета. Коли в XIV ст. на іконах починають зображати Христа в занадто психологічному вигляді, а Богородиця починає неприємні, то це свідчить про те, що художність вже відокремилася від суто релігійної предметності, набула самостійного існування й постала предметом не молитовного настрою чи знаряддям спасіння душі для вічності, а предметом незацікавленого та цілком самодостатнього естетичного милування. Інакше кажучи, ікона стала портретом, а зображення священних подій — театральним видовищем. Ось чому В. Оккаму не любили ортодоксальні богослови, незважаючи на те, що сам філософ був францисканським монахом.

Виокремленню мистецтва в самостійну сферу, глибокому входженню в його специфіку та розмежуванню його з релігією помітно сприяло також вчення про подвійну істину, яке задовго до європейського Відродження розвивав арабський філософ Аверроес (1126–1198). Проміжною ланкою між Аверроесом та Відродженням у середньовічній Європі став Сігер Брабантський (бл. 1240 – бл. 1281/1284). Ренесансну розробку теорії подвійної істини здійснив італійський філософ П'єтро Помпонацці (1462–1524 чи 1525). З погляду останнього, абсолютна істина — це недоступне для пізнання божество, яке відкривається тільки у вірі, а те, що нам достеменно відомо, — це чуттєвий світ і ті закономірності, які ми встановлюємо в ньому на підставі його загальної єдності. Ізольований від абсолютної істини чуттєвий світ італійський філософ

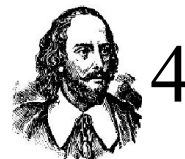
трактує за допомогою термінів моралі (а значить, людської особистості), прагнучи вмістити особистісне буття і почуттєво-матеріальне буття у щось цілісне й неподільне. П. Помпонацці глибоко відчував неможливість подрібнення особистості на душу й тіло, з неймовірною силою акцентував непорушну єдність в людині розумної душі й тіла, завдяки якій, коли помирає тіло, то помирає й «інтелективна душа» (тобто вона перестає бути принципом оформлення людського тіла, перетворюється на один із нескінченних моментів загального і вже надіндивідуального розуму). Все це цілком відповідало ренесансним пошукам такої нової естетичної предметності, яка нічим не була б пов'язана з абсолютно-особистісним божеством і водночас не була б тільки порожньою й беззмістовною почуттєвою плінністю. П. Помпонацці об'єктивно зміцнював віру Високого Відродження у цю особливу й цілком специфічну естетичну предметність, яка не була ні міфологією, ні церковною священною історією, ні бездушним матеріалізмом.

Ренесанс здійснив тотальний процес змішування (контамінації) античної та середньовічної топіки, а подекуди й радикальну відмову від останньої, звернувшись до зображення своєї живої сучасності за допомогою античних сюжетних, жанрових та ін. канонів, що можна ідентифікувати як суттєву зміну літературної традиції. Античні міфологічні архетипи постали тепер реальністю художнього мислення ренесансного митця і суттєвим способом його інтерпретації світу. Зображення своїх сучасників у вигляді міфологічних персонажів було викликане прагненням стерти випадкові й скороминущі прикмети наявного буття, щоб вирізнити в ньому надчасове начало і цим прилучити його до абсолютного ідеалу, втіленого в давніх богах і героях. Водночас відбувається і зворотний процес — перетворення античної топіки відповідно до запитів тієї доби, в яку її перенесли. Сам факт такої імплантації неминуче диктував свої

корективи: якщо для античних авторів міфологічна образність була органічною мовою (вони вірили в своїх богів), то для гуманістичних митців міфологічна образність могла бути хоч обов'язковим, та все ж метафоричним знаком абсолютно розумного життя. Ось чому здійснена за доби Ренесансу імплантація античності виявилася не штучною, а плідною та якісно результативною, і здійснений ренесансними діячами у такий спосіб синтез античності й середньовіччя призвів у сфері художнього мислення до народження нової, життєздатної естетики, що сформувалася в надрах гуманізму, а в літературі Нового часу розцвіла епохальними літературними напрямками (в сучасному розумінні цього терміна) — бароко і класицизмом.

Питання для самоперевірки

1. Якою є амплітуда розуміння краси в ренесансній свідомості?
2. Що лежить в основі всіх тенденцій ренесансної естетики?
3. Чим можна пояснити загальновідоме захоплення гуманістів давніми мовами?
4. У чому специфіка ренесансного почуття природи?
5. Яке місце посідає митець у творчому процесі як наслідуванню природи?
6. У чому полягає артистизм ренесансного антропоцентризму?
7. Як тлумачили естетичну категорію «краси» представники італійського Ренесансу?
8. Які відмінності у розумінні естетичної категорії «краси» притаманні представникам Північного Відродження?
9. У чому полягає специфіка естетики Північного Відродження і як вона корелює із загальноренесансними естетичними тенденціями?
10. Якими були філософсько-естетичні витоки змін у поглядів на мистецтво, що відбулися за доби Відродження?



ПОЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

СУТНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

В основі естетичної доктрини Данте — визнання «божественної обумовленості творчого акту, який має залежний характер», та сприйняття ідеї як «думки Бога» (див.: Рай, XIII, 52–54: «Все, що вмирає чи мертвим не стає, / Лиш відблиск мислі, що на світ появу / Господь в своїй любові їй дає»). Оскільки безпосередньо пов'язана з Богом ідея володіє абсолютною досконалістю тільки в чистому вигляді, а відбита в матерії природи чи мистецтва (як двох наслідках еманції божественного розуму) вона втрачає свою первісну закінченість, то мистецтво повинно прагнути наблизитись до потойбічного ідеалу, і на цьому шляху воно постає символом більш високих цінностей (звідси заклик Данте читати «між рядками»). Митець повинен упіймати «чисту ідею краси» (= божественної досконалості) й спробувати втілити її у своєму творі.

Для Петрарки мистецтво — це глибока і змістовна творчість, здатна підносити людину до небесного пізнання, дозволяє їй віднайти в глибинах свого духу божество і пізнати його (кохання до Лаури, говорив Петрарка, «безперечно спонукає мене любити Бога»). Художній предмет набуває у Петрарки самодостатньої споглядальної цінності, що було наслідком величезної роботи естетичної думки в Італії XIV ст. Тому Петрарку вважають не тільки першим гуманістом, а й першим літератором у Європі.

Для Боккаччо поезія — пристрасне прагнення

знайти і висловити знайдене словом, спонука, яка походить від Бога і властива не багатом. У подробицях Боккаччо розробляє висловлювану ще Петраркою (і не тільки ним) ідею про поезію-богослов'я. Сутність поезії для Боккаччо — у наслідуванні природи, найпочесніше для митця — намагання відтворити через мистецтво те, що природа творить власними силами.

Для Леона-Баттісти Альберті природа, взята сама по собі, є тільки матеріалом, який нічого не значить, але її краса, будучи створенням богів, сповнена розуму й душі, а твір мистецтва в кожному своєму моменті є символом тої чи іншої ідеальної конструкції. Звідси в Альберті виникає *теорія* (чи *метод*) «завіси», підґрунтя якої О. Ф. Лосєв переповідає наступним чином: краса є чимось безпосередньо даним сприйняттю людини, незалежно від її освіченості; судити про красу людині дозволяє деяке «вроджене знання»; джерелом будь-якої краси виступає гармонія, мета якої — упорядкувати різні за своєю природою частини в певне досконале співвідношення так, щоб вони своєю відповідністю одна одній створювали красу; гармонія не є цим упорядкуванням, а постає певною невичерпною і первісною потенцією, що актуалізується присутньою і в речах, і в розумі красою; краса як дійсність гармонійної природи може бути дійсністю тільки завдяки присутності розуму, який осягає закони гармонії; краса повинна втілювати закони гармонії, тобто бути певним правилом, за яким можливе оформлення матерії; через це архітектор повинен не обмежуватись кресленням, а мусить 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 певний план, взірєць, певне завдання і певний закон, орієнтуючись на який можна побудувати справжню будівлю; сприймаючи красу тієї будівлі, можна розуміти її як певну ідеальну модель, що водночас буде реалізацією загальних законів гармонії. «Завіса» в Альберті — це

площина, що розсікає «зорову піраміду». Картина теж є своєрідною «завісою», за якою передбачається присутність 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, що й уможлиблює розмову про єдину, гармонійну суть прекрасного. Реалізацією краси є твір мистецтва, природа є твором мистецтва божественного. Разом з принципом наслідування природи існує також і принцип відбору з неї того, що потрібно для краси (критерієм тут, за Альберті, для митця виступає розум, довіра до традиції і вивчення правил, накопичених митцями минулого). Хоча, на думку О. Ф. Лосєва, міркування про красу в період Високого Ренесансу стосувалися радше самого феномену краси (її безпосереднього впливу 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 чіткою постановкою питання про художню значущість ідеї, яку здійснив у XVI ст. маньєризм (термін «*manierismo*» ввів до вжитку італійський живописець, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі, 1511–1574) — художній і теоретико-естетичний напрям, що завершує Ренесанс. Близько 1520 р. цей напрям виник в образотворчому мистецтві, хоча ще раніше використання маньєристичного художнього методу, на думку О. Ф. Лосєва, прослідковується у нідерландського художника Єроніма Босха (бл. 1450–1516). Як загальноєвропейське мистецьке явище маньєризм функціонував до початку XVII ст., плавно зливаючись надалі з початком доби Бароко, що й породило незгасаючі ще з 1920-х рр. дискусії між вченими стосовно проблеми співвідношен-

ня маньєризму та бароко. Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу, вважає О. Ф. Лосєв, є та форма рефлексії над мистецтвом, що звертається до проблеми співвідношення між суб'єктом творення і ним створеним об'єктом в аспекті пошуків відповіді на питання: як узагалі можливі художнє пізнання і художня творчість? Людську особистість маньєристи все ще тлумачать як таку, що повністю визначається божеством, та все ж сприйняті нею божественні форми трактуються тепер як суб'єктивно-апріорні. Чуттєвість не відкидається, а необхідним чином опрацьовується й оформляється у внутрішній свідомості за допомогою «внутрішнього малюнка» людини (термін Ф. Цуккарі), який настільки могутній та багатий, що здатен ніби конкурувати з самим Богом і з природою. Саме цей внутрішній малюнок створює цуккарівський «земний рай» — сукупність усього прекрасного та всіх творів мистецтва, створених людиною. Маньєристи зберігають ідею наслідування митцем природи, але наполягають на творчому, а не сліпому наслідуванні, тобто на необхідності вибирати одні природні дані й відкидати інші (бо в природі багато і краси, і потворності, а природна матерія здатна чинити не тільки добро, а й зло).

Надаючи нове призначення старому й типово ренесансному філософському апаратові неоплатонізму, два головних теоретики маньєризму — італійський мистецтвознавець і живописець Джованні Паоло Ломаццо (1538–1600) та італійський живописець Федеріко Цуккарі (1540/1543–1609) — розмірковують приблизно таким чином: божество мислить і тому продукує ідеї; у найчистішому вигляді ці ідеї втілені в ангелах, 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 даних їй від Бога (= від народження) внутрішніх форм. Маньєристи вже не сприймають особистісно-матеріальне буття безпосередньо, а тому тяжіють до алегоризму й символізму.

Сама постановка ними питання 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 цю різноманітну форму співвідношення ідеї та матерії, що реалізується в індивідуальній творчій ініціативі митця, і розуміють під «манерою» (*maniera*) стосовно явища маньєризму. Все сказане свідчить про закономірність відродження у маньєризмі трансцендентальності й експресивності готичного мистецтва, а також тих рис, до яких завжди тяжіло особливе мислення європейської Півночі. Саме мистецтво для маньєризму існує за рахунок духовної напруги, провокує схвильованість, розбурханість почуттів та розуму — брунівську «самовіддану несамовитість», до якої і повинен, на думку Дж. Бруно, прагнути митець. Взірєць такої несамовитості, хоча і в іншому ніж у Дж. Бруно аспекті, дав у своїх «Пробах» Мішель Монтень. При цьому вже за доби Ренесансу позначилося розуміння ідеї і як просто деякого духовного й високого уявлення, ідеалу чи навіть як художньої концепції, художнього плану чи сюжету. Таке іманентно-суб'єктивне розуміння ідеї присутнє у маньєриста Дж. Вазарі, відомого автора багатотомної історії італійських художників. Його можна вважати прямим пропагандистом *естетичного розуміння ідеї*, до якого можна прийти шляхом узагальнення з почуттєвого досвіду, а не через духовне осяяння з неба.

При цьому маньєризм, зазначає Р. І. Хлодовський, — це стиль, з одного боку, вторинний та перехідний, а з другого, ідейно полівалентний, дисгармонійний і принципово еkleктичний, тому що прагнув вдосконалювати „велику манеру” Рафаеля й Мікеланджело, Петрарки й Боккаччо в умовах, коли ідеологічні засади національного італійського класичного стилю вже були неприйнятні ні для кого. Якщо Лудовіко Кастельветро й

інші продовжувачі естетичних та гуманістичних традицій Зрілого Відродження, спираючись на надруковану в середині XVI ст. «Поетику» Арістотеля, акцентували в літературі на її власній художній природі та найважливішим завданням поезії вважали «розважати і тішити простолюд» (Л. Кастельветро), то їхні опоненти Джуліо Чезаре Скалігер, Вінченцо Маджі, Джазон Денорес й ін., спираючись на ту ж Арістотелеву «Поетику», наполягали на виховних функціях літератури та переконували в тому, що поезія повинна не тішити народ, а навчати його, прищеплювати йому істинні принципи реконструйованої на Тридентському соборі (1545–1573) християнської релігії та моралі. А оскільки ці принципи осмислювали 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. Однак ця класицистична тенденція не призвела до утворення в літературі другого періоду Чінквеченто чітко вираженого класицистичного стилю й напряму. Навіть письменники, які незаперечно визнавали необхідність наслідувати у всьому мову та 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 Бароко. Маньєризм став відкритим стилем, в тому числі щодо «неофіційної» народної культури. Італійські петраркісти вносять в заштамповані петрарківські форми і теми кризове, тривожне світовідчуття середини XVI ст., психологічно поглиблюють традиційні петрарківські й неоплатонічні мотиви. Завдяки цьому італійський маньєризований петраркізм плідно вплинув на любовну лірику французької Плеяди, зокрема на

Ж. Дю Белле та П'єра де Ронсара. Водночас у середині XVI ст. в Італії знову, як і на межі XIII–XIV ст., оголилися народні основи літератури й мистецтва. Значення новелістичної книги Д. Ф. Страпароли «Приємні ночі» (1550) обумовлюється не тим, що автор у композиції та манері оповіді ретельно намагався наслідувати Петрарку, а мимовільними порушеннями класичної ренесансної традиції — тим, що включив у свою книгу стилістично неочищену селянську чарівну казку зі всіма її фольклорними складовими (народними слівцями, приказками, загадками, ірраціональною фантастикою, феями, дурнями-везунчиками, наївним і здоровим моралізмом, народним оптимізмом). *І хоча еклектичність та ідеологічна амбівалентність маньєризму не дозволила йому організувати фольклорні елементи в історично нову естетичну систему, сам факт звернення маньєризму до народної творчості зберігає принципово симптоматичний характер.*

Загалом криза класичного ренесансного гуманізму не вичерпувала гуманістичну культуру. «Саме у другій половині XVI ст., — підсумовує 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 було покладено в основу французького класицизму, Шекспір бере сюжети для своїх великих трагедій не тільки у Банделло, а й у Джиральді Чінціно, а „Звільнений Єрусалим” стає тим взірцем, на який аж до кінця XVIII ст. орієнтуються епічні поети як у Західній Європі, так і в Росії».

ПРИНЦИП НАСЛІДУВАННЯ («ІМІТАЦІО»)

У середині XIV ст., тобто в період італійського Треченто, свідомою культурною проблемою постало «imitatio». 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 погляді на сина згадується батько. Ось чому, щоб бути оригінальним поетом, треба, за Петраркою, вміти майстерно приховувати наслідування. Тому «здаватися», «виглядати» самостійним означало бути ним насправді. У таких міркуваннях Ф. Петрарки присутній 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). Сприймаючи як шлях до винахідництва, Петрарка інтерпретує наслідування на підставі притаманного Відродженню універсального відношення «varietas» (вар'єти, різноманіття).

Категорія «varietas», зазначає Л. М. Баткін, привертала увагу гуманістів тому, що була пов'язана з центральним для них прагненням до вільного наслідування задля досягнення власних цілей, прагненням до самовияву через добре розраховану парафразу, через стилізацію. Ось чому, скажімо, Анджеоло Поліціано не бажає зв'язувати себе якимось одним і абсолютним взірцем, а прагне сприймати античну літературу в її різноманітності. Завдяки цьому ліквідовувалося ціннісне ранжування її, наприклад, пізньолатинські письменники, порівняно з Цицероном чи Вергілієм, зберігали свою цінність, постаючи не гіршими чи кращими, а іншими.

Як наслідок, виникає ситуація плюралізму 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*, і саме в цьому нескінченному переході, в проміжку між авторитетними, хоч несхожими текстами, звільняється простір для утвердження нової творчої індивідуальної свободи.

Основою літературної творчості стає *парафразність*, переспівність, тобто творення власної праці з чужого матеріалу. Піко делла Мірандола навіть сприймає переспів як доказ сміливої індивідуальної творчої ініціативи, бо для гуманістично налаштованих автора і читача творчу справу вирішує не тільки запозичений матеріал, а перш за все його вільне й невимушене інтонування, перекомпоновування, дотепна ремінісценція, учений натяк, усіляке обігрування чужого слова. 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 як надособисту мудрість, як нічий топос (загальницю). Натомість ренесансний діяч, гуманіст ставився до запозиченого по-господарському — так, ніби воно було домашнім, суто інтимним, що спонтанно виникло «тут-і-тепер».

Крім того, бажану свободу творчості ренесансним митцям надавала і різноманітність (вар'єта) предметів зображення («*tantae rerum varietas*»). Ось чому, наприклад, Анджеоло Поліціано чи Лоренцо Медічі приваблював жанр «*silvae*» — букв. «лісів» чи «садів» (так називалися збірки змішаного змісту), взірець якого дав римський поет I ст. н. е. Публій Стацій. У цьому жанрі італійські гуманісти побачили потенційну наявність тієї ж «вар'єти», тобто розмаїття сюжетів, калейдоскоп різних відомостей про місцевості, пригоди, історії, звичаї, різноманітність словесної майстерності й у цілому тієї відкритості форми, яку без втрати внутрішньої цілісності твору передбачає категорія «різноманітності».

Такими принципово відкритими є «Коментар до деяких сонетів про кохання» і «Ліси кохання» Лоренцо Медічі, «Станци про турнір» Анджеоло Поліціано, «Закоханий Орландо» Маттео Боярдо, «Шалений Орландо» Лудовіко Аріосто й ін.

З поетикою «вар'єти» пов'язаний ідеал, який Поліціано позначає поняттям *celeritas* (букв. «недбайливість», «побіжність»; для пор. *рос.* «небрежність», «беглость»; те саме, що й поняття «*gratia*»). Згідно з цим ідеалом, твір має породжувати ефект певної природної невимушеності, безпосередності, спонтанності, ефект вміло прихованих слідів роботи й поту. Така «грація» засвідчувала достеменність творчої волі митця, тому її не можна було зводити до «естетичного» смаку. Вона була властивістю не стільки самого зображення, скільки стосувалася власне авторства: «грація» (= *celeritas*) була знову ж таки внутрішньою свободою і стосовно античних взірців, і щодо власного твору.

З принципом «різноманітності» пов'язане ренесансне розуміння творчої новизни. З плином часу принцип тотожності наслідування («*imitatio*») та винахідництва («*inventio*») вичерпував себе, і Кастільоне взагалі сумнівається в самій можливості наслідувати давніх. Щобільше, в «Бесідах» Аньоло Фіренцуоли (1525) ідея «*imitatio*», на якій з часів Петрарки базувалася вся ренесансна культура, включаючи й самого Фіренцуолу, раптом починає набувати відтінок пародії. Наприклад, у «Бесідах» зображено діалог між Б'янкою, Сельваджо та Фьореттою: канцона, яку написав Сельваджо, подобається дамі Б'янці 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 Фьоретта висловлює міркування про те, що нове, можливо, і менш гарне за вже існуюче, проте воно подобається завдяки своїй новизні, а тому його винахідник вартий похвали. 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!». Отже, доба Відродження, починаючи з Петрарки, не зводиться до початкових («*imitatio*») чи кінцевих («*inventio*») постулатів, а є їхнім поєднанням через категорію «*varietas*», що, висновує А. М. Баткін, дозволяло змагатися й експериментувати з Античністю, не повторюючи її, а «римуючись» з нею.

Принцип наслідування реалізувався у двох напрямках: як «наслідування природи» та «наслідування давніх». Принцип наслідування природи втілював ідеал художньої творчості, спільний для таких великих митців Відродження як Леонардо да Вінчі, Мікеланджеоло, Альбрехт Дюрер й ін. Його формулювання знаходимо в коментарі Піко дела Мірандоли до «Канцони про кохання» Дж. Бенівьєні. Принцип наслідування природи, як і загалом прагнення майже всіх художників Ренесансу досягти «вірної природі» зображення, передбачає не просто передачу того, що сприймається ззовні, а й осягнення (віднайдення) в художньому творі сутності та істини, внутрішньої закономірності світу й усього створеного з тією метою, щоб вийти на найближчий шлях пізнання існування єдиного Бога і єднання з Ним. Щоправда, 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 жодні прийоми наслідування природи не могли їх влаштувати. Та й у випадку із зображенням фігури людини наслідування теж мало обмежене значення: в А. Дюрера і М. Грюневальда художнє відтворення людського тіла досягало такої афективної напруги, що поставало складовим моментом цілої космічної катастрофи.

О. Бенеш так пише про одну з гравюр А. Дюрера кінця 1490-х рр. із зображенням Апокаліпсиса: «У гравюрі Дюрера полум'яний зореподібний град падає на людський рід — імператора й 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 уставленість вибухає в цьому запаморочливому хаосі різко суперечливих між собою експресивних образів». 1515 р. в м. Ізенгейм (Ельзас) у церкві св. Антонія Грюневальд завершив роботу над вітварем, де зобразив розп'яття, в якому фігура Христа була вдвічі більшою за сусідні фігури. «Здається, — пише О. Бенеш, — що тіло Христа зі слідами жахливих тортур дійсно росте і майже пробиває обрамлення вітваря. 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 Всесвіту, скувавши всю природу. Тіло Христа — того оливкового 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...». При цьому прикметно, що відкривачами власне пейзажу знову ж таки виявилися не італійці, а німці та представники інших народів європейської Півночі. Італійські ж художники Високого Відродження понад усе ставили людину, тому пейзаж чи ландшафт на їхніх полотнах відігравав треторядну роль, порівняно з людськими

фігурами на передньому плані. І тільки у венеціанському та феррарському мистецтві, у Джорджоне та Тіціана, пейзаж більш глибоко і гармонійно сполучений із зображеними на його фоні людськими фігурами.

Нарешті слід зважити на те, що в естетиці Ренесансу вперше лунають досить впевнені голоси про суб'єктивну фантазію художника, яка зовсім не пов'язана з наслідуванням у прямому сенсі слова. Італійський літератор та вчений, перекладач і коментатор «Поетики» Арістотеля (1570), один з кращих латиністів та еліністів свого часу Лудовіко Кастельветро (1505–1571) новизну й насолоду проголошує підґрунтям будь-якого мистецтва. Він не визнає жодних теоретичних канонів і розуміє художню творчість як цілком незалежну й самодостатню діяльність, що не підкоряється жодним правилам, а сама ці правила створює. Судження про свободу творчості від непорушних правил можна знайти також в епістолярній спадщині П'єтро Аретіно (1492–1556). Та й Джордано Бруно в 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 існує стільки ж, скільки справжніх поетів).

СТАТУС ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА

З питанням про творчість як наслідування в естетиці Відродження пов'язана проблема співвідношення художньої реальності й позахудожньої дійсності. Прикметною щодо цього 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 передавати через малюнки

узагальнення і не довіряв жодним поняттям: те, що споглядається безпосередньо, вважав італійський митець, завжди вище за будь-які раціональні схеми. Він спирався тільки на зафіксований у малюнку зоровий образ, який здатен віднайти закономірність. Леонардо да Вінчі обґрунтовував переваги живопису над поезією двома причинами. По-перше, він вважав, що «більш достойна подиву та наука, яка репрезентує творіння природи, ніж та, котра репрезентує творіння творця, тобто творіння людей, до яких належать слова; такою є поезія й подібне, що проходить через людську мову». По-друге, перевагу живопису над поезією забезпечує гармонія, основною характеристикою якої є одночасність низки послідовних моментів, що дозволяє живопису одночасно охопити предмет в цілому і зафіксувати складні сплетіння зв'язків між явищами, тоді як поезія змушена переходити від однієї частини предмета до іншої й позбавлена здатності дати насолоду одночасного гармонійного співіснування частин. Мистецький твір постає у Леонардо да Вінчі єдністю конкретного й загального та є вищою реальністю, за якою вже нічого не стоїть, тому що, незважаючи на необхідність наслідування, немає потреби зіставляти справжній твір живопису з поточною дійсністю. Леонардо да Вінчі вважав, що у творі досягається вище оформлення й самозадоволене існування предмета, який споглядається, а сам акт споглядання і є вищим осмисленням.

Загалом мистецтво за доби Відродження виокремлюється в особливу і специфічну сферу замість попереднього нероздільного існування сукупно з релігією. «Основний факт, явище, — пише А. Шастель, — що його можна розглядати як технічне визначення Відродження, — це потреба розмежувати повсякденне життя і духовну діяльність». Як наслідок, 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, вона не

стосується моралі, нічого не стверджує і нічого не заперечує. Та при цьому, підкреслює О. Ф. Лосєв, ренесансна естетика не тільки не була міфологічною в античному сенсі слова, а не була також і теорією поезії як тільки умовного зображення життя, оскільки *ренесансний особистісний світ не був для діячів Відродження якоюсь умовністю*. Тут матеріальний світ настільки був пронизаний особистісними стосунками, що починав поставати своєю реальною субстанцією — сферою людської суто артистичної творчості, а не вигадкою, яку породжує людська уява. Мабуть тому, мистецтво й словесність у сприйнятті діячів Відродження зберігали певну універсальність і, так би мовити, функціональну (чи поліфункціональну) синкретичність. Досвід наукових студій другої половини XX ст. Е. Гарена та його школи засвідчує, що «красномовству» та «поезії» (ці поняття у сприйнятті Ренесансу збігалися) Відродження надавало значно динамічнішого та ємкішого значення, ніж це було за Античності чи Середньовіччя. «Словесність» для італійських гуманістів була до XV ст. (а почасти ще й пізніше) і їхньою етикою, і педагогікою, і антропологією, і політологією, і релігією, й історичним та критичним методом. Тому, згідно з концепцією Е. Гарена, «littere» для гуманістів було синонімом «культури» загалом. Відомі диспути XIV ст. про поезію поставали суперечками про те, чи можлива самоцінна світська культура, як вона узгоджується з релігійністю, як ставитися до античної культури та яким повинен бути індивід нової духовної формації. І на перше місце в захисті словесності, зазначає Л. М. Баткін, виступав «homo faber» (людина-будівничий), тобто можливості індивідуального «винахідництва» (у всіх сферах думки і діяння), самоформування душі, вибір земної долі та слави.

СПЕЦИФІКА РЕНЕСАНСНОГО РИТОРИЧНОГО МОВЛЕННЯ

В найбільш загальному вигляді характер естетики й поетики Ренесансу обумовлюється приналежністю цієї культурної доби до глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. Відродження характеризується тими ж стадіальними ознаками, що й інші складові вказаної глобальної епохи. Насамперед це стосується принципу риторики, на базі якого за умов рефлексивного традиціоналізму реалізується закон культурної спадкоємності. Йдеться не тільки про те, що гуманістичне мовлення неможливе без риторичних фігур і топосів. Йдеться, з точки зору Л. М. Баткіна, передусім про те, що вся європейська культура аж до XIX ст. базувалася на текстах, поняттях, стильових прийомах, жанрах, «сюжетах», заготовлених давниною⁵. Протягом двадцяти двох століть доби рефлексивного традиціоналізму змінювалися історико-культурні епохи, відбувалися духовні перевороти, але незмінно залишався задіяним відправний інтелектуальний матеріал: *всі так чи інакше зверталися до набору топів, до впорядкування властивостей зображуваних предметів в класифікаційні переліки, до зіставлення за рубриками, до абстрактно-моралістичних зближень і антитез тощо.*

Проте як самодостатня історико-культурна доба Ренесанс по-своєму втілює і протлумачив загальностадіальні філософсько-естетичні параметри глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. Лоренцо Валла,

⁵ Стосовно середньовічної латинської літератури цей факт добре прослідкував відомий німецький літературознавець і критик Е. Р. Курціус (1886–1956). Його підсумкова книга «Європейська література і латинське Середньовіччя» (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern, 1948), де застосовано метод розгляду європейської літератури від Гомера до Гете як єдиного цілого, обумовленого відносною історичною живучістю певних духовно-риторичних констант або ж «топосів», мала великий вплив на західне літературознавство.

розрізняючи мовне мислення і формальну логіку, віддавав перевагу першому. Мова для Валли є значно конкретнішою та життєвішою, і зафіксована нею реальність не є ані абстрактним узагальненням, ані сферою ізольованих одиниць. Для мовного мислення все постає тільки річчю («res»), причому комбінуються ці речі не абстрактно-логічно, а за законами зафіксованої в мові дійсності. Критикуючи схематизм схоластичного богослов'я, Валла стверджував, що всі трансценденталії (напр., «ens» – суще, «aliquid» – щось, «verum» – істинне, «bonum» – блага, «unum» – єдине й ін.) є неправочинною 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», а тому може вважатися справжнім іменником. Валла ототожнює об'єкт філософії з об'єктом риторики. Предметом риторики проголошується все те, що в історичній реальності може бути виражене людською мовою. Сам термін «риторика» Валла розуміє не так за своїм головним учителем і авторитетом, давньоримським теоретиком ораторського мистецтва Марком Фабієм Квінтіліаном (бл. 35 – бл. 96), як за Арістотелем, з точки зору якого риторичний силогізм (ентимема) відрізняється від аподиктичного силогізму тим, що, будучи дедуктивним чи індуктивним, враховує всі випадкові та місцеві обставини і тому є ймовірним чи правдоподібним, а не абсолютно істинним. Можливо тому, Валла постійно спирається саме на дефініцію «res» («річ»), а значить, заперечує не Арістотеля в цілому, а лише формально-логічного (= аподиктично-силогічного) Арістотеля. При цьому Валла, на думку С. І. Кампореале, прагнув за допомогою «риторичної науки» оновити богослов'я й відродити християнську думку. Мистецтво риторики (ars rethorica) повинно було стати підґрунтям гуманістичної освіти й прообразом нового наукового статусу теології. «Риторичні» міркування Валли можна

вважати однією з перших ренесансних теорій конкретного мислення, яке відображає реальний зв'язок речей, а не силлогістику формальної логіки. Під цим «реальним зв'язком», пояснює О. Ф. Лосєв, розуміється специфічний смисловий зв'язок, який кваліфікується як мовний, а не як механічне відображення фактів.

У сучасній літературознавчій медієвістиці немає однастайності у поглядах на специфіку реалізації принципу риторики за доби Відродження. Можна говорити про наявність двох підходів до вирішення цього питання. Перший з них, представлений у студіях С. С. Аверинцева, базується на прагненні максимально зацентувати увагу на чинності спільних для літературної творчості всіх культурних діб глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму особливостях, які впливають з риторичного підходу до дійсності, з принципу риторичного раціоналізму. Будь-який риторичний підхід, вважає учений, є не тільки надособовим і замкнутим на себе, а й надепохальним. Тому відмінності особливих типів риторичних культур постають зовнішніми й поверхневими, порівняно з їх інваріантною і визначальною мікроструктурою. На прикладі доли епіграми як жанру, що найбільш чисто, без домішок реалізує структуру традиційної риторичної літературної творчості глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму, С. С. Аверинцев доводить, що *з плином часу змінюється топіка (і то дуже мало), але способи її абстрактного препарування не змінюються*, а це надає різним авторам протягом величезного проміжку часу іудео-християнської наддоби очевидної однорідності. Остання проявляється в тому, що при сприйнятті твору риторична абстрактність (риторичний раціоналізм) не залишає місця для безпосередніх висновків про релігійні переконання і тим паче про почуття автора: автор, будучи переконаним язичником і одночасно талановитим поетом, міг завдяки своєму поетичному дару цілком органічно (без насильства) втілювати християнські мотиви.

Інший прояв вказаної однорідності випливає із сутності риторики як мистецтва похвали («енкомія») та огуди («псогоса»). В риторичному просторі, зазначає С. С. Аверинцев, «псогос» сам по собі містить можливість «енкомія». Відповідно до цього, трактат кардинала Лотаря, майбутнього папи Інокентія III «Про убогість стану людини» (1195), а також трактати гуманістів XV ст. Джаноццо Манетті та Піко делла Мірандоли про гідність людини — це і різкий ідеологічний та загальнокультурний контраст, і водночас рух в одній площині. Так само оцінює С. С. Аверинцев і слова Гамлета з другої дії шекспірівської трагедії: «Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю 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“, — зазначає учений, — це нормальна топіка похвального слова, а „квінтесенція праху“ — нормальна топіка риторичної огуди. В сукупності вони створюють замкнуте коло». На цій підставі С. С. Аверинцев робить висновок про те, що і в ренесансному ідеалі універсальної людини «сама риторика була знаряддям, за допомогою якого Відродження визначало й утверджувало себе перед лицем минулого».

Другий підхід репрезентовано у працях 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, учений стверджує, що первісно риторика оживає і стає необхідним моментом літературної творчості лише у взаємозв'язку й конфлікті з антириторичними тенденціями, тобто у контексті, що формується *цим* жанром, *цим* часом, *цією* культурною ситуацією. У кожному жанрі риторика включається в нову складну духовну

конфігурацію, жодна з яких до риторики не зводиться. Зі зміною культурного контексту неминує змінюються і функції риторики. Тому риторика кожен раз та сама і одночасно трансформована й заперечена. В ренесансному культурному контексті риторика виконує радикально нові, порівняно з минулими культурними епохами, функції. Необхідною посилкою ренесансної метаморфози риторики була формальна сталість кліше, засвоєних гуманістами з античної словесної спадщини. Тому, вважає Л. М. Баткін, справедливим є постулат: *«Топіка може почасти і не змінюватись, але підхід до топіки від епохи до епохи змінюється найглибшим чином»*.

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», й Анджеоло Поліціано у «Станцах про турнір» чи «Орфеї», оперуючи кліше (топом, взятим у того чи іншого античного письменника), одночасно наполягають на дистанції, яка відокремлює їх від давніх, і обидва поміщають у центр риторичного мовлення себе як ціле, складовим якого постає тепер сама риторика. В такому векторі ренесансна культура рухалася до художнього втілення особистої індивідуальності людини двома шляхами: через загострений інтерес і спостережливість зображення до всього побутового, характерного, різко одиничного (що присутнє, скажімо, в ранньоренесансному натуралізмі новелістики Саккетті та Боккаччо), та через травестіювання класичної риторики (яскравий взірець цього — творчість Лоренцо Медічі).

У ренесансному риторичному мовленні, за Л. М. Баткіним, відбувається порушення автоматизму сприйняття риторичного прийому (*рос.* остранение). Наприклад, у «Коментарі до деяких сонетів про кохання» чотири початкових сонети, написані на смерть донни, прокоментовані Лоренцо Медічі так, ніби йдеться про смерть його власної коханої. А насправді йшлося про кохану

поетового брата Джуліано Медічі, красуню Симонетте Каттанео, яка померла 1476 р. у віці 23 років. Відбувається це тому, що Лоренцо Медічі був переконаний, що не можна писати про кохання, так би мовити, абстрактно: втрату кимось коханої поет повинен уявити як свою власну втрату, мусить сам її пережити. Інакше кажучи, якщо для доренесансної риторики в центрі завжди знаходиться універсальне поняття і дедукція рухається від загального до одиничного, щоб знову повернутися до загального, то для ренесансної риторики Лоренцо Медічі вищою метою є особливе, тобто не річ взагалі, а ось ця річ, і саме до неї, як до центру, рухається думка, доводячи до рівня особливого роду, загальні — і тому занадто легкі, занадто відомі (= беззмістовно-нечіткі) — поняття й дефініції. У ренесансній риториці загальність перетлумачується як «різноманітність» і сягає «*varietas*».

Якщо порівняти згаданий «Коментар» Лоренцо Медічі з «Бенкетом» Данте, де теж обговорюється питання про виправданість автокоментаря, то виявиться, що Лоренцо Медічі усвідомлює й виправдовує свій коментар у спосіб, абсолютно протилежний Дантовому. Данте в «Бенкеті» причиною появи автокоментаря називає захист від безчестя чи повчання, а у випадку з Лоренцо Медічі ніби жодних виправдань не потрібно: тут перед читачем постають власне вірші про любовну пристрасть, а не алегорія, і ключем до сприйняття цих віршів Лоренцо Медічі проголошує деякі особливі біографічні обставини, постійно підкреслюючи, що вірші написав саме *він*, що в них його ніжність і відрада, і тому ніхто краще за нього не може знати, за яких обставин і який саме сенс *він*, Лоренцо Медічі, хотів туди вкласти. Таке обґрунтування, протилежне Дантовому, Лоренцо Медічі оформлює як «топос» серед інших топосів, тобто суто риторично. У такий спосіб вже на самому початку свого «Коментаря», в чотирьох перших сонетах на смерть донни, Лоренцо Медічі подає певний знак деавтоматизації сприйняття, завдяки якому ренесансний читач

встигав відчутти певну іронічність вправ риторики і вправ над риторикою, які автор практикує 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. 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 у контексті попередньої риторичної традиції. В основі такої іронічності — здатність ренесансної індивідуальності бути одночасно «цією» й «універсальною», здатність давати відчутти свою силу, залишаючись неказанною.

Нарешті через включення риторики в просторіччя у поемі Лоренцо Медічі «Полювання на куріпок», і навпаки, завдяки входженню просторіччя в риторіку, яке спостерігаємо 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 інакшість полягає в тому, що адекватні для класичної риторики елементи набувають тепер відвертої маскарадності, якій притаманна при цьому своя серйозна поетика, своя серйозна травестія. «Сучасники, — пояснює Л. М. Баткін, — знаючи, які обставини зашифровані в „Коментарі до деяких сонетів про кохання” й ін., насолоджувалися не просто риторичними топосами, а дотепністю перетворення в них життєвих реалій. Для риторики ці топоси були... самими героями; тепер вони ж постали акторами, які грають героїв і розучили класичні ролі».

Таким чином, якщо вважати риторіку грою першого порядку, то у гуманіста вона входить складовим елементом в гру другого порядку. За таких обставин риторика вже не тотожна собі, бо автор нею не

вичерпується. Більше того, ренесансний автор, звертаючись до топів, отримує стосовно них історичну дистанцію й свободу, що призводить до діалогізації Античності. Починаючи з листів Ф. Петрарки, виникає двозначний збіг наслідування та самовираження, коли поряд з інстанцією топа так чи інакше стверджується інстанція авторської індивідуальності, а риторика з її традиційним матеріалом і прийомами сама опиняється предметом розігрування. Ось чому, підкреслює Л. М. Баткін, чим наполегливіше гуманісти уявно переносили себе в античну давнину, тим гостріше вони переживали своєрідність своєї власної історичної ситуації й сміливість своїх особистих культурних ініціатив, для чого потрібна була, висловлюючись сучасним терміном, *стилізація*, завдяки якій ренесансні митці знаходили в традиційній риторіці ту опору, яка дозволяла їм бути природними, залишатися самими собою.

Стосунки між вказаними позиціями авторитетних учених не можна зводити до стосунків лінійної опозиційності. Як на мене, перед нами приклад коректної, толерантної і тому продуктивної наукової полеміки. Викладені концептуальні позиції репрезентують певну послідовність, наступність наукового розгляду проблеми: С. С. Аверинцев поставив проблему, чітко сформулював свою позицію, що й спонукало плідний рух наукової думки у книзі Л. М. Баткіна. На стадії постановки проблеми потрібно було зосередитися на пошуку *подібного у різному*, тоді як наступне студювання цілком логічно змушене було змінити шлях наукового пошуку і, враховуючи факт принципової спорідненості явищ різних культурних діб однієї глобальної епохи, шукати *відмінне у подібному*.

СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНИЙ РІВЕНЬ ТВОРІВ

Типовим для ренесансних митців є використання у творах готового фабульно-тематичного матеріалу («сюжетів» = сюжетних схем), який вони брали з Біблії, античних джерел, фольклору тощо, але принципово змінювали форму художньої подачі, використовуючи цілком земні та світські методи й обираючи первісно не притаманну йому площину художнього трактування. Наприклад, «біблійні сюжети» подавали так, аби реципієнт не просто молився на них заради спасіння своєї душі, а ще й милувався б ними як самоцінними, без будь-якої життєво-практичної зацікавленості. Середньовічна сюжетність залишалася не іконою, а портретом, тобто світською картиною: якщо ікону, яка, за словами П. Флоренського, зображає єдину, справжню, онтологічну, ноуменальну реальність «іншого <сакрального> світу», споглядають для того, щоб рятувати свою душу (= молитися), то портрет чи картину споглядають заради самого споглядання, і така споглядальна предметність постає вже предметом суто естетичного задоволення. Портрет чи картина несуть у собі буттєвий сенс, не відгороджений і тим паче не протиставлений поцейбічному людському існуванню. Митець Відродження знає всі міфологічні й символічні глибини біблійних чи античних «сюжетів», однак 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 буттєві пірви вони б не сягали).

Спосіб опрацювання християнської чи античної теми, свіже сполучення її з пластичними мотивами, їх зміщення, рекомбінація, поворот в рамках щасливо вигаданої історії — все наповнювалося новим змістом і поставало провідником нового світосприйняття. Як наслідок, відбувалося перетворення (трансформація), що

призводило до появи якісно нових художніх явищ, продуктів індивідуалізованої творчості. Саме таким є перетворення звичайних розповідей у 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 — у поезію Яна Кохановського. Прикладами такої трансформації є і роман Сервантеса, і книги німецьких учених-гуманістів, у яких відбулася кульмінація народної сатири.

Виходячи з цієї особливості, твори ренесансної літератури вимагають певних умов сприйняття, зокрема знання реципієнтом тих творів-донорів, фабульним матеріалом яких скористався конкретний ренесансний автор.

Яскравою ілюстрацією тут може служити реалістична і сатирична комедія одного з фундаторів нової європейської комедії Нікколо Макіавеллі (1469–1527) під назвою «Мандрагора» (нап. в січні-лютому 1518). Необхідний для сприйняття цього твору контекст (перцептивне тло) утворюють:

— власна творчість Макіавеллі, зокрема його антиутопічна книга «Державець», з якою комедію пов'язує загальний комплекс ідей, а також реалізм концепції світу та людини (у «Мандрагорі» драматизм ще більший, ніж у «Державці», драматург шукав «справжньої, а не удаваної правди речей»);

— розвиток італійської ренесансної літератури. На відміну від орієнтованих на структури давньоримської драматургії комедій Аріосто, «Мандрагора» близька до реалістичної новелістики Боккаччо (приміром, фабула комедії Макіавеллі дещо нагадує шосту новелу третього дня «Декамерона»). Зіставлення цих творів, на думку Р. І. Хлодовського, «найкраще показує, наскільки сильно змінився гуманізм італійського Відродження з того часу, коли Джованні Боккаччо написав свою велику книгу».

Окреслене перцептивне тло комедії «Мандрагора»

дозволяє уникнути помилок інтерпретацій цього твору, які виникали (навіть стереотипізувалися) протягом тривалої історії його функціонування. Так, хибним є намагання звести велику комедію Макиавеллі виключно до політичної алегорії, підганяючи під зображені в ній неоднозначні ситуації певні моменти флорентійської історії. Натомість стає очевидним, що у «Мандрагорі» автор аналізує моральний занепад приватного життя як наслідок загальної національної кризи тогочасної Італії, в якій «не шанують ні релігію, ні закони». Переслідуючи таку мету, Макиавеллі відмовляється від створення позитивного героя.

У руслі реалістичної новелістики Боккаччо «Мандрагора» орієнтована на критичне зображення тогочасної дійсності. Драматична дія в ній організовується не навколо несподіваного «впізнавання», а навколо типово флорентійського «розігрування», яке свідомо й цілеспрямовано здійснюють головні дійові особи Макиавеллевої комедії, драматична дія якої повністю позбавлена елементу випадковості. «Мандрагора» — це комедія характерів звичних, середніх і, на перший погляд, навіть банальних.

Відчутна характерність властива усім дійовим особам комедії Макиавеллі — від виписаних з найбільшою художньою силою й реалістичною переконливістю образів багатого флорентійського громадянина, тупого, самозадоволеного доктора Ніча Кальфуччі і священника фра Тимотео й аж до образів Сіро (слуги Каллімако) та Сострати (матері мадонни Лукреції, дружини месера Ніча). Завдяки цьому усі персонажі п'єси власне діють. Джерело сюжетної динаміки перебуває в самій людині, у своєрідності її особистісних, егоїстичних інтересів, що не виходять за межі повсякденного побуту. У зображеному Макиавеллі комічному світі немає ні Бога, ні великих людських ідеалів, усі зусилля дійових осіб спрямовані на досягнення конкретної осмисленої матеріальної вигоди. Роль античного фатуму тут відіграє зла воля приватної людини.

Якщо не виводити «основну ідею» п'єси з «моралі» її прикінцевих реплік, а зважити на її перцептивне тло (необхідний зовнішній контекст), то стане очевидною помилковість поширеної в історико-літературній науці інтерпретації «Мандрагори» як ренесансної комедії, що прославляє природне почуття, яке має бути задоволенням. У зв'язку з цим Р. І. Хлодовський звертає увагу на те, що кохання Каллімако в комедії Макиавеллі не прославляється, а по-злому висміюється, і сам цей персонаж постає зовсім не ренесансним героєм, а тим паче не є позитивним героєм автора. Навпаки, усі акценти в п'єсі зроблено на божевіллі закоханості Каллімако, почуття якого до мадонни Лукреції — це аж ніяк не те всемогутнє кохання, що ставить людину поряд з Богом і яке Боккаччо зобразив у «Декамероні» (див. першу новелу п'ятого дня). Каллімакове почуття Макиавеллі зобразив із фізіологічним реалізмом як хтивість, що принижує і потворить людину. Ось чому цей персонаж у зображенні Макиавеллі постає не просто смішним, а у чомусь навіть гидким. Гіркі афоризми автора стають у вустах Каллімако цинічними. Вульгарність, ницість і у певному сенсі протиприродність почуття Каллімако підкреслено оприявнюється через зіставлення з добродесною мадонною Лукрецією, образ якої уособлює природну, людську чесноту (virtù).

У «Мандрагорі» Каллімако, Літургіо та фра Тимотео розігрують самозадоволеного дурного Ніча, який заради досягнення власної вигоди сам вкладає коханця у ліжку своєї дружини. Але та обставина, що справжньою жертвою їхнього жорстокого жарту стала у зображенні Макиавеллі не тупість месера Ніча, а таки людська гідність його дружини Лукреції, красномовно засвідчує, що у XVI ст. вже втрачали віру в природну людську доброту. Саме тому Макиавеллі закінчує «Мандрагору» сповненою символічного сенсу і водночас закономірною перемогою звірячого, жорстокого та нечестивого «шаленства» Каллімако над доблесною добродесністю Лукреції. У зображенні Макиавеллі ця перемога

зумовлена тим, що на боці Каллімако виступили сили зла, які панують у цьому світі.

Зобразивши у фіналі п'єси торжество глупоти, лицемірства, підступності й зла, Макіавеллі яскраво продемонстрував не тільки те, що він цілком усвідомлює різницю між реальним плином життя і бажаною (ідеальною) життєвою нормою, а й те, що в XVI ст. такі собі Каллімако та Нічі перестали бути опертям демократизму гуманістичної ідеології Відродження. Саме у рішучій відмові Макіавеллі прийняти суспільно-політичну дійсність тогочасної Італії, саме у силі сатиричного викриття і цілковитому запереченні того нового світу, де тупому, самозадоволеному багатію доктору Ніча належить щасливе історичне майбуття, полягає, на думку Р. І. Хлодовського, нова гуманістична народність комедії «Мандрагора».

ЖАНРОВИЙ РІВЕНЬ ТВОРІВ

Ренесансним творам властива певна поліжанровість (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 та художньо-змістової повноти. Перша тенденція яскраво втілена, наприклад, в ідеально завершеній композиції «Комедії» Данте, в циклічній структурі з обов'язковим обрамуванням «Декамерона» Боккаччо, вона проявилася в дотриманні жорсткої строфіки у французькій поезії та повній

перевазі твердих поетичних форм у ренесансній поезії загалом. Другу тенденцію спостерігаємо в «Коментарі до деяких сонетів про кохання» та «Лісах кохання» Лоренцо Медічі, «Станцах» Анджеоло Поліціано, «Закоханому Орландо» Маттео Боярдо, «Шаленому Орландо» Лудовіко Аріосто, «Звільненому Єрусалимі» Торквато Тассо⁶, «Гаргантюа і Пантагрюелі» Франсуа Рабле й ін.

Прикладом вказаної жанрової синтетичності може слугувати жартівлива поема (фроттола) Лоренцо Медічі під назвою «Полювання на куріпок», у якій вся увага автора зосереджена на змалюванні конкретних вражень від яскравих подробиць, закріплених на чомусь цілком одиничному, і яка стилістично будується на вставці побутових реалій у вишукану строфу та їх поєднанні з відчутними класичними ремінісценціями. Як наслідок, вважає Л. М. Баткін, «Полювання на куріпок» у жанровій площині коливається між епосом (де замість опису приготувань до битви й самої битви полювання змальоване тими ж гнучкими октавами, за допомогою яких Боярдо й Аріосто розповіли про пригоди Орландо) і чимось на кшталт побутового нарису, між пастораллю та фроттолою, між житейською соковитістю і витонченими топами. Так само 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 читач знайде своє. І в цій синтетичній поліжанровості, коли роман Рабле, як зазначає К. М. Кантор, увібрав у себе всі ренесансні стилі й жанри, всі його суперечливі потоки, полягає унікальність цього тексту як «центрального» твору Відродження. Та й Сервантес увійшов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру.

⁶ Жанровий Аналіз «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо див. у російськомовній книзі М. А. Андреева та Р. І. Хлодовського «Італійська література зрілого та пізнього Відродження» (М.: Наука, 1988. — С. 246-266).

Щоб конкретно і водночас наочно продемонструвати складний механізм творення художнього світу в умовах жанрової синтетичності, варто звернутися до поеми Лудовіко Аріосто «Шалений Орландо» (1516–1532). Ця літературна пам'ятка є типовим прикладом поліжанрової взаємодії як структурного принципу внутрішньої організації художнього цілого. На відміну від творів, що з'явилися у певній культурі завчасно чи, навпаки, приходять із запізненням, через що вона від них відрікається, культура італійського Відродження прийняла «Шаленого Орландо» як безумовну даність, як щось єдинокровне і єдиносущне. У пам'яті поколінь, зазначає М. А. Андреев, цей твір залишається таким, де словесність Високого Відродження піднялася до граничного естетичного рівня ренесансного живопису, скульптури й архітектури. Місце поруч з полотнами Рафаеля забезпечили творові Аріосто висока поетична майстерність письменника і особливий неповторний лад його поезії, абсолютна цілість його поетичного світу, в якому вільно й органічно зливаються діяльна енергія і споглядальність, тілесність і духовність, майже дитяча наївність та зрілий інтелектуалізм, а поезія постає у своїй вічній, незмінній, автентичній сутності.

Основою поетичного світу Аріосто, з усталеного погляду вчених, є гармонія як принцип світосприйняття. Здійснене в «Шаленому Орландо» гармонійне тлумачення негармонійної реальності, в тому числі італійської дійсності першої третини XVI ст., відбулося завдяки збігу необхідних, унікальних, за визначенням М. А. Андреева, умов, що стосуються одночасно характеру особистості та складу культури, в яку ця особистість занурена. Домінантною рисою характеру Аріосто було незмінно привітне сприйняття життя. Такий погляд багато чого не помічає чи навіть багато чим свідомо нехтує, але він ніколи не буде зловмисне перебільшувати негативних рис, не буде принижувати

високе або відвертатися від прекрасного⁷.

Італійське Відродження на вищому щаблі розвитку гармоніювало з людською сутністю Аріосто. Тут панував пафос піднятої до ідеалу дійсності, що відкинула усі свої трагічні спогади. Звісно, свою роль у цьому відіграли й екстраестетичні чинники: суспільні інстанції, від яких залежало виробництво і споживання культури, надавали митцям цілковиту художню свободу і водночас контролювали ідеологічну сферу. Та ця обставина не знецінює чинників суто естетичного ґатунку: історичною домінантою італійського Відродження є спрямованість до неуцербного й неоднобічного ідеалу, який не домислений дійсності, а синтезує її реальні потенції. Те, що цей ідеал був саме таким, засвідчує універсальне художнє значення ренесансного мистецтва і літератури.

Аріосто звернувся до сюжетів лицарських поем і романів в умовах утвердження у Феррарі культу

⁷ *Принагідна асоціація*. Характеристика людської постаті Лудовіко Аріосто воскрешає у пам'яті особистість українського письменника, перекладача й дослідника української мови ХХ ст. Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича (1899–1984), який у нелюдських умовах тоталітарного радянського режиму умів творити самого себе на засадах відкритості життю, людської гідності й гуманізму. Він, зазначає М. Х. Коцюбинська, «був — наперекір усьому — абсолютно й незмінно розкутим», висловлював свої погляди і думки навіть тим, «хто робив у нього обшуки, під час допитів, коли надія на те, що тебе принаймні схочуть зрозуміти, дорівнювала нулеві. В кожному вбачав потенційного співбесідника, вбачав ґрунт, на який може впасти хоча б одне зерно. Обстоюючи свої ідеали, *вірив* у торжество їх — наперекір очевидності, всупереч тверезому глуздові. Коли, здавалося, й на світ не заповідалося, коли хотілося, за Стусом, „звіром вити, горілку пити“, він не втрачав оптимізму. Такого, здавалося, неприродного, який подекуди аж дратував свідомим „нерозумінням“ ситуації. А він і не хотів „розуміти“, не хотів піддаватися їй, бо спирався на підставові людські цінності, без яких світ перестав би обертатися. ...Кожен, хто мав щастя слухати його, ніколи не забуде того феєрверку спогадів, з яких поставали мало знані нам події і люди — з фотографічною точністю схоплені, оповиті м'яким, іноді аж несподіваним у трагічній ситуації гумором, а то й саркастично знищені» (Коцюбинська М. Мої обрії: У 2 т. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С. 292, 293).

стилізованого лицарського етикету. Однак у тому, що письменник вибрав для «Шаленого Орландо» напів-фольклорний матеріал каролінгських переказів, учені вбачають свідчення нового етапу демократизації ренесансної літератури, адже художня мова поеми була доступною не тільки тим, хто випробував себе дисципліною гуманістичної освіти. У «Шаленому Орландо» знову через півтора століття після «Декамерона» література стверджує свою класичність в межах неklasичного, народного за походженням і за побутуванням жанрового утворення, вносячи в хаотичну, неупорядковану та безобразну (з погляду ренесансних уявлень про порядок, форму й образ) матерію раціональний сенс, естетичну міру й духовну гармонію. При цьому трансформація творчими зусиллями Аріосто давно і міцно закріпленої на італійському ґрунті епічної оповіді про війни паладинів Карла Великого з сарацинськими полчищами, з'єднана з романтичною оповіддю про пригоди шукачів кохання і честі лицарів короля Артура, не привела до втрати впізнаваності первісного матеріалу. Якщо в новелі «Декамерона» майже неможливо впізнати її найближчих середньовічних родичів — «приклад» (exempla) фаблію, то в «Шаленому Орландо» поема італійського народного співця (кантасторія) легко впізнавана. Однак заслугою Аріосто було не саме поєднання каролінгського і бретонського циклів, бо це поєднання здійснив ще Маттео Марія Боярдо, граф Скандіанський (1434–1494) — перший феррарський співець закоханого страждальця Орландо, поему якого «Закоханий Орландо» (1483–1494) твір Аріосто тільки продовжує, підхопивши сюжет там, де він був обірваний смертю автора. Заслуга Аріосто полягає у здатності гармонізувати складне художнє ціле «Шаленого Орландо», утворюване поєднанням слів у рядки, рядків у октави, октав у пісні, об'єднані у величезну, неймовірно строкату поему, з сотнями дійових осіб, з десятками взаємопов'язаних сюжетних ліній тощо. При цьому жодна жанрова

дефініція, яка підходить до «Шаленого Орландо» (рицарський роман, епос, поема тощо) не вичерпує повною мірою жанрової своєрідності твору.

На перший погляд «Шалений Орландо» вибудований за зразком французької героїчної поеми або поеми італійських кантасторіїв. Епічний час у Аріосто протікає в окреслених народною італійською традицією межах: початок губиться в легендарному родоводі галльських королів, а кінець твердо покладений Ронсевалем. І хоча останній бій в поему Аріосто безпосередньо не входить, трагічний іспанський похід все ж кидає похмуру тінь на Орландо, Олів'єра, сарацинських лицарів, на Феррару, Грандоніно.

Аріосто, слідом за Боярдо, приймає всю міфологію каролінгського циклу. Усі звершення, усе епічне становлення його героїв уже позаду, і їм залишається лише вічно, до межі Ронсеваля доводити свою незмінність, повторюючи один і той самий подвиг — раз за разом відбиваючи хвилю бусурманських нашествь, які підступили аж до Парижа. Та й магістральний сюжет цього епічного епізоду такий самий, як і у безіменного співця, який щонайперше відправляв свого героя геть з Парижа, часто у смертельній сварці з Карлом.

Проте лінія Орландо, де в загальних рисах відтворено сюжетний стереотип італійської народної поеми (від'їзд героя — пригоди — пригоди лицарів, які кинулися на пошуки героя — повернення), жодним чином не є у Аріосто стрижнем усього твору, якою вона була у кантасторія. На загальному тлі війни Карла й Аграманта, цілком незалежно і лише подеколи перетинаючись, розгортаються історія сарацинського лицаря Руджеро (уведений в каролінгський цикл італійськими співцями, у Боярдо перетворився на прародича феррарської династії д'Есте) і християнської войовниці Брадаманти, шотландського принца Зербіно і галісійської принцеси Ізабелли, історія фантастичних пригод Астольфо, подвигів Рінальдо, Родомонта, Мандрікардо, Марфізи й ін. Зображені Боярдо й Аріосто

лицарі — це шукачі пригод, не причетні до свого патріотичного і релігійного обов'язку (епічна функція), повністю віддавшись на волю єдиному вождеві в лабіринті пригод, яким постає кохання. Суворі лицарі Карла вже давно розпрощалися зі своїм аскетизмом і почали звертати увагу на красунь. Під пером Аріосто ще більше, ніж у Боярдо, кохання знову отримує вже не епічне, а специфічно романне завдання: воно перестає бути суто зовнішньою мотивацією поведінки персонажів, перетворюючись на чинник їхньої індивідуалізації. При цьому на жанрову сутність «Шаленого Орlando» не впливає те, що Аріосто підноситься над своїм героєм і тоді, коли описує його душевну боротьбу, і тоді, коли розповідає про його двобої з чудовиськами й велетнями. А те, що усі жанрово-композиційні ознаки лицарського роману Аріосто сприйняв у відсторонено-іронічній перспективі, відбивало погляд культури Відродження на «варварську», з погляду ренесансного митця, середньовічну культуру.

Незважаючи на залежність долі персонажів Аріосто від примхи автора, на відсутність у його творі першої композиційної ланки (герої не введені в оповідь з якогось передсюжетного часу, для них продовжується час поеми Боярдо), «Шалений Орlando» не є витвором суцільної авторської сваволі: для ренесансного митця безлад заради безладу є чимось естетично незаконним, а ідея вільної форми заохочує будь-яке різноманіття тільки до певної межі.

Початок «Шаленого Орlando» — не випадковий і не визначається ні незавершеністю «Закоханого Орlando», ні усталеною традицією сюжетної композиції в лицарському романі. Будь-який лицарський роман, навіть коли він не охоплює всієї історії артурівського королівства (як у анонімному циклі прозових романів про Ланселота під назвою «Вульгата») чи усієї життєвої долі героя (як у «Парцифалі» Вольфрама фон Ешенбаха), або коли залишається епізодом у біографії персонажа і в біографії казкового бретонського циклу, завжди перед-

бачає на своєму початку певну експозиційну паузу. Така пауза повністю відсутня у «Шаленому Орlando». Свідомо звільняючи себе від жорстких обов'язків щодо незавершеного твору Боярдо, підхоплюючи обірвані лінії «Закоханого Орlando» далеко не завжди у місці обриву, Аріосто початок сюжетного руху відсуває дещо назад — до моменту поразки християн у битві при Монтальбано, тоді як «Закоханий Орlando» завершується обороною Парижа. Це означає межово нестійку й динамічну (порівняно з Боярдо) ситуацію. Перемістивши у першій пісні своїх героїв з поля битви в ліс, тобто у простір, де реалізується чиста форма непередбачуваної, відкритої, полівалентної дії, яка ще не вилилася в подвиг, Аріосто відтворює не початок традиційного лицарського роману, а момент його повного руху, чим породжує у реципієнта враження, так би мовити, безпочатковості початку «Шаленого Орlando» і водночас дає зрозуміти, що свідомо вибудовує свій твір відповідно до своїх власних уявлень про належне і згідно зі своїм індивідуальним задумом.

Така авторська настанова зумовила синтетичне жанрове обличчя і полівалентні жанрові інтенції «Шаленого Орlando», у творенні якого беруть участь такі жанри як лицарський роман, поема кантасторія, класичний епос та драматична (антична) класика. Момент божевілля Орlando (оформлений у Аріосто як кульмінаційний: він визначає назву твору і розташований у самому центрі оповіді, кінець XXIII – початок XXIV пісні) безпосередньо пов'язаний з божевіллям героїв бретонського циклу, зокрема, Трістана та Ланселота (Аріосто знав прозові романи про них) та Івейна (хоча романів Кретьєна де Труа Аріосто, мабуть, не знав). Усі ці герої втратили глузд через кохання, але якщо з Трістаном та Ланселотом Орlando зближує безпосередня причина божевілля — ревності, то з Івейном, божевілля якого не мотивоване ревностями, героя Аріосто поєднує ідейне обґрунтування та структурне значення: для обох любовне шаленство є

покаранням і, будучи композиційно оформленим як центральний момент оповіді, маркує вихід з епічно-казкової частини твору в частину власне роману.

До розуміння божевілля як покарання Аріосто міг прийти через драматичну античну класику, зокрема через трагедію Софокла «Аякс» («Еант») та трагедію Луція Аннея Сенеки «Геркулес Божевільний» (за прикладом останньої побудована назва поеми Аріосто: «Hercules furens» / «Orlando furioso»). Водночас вагоме значення для розуміння здійснюваної Аріосто вільної структурної гри зберігає за собою класичний епос, зокрема Вергілієва «Енеїда». Як відомо, спуск Енея в потойбіччя подане у Вергілія як межове звільнення від минулого і народження для майбутнього. Так само шаленство Орlando є розвитком або продовженням, а це — перелом, звільнення від минулого, і воно не підтверджує, а знищує Орlandoє кохання (що, до речі, відрізняє аріостівський епізод від божевілля Трістана, Ланселота й Івейна). Ще більше зближує Аріостову поему з епосом Вергілія те, що народження Орlando для майбутнього довершує Астольфо, який для цього змушений відвідати пекло, Земний рай та Місяць, тобто здійснити подорож, що нагадує Дантову та Вергілієву мандрівки. Еней усвідомлює свою провідницьку місію, спустившись у надра землі, а Астольфо повертає Орlando розум, піднявшись на небеса.

Ще більш складний випадок структурної комбінації, який вочевидь оприявнює жанрову синтетичність і полівалентність «Шаленого Орlando», знаходиться в його композиційному центрі, — тут у зануреного в рицарський сюжет і захопленого типово лицарською перипетією (любовне божевілля) героя з'являється дублер, який за нього здійснює епічний подвиг (відвідування потойбічного світу). Таке роздвоєння кульмінації утворює між романними й епічними складовими «Шаленого Орlando» не лише структурні, а й стильові стосунки — як стосунки двохстороннього іронічного коментаря. Наприклад, вилікувати Орlando

покликаний Астольфо, який теж був дещо несповна розуму (у Боярдо його наскрізний епітет — *racchio*, «недоумкуватий»). Провину Анжеліки уособлює покарана за жорстокість і холодність щодо коханого грішника, яку Астольфо зустрів у пеклі. Але Анжеліка уникає приготованого їй у куртуазному пеклі місця тому, що встигає спокутувати гріх, розпрощавшись з холодністю і жорстокістю в обіймах Медоро. Під час зустрічі з Орlando, який її не впізнав, Анжеліка покарана лише падінням з коня у малопрстойній позі. Астольфо злітає на крилатому коні до Земного раю — Орlando тягне за собою шкапу й одним стусаном відправляє віслюка ширяти у повітрі, ніби у того вирости крила.

Герої Аріосто передають один одному ролі Вергілія, бретонських лицарів і лицарів Боярдо. Один і той самий персонаж може бути в різних ситуаціях і Трістаном, і Морхольтом (якому судилося загинути від руки Трістана), і Паламедом (вічним суперником Трістана). Та всі ці переходи в «Шаленому Орlando» є цілком мотивованими і не пов'язані з чинником авторської примхи. Наприклад, коли бездоганно доблесна і цнотлива Брадаманта безпідставно запідозрила Руджеро в невірності, вона в зображенні Аріосто виступає в комічній ролі безпідставно ревнивої коханки і за принципом іронічного контрасту відразу стає подібною до змальованого ще Боярдо у «Закоханому Орlando» донжуана, хвалька, забіяку і дамського улесника Астольфо.

Якщо доповнення і виправлення роману епічною класикою не є специфічним для «Шаленого Орlando», бо охоплює лише кількісні (початок, середина, кінець), а не якісні (зав'язка, кульмінація, розв'язка) частини цього твору, то *принцип дзеркального відображення* образів, ситуацій, мотивів присутній у всіх його головних сюжетних лініях. Будь-який образ, епізод у створеному Аріосто художньому світі прагне перелитися у всі інші й водночас завжди залишається самим собою. Дія цього принципу оприявнюється двома способами: в межах

тексту поеми і за його межами, бо «Шалений Орlando» — це твір з відкритою структурою, яка ніби ширша за його зміст. Саме принцип взаємовідображення сюжетних ліній як епізодів забезпечує порядок у зовнішньому безладі, дає змогу вирівняти емоційну стихію, долати різні перепади настрою і досягти єдності тону при різноманітні інтонацій. Перегукам між епізодами, сюжетами тощо в поемі Аріосто немає кінця: тут будь-яка точка відліку буде істинною, адже будь-який елемент оповіді перетворюється під пером Аріосто у мікрокосм, що вміщує в себе увесь всесвіт твору, і навпаки. Композиція «Шаленого Орlando», на відміну від лінійності побудови традиційних епічних жанрів, визначається ідеєю сфери з рухомим центром, який оновлюється з кожним моментом оповідного часу. У структурі поеми Аріосто підтвердилося ренесансне уявлення про божество як сферу, центр якої усюди, а оточеність — у безкінечності.

«Кожен епізод „Шаленого Орlando”, — зазначає М. А. Андреев, — внутрішньо завершений і пластично досконалий, та водночас він принципово розімкнутий, сполучений зі всім світом поеми і... — зі всім світом художнього слова (в досяжних й істотних для Відродження межах)». Справжня своєрідність «Шаленого Орlando» як явища ренесансної культури, на сюжетно-фабульному рівні якого немає нічого, щоб від початку до кінця вигадав сам Аріосто, полягає в орієнтованості цього твору на синтез, коли засвоєне чуже слово перетворюється на своє, вже наділене естетичною універсальністю та загальнозначущістю.

«Те, що Фічіно і Піко дела Мірандола намагалися здійснити у сфері умоглядності, — висновує М. А. Андреев, — Аріосто здійснив на ділі у сфері прекрасного. І як у флорентійських неоплатоніків, їхній пафос вселюдського єднання ідеєю визначався не стільки абстрактними вимогами розуму, скільки певною емоцією усеєдності, так і у Аріосто синтетичний характер його роману забезпечений не раціональною художньою

логікою, а інтуїтивною художньою діалектикою. У поетичній світобудові Аріосто повніше, ніж у будь-якому іншому ренесансному художньому феномені, виступило естетичне кредо Високого Відродження: принцип буття (і, відповідно, краси) — це загальна узгодженість, формою вираження якої є суперечність».

Завдяки відкритості структури своєї поеми Аріосто реалізує ренесансне прагнення до абсолюту й нескінченності: поетові ніби мало його поеми, яка за всього свого обсягу все таки обмежена. І, намагаючись подолати цю неминучу обмеженість, Аріосто вдається до структурного принципу універсального у своїй необмеженості віддзеркалення, вклавши у такий спосіб у завершеність «Шаленого Орlando» потенцію вічного становлення. Це було максимальним використанням ігрової сутності мистецтва та потенційних можливостей умовності художнього зображення.

СФЕРА ВЗАЄМОДІ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ПОЕТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Універсальність і культурна відкритість ренесансної свідомості пов'язані з нарощенням впливу східної поезики на художні системи європейських ренесансних митців. Такий вплив спостерігаємо і за часів Середньовіччя в творчості провансальських трубадурів (скажімо, в наукових і методичних працях Ю. І. Султанова з цього приводу присутня чітка констатація, що «сьогодні у вчених не викликає ніякого сумніву мусульманське походження пісень трубадурів, а саме слово „трубадур” не має ніякого відношення до слова „тробар” („знаходити”), але походить від арабського кореня ТРБ, одне із значень якого — „лютник»»). Яскравим прикладом постійного та безпосереднього впливу арабської поезії на поезію Європи є також середньовічна і ренесансна іспанська література. І цей

контакт зберігся в XVI й XVII ст., а в андалузьких піснях арабські мотиви спостерігаємо аж до сьогодення.

Достатньо прикметною щодо цього є творчість одного з найскладніших поетів в історії світової літератури, уродженця міста Кордови (колишньої столиці Арабського халіфату) Луїса де Ѓонґори-і-Арготе (1561–1627). Він був представником межі епох: з одного боку, в його творчості продовжує жити ренесансний гуманізм, втілюючись в нових і незвичних формах, а з іншого, Ѓонґору вважають видатним поетом іспанського Бароко. Хай там як, можна зупинитися на такій формулі: це був митець, який вступав в нове XVII ст. з естетичним і художнім досвідом століття ренесансного. В поетичній системі кордовського автора, хай і не в ролі єдиного прийому (бо Ѓонґора писав різними віршовими розмірами, сонети його відповідають італійським взірцям і зберігають усі тонкощі версифікації та римування, поет користувався модними в XVI ст. октавами, терцинами, писав також романси в традиційному іспанському стилі, канцони, які за своїм змістом подекуди нагадують італійські капітолі, тобто написані терцинами сатири), та все ж значною мірою знайшла свій відбиток середньовічна східна поетична техніка, присутня в андалузьких (і декількох африканських) піснях із віднайденої Е. Г. Гомесом в Єгипті лише 1927 р. збірки «Книга знамен» (упоряд. 1243 р. андалузьким арабським поетом Абен Саїдом).

Вказана поетична техніка базується, у потрактуванні І. М. Голенищева-Кутузова, на заміні в зображенні реального плану планом уявним за такою формулою: a — видається a_1 , a подібне до a_1 , a і є a_1 . Так, якщо в реальному плані ріка — A , вітер — B , хвиля — C , гілки дерева — D , то в уявному плані A перетвориться на папір, B — на письменника, C — на те, що письменник написав, D — на читача. Вірш будується на заміні однієї лінії (реальної) іншою (уявною). Наприклад, рядок «Гілки, які вітер схиляє над водою» прочитуються так: «Читач схиляється над папером, який списав письменник».

Саме до базованої на дволінійному арабському прийомі, вважає І. М. Голенищев-Кутузов, звернувся Ѓонґора в своїй всесвітньо знаменитій поемі «Усамітнення» («Las Soledades», після 1610 р., напис. тільки 1-е і 2-е усамітнення). У «Першому усамітненні» («Soledad Primera») є рядки, весь поетичний зміст яких визначається виключно системою висловлювання:

...juntaba el cristal liquido al humano,
por el arcadur bello de una mano.

Дослівно це означає: кришталю, що тече (вода), з'єднується з людським обличчям через чудову баддю — руку, тобто рука нахилає цебро.

Або в оді на взяття Ларачче (1614) читаємо вірш:

En roscas de cristal serpiente breve.

Дослівний переклад такий: «У спіралях кришталю коротка змія», тобто в спіральному русі води з'являється невелика змія — мала хвиля. Така поетика відповідала свідомій прихильності Ѓонґори до багатосенсовості й значенневого паралелізму. Щоправда, як зазначає І. М. Голенищев-Кутузов, дволінійний арабський прийом, за допомогою якого Ѓонґора зашифровував свої вірші, інші поети Бароко не вживають.

Питання для самоперевірки

1. Як трактували походження мистецької творчості Данте, Петрарка, Боккаччо?
2. Що таке метод «завіси», теоретично обґрунтований Л.-Б.Альберті?
3. Яким чином еволюція осмислення питання про сутність художньої творчості пов'язана з розвитком маньєризму?
4. Що означає поняття «манера» стосовно явища маньєризму?
5. Якою була еволюція за доби Відродження смислового наповнення поняття «ідея»?
6. Як співвідноситься маньєризм з класичним ренесансним стилем і ренесансно-гуманістичною традицією, і які наслідки мала криза класичного ренесансного стилю?
7. Як тлумачили ренесансні митці принцип наслідування?
8. В чому полягає значення принципу «varietas» стосовно літературної творчості?

9. У чому полягає зміст тези про «наслідування природи» в творчій свідомості Відродження, і які наслідки мало втілення цього принципу для розвитку європейського мистецтва?

10. Якою за доби Відродження була амплітуда поглядів на суб'єктивну фантазію художника?

11. В чому полягає специфіка реалізації принципу риторики за доби Відродження?

12. Як пояснити типовість використання ренесансними митцями готового фабульно-тематичного матеріалу?

13. У чому сутність поліжанровості (жанрової синтетичності) як однієї з найістотніших жанрових ознак ренесансних творів?



ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Ренесансний синтез античної і середньовічної культур призвів до плідного *інтелектуального зрушення*, яке і є принциповою заслугою гуманізму та доби Відродження. Увібравши в себе сукупну античну мудрість, засвоївши найрізноманітніші (аж до абсолютно протилежних) точки зору на людину, гуманізм зацентрував увагу на багатогранності та багатстві людської сутності, 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 й раціонально-критична думка, опозиційна до будь-яких (в тому числі й серед самих гуманістів) претензій на авторитаризм. Саме цим Відродження та породжена ним ренесансна культура готували той тип мислення, який виник і був притаманний несередньовічній за своїми методологічними засадами європейській добі Нового часу. Саме духовний клімат Відродження створив передумови і ґрунт, на якому змогла вирости наукова думка Нового часу. Класичний приклад справедливості даного висновку — діяльність Галілео Галілея. Цей італійський фізик, механік, астроном, один

з основоположників природознавства, постать очевидно постренесансна, зробив свої наукові відкриття, безпосередньо відштовхуючись від схоластичних, натурфілософських та гуманістичних мислительних парадигм XVI ст., але саме завдяки тим можливостям, які створила на початок XVII ст. ренесансна інтелектуальна атмосфера і яких не було в XIV ст.

Внаслідок розгорнутого за доби Відродження інтенсивного духовного зрушення, світ, людина та суспільство поступово стали проблемами, актуальне наукове дослідження яких буде органічною складовою вже епохи Нового часу. Саме XV ст. сягає своїм початком всесвітньо-історична переорієнтація з *індивідності* на особистісну *індивідуальність*. Саме творчі зусилля і метаморфози Ренесансу дозволили зробити перші кроки на шляху до розвитку свободи індивідуального самовизначення, яке стало невід'ємною рисою соціокультурної реальності кінця XX — початку XXI ст.



БІБЛІОГРАФІЯ

Бібліографічний покажчик охоплює (з різним рівнем повноти) видання художніх, наукових, довідникових та навчальних джерел, що побачили в світ з 1895 до 2010 років, у тому числі розміщені в інтернет-просторі.

Значком «□» позначені навчальні посібники зі спеціальної тематики для студентів вищих навчальних закладів, а значком «●» — видання, що містять дидактичні матеріали, конспекти уроків тощо, які можуть знадобитися студентам під час проходження педагогічної практики та при вивченні курсу «Методика викладання літератури». (Про методичну концепцію викладання зарубіжної в літературі в школах України див.: Затонський Д. В. *Зарубіжна література в школах України // Вікно в світ. Зарубіж. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання.* — К., 1999. — № 3(6). — С. 61–65; Султанов Ю. І. *Методична концепція викладання зарубіжної літератури // Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2000. — № 2. — С. 2–6 (розшир. варіант див.: Султанов Ю. І. *Від методології до методичної концепції // Зарубіж. літ.* — К., 2000. — Березень, число 12(172). — С. 2–3); Шахова К. А. *Тож як викладати зарубіжну літературу у школах України? // Вікно в світ. Зарубіж. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання.* — К., 1999. — № 3(6). — С. 66–72).

Абеляр П. *Історія моїх страждань*. Листування Абеляра й Елоїзи / Пер. з лат. Р. Паранько. — Львів: Літопис, 2004. — 136 с.

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

Бедьє Ж. Роман про Трістана та Ізольду / Пер. з франц. М. Рильського. — Вид. третє. — К.: Молодь України, 1972. — 188 с.

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

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

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

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

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

Качуровський І. *Круг понадземний. Світова поезія від VI по XX століття: Переклади.* — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. — 527 с.

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

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

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

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

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

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

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

Святий Августин. Сповідь / Пер. з латин. Ю. Мушака; Післям. С. Здіорука. — К.: Основи, 1999. — 319 с.

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

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

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

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

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

ОБ'ЄКТНИЙ МАТЕРІАЛ В РОСІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Абеляр П. История моих бедствий / Пер. с латин. В. А. Соколова. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — 256 с.: ил.

Аврелий А. Исповедь. *Абеляр П.* История моих бедствий / Сост. и аналит. статьи В. Л. Рабиновича. — М.: Республика, 1992. — 332, [3] с.: ил.

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

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в рус. пер. с прилож.: Учеб. изд. с общ. и частн. введениями, полными параллельными местами, подразделениями, кратким толкователем, аналитич. Симфонией и географич. картами. — Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1973. — 2357 с.

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

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

Жизнеописания трубадуров / Изд. подгот. М.Б.Мейлах. — М.: Наука, 1993. — 734 с. — (Серия «Лит. памятники»).

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

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

Легенды средневековой Европы : [В 2 кн.] / Сост. Н. Будур; Худож. О. Ионайтис. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

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

Литературные памятники средневековья: Тексты / Сост.: З. Н. Новлянская, Г. Н. Кудина. — М.: ИНТОР, 1998. — 288 с.

Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. — СПб.: Наука, 2006. — 140 с. — (Репринт. воспроизвед. изд. 1970 г.).

Памятники византийской литературы IV–IX веков: Сб. переводов / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. — М.: Наука, 1968. — 350 с.

Памятники византийской литературы IX–XIV веков: Сб. переводов / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. — М.: Наука, 1969. — 463 с.

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

Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков: Сборник / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1972. — 559 с.

Памятники средневековой латинской литературы IV–VII веков / РАН; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького: [Сб. статей; Сост. О. Е. Нестерова; Отв. ред. С. С. Аверинцев и М. Л. Гаспаров]. — М.: Наследие, 1998. — 468 с.

Песнь о нибелунгах: Эпос / Пер. с средневерхненем. Ю. Корнеева. — СПб.: Азбука-классика, 2001. — 384 с.

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

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

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

Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1975. — 607 с. — (Серия «Лит. памятники»).

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

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

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

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

НАУКОВІ, НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ТА НАВЧАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА

СТУДІЇ ЗАГАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Аверинцев С. С. Византийская литература IV–VII вв.; Византийская литература VIII–XI вв. (Совм. с А. Я. Сыркиным); Византийская литература XIV–XV вв. // История Византии. — М.: Наука, 1967. — Т. 1. — С. 409–434; Т. 2. — С. 87–91; Т. 3. — С. 257–273.

Аверинцев С. С. [Вступит. ст. к разделу «Средние века»] // Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. — М.: Искусство, 1973. — Т. 1. — С. 233–248.

Аверинцев С. С. Западно-восточный генезис литературных канонов Византийского Средневековья // Типология взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. — М.: Наука, 1974. — С. 152–191.

Аверинцев С. С. Между средневековой философией и современной реальностью // *Жильсон Э.* Избранное. — М.; СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, 2000. — С. 471–485.

Аверинцев С. С. На границе цивилизации и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского Средневековья // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М.: Наука, Вып. 2. — С. 5–20.

Аверинцев В. В. На перекрестке литературных традиций (Византийская литература: истоки и творческие принципы) // Вопр. лит. — М., 1973. — Вып. 2. — С. 150–183.

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Coda, 1997. — 342 с. — (М.: Наука, 1977. — 320 с.).

Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего Средневековья (общие замечания) // Античность и Византия. — М.: Наука, 1975. — С. 266–285.

Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. — М.: Наука, 1975. — С. 371–397.

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

Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. — М.: Наука, 1977. — С. 308–337.

Аверинцев С. С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М.: Наука, 1976. — С. 17–64.

Аверинцев С. С. Типология отношения к книге в культуре Древнего Востока, античности и раннего Средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. — М.: Наука, 1978. — С. 6–27.

Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. ст. / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М.: Наследие, 1994. — 511 с.

Айналов Д. Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1900. — 229 с.

Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). — М.: Искусство, 1989. — 215 с.

Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1976. — 556 с.

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

Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 392–427.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 121–290.

Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры / Вступ. ст. Б. С. Кагановича; Коммент. А. Г. Фёдорова, Ю. Ю. Гудыменко. — СПб.: ТОО «Мифрил», 1995. — 242, [2] с. — (Перше вид.: Одесса: Гносис, 1919, — 167 с.).

Бондарева Е., Гуляк А. Числовая символика мифа: Монография. — К.: Знання, 2002. — 240 с.

Ванина Е. Ю. Средневековое мышление: индийский вариант. — М.: Восточная литература, 2007. — 375 с.

Ванникова Н. Конференция медиевистов... «Западноевропейская средневековая словесность. Актуальные проблемы изучения. М., 1985» // Вопр. лит. — М., 1985. — № 8. — С. 272–278.

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

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

Византийская литература: Сб. статей / Отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1974. — 263 с.

Византия между Востоком и Западом. Опыт исторической характеристики: Сб. статей. — СПб.: Алетей, 1999. — 5465 с. — (Византийская б-ка. Исследования).

Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева / Редкол.: В. Н. Гращенков и др. — Л.: Наука, 1973. — 591 с.

Всеобщая история искусств. Том 2. Искусство средних веков. Книга первая. Иллюстрации к первой книге / Академия художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразительных искусств. — Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/Iskuss1/index.htm>

Всеобщая история искусств. Том 2. Искусство средних веков. Книга вторая. Иллюстрации ко второй книге / Академия художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразительных искусств. — Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/Iskuss2/index.htm>

Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Пер. з нем. — К.: Юніверс, 2000. — Т. 1: Основы философской герменевтики. — 464 с.

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

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

Грыжанкова М. Ю. Ранний византизм как феномен средневековой культуры: (Опыт соц.-филос. анализа). — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. — 145, [2] с.

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

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

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

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

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

Гуревич А. Я. Скандинавистика и медиевистика (доклад, прочитанный в Институте всеобщей истории в сентябре 1998 г., посвящается Владимиру Николаевичу Топорову). — Режим доступа: <http://ulfdalir.narod.ru/literature/articles/scandinavistika.htm>

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

Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве, IX–XVI вв. / Рос. АН, Ин-т археологии. — М.: Наука, 1992. — 285, [1] с.

Даркевич В. П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / Отв. ред. Г. К. Вагнер; АН СССР, Ин-т археологии. — М.: Наука, 1988. — 341, [2] с.

Дейвіс Н. Європа: Історія / Пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 1463 с.

Делорм Ж. Основные события Средневековья / Пер. с фр. Е. В. Шукшиной. — М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2004. — 160 с. — (Cogito, ergo sum: «Университетская б-ка»).

Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов / Пер. с фр. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М.: Ладомир, 2002. — 379 с., ил.

Дюби Ж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом / Пер. с фр. Ю.А. Гинзбург. — М.: «Языки русской культуры», 2000. — 320 с.

Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания / Пер. с нем. В. Н. Линд. — СПб.: Тип. М. И. Акинфиева, 1907. — 732 с.

Евдокимова Л. В. У истоков французской прозы. Прозаическая и стихотворная форма в литературе XIII века. — М.: Наследие, 1997.

Евдокимова Л. В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая половина XV вв.). — М.: Наука, 1990.

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

Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. — СПб., 2003.

История английской литературы. Том I. Вып. 1. Часть первая. Литература Раннего Средневековья. — Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Ist_Ang_1/index.php

История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — 672 с.

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

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

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

Карсавин Л. П. Культура средних веков. — К.: Символ–Air–Land, 1995. — 200 с.

Категории поэтики в смене литературных эпох / Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 3–38.

Качуровський І. Генерика і архітектоніка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. — Кн. I: Література європейського Середньовіччя. — 382 с.

Козлик І. В. Філософська лірика в літературах світу доби Античності та періоду європейського Раннього Середньовіччя // Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. — Івано-Франківськ: Поліссян; Гостинець, 2007. — С. 493–524.

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

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

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.: Прогресс, 2000. — С. 3–48.

Крачковский И. Ю. Арабская поэзия в Испании // Крачковский И. Ю. Избр. соч.: В 3 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 2: Арабская средневековая художественная литература. Поэзия и проза. — С. 470–523.

Культура и искусство западноевропейского средневековья: Материалы науч. конф. «Випперовские чтения–12» (1980) / Под общ. ред. И. Е. Даниловой. — М.: Сов. художник, 1981. — 422 с.

Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Пер. з нім. А. Онишко. — Львів: Літопис, 2007. — 752 с.

Либер А. де. Средневековое мышление / Пер. с фр. — М.: Праксис, 2004. — 368 с.

Ле Гофф Ж. Другое Средневековье. Время, труд и культура Запада. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. — 328 с.

Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века / Пер. А. Руткевича. — Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1997. — 210 с.: ил.

Ле Гофф Жак о средневековых университетах. — Режим доступу: http://www.offtop.ru/castles/v7_457077_.php?of406=ea4ddfdb76c6248ace8fd9296b93ff81

Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Пер. з франц. Я. Кравця. — Львів: Літопис, 2007. — 350 с.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. — М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. — 372 с.

Лей Г. Очерки истории средневекового материализма. — М.: Изд-во иностр. лит., 1962. — 587 с.

Лінч Д. Г. Середньовічна церква. Коротка історія / Пер. з англ. В. Шовкуна. — К.: Основи, 1994. — 492 с.

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

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

Матях В. М. Медієвістика в Україні другої половини XIX – початку XX століття: криза чи прогрес? — К.: Ін-т історії України НАН України, 1996. — 58 с.

Матюшина И. Г. Древнейшая лирика Европы: В 2 кн. — М.: РГГУ, 1999. — 493 с.

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

Менендес Пидаль Р. Избр. произведения. Испанская литература Средних веков и эпохи Возрождения / Пер. испан. — М.: Изд. иностр. лит., 1961. — 772 с.

Милтенова А. Академик Лихачёв и славистическая медиевистика в XXI веке. — Режим доступу: <http://www.lihachev.ru/chten/2006god/dokladi/seksiya2/miltanova/?bpage=0>

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

Наливайко Д. С. Культурно-історичні спільноти й міжнаціональний літературний процес (на матеріалі літератур Середньовіччя) // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 38–64.

Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время загадка. — М.: Гнозис, 1994. — 208 с.

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

Одиссей: Человек в истории. Личность и общество: Сб. / Отв. ред. А. Я. Гуревич. — М.: Наука, 1990. — 222 с. — Режим доступу: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/History/odiss/index.php>

Острогорський Г. Історія Візантії / Пер. з нім. А. Онишко. — Вид. 3-є, доп. — Львів: Літопис, 2002. — 608 с.

Панофський Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 640 с.

Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения: [Сб. ст.] / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Под общ. ред. Л. В. Евдокимовой, А. Д. Михайлова. — М.: ИМЛИ, 2002. — 411, [1] с.

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

Пилип'юк О. М. Зародження літературознавства Схід–Захід. — Івано-Франківськ: видавець І. Я. Третяк, 2009. — Ч. II. Захід. — С. 106–211.

Попов И. В. Идея обожения в древневосточной церкви // Вопросы философии и психологии. — 1909. — Т. 97. — С. 165–213.

Проблема жанра в литературе Средневековья: Сб. статей / РАН; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наследие, 1994. — 393 с.

Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье / Аверинцев С. С., Гаспаров М. Л. — М.: Наука, 1986. — 255 с.

Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. — М.: Наследие, 2001. — 340 с.

Раннесредневековый текст: проблемы интерпретации : [Сб. науч. тр.] / М-во образования Рос. Федерации, Иван. гос. ун-т; Отв. ред.: Н. Ю. Гвоздецкая и И. В. Кривушин. — Иваново: Иван. гос. ун-т, 2002. — 444 с.

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

Сказкин С. Д. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века: Материалы научного наследия. — М.: Наука, 1981. — 295 с.

Слово и образ в средневековой культуре = Mot et image dans la culture medievale: [Сб. ст.]. — М.: Наука, 2002. — 426 с.

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

Социальная идентичность средневекового человека / Отв. ред. А. А. Сванидзе, П. Ю. Уваров. — М.: Наука, 2007. — 326 с.

Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. — Л., 1978. — 174 с.

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

Суровцев Н. Устройство средневековых университетов. — Режим доступу: http://rl-online.ru/articles/rl07_2/639.html

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

Уколов В. И. Античное наследие в культуре раннего средневековья: Конец V – середина VII века. — Изд. 2-е. — М.: Издат. группа URSS, 2010. — 320 с. — (Вид. перше. — М.: Наука, 1989).

Уоллес-Хедрилл Дж. М. Варварский Запад. Раннее Средневековье / Пер. с англ. А. П. Санина. — СПб.: Евразия, 2002. — 224 с.

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

Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исслед. форм жизн. уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах // Хейзинга Й. Соч.: В 3 т. / Сост. и пер. Сильвестров Д. В.; Вступ. ст. и общ. ред. Уколовой В. И.; Заключ. ст. и науч. коммент. Харитоновича Д. Э. — М.: Прогресс; Культура, 1995. — Т. 1. — 413 с.

Чалоян В. К. Восток-Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. — Изд. второе, испр. и доп. — М.: Наука, 1979. — 216 с. — (Сер. „Из истории мировой культуры”).

Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література: Від античності до початку XIX ст.: Історико-естетичний нарис. — К.: Академія, 2004. — 360 с.

Шалагінов Б. Література середніх віків у Західній Європі // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2003. — № 5. — С. 47–53.

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

Шалагінов Б. Б. Середньовічна містерія // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2005. — № 1. — С. 34–36.

Шульга О. І. Візантія та Західна Європа: християнська музика і театральні дійства // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2005. — № 1. — С. 37–38.

Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern, 1948.

Kraus F. K. Geschichte der christlichen Kunst. — Freiburg, 1896.

Landau R. Philosophy of Ibn Araby. — New York, 1959.

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

Strzygowski J. Orient oder Rom. — Leipzig, 1901.

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

□ *История мировой культуры. Наследие Запада: Античность — Средневековье — Возрождение: Курс лекций / Отв. ред. С. Д. Серебряный.* — М.: РГГУ, 1998. — 428 с.

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

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

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

□ *Пиков Г. Г.* Средневековье о «чужих»: арабы, монголы и индейцы глазами европейцев VIII–XVI веков: Методич. пособие. — Режим доступу: <http://students.gf.nsu.ru/medieval/alien-f.html>

□ *Стадников Г. В.* Краткая история средневековой литературы: Учеб. пособие / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб.: Изд-во РГПУ, 1999. — 90 с.

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

□ *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии: Учеб. пособие для вузов. — М.: Высш. шк., 1981. — 374 с.

□ *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней и средневековой философии: Учеб. пособие для вузов. — М.: Высш. шк., 1981. — 512 с.

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

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

• Архитектура та образотворче мистецтво німецького Середньовіччя // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2004. — № 7. — С. 6–7.

• *Свілевич Н. М.* «Темні століття» чи «золота середина»? Урок-подорож в добу Середньовіччя. 9 клас // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2005. — № 6. — С. 46–49.

• *Рогозинський В. В.* Барви французької середньовічної літератури; Архітектурні шедеври Середньовіччя // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2004. — № 2. — С. 2–4, 13–15.

• *Шкаруба Л. М., Шошура С. М.* Середньовіччя: століття темряви чи світла? // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2006. — № 7–8. — С. 85–88; — № 9. — С. 55–61.

Культура Середніх віків і України

Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья первая. Наследие священной державы // Новый мир. — М., 1988. — № 7. — С. 210–220.

Аверинцев С. С. [Статья вторая] Закон и милость // Новый мир. — М., 1988. — № 9. — С. 227–236.

Аверинцев С. С. Крещение Руси и пути русской культуры // Контекст 1990. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 64–71.

Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К.: Мистецтво, 1980. — 214 с.: іл. — (Нариси історії укр. мистецтва).

Білоус П. Образ «книжної мудрості» у літературі Київської Русі // Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 2002. — Вип. 3. — С. 42–47.

Висоцький С. О. Київська писемна школа X–XII ст.: (До історії укр. писемності) / НАН України. Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Львів; К.; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коця, 1998. — 247 с.

Восточная Европа в Средневековье: К 80-летию Валентина Васильевича Седова: [Сб. ст.] / Рос. АН, Ин-т археологии; [Редкол.: Н.А. Макаров и др.]. — М.: Наука, 2004. — 348, [4] с.

Даркевич В. П. Культурные связи древней Руси с Западной Европой в X–XIV вв. (По материалам художественного ремесла): Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук / АН СССР, Ин-т археологии. — М.: 1964. — 24 с.

Замалеев А. Ф., Зоц В. А. Отечественные мыслители позднего средневековья (конец XIV–XVII в. — К.: Лыбедь, 1990. — 176 с.

Затаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. — Львів: Світ, 1995. — 480 с.: іл.

Ісаевич Я. Освітній рух в Україні: східна традиція і західні впливи // Україна XVII ст. між Заходом і Сходом Європи: Матеріали 1-го укр.-італ. симпозиуму 13–16 верес. 1994 р. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.; Венеція, 1996. — С. 114–135.

Крекотень В. Світові образи і сюжети в українській літературі XVII ст. // Україна XVII ст. між Заходом і Сходом Європи: Матеріали 1-го укр.-італ. симпозиуму 13–16 верес. 1994 р. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.; Венеція, 1996. — С. 389–402.

Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. С. Махновця; Відпов. ред. О. В. Мишанич. — К.: Дніпро, 1989. — XVI+591 с.

Мишанич О. Словацько-українські літературні зв'язки XI–XVIII ст. // Мишанич О. Кризь віки: Літ.-критич. та історіограф. ст. й дослідження. — К.: Обереги, 1996. — С. 67–81.

Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — К.: Основи, 1998. — 578 с.

Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинопіль. Ст. перша: Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? // Сучасність. — 1994. — № 1. — С. 54–68.

Пелешенко Ю. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII–XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. — К.: ПЦ «Фоліант», 2004. — 423 с.

Соболь В. Трансформація середньовічного символу у Григорія Сковороди // Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 1998. — Вип. 1. — С. 64–71.

Трофимук М. Функції латиномовної літератури в контексті літературного процесу України XII–XVIII ст. // Літературознавство: Третій Міжнар. конгр. українців (Харків, 26–29 серп. 1996): [Наук. доп.] / Міжнар. асоц. українців, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Упоряд. та відп. ред. О. Мишанич. — К., 1996. — С. 293–301.

Українська графіка XI – початку XX ст.: Альбом / Авт.-упор. А. О. В'юник. — К.: Мистецтво, 1994. — 328.: іл.

Человек и история в средневековой философской мысли русского, украинского и белорусского народов: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. С. Горский. — К.: Наук. думка, 1987. — 158, [2] с.

Чорноіваненко Є. Людина і світ в добу Середньовіччя: синкретична єдність // Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України;

Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 2000. — Вип. 2. — С. 43–51.

Чорноіваненко Є. Про специфіку російського літературного процесу доби Середньовіччя // *Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич.* — Одеса: АстроПринт, 1998. — Вип. 1. — С. 49–57.

□ *Дзюба О., Павленко Г.* Літопис найважливіших подій культурного життя в Україні (X – середина XVII ст.): Посіб.-довід. / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — К.: АртЕк, 1998. — 199 с.

• *Дітькова С. Ю.* Тема українського козацтва у французькій літературі (від доби Середньовіччя до XX ст.) // *Весвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2008. — № 1. — С. 2–14.

СПЕЦІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Народно-епічна література

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

Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. — М.: Наука, 1979. — 192 с.

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

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

Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. — Л.: Наука, 1984. — 246 с.

□ *Иванов К. А.* Средневековая деревня и её обитатели. — Пг.: Книгоиздательство т-ва «Петроградский учебный магазин», 1915. — 144 с.: ил.

• *Коваленко О. В.* Міфопоетичне осмислення боротьби людини із силами зла в давньогерманському міфі «Зігфрід і змії». Засідання літературного гуртка. 6 клас // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2004. — № 9. — С. 38–40.

Народно-епічна література Західної Європи й Україна

Федорак Н. Историчний факт та історична подія: [українське] літописне оповідання, [ісландська] сага, [ірландська] скела // *Літературознавство: Третій міжнар. конгрес українців (Харків, 26–29 серп. 1996).* — К.: Обереги, 1996. — С. 189–196.

Клерикальна література

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

Аверинцев С. С. Собр. соч.: Связь времён. — К.: Дух і Літера, 2004. — 500 с.

Баткин Л. М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «я» в «Исповеди» бл. Августина. — М.: РГГУ, 1993. — 78 с. — (Чтения по истории и теории культуры / РГГУ; Вип. 1.)

Баткин Л. М. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания: Август. Абельяр. Элоиза. Петрарка. Лоренцо Великолепный. Макьявелли. — М.: РГГУ, 2000. — 1005 с. — (История и память. Ист. чтение).

Бычков В. В. Эстетика отцов церкви. — М.: Ладомир, 1995. — 608 с.

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

Жаборюк А. Ранняя средневековая икона как творчество (До питання про специфіку іконопису) // *Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич.* — Одеса: АстроПринт, 2002. — Вип. 3. — С. 48–53.

Животова М. Сакральний потойбічний простір і вічний час есхатологічних апокрифів та їх жанрове вираження // *Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич.* — Одеса: АстроПринт, 2002. — Вип. 3. — С. 74–88.

Лановик З. Hermeneutica Sacra. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. — 587 с.

Никола М. И. Жанр «духовного паломничества» в английской литературе XIV в. (топики жанра и отдельные вариации) // *Филол. науки.* — М., 1993. — № 3. — С. 48–57.

Образ рая: от мифа к утопии: Сб. ст. — СПб., 2003. — Вип. 31. — (Серия «Symposium»).

Руденко С. М. Біблія як соціокультурний феномен та її вплив на культурний розвиток людства // *Питання літературознавства: Наук. зб. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* — Чернівці: Рута, 2003. — Вип. 10(67). — С. 149–151.

Успенский Б. А. Семиотика иконы // *Успенский Б. А. Семиотика искусства.* — М.: Языки русской культуры, 1995. — С. 221–303.

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

Хороб С. Драматургічні елементи в Біблії // *Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії.* — Івано-Франківськ, 2006. — С. 241–247.

Флоренский П. Иконостас. — М.: Изд-во АСТ, 2009. — 318 с.

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

• *Осьмак С. Я.* Світоч любові і милосердя. Уроки за змістом Нового Заповіту. 9 клас // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2003. — № 9. — С. 21–24.

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

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

- Ярош О. Д. Біблія як історико-літературна пам'ятка // Обрії. — Івано-Франківськ, 1998. — № 1(6). — С. 37–43.
- Ярош О. Д. П'ять світових релігій // Обрії. — Івано-Франківськ, 1999. — № 2(9). — С. 45–55.

Клерикальна література й Україна

Александров О. До інтерпретації «Життя Олексія чоловіка божого» // Літературознавство: Третій міжнар. конгрес українців (Харків, 26–29 серп. 1996). — К.: Обереги, 1996. — С. 276–284.

Александров О. В. Старокиївська агіографічна проза XI – першої третини XIII ст. / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — Одеса: АстроПринт, 1999. — 272 с.

Антофійчук В. «Молитва, як сонце, вічна...» (Жанр молитви в українській літературі) // «Святі чуття закладені в молитву»: Антологія української молитви: У 2 кн. / Упоряд. В. І. Антофійчук. — Чернівці, 1996. — Кн. 1. — С. 3–10.

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

Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. — Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2003. — 240 с.

Біблія і культура: Зб. наук. статей / Відпов. ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2000–2008. — Вип. 1–9.

Білоус П. Українська паломницька проза: Історія жанру / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1998. — 127 с.

Бородінова М. Старий Заповіт як джерело образності в поезії Т. Шевченка // Тарас Шевченко і сучасність: Зб. матеріалів і тез міжнар. науково-теорет. конф., 21 трав. 1996 року. — Рівне, 1996. — С. 121–124.

Гуменюк С. Біблійні та візантійські джерела як основа Острозького філософського традиціоналізму // Медієвістика: Зб. наук. статей. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Александров. — Одеса: АстроПринт, 2006. — Вип. 4: Світлій пам'яті Олексі Васильовича Мишанича. — С. 93–101.

Диалог культур: Святе Письмо в українських пам'ятках / Ін-т східноєвропейських досліджень НАНУ; Національний ун-т «Києво-Могилянська академія»; Відпов. ред. Л. Довга. — К., 1999. — 359 с.

Ланцута З. «Повчання» Володимира Мономаха з огляду біблійного канону // Вісник Прикарпатського ун-ту. Філологія. — Івано-Франківськ: Плай, 2007–2008. — Вип. XVII–XVIII. — С. 147–151.

Мишанич О. Прийняття християнства і давнє українське письменство // Мишанич О. Кризь віки: Літ.-критич. та історіограф. ст. й дослідження. — К.: Обереги, 1996. — С. 5–23.

Набитович І. Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): Монографія. — Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. — 600 с.

Нога Г. Трансформація образу Ірода в давній українській літературі // Медієвістика: Зб. наук. статей / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 1998. — Вип. 1. — С. 72–78.

Павленко А. Т. Г. Шевченко і Біблія // Тарас Шевченко і сучасність: Зб. матеріалів і тез міжнар. науково-теорет. конф., 21 трав. 1996 року. — Рівне, 1996. — С. 124–127.

Пелешенко Ю. Есхатологічні мотиви і тема кари Божої в українській літературі середньовіччя (середина XIII – початок XV ст.) // Літературознавство: Третій міжнар. конгрес українців (Харків, 26–29 серп. 1996). — К.: Обереги, 1996. — С. 285–292.

Сироїд Д. Життя Теодосія Печерського і Антонія Великого: характер біблійного цитування // Медієвістика: Зб. наук. статей / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 2000. — Вип. 2. — С. 27–32.

Сивокінь Г. Григорій Сковорода як читач Біблії. — Слово і Час. — К., 1993. — № 9. — С. 11–17.

Сулима В. Біблійна концепція всесвітньої історії у хроніках Іоанна Малали, Георгія Синкелла та Георгія Амартола // Антипролог: Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. — К.: ВД «Стилос», 2007. — С. 98–122.

Сулима В. Візантійська проповідницька традиція на сторінках Ізборника Святослава 1073 р. // Біблія і культура: Зб. наук. статей / Відпов. ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2008. — Вип. 9. — С. 204–217.

Сулима М. «Виноград домовитом благим насажденный...» Самійла Мокрієвича і Біблія // Сулима М. Книжниця у семи розділах. Літературно-критичні статті й дослідження. — К.: Фенікс, 2006. — С. 21–25.

Сулима М. Притча про багатого й Лазаря в українській літературі XVII–XIX ст. // Сулима М. Книжниця у семи розділах. Літературно-критичні статті й дослідження. — К.: Фенікс, 2006. — С. 32–36.

Сулима М. М. Українізація біблійних античних й середньовічних мотивів // Слов'янський світ: Міжвід. щорічник / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Редкол.: О. К. Федорук (голов. ред.) та ін. — К., 1997. — № 1: Присвячується XII Міжнар. з'їздові славистів. — С. 52–58.

Сулима М. Функціонування релігійних топосів в українській нерелігійній поезії кінця XX століття // Сулима М. Книжниця у семи розділах. Літературно-критичні статті й дослідження. — К.: Фенікс, 2006. — С. 384–396.

Хороб С. Історично-релігійна драматургія Григора Лужницького // Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 268–283.

Хороб С. Релігійна концепція драми «Убите щастя» Василя Мельника-Лімниченка // Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 284–290.

Хороб С. Українська сакральна драма: трансформація містерійних сюжетів // Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 247–268.

Янковий Б. Творчість Василя Великого в історично-культурному, літературному та лінгвістичному контексті // Антипролог: Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. — К.: ВД «Стилос», 2007. — С. 39–66.

Sacrum і Біблія в українській літературі: Зб. статей / За ред. І. Набитовича. — Lublin: Ingvar, 2008. — 812 s.

□ *Сулима В.* Біблія і українська література: Навч. посібник. — К.: Освіта, 1998. — 400 с.

Куртуазна література

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

Волкова З. Н. Эпос Франции: История и язык французских эпических сказаний. — Изд. 2, испр. и доп. — М.: Издат. группа URSS, 2009. — 320 с. — (Вид. перше: М.: Наука, 1984).

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

Горбачевська І. І. Проблема влади в артуріані // Питання літературознавства: Наук. зб. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Чернівці: Рута, 2003. — Вип. 10(67). — С. 153–155.

Дзюбинская В. Легенда о Граале // Медієвістика: Зб. наук. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова; Відпов. ред. О. Мишанич. — Одеса: АстроПринт, 2000. — Вип. 2. — С. 162–171.

Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. — Режим доступу: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/History/odiss/17.php>

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

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

Кузьменко О. Н. Контактный повтор в старофранцузском эпосе // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. — Л., 1990. — Вып. 1. — С. 101–104.

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

Мейлах М. Б. Язык трубадуров. — М.: Наука, 1975. — 238 с.

Мейлах М. Б. Поэзия трубадуров «тёмного» и «изысканного» стилей // — Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. — М., 1975. — Т. 34. — № 6. — С. 523–531.

Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Издат. группа URSS, 2009. — 368 с.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. — М.: Наука, 1976. — 352 с.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М.: КомКнига, 2006. — 352 с.

Москаленко М. Французька поезія в українських перекладах // Світовид. — К.; Нью-Йорк, 1994. — № 4. — С. 58–76.

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

Рихло П. В. Легенда про невмируще кохання Трістана та Ізольди: ТСО середньовічної генези // Традиційні сюжети та образи: Кол. монографія / Автор проекту та упор. А. Р. Волков. — Чернівці: Місто, 2004. — С. 182–224.

Ружмон Дені де. Любовь і західна культура / Пер. з франц. Я. Тарасюк. — Львів: Літопис, 2000. — 304 с.

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

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

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

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

□ Иванов К. А. Средневековый замок и его обитатели. — Изд. 3-е, доп. — СПб.: Склад издания в «Петербургском Учебном Магази́не», 1907. — 126 с.: ил.

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

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

• Венгльовська З. С. Провансальські трубадури. Поезія Джауфре Рюделя та Бертра́на де Борна. 8 клас // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2003. — № 9. — С. 19–20.

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

• Веретільник Т. Г. Провансальські трубадури. Джауфре Рюдель та Бертра́н де Борн. Конспект уроку. 8 клас / Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2003. — № 9. — С. 20–22.

• Вихрист Н. С. Звитязний красень. Втілення в образі Роланда героїко-патріотичного та лицарського ідеалу середньовічної доби. 7 клас // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2005. — № 1. — С. 18–19.

• Генеза «Пісні про Роланда» // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 7. — С. 47–48.

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

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

• Журавська Т. В. Осягаємо своєрідність куртуазної літератури (Урок-за романом «Трістан та Ізольда») // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2003. — № 9. — С. 34–35.

• Зубко Л. П. Воїни Сепредньовіччя. Конспект уроку за темою «Героїчний епос народів світу». 7 клас // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2005. — № 8. — С. 65–66.

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

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

• Кругла Л. В. «Дуть до нас сказання давнини...». Два уроки з вивчення «Пісні про Роланда». 7 клас // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 7. — С. 51–53. (Те ж саме: Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2004. — № 2. — С. 4–6).

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

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

• Немиришин П. І., Ганич Н. І. Цикл лицарських романів про короля Артура та лицарів Круглого Столу. «Романи про Трістана та Ізольду»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвіт. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 10. — С. 37–50.

• Петренко Г. В. Німецький героїчний епос і поезія мінезінгерів // Всесвіт. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2004. — № 7. — С. 2–3.

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

• Тарасова Н. І. Типологічні подібності в героїчних епосах допомагають виявити порівняльні таблиці. На матеріалі зіставлення «Пісні про Роланда», «Пісні про мого Сіда» та «Пісні про Нібелунгів» // Всесвіт. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2004. — № 10. — С. 26–28.

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

Куртуазна література й Україна

Ісиченко І. Християнське лицарство в літературі Київської Русі // Антипролог: Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. — К.: ВД «Стилос», 2007. — С. 24–38.

Зорівчак Р. П. «Слово о полку Ігоревім» у англomовному світі: переклади, критичні праці: (До 810-річчя „Слова о полку Ігоревім” // Іноземна філологія: Міжвід. наук. зб. / Львівський ун-т ім. І. Франка; Редкол.: К. Я. Кусько (відп. ред.), М. Е. Білинський (відп. за вип.) та ін. — Л.: Світ, 1997. — Вип. 110. — С. 116–124.

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

• Лацук Н. «Пісня про Роланда» в перекладі В. Щурата // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 11. — С. 54–56.

• Медвідь Н. О. Героїчний епос народів у порівняльному вивченні: «Слово о полку Ігоревім» та «Пісня про Роланда» // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2008. — № 7–8. — С. 15–19.

Міська література

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

Гуревич А. Я. Средневековый купец. — Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/odiss/18.php

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

Клінчук О. Д. Внесок Р. Дала в історію про хитрого лиса: ономастичний аналіз // Питання літературознавства: Наук. зб. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Чернівці: Рута, 2003. — Вип. 10(67). — С. 186–190.

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

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

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

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

Сидоренко О. Сміхові мотиви як провідні чинники творення сміхового поля у фавлю, шванках і джестах // Ренесансні студії: Зб. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Запорізький національний ун-т та ін. — Запоріжжя, 2006. — Вип. 11. — С. 20–33.

□ Иванов К. А. Средневековый город и его обитатели. — Изд. 2-е, доп. — СПб.: Склад издания в «Петербургском Учебном Магази́не», 1900. — 123 с.: ил.

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

• Янголь Л. В. «Ну й Райнеке? Ну й хитрий лисице!» Вивчення німецької поеми XV ст. «Райнеке (Лис)», переробка її І. Франком. І. Франко. «Лис Микита» // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 9. — С. 54–56. (Те ж саме: Всесвіт. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2004. — № 7. — С. 3–6.

Міська література й Україна

• Сорокіна О. Р. Своєрідність поезії західноєвропейський вагантів та українських мандрівних дяків. Урок-бесіда з елементами вистави. 8 клас // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2004. — № 11. — С. 22–24.

СЛОВНИКИ Й ІНФОРМАЦІЙНО-ДОВІДКОВІ ВИДАННЯ⁸

Аверинцев С. С. Софія-Логос. Словник. — 2-е вид. — К.: Дух і Літера, 2004. — 640 с. (Або: Аверинцев С. С. Собр. соч.: Софія-Логос. Словарь. — К.: Дух і Літера, 2004. — 463 с.)

Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. — М.: Изд-во: Астрель, АСТ, 2006. — 624 с.

Искусство Средних веков и Возрождения. Энциклопедия. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 302 с.

Ислам. Краткий справочник. — Изд. 2-е, доп. — М., 1986. — 139 с.

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

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

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

⁸ Вказані словниково-енциклопедичні джерела можуть використовуватися і під час вивчення ренесансної історико-літературної доби.

Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752 с. — (Вид. 2-е. — К.: Академвидав, 2007).

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

Українська літературна енциклопедія: В 5 т. — К.: Гол. ред. УРЕ / «УЕ» ім. М. П. Бажана, 1988–1995. — Т. 1–5.

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

Словарь средневековой культуры / Под общ. ред. А. Я. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2003. — 632 с. — (Сер. «Summa culturologiae»). — (Изд. 2-е, испр. — М.: РОССПЭН, 2007. — 624 с.).

Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; Вступ. ст. А. О. Білецького; Відп. ред. А. О. Білецький. — 2-е вид. — К.: Наук. думка, 1989. — 240 с.

Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка та М. К. Дмитренка. — К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997. — 156 с.

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

Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. / Редкол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993–1995.

ПІДРУЧНИКИ, ЗАГАЛЬНІ ПОСІБНИКИ ТА ХРЕСТОМАТІЇ:

1

Рубанова Г. Л. Історія світової літератури: Західноєвропейське Середньовіччя (III–XIV ст.). — Львів: ПАІС, 2004. — 144 с.

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

Література західноєвропейського середньовіччя / Під ред. Н. О. Висоцької: Навч. пос. для студ. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2003. — 464 с. — (Вид. 2-е. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2005).

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

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

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

Давиденко Г. Й. Історія західноєвропейської літератури раннього і зрілого Середньовіччя: Навч. посібник. — Суми: ВТД «Університетська книга», 2006. — 261 с.

Давиденко Г. Й., Акуленко В. Л. Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження: Навч. посібник. — К.: Центр учбової літ., 2007. — 248 с.

2

Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу. Тексти літературно-наукові статті: Хрестоматія / Упоряд. Л. В. Грицик. — К.: Київський ун-т, 2006. — 689 с.

Хрестоматія по літературі Середньовіччя: В 2 т. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — Т. 1: Поетика. Проза. Епос. — 544 с.; — Т. 2: Роман і повість. Поетика. Епос. Драма. Данте. — 640 с.

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

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

II. ЕПОХА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

ОБ'ЄКТНИЙ МАТЕРІАЛ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

- Боккаччо Д.** Декамерон / 3 італ. пер. М. Лукаш; Упоряд., ред. Л. Череватенка. — К.: ВЦ «Просвіта», 2006. — 896 с.
- Боккаччо Д.** Канцони з «Декамерона» // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 15–23.
- Боккаччо Д.** Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша; Передмова Р. Хлодовського; Післяслово Д. Наливайка; Прим. М. Томашевського. — К.: Дніпро, 1985. — 662 с. — (Сер. «Вершини світового письменства». Т. 55).
- Боккаччо Д.** Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша; Вступ. ст. Г. Кочури. — К., 1969. — 723 с.
- Війон Ф.** Великий Тестамент та інші поезії / Пер. з франц. Л. Первомайського. — К.: Дніпро, 1973.
- Данте.** Божественна комедія. Поема / Пер. з італ. і ком. Є. А. Дроб'язка; Передмова О. Б. Алексєнко. — Харків: Фоліо, 2004. — 607 с. — (Б-ка світової літ.).
- Данте Аліг'єрі.** Божественна Комедія / Пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка; Вступ. ст. О. Дейча. — К.: Дніпро, 1976. — 680 с.
- Данте Аліг'єрі.** Божественна Комедія. Пекло / Пер. з італ. П. Карманського та М. Рильського; Вступ. ст. О. І. Білецького. — К.: Держ. вид. худож. літ., 1956. — 221 с.
- Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія. Чистилище / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1968. — 278 с.
- Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія. Рай / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1972. — 283 с.
- Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія: Поема / Пер. з італ. Є. А. Дроб'язка; Передм. О. Б. Алексєнко. — Харків: Фоліо, 2001. — 607 с. — (Б-ка світової літ.).
- Данте Аліг'єрі.** Vita nova. Нове життя / Пер. з італ. М. Бажана, І. Драча, В. Житника, В. Коротича, Д. Павличка, А. Перепаді; ст. І. Драча. — К.: Дніпро, 1965. — 136 с.
- Еразм Роттердамський.** Похвала глупоті, або Похвальне слово дурості, яка, щоб похизуватися добірною мовою, красою перконання, зважаючи на брак чогось подібного, а також із обов'язку заохотила виступити прилюдно / Пер. з лат., прим. В. Литвинова; Передмова Й. Кобова. — К.: Дніпро, 1981. — 166 с.
- Еразм Роттердамський.** Похвала Глупоті. Домашні бесіди / Пер. з лат. В. Литвинова, Й. Кобова. — К.: Основи, 1993. — 319 с.
- Етьєн де ля Боєсі.** Міркування про добровільне рабство / Пер. з франц. Я. Кравець. — Львів: Сполом, 2005. — 52 с.
- Камоєнс Л. де.** Лузіади / Пер. з порт. М. Литвинця; Передм. О. Гончара; Післям. О. Алексєнко. — К.: Дніпро, 1987. — 447 с.
- Качуровський І.** Круг понадземний. Світова поезія від VI по XX століття: Переклади. — К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2007. — 527 с.
- Макиавеллі Н.** Флорентійські хроніки. Державець / Пер. з італ. А. Перепаді. — Х.: Фоліо, 2007. — 511 с.
- Монтень М.** Проби: В 3 т. / Пер. А. Перепаді. — К.: Дух і Літера, 2005–2007.
- Петрарка Ф.** Канцоньєре / Переклав з італ. А. Перепада. — Харків: Фоліо,

2007. — 282 с.

- Петрарка Ф.** // Українська інтимна лірика: Так народилась пісня в серці / Уклад. О. А. Росінська. — Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2007. — С. 350–356.
- Рабле Ф.** Гаргантюа і Пантагрюель / Скор. пер. з франц. та прим. І. Сидоренко; Післямова В. Пашенка. — К.: Веселка, 1990. — 186 с.
- Ронсар П. де.** Лірика / Пер. з франц. та прим. Ф. Скл'яра; Вступ. ст. В. Коптілова. — К.: Дніпро, 1977. — 159 с.
- Ронсар П. де.** Сонети. Пер. з франц. Ф. Скл'яр // Дніпро. — К., 1977. — № 2. — С. 110–111.
- Світанок. Із європейської поезії Відродження: Зб. — К.: Веселка, 1978. — 196 с. — [Переклади Франческо Петрарки, Лудовіко Аріосто, Мікеланджело Буонарроті, Торквато Тассо, Себастьяна Бранта, Ганса Сакса, П'єра Ронсара, Жоакена Дю Белле, Агріппи д'Обін'є, Луїша Камоєнса, Лопе де Веги, Луїса Гонгори, Франсіско Кеведо, Едмунда Спенсера, Вільяма Шекспіра, Джона Донна, Яна Кохановського, Івана Гундулича].
- Сервантес Сааведра М. де.** Дон Кіхот Ламанчський / Пер. з рос. В. Козаченка та Є. Кротевича; Вірші в пер. М. Лукаша. — К.: Молодь, 1955. — 562 с.
- Сервантес Сааведра М. де.** Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі: Роман / Пер. з ісп. М. Лукаша; Післямова Г. Кочура. — К.: Дніпро, 1995. — 703 с.
- Сузір'я французької поезії: Антологія / Пер. і пересп. М. К. Терещенка. — К.: Дніпро, 1971. — Т. 1. — С. 58–165. — [Поезії Г. де Машо, Е. Дешана, Ф. Війона, К. Маро, П. де Ронсара, Ж. Дю Белле, Р. Белло, Е. Жоделя, О. де Ман'ї, Т. А. д'Обін'є й ін.].
- Фелікс Лоне де Вега Карніо.** Діалог Фрондосо та Лауренсії з драми «Овеча криниця»; Сонети з комедії «Собака на сні» // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 35–39.
- Шекспір В.** // Українська інтимна лірика: Так народилась пісня в серці / Уклад. О. А. Росінська. — Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2007. — С. 322–339.
- Шекспір В.** Гамлет, принц датський / 3 англ. пер. Л. Гребінка. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 198 с.
- Шекспір В.** Дванадцята ніч, або Як вам подобається / Пер. з англ. М. Рильського. — К.: Держвидав України, 1958. — 148 с.
- Шекспір В.** Комедія помилок / Пер. з англ. І. Стешенко. — К.: Мистецтво, 1954. — 116 с.
- Шекспір В.** Король Лір / Пер. М. Рильського; Післямова А. Гозенпуда. — К.: Мистецтво, 1941. — 238 с. (Див. також: К.: Держвидав України, 1958. — 198 с.).
- Шекспір В.** Макбет / Пер. з англ. Ю. Корецького; Післямова А. Гозенпуда. — К.: Мистецтво, 1940. — 165 с.
- Шекспір В.** Монолог Улісса з драми «Троїя і Крессіда» // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 40–41.
- Шекспір В.** Сонети / Пер. з англ. О. Тарнавського. — Філадельфія: Мости, 1997. — 321 с.
- Шекспір В.** Сонети / Пер. з англ., передмова Д. Павличка; Вступ. до комент., комент. М. Габлевич. — Львів: Літопис, 1998. — 368 с.
- Шекспір В.** Твори: В 6 т. / Передмова Д. Затонського. — К.: Дніпро, 1984–1986.
- Шекспір В.** Трагедії; Сонети / Пер. з англ.; Передм. Д. В. Затонського. — К.:

Веселка, 1993. — 480 с. — (Шкільна б-ка).

Об'єктний матеріал в російських перекладах

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

Боккаччо Д. Декамерон / Пер. Н. Любимова; Вступит. ст. Р. Хлодовского; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Худож. лит., 1970. — 703 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Боккаччо Д. Декамерон : В 2 т. / Пер. с итал. Н. Любимова. — М.: Худож. лит., 1987.

Боккаччо Д. Комедия флорентийских нимф. Амето; Фьяметта / Пер. с итал.; Вступит. ст. Р. Хлодовского; Комментар. А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1972. — 336 с.

Боккаччо Д. Малые произведения <Амето; Фьяметта; Фьезоланские нимфы; Лирика; Ворон; Жизнь Данте> / Вступит. ст. Н. Томашевского. — Л.: Худож. лит., 1975. — 608 с.

Боккаччо Д. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. — М.: Наука, 1968. — 325 с. — (Сер. „Лит. памятники“).

Брант С. Корабль дураков. **Эразм Роттердамский.** Похвала Глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто; «Письма темных людей»; **У. фон Гуттен.** Диалоги. Пер. с нем. и лат. / Вступит. ст. Б. Пуришева. — М.: Худож. лит., 1971. — 767 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Бруно Дж. О героическом энтузиазме / Пер. прозаич. текста Емельянова, стихотв. текста Ю. Верховского и А. Эфроса. — М.: Гослитиздат, 1953. — 212 с.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова. — М.: Искусство, 1956. — Т. 1. — XXI, 634 с. : 137 ил.

Вийон Ф. Полн. собр. поэтических соч. / Вступ. ст., сост., коммент. Е. Витковского. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. — 448 с.

Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; ст. И. Н. Голенищева-Кутузова. — М.: Наука, 1967. — 628 с. — (Серия «Лит. памятники»).

Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. К. Державина. — М.: Правда, 1982. — 640 с.

Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. Б. Кржевского. — Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. — 605 с. — (Б-ка «Р. Х. 2000». Сер. «В силе Духа»).

Данте Алигьери. Божественная Комедия. Ад / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. М. Андреева. — М.: Худож. лит., 1986. — 223 с. — (Школьная б-ка).

Данте Алигери. Новая жизнь. Божественная комедия / Комментар. С. Аверинцева и А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1967. — 685 с.

Данте Алигьери. Новая жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса; Вступит. ст. Н. Елиной; Комментар. С. Аверинцева и А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1985. — 168 с.

Европейская новелла Возрождения / Сост. и вступит. ст. Н. Балашова, А. Михайлова, Р. Хлодовского. — М.: Худож. лит., 1974. — 654 с. — (Б-ка всемирн. лит.).

Европейские поэты Возрождения / Вступит. ст. Р. Самарина. — М.: Худож.

лит., 1974. — 735 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Жемчужины испанской лирики. Пер. с исп. — М.: Худож. лит., 1984. — С. 15–111. — [Маркиз де Сантьяна, Х. Манрике, Б. Т. Наарро, Ж. Висенте, Х. дель Энсина, Эскрива, Х. Боскан, К. де Кастильехо, Г. де ла Вега, Г. де Сетина, Л. де Леон, М. де Сервантес, Лопе де Вега, Л. де Гонгора, Ф. де Кеведо].

Западноевропейская лирика. — Л.: Лениздат, 1974. — С. 30–38 [Шекспир], 152–157 [Луис де Гонгора-и-Арготе, Франсиско Кеведо-и-Вильегас], 184–189 [Данте], 189–191 [Ф. Петрарка], 351–352 [Луис ди Камонс], 362–370 [Ф. Вийон, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар].

Зарубежная поэзия в русских переводах. От Ломоносова до наших дней / Сост. и ред. Е. Винокуров и Л. Гинзбург; Предисл. Н. Вильмонта. — М.: Прогресс, 1968. — С. 242–243 [Ф. Вийон в пер. Н. С. Гумилёва], 261–263 [сонеты В. Шекспира в пер. С. Я. Маршака], 291–292 [сонеты В. Шекспира в пер. Б. Л. Пастернака], 317–318 [Ф. Петрарка в пер. О. Э. Мандельштама], 319–321 [Ф. Вийон в пер. И. Г. Эренбурга].

Из европейских поэтов. Пер. В. Левика. — М.: Худож. лит., 1967. — С. 7–10 [Ф. Петрарка], 11–29 [Ж. Дю Белле], 30–53 [П. де Ронсар], 56–62 [Л. ди Камонс].

Из немецкой поэзии: Век X — век XX: [Сборник]. Пер. Л. Гинзбурга. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 149–165 [Ганс Сакс. Извлечение дураков].

Испанская новелла Золотого века: [Сборник; Перевод]. — Л.: Худож. лит., 1989. — 780, [1] с.: ил.

Итальянская новелла Возрождения / Сост. А. Эфроса; Вступит. ст. Э. Егермана. — М.: ГИХЛ, 1957. — 670 с.

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

Камонс Л. де. Лузиады. Сонеты. Пер. с порт. — М.: Худож. лит., 1988. — 502 с.

Круг земной: Стихи зарубежных поэтов в переводе С. Шервинского / Предисл. Е. Витковского. — М.: Радуга, 1985. — С. 92–94 [Иоанн Секунд], 102–107 [Ж. Дю Белле, П. де Ронсар], 139–158 [Л. Пульчи, М. Боярдо, А. Полициано, Микелянджело, Т. Кампанелла].

Леонардо да Винчи. Избр. произвед.: В 2 т. / Пер., ст. и коммент. А. А. Губера и др.; Ред. А. К. Дживелегова, А. М. Эфроса. — М.; Л.: Academia, 1935. — (Репринт. переизд. — М.: Ладомир, 1995).

Lope de Vega. Фуенте-Овехуна (Овечий Ключ) // Три испанские комедии / Пер. М. Лозинского; Вступит. ст. К. Державина. — М.; Л.: Искусство, 1951. — С. 29–152.

Lope de Vega. Фуенте-Овехуна. Собака на сене / Пер. М. Лозинского; Вступит. ст. Н. Томашевского // Испанский театр. — М.: Худож. лит., 1969. — С. 5–262. — (Б-ка всемирной лит.).

Макиавелли Н. Государь. — М.: Планета, 1990. — 76 с.

Макиавелли Н. Государь / Пер. с ит. К. А. Тананушко. — Мн.: Совр. литератор, 1999. — 704 с.

Макиавелли Н. Государь; Рассуждения о первой декаде Тита Ливия; О военном искусстве: Сб. / Пер. с ит. — 2-е изд. — Мн.: ООО «Попурри», 2005. — 672 с.: ил.

Макиавелли Н. Государь: Соч. — М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. — 656 с.

Макиавелли Н. Избр. соч. Пер. с ит. / Вступит. ст. К. Долгова; Сост.

Р. Хлодовского; Комментарий. М. Андреева и Р. Хлодовского. — М.: Худож. лит., 1982. — 503 с. — [«Мандрагора» — с. 130–178; «Государь» — с. 301–378].

Макьявелли Н. Соч. исторические и политические. Соч. художественные. Письма / Пер. с итал.; Вступит. ст. и примеч. М. Л. Андреева. — М.: АСТ–НФ «Пушкинская библиотека», 2004. — 824 с.

Марло К. Соч. / Вступит. ст. и коммент. А. Парфенова. — М.: ГИХЛ, 1961. — 663 с. — [«Тамерлан Великий» — с. 41–210; «Трагическая история доктора Фауста» — с. 211–278].

Марло К. Эдуард II / Пер. с англ., вступ. ст. и коммент. А. Смирнова; Пер. А. Радловой. — М.: Искусство, 1957. — 200 с.

Монтень М. Опыты: В 3 кн. — СПб.: Кристалл, Респекс, 1998.

Мор Т. Утопия // Утопический роман XVI–XVII веков / Вступит. ст. Л. Воробьёва. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 5–142. — (Б-ка всемирной лит.).

Немецкие шванки и народные книги XVI века. Пер. с нем. / Предисл. Б. Пуришева; Комментарий. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалёвой. — М.: Худож. лит., 1990. — 639 с. — (Б-ка литературы Возрождения).

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

Обинье Т. А. д'. Трагические поэмы. Мемуары / Пер. В. Я. Парнаха; Ред. и вступит. ст. Р. М. Самарина. — М.: ГИХЛ, 1949. — 151 с.

Оттерка Ф. Лирика. Автобиографическая проза / Пер. с итал. и лат.; Сост. и предисл. Н. Томашевского; Примеч. Н. Томашевского и В. Библихина. — М.: Правда, 1989. — 480 с.

Плутовской роман (Жизнь Ласарильо с Тормеса; **Кеведо Ф.** История жизни пройдохи по имени дон Паблос; **Велес де Гевара Л.** Хромой Бес; **Солорсано А.** Севильская Куница; **Нэш Т.** Злополучный скиталец) / Вступит. ст. Н. Томашевского. — М.: Худож. лит., 1975. — 559 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Поэзия Плеяды = Poesis de la Pleiade: [Пер. с фр. / Сост. И. Ю. Подгаецкой]. — М.: Радуга, 1984. — 828 с.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова. — М.: Худож. лит., 1966. — 803 с.

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова; Вступит. ст. А. Дживелегова. — М.: Правда, 1991. — 766 с. (М.: Правда, 1981. — 560 с.).

Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова: В 2 т. — М.: ФИРМА АРТ, 1993.

Ронсар П. де. Избр. поэзия / Пер. с франц.; Вступит. ст. Ю. Виппера; Комментарий. И. Карабутенко. — М.: Худож. лит., 1985. — 367 с.

Ронсар П. де. Избр. стихотворения / Пер. В. Левика. — М.: ОГИЗ, 1946. — 122 с.

Ронсар. Лирика / Пер. с франц. и предисл. В. Левика. — М.: Худож. лит., 1963. — 159 с.

Сервантес Сааведра М. де. Галатея. Роман / Пер. с исп. Е. Любимовой и Н. Любимова; Стихи в пер. Ю. Корнеева; Предисл. С. Ермиловой; Комментарий. Е. Любимовой. — М.: Худож. лит., 1973. — 392 с.

Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Правда, 1961. — [1–2 т.: «Дон Кихот»; 3 т.: «Назидательные новеллы»; 4 т.: «Назидательные новеллы», «Галатея», «Послание к Ватео Васкесу», «Путешествие на Парнас», «Нумансия» та інші драматичні твори; т. 5: «Странствия Персилеса и Сихизмунды»].

Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский:

В 2 т. / Пер. с исп. Н. Любимова; Предисл. Ф. Кельина; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Правда, 1979.

Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: В 2 ч. / Пер. с исп. Н. Любимова; Вступит. ст. Ф. Кельина; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Худож. лит., 1970. — (Б-ка всемирной лит.). (Див. також: М.: Худож. лит., 1989; М.: Правда, 1989; М.: Мол. гвардия, 1976).

Французская классическая эпиграмма / Сост. В. Васильева; Предисл. А. Михайлова; Комментарий. И. Подгаецкой. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 5–84. — [Клеман Маро, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар й ін. поети XVI ст.].

Чосер Д. Кентерберийские рассказы / Вступит. ст. и примеч. И. Кашкина. — М.: Худож. лит., 1973. — 527 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Чосер Д. Кентерберийские рассказы / Пер. И. А. Кашкина и О. Б. Румера; Вступ. ст. И. А. Кашкина. — М.: ОГИЗ, 1946. — 512 с.

Шекспир У. Избр. соч.: В 3 т. / Пер. с англ.; Вступит. ст. Н. Стороженко. — М.: Литература, 1999.

Шекспир У. Комедии, хроники, трагедии: В 2 т. / Сост., вступит. ст. и коммент. Д. Урнова. — М.: Худож. лит., 1988.

Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста; Вступит. ст. А. Смирнова. — М.: Искусство, 1957–1960.

Шекспир У. Сонеты / Пер. с англ. С. Маршака; После сл. С. Бэлзы. — М.: Дет. лит., 1988. — 191 с. (Див. також: Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака. — М.: Худож. лит., 1964).

Шекспир У. Сонеты / Пер. Н. Гербеля, М. Чайковского, К. Случевского, В. Брюсова, В. Лихачёва, О. Румера, Б. Пастернака, В. Набокова, С. Маршака, А. Финкеля, Т. Щепкиной-Куперник и др. — СПб.: Терция; Кристалл, 1999. — 448 с.

Шекспир В. Трагедии. Сонеты. / Пер. Б. Пастернака и С. Маршака; Вступит. ст. А. Аникста; Примеч. А. Аникста и М. Морозова. — М.: Худож. лит., 1968. — 789 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Шпренгер Я., Инститориус Г. Молот ведьм / Пер. с лат.; Вступит. ст. С. Лозинского — М.: Интербук, 1990. — 350, [1] с.

Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Статья и примеч. Л. Пинского. — М.: ГИХЛ, 1960. — 167 с.

Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Предис. и примеч. Л. Пинского. — М.: Худож. лит., 1983. — 240 с.

Эразм Роттердамский. Разговоры запросто / Пер. с лат., вступ. ст. и примеч. С. Маркиша. — М.: Худож. лит., 1969. — 703 с.

Эразм Роттердамский. Стихотворения / Пер. и лат. Ю. Ф. Шульца; **Иоанн Секунд.** Поцелуй / Пер. с лат. С. В. Шервинского / Ст. в примеч. Ю. Ф. Шульца и М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1983. — 320 с. — (Сер. «Лит. памятники»).

Эразм Роттердамский. Философские произведения / Пер. и коммент. Ю. М. Каган; Вступит. ст. В. В. Соколова. — М.: Наука, 1986. — 703 с.

- Андреев М. Л.* Второе рождение нормативной поэтики. — М.: ГУ-ВШЭ, 2003. — 31 с.
- Андреев М. Л.* Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы и искусства. — М., 2005. — Т. 1. — С. 84–97.
- Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. — М.: Наука; Наследие, 1993. — 255 с.
- Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — 286 с.
- Балашиов Н. И.* О специфической народности как основе единства ренессансной культуры (рабочая гипотеза) // Контекст-1976. — М.: Наука, 1977. — С. 41–60.
- Баткин Л.* Ренессансный миф о человеке // Вопр. лит. — М., 1971. — № 9. — С. 112–136.
- Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 72–233.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с. (1-е вид. — М.: Худож. лит., 1965).
- 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.: Искусство, 1973. — 222 с.
- Бицилли П. М.* Место Ренессанса в истории культуры / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. С. Кагановича. — СПб.: ТОО «Мифрил», 1996. — XII, 257, [2] с.
- Боярджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия. Испания. Англия. — Л.: Искусство, 1973. — 471 с.
- Бурдах К.* Реформация. Ренессанс. Гуманизм. — М.: РОССПЭН, 2004. — 208 с.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха / Отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1989. — 304 с.
- Гинзбург К.* Образ шабаша ведьм и его истоки. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/odiss/19.php
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы. (Сопоставительный обзор) // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 35–72.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — 531 с. — Розділ [«Гуманизм и Возрождение» — с. 13–212].
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Гораций в эпоху Возрождения // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 121–134.
- Горфункель А. Х.* К спорам о Возрождении // Средние века: Сборник. — М.: Наука, 1983. — Вып. 46. — С. 214–218.
- Гринблатт С.* Невидимые пули: ренессансная власть и её субверсия, Генрих IV и Генрих V. — Режим доступа: http://sci.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHIOL/NUM_06/HTML/page082.html
- Демська Л.* Проблема „трагедії особистості” в літературі епохи Відродження та неоромантизму. Онтологічний аспект // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 144–148.

История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1985. — Т. 3. — С. 7–28, 42–457 й ін.

- Качуровський І.* Генерика і архітектоніка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — Кн. 2: Засади наукового літературознавства; жанри нового письменства. — 376 с.
- Климишин І. А.* Історія астрономії. — Івано-Франківськ, 2000. — 652 с.
- Ковальський Я. В.* Папы и папство / Пер. с пол. Т. Трифоновой. — М.: Политиздат, 1991. — 236 с.
- Конрад Н. И.* Запад и Восток. Статьи. — Изд. 2-у, испр. и доп. — М.: Наука, 1972. — 496 с.
- Косиков Г. К.* Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — С. 222–252.
- Культура эпохи Возрождения: Сб. / Отв. ред. А. Н. Немилов. — Л.: Наука, 1986. — 256 с.
- Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. — 623 с.
- Лотман Ю. М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство-СПБ, 1996. — С. 266–278.
- Макогоненко Г. П.* Проблемы Возрождения и русская литература // Рус. лит. — Л., 1973. — № 4. — С. 67–85.
- Мейкок А. Л.* История инквизиции / Пер. с англ. М. В. Келер. — М.: ОЛМА-пресс, 2002. — 381, [1] с. — (Зловещие страницы истории).
- Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1990. — 279 с.
- Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — С. 343–376.
- Назарець В. Н., Васильєв Є. М.* Генеза літературного дурництва // Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України. — К., 2006. — № 9. — С. 3–8.
- Наливайко Д. С.* Жанрово-стильова система літератури Відродження // Питання літератури. — 1979. — № 11. — С. 16–19. (Див. також рос. мовою: Вопр. лит. — 1979. — № 11).
- Наливайко Д. С.* Направления и типы художественного творчества; Ренессанс // Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1981. — С. 3–105.
- Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и Восточный Ренессанс. — Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1967. — 390 с.
- Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 5–55.
- Ренессанснї студії: Зб. статей / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка; Запорізький національний ун-т та ін.; Відп. ред. Н. Торкут. — Запоріжжя, 1997–2006. — Вип. 1–11. — (Видання продовжується).
- Самарин Р. М.* «...Этот честный метод...». — М.: Изд-во МГУ, 1974. — С. 5–139 [Проблеми реалізму і інших літературних течій у літературі Відродження].
- Сперанский Н.* Ведьмы и ведовство: Очерк по истории церкви и школы в Западной Европе. — М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1906. — 201 с.
- Стаф И. К.* О жанровой специфике и культурном контексте новеллистики Возрождения: Поджо Брачоллини и Бонавентура Деперье // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1986. — № 1. — С. 26–34.

Театр и театральность в культуре Возрождения. — М.: Наука, 2005. — 208 с. — (Сер. «Культура Возрождения»).

Типология и периодизация культуры Возрождения, — М.: Наука, 1978. — 280 с.

Успенский Б. А. Древнерусское богословие: проблема чувственного и духовного опыта (представления о рае в середине XIV в.) // Русистика. Славистика. Индоевропеистика: Сб. к 60-летию А. А. Зализняка. — М.: Индрик, 1996. — С. 105–151.

Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. — М. Прогресс 1997. — 420 с. (Статья «Проблема Ренессанса»).

Штейн А. Л. На вершинах мировой литературы: [Очерки]. — М.: Худож. лит., 1988. — 318 с.

Cassirer E. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. — Leipzig; Berlin, 1927.

Chastel A. Art et humanisme á Florence au temps de Laurent le Magnifique. — Paris, 1959.

Chastel A. Le mythe de la Renaissance 1442–1520. — Geneve, 1969.

Dolmeau J. La Peur en Occident XIV^e — XVIII^e siecles: Une cité assiégée / Ed. Fayard. — Paris, 1978.

Panofsky E. Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. — Berlin, 1915.

Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western art. — Stockholm, 1960.

Panofsky E. Studies in iconology. 2 ed. — New York; Evanston, 1962. — (1-е вид. — 1939)

Todorov Tzv. La conquete de l'Amerique: La question de l'aurte. — Paris, 1982.

Worringer W. Formprobleme der Gothik. — München, 1927.

Ziomek J. Renesans. — Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1999. — 554 s.

□ Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения: Учеб. пособие. — М.: Высш. шк., 1980. — 368 с.

□ Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Під ред. Н. Хамітова: Навч. посібник. — К.: Наук. думка, 2000. — С. 76–87 (Лекція 5. Філософія епохи Відродження: Людина — титан).

□ Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — Бібліотека тижневика «ЗЛ». Книга дев'ята. — К., 2000. — Число 25–28 (185–189). — 64 с.

• Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2003. — № 9. — С. 35–39;

Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2004. — № 12. — С. 34–37;

Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2006. — № 10. — С. 56–59.

Доба західноєвропейського Відродження й Україна

Білоус П. Індивідуалізація творчості в контексті літературного відродження в Україні (кінець XVI – початок XVII ст.) // Літературознавство: Третій міжнар. конгрес українців (Харків, 26–29 серп. 1996). — К.: Обереги, 1996. — С. 224–230.

Білоус П. „Перше відродження” української літератури (друга пол. XVI – початок XVII ст.) // Ренесансні студії: Зб. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Запорізький національний ун-т та ін. — Запоріжжя, 2006. — Вип. 11. — С. 139–145.

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков. — М.: Изд. АН СССР, 1963. — 414 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Проблемы влияния и национального своеобразия в славянских литературах эпохи Возрождения; Украинский и белорусский гуманизм // Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. Статьи и исследования. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 102–116, 132–216.

Грабович Г. До ідеології Ренесансу в українській літературі: Касіяна Саковича „Вършб на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного” // Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — С. 278–292.

Дзюба Е. Н. Просвещение на Украине и его роль в укреплении связей украинского народа с русским и белорусским, вторая половина XVI – первая половина XVII в. — К.: Наук. думка, 1987. — 129, [2] с.

Дмитрієв М. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI – першої половини XVII ст. // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 110–125.

Зілинський О. Духовна генеза першого українського Відродження // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 276–299.

Кацуба М. Гуманістичні та реформаційні ідеї в Україні другої половини XVII ст. // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 57–74.

Кравців Б. Ренесанс і гуманізм на Україні // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 300–318.

Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. Проблемы взаимоотношений Польши, России, Украины, Белоруссии и Литвы в эпоху Возрождения / Под ред. Б. А. Рыбакова. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. — 472 с.

Маслов С. Культурно-національне відродження на Україні в кінці XVI і в першій половині XVII століття // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 319–341.

Наливайко Д. С. До проблеми Ренесансу в українській літературі // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 121–138.

Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К.: Основи, 1998. — 578 с.

Наливайко Д. С. Україна в західноєвропейських літературних джерелах доби Відродження // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — К.: Наук. думка, 1970. — Вип. 5. — С. 44–56.

Наливайко Д. Україна в рецепції західних гуманістів XV–XVI ст. // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 3–39.

Нудьга Г. А. На літературних шляхах: Дослідження, пошуки, знахідки. — К.: Дніпро, 1990. — 349 с.

Пилипюк Н. Київські поетики і ренесансні теорії мистецтва // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. / Відпов. ред. О. Мишанич.

— К.: Наук. думка, 1993. — С. 75–109.

Пілявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровучького // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 175–193.

Прицак О. Гетьман Пилип Орлик поміж Сходом і Заходом // *Україна XVII ст. між Заходом і Сходом Європи: Матеріали 1-го укр.-італ. симпозіуму 13–16 верес. 1994 р.* / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.; Венеція, 1996. — С. 232–248.

Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин з Кросна // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 126–150.

Сивокінь Г. М. Давні українські поетики. — 2-е вид. з додатками. — Х.: Акта, 2001. — 166 с.

Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. — М.: Наука, 1987. — 334 с.

Старовойт О. Традиція і сучасність: дослідження ренесансних тенденцій в українській літературі // *Україна в минулому / НАН України. Ін-т укр. археографії, Львівське від-ня.* — К.; Львів, 1994. — Вип. 6. — С. 171–178.

Титов Ф. Стара вища освіта в Київській Україні XVI – початку XVIII ст. — К., 1924.

Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т. 1. — С. 29–72; К.: Наук. думка, 1988. — Т. 3. — С. 19–30.

Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: В 2 ч. — К.: Наук. думка; Основи, 1995.

Франко І. Характеристика руської літератури XVI–XVIII століть // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1993. — С. 342–372.

Циганок О. М. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. / НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К.: Пед. преса, 1999. — 101 с.

СПЕЦІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Італійська література

Абрамсон М. Л. От Данте к Альберти. — М.: Наука, 1979. — 176 с.

Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / Отв. ред. А. Д. Михайлов. — М.: Наука, 1988. — 293 с.

Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1989. — 272 с.

Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. — М.: Изд-во РГГУ, 1995. — 446 с.

Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. — М.: Наука, 1978. — 199 с.

Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 413 с.

Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность // *Вопр. философии.* — М., 1969. — № 9. — С. 99–109.

Брагина Л. М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры. — М.: Изд-во МГУ, 2002. — 384 с.

Брагина Л. М. Эстетические взгляды Джованни Пико делла Мирандола // *Средние века: Сб.* — М.: Наука, 1965. — Вып. 28. — С. 129–139.

Бранка В. Суждение об итальянском Ренессансе от Петрарки до Полициано. Пер. с ит. // *Иностр. лит.* — М., 1979. — № 7. — С. 217–227.

Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения: В 2 т. / Пер. С. Брилланта. — СПб., 1905–1906. — (Або сучасне одностомне видання: М.: ИНТРАДА, 1996. — 523 с.).

Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с ит.; Вступит. ст. и ред. Л. М. Брагиной. — М.: Прогресс, 1986. — 396 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков. — М.: Изд. АН СССР, 1963. — 416 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Новеллистика после «Декамерона»; Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения; Ренессансные драматурги Италии <Трагедия. Комедиографы. Пасторальная драма> // *Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы.* — М.: Наука, 1975. — С. 135–212.

Горохова Р. М. Тассо в России XVIII века: Материалы к истории восприятия // *Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы.* — Л.: Наука, 1980. — С. 127–161.

Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. — М.: Мысль, 1977. — 359 с.

Горфункель А. Х. Томмазо Кампанелла. — М.: Мысль, 1969. — 247 с.

Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Изд-во ЛГУ, 1990. — 618 с.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Пер. с итал. — М.: Прогресс, 1963. — Т. 1. — С. 27–535; 1964. — Т. 2. — С. 5–277.

Зайчик Р. Люди и искусство итальянского Возрождения / Пер. с нем. Е. Герстфельд. — СПб.: В. Березовский, 1906. — [4], VIII, 404 с.

Зубов В. П. Леонардо да Винчи. 1452–1519. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. — 372 с.; ил.

Иванова Ю. В., Леценко П. В. Историческая культура Кватроченто // *История и память. Историческая культура Европы до начала Нового времени* / Ред. Л. П. Репина. — М.: Круг, 2006. — С. 410–454.

История литературы Италии. Возрождение. / Ред. М. Л. Андреев. — М.: ИМЛИ РАН, 2007. — Т. 2. — Кн. 1: Век гуманизма. — 720 с.

Карелин М. Этический трактат Лоренцо Валлы „Об удовольствии и об истинном благе” // *Вопр. философии и психологии.* — 1895. — № 4(29), № 5(30).

Корунець І. В. Великий поет-гуманіст [Л. Аріосто] // *Рад. літературознавство.* — К., 1974. — № 10. — С. 55–63.

Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956–1979.

Мокровольський О. Вершина Відродження (про поему «Шалений Роланд» італійця Л. Аріосто) // *Зарубіж. літ.* — К., 1997. — № 12. — С. 4.

Мокульський С. С. Італійська драматургія XVI століття // *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки.* — М., 1967. — № 2. — С. 84–98.

Мокульський С. С. Італійська література. Возрождение и Просвещение. — М.: Высш. шк., 1966. — С. 3–144.

Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто / Пер.

- К. С. Шварсалона. — СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1904. — 592 с.
- Ревякина Н. В.* Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. — М., 1977. — 272 с.
- Слякский Я.* Из истории итальяно-польско-восточнославянских литературных связей XVI–XVIII веков // Сов. славяноведение. — М., 1991. — № 2. — С. 51–62.
- Сутуева Т. О.* Очерки литературы итальянского Возрождения: Раннее Возрождение. — М.: Высш. шк., 1964. — 154 с.
- Хлодовский Р. И.* О ренессансе, классическом стиле литературы Италии // Типология стилового развития нового времени. — М.: Наука, 1976. — С. 214–231.
- Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времён Лоренцо Великолепного. Очерк об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. / Пер. с фр. Н.Н.Зубкова. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. — 720 с.
- Шиммарёв В. Ф.* История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — С. 216–266.
- Camporeale Salvatore I.* Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia. — Firenze, 1972.
- Monnerjahn E.* Giovanni Pico della Mirandola. Ein Beitrag zur philosophischen Theologie des italienischen Humanismus. — Wiesbaden, 1960.
- *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков: Учеб. пособие. — М.: Высш. шк., 1977. — 254 с.

Італійське Відродження й Україна

- Каиуба М.* Ідеї італійського Відродження в українській літературі XVII ст. // Україна XVII ст. між Заходом і Сходом Європи: Матеріали 1-го укр.-італ. симпозіуму 13–16 верес. 1994 р. / Відпов. ред. О. Мишанич. — К.; Венеція, 1996. — С. 262–276.
- Наливайко Д. С.* Парадигма італійсько-українських культурних і літературних зносин доби Відродження // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 104–120.
- Пахльовська О. Є.* Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. / Відпов. ред. І. О. Дзверін. — К.: Наук. думка, 1990. — С. 10–76.
- Шевченко-Савчинська Л. Г.* Проблема наслідувальності у тексті. — Режим доступу: <http://medievist.org.ua/materiali/rozvidki/problema-nasliduvalnosti-u-teksti>
- *Про Відродження в Італії: Зарубіж. літ. в шк. України.* — К., 2007. — № 3. — С. 32–34; — № 11. — С. 54–59; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2004. — № 4. — С. 39–47.

ДАНТЕ АЛІГ'ЄРІ

- Аветисян В. А.* Данте в оценке Гёте // Филол. науки. — М., 1992. — № 2. — С. 104–110.
- Алексеев М. П.* Первое знакомство с Данте в России // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 147–198.
- Андрушко В. А.* Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения. — М.: Наука, 1989. — С. 91–118.
- Асоян А. А.* Данте и русская литература. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. — 171 с.

- Баткин Л. М.* Данте и его время: Поэт и политика. — М.: Наука, 1965. — 198 с.
- Баткин Л.* Реальность и аллегория в поэтике Данте // Вопр. лит. — М., 1965. — № 5. — С. 101–111.
- Борхес Х.* Девять эссе о Данте // Вопр. философии. — М., 1994. — № 1. — С. 130–148.
- Генон Р.* Эзотеризм Данте // Филос. науки. — М., 1991. — № 8. — С. 129–171.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Данте в представлении современной науки // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 13–34.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. — М.: Наука, 1971. — 552 с.
- Горфункель А. Х.* Данте и философия его времени // Вопр. философии. — М., 1966. — № 3. — С. 87–97.
- Данте и славяне: Сб. статей / Под общ. ред. И. Бэлзы. — М.: Наука, 1965. — 271 с.
- Доброхотов А. Л.* Данте Алигьери. — М.: Мысль, 1990. — 208 с.
- Драч І.* Безмежжя Данте // Драч І. Духовний меч: Літ-крит. статті і есе. — К.: Рад. письменник, 1983. — С. 241–257.
- Еліот Т. С.* Данте. Пекло. Есе: (Скорочено) / З англ. пер. М. Стріха // Всесвіт. — К., 1996. — № 10/11. — С. 148–152.
- Клюшин А. А.* «Атреев пир» в «Божественной комедии» (в соотношении со славянскими сюжетами и переводами Данте) // Сов. славяноведение. — М., 1966. — № 4. — С. 62–65.
- Лобанов А. П.* Заметки о поэтике Данте // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1988. — № 5. — С. 56–59.
- Лозинский М. Л.* Данте Алигьери // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 9–36.
- Лотман Ю. М.* К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. — Л.: Наука, 1980. — С. 88–91.
- Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте. — М.: Искусство, 1967. — 88 с. (Див. про це: Баткин Л. Данте в восприятии русского поэта // Средние века. — М.: Наука, 1972. — Вып. 35. — С. 283–286).
- Семчинський С. В.* Трактат Данте: про мову чи про красномовство? // Мовознавство. — К., 1986. — № 5. — С. 58–63.
- Федерн К.* Данте и его время / Пер. с нем.; Под общ. ред. М. Н. Розанова. — М.: Изд. Т-ва И. Д. Сытина, 1911. — С. 159–272.
- Франко І. Я.* Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір його поезії. — К.: Рад. письменник, 1965. — 327 с.
- Якушина Т. В.* Восприятие Данте и Петрарки в итальянской литературе XVI века // Вестн. Ленинградского ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — Л., 1990. — Вып. 3. — С. 54–59.
- «Нове життя»**
- Елина Н. Г.* Поэтические циклы «Новой жизни» // Дантовские чтения. — 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 53–59.
- Елина Н. Г.* Проза «Новой жизни» // Дантовские чтения. 1973. — М.: Наука, 1973. — С. 142–196.
- Самарина М. С.* «Новая жизнь» Данте и Бернард Клервосский: [Влияние фр. религ. деятеля XII в. на творчество итал. поэта] // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2.

История, языкознание, литературоведение. — 1989. — Вып. 3. — С. 91–93.

«Божественна Комедія»

Андреев М. Л. Вечность в «Божественной Комедии» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. — 1977. — № 1. — С. 17–27.

Асоян А. А. «Прочтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной Комедии» в России. — М.: Книга, 1990. — 215 с.

Білецький О. Поэма Данте // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1966. — Т. 5. — С. 272–304.

Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 174–181.

Елина Н. Г. Об эстетическом анализе «Комедии» в итальянском дантоведении // Филол. науки. — М., 1965. — № 4. — С. 51–57.

Илюшин А. А. Из наблюдений над стилем «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1973. — М.: Наука, 1973. — С. 217–244.

Илюшин А. А. Над строкой «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 175–235.

Илюшин А. А. Стих «Божественной Комедии» // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 145–173.

Петрова О. «Комедія» Данте Аліг'єрі. Мистецький коментар XIV–XX століть. — К.: Факт, 2009. — 424 с.: іл. — (Укр. та англ. мовами).

Рабинович В. Л. «Божественная Комедия» и миф о философском камне // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 235–272.

Сернов С. Р. Строфой великого флорентийца. Русская терцина: (Строфическая форма «Божественной Комедии») // Дантовские чтения. — М.: Наука, 1989. — С. 18–40.

Данте й Україна

Білецький О. Поэма Данте // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1966. — Т. 5. — С. 272–275.

Домбровський О. А. Вплив «Божественної Комедії» Данте на поему І. Франка «Рубач» та її прозовий варіант // Українське літературознавство: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1976. — Вип. 26. — С. 34–40.

Домбровський О. А. Лексичні проблеми перекладу «Нового життя» Данте на українську мову // Іноземна філологія. — Львів, 1971. — Вип. 26. — С. 93–102.

Домбровський О. А. Франко як дантолог // Українське літературознавство: Респ. зб. — Львів, 1966. — Вип. 1. — С. 115–125.

Кочур Г. П. Данте в українській літературі // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 181–203.

Пахльовська О. Є.-Я. Культура середньовіччя та раннього італійського Відродження в інтерпретації Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): В 3 кн. — К.: Наук. думка, 1990. — Кн. 1. — С. 179–182.

• *Про Данте: Лит. в школі.* — М., 1965. — № 3. — С. 92–94; *Укр. мова і літ. в школі.* — К., 1965. — № 5. — С. 89–92; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 8. — С. 35–37; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1997. — № 3. — С. 39–46; *Зарубіж. літ.* — К., 1997. — № 39. — С. 7; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2004. — № 4. — С. 32–22; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2006. — № 9. — С. 15–19. *Про «Нове життя»:* *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 11. — С. 37–39. *Про «Божественну Комедію»:*

Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 5–6. — С. 41–49; *Зарубіж. літ.* — К., 1997. — № 39. — С. 2–8; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1997. — № 9. — С. 25–28; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 2. — С. 16–23; *Зарубіж. літ.* — К., 1999. — № 10. — С. 1, 3, 6–8; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 11. — С. 41–45; *Зарубіж. літ. в шк. України.* — К., 2006. — № 10. — С. 50–52; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2003. — № 9. — С. 42–46; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2003. — № 11. — С. 31–33; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2004. — № 4. — С. 20–21; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2007. — № 8. — С. 20–22.

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

(Франческо Петрарка. Библиографич. указатель рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. <1598–1985>. — М.: Книга, 1986. — 240 с.).

Балашиов Н. И. Литературное направление и грамматический строй: Поэзия Петрарки сквозь синтаксис его сонетов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1986. — Т. 45. — № 5. — С. 371–377.

Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта. — М., 1995. — 183 с. — (Чтения по истории и теории культуры / РГГУ; Вып. 12.)

Грифцов Б. А. Петрарка // Грифцов Б. А. Психология писателя. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 114–128.

Гусарова И. Для кого писал Петрарка? (Раздумья критика) // Лит. обозрение. — М., 1977. — № 5. — С. 18–22.

Девятайкина Н. И. Мироззрение Петрарки: этические взгляды. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1988. — 208 с.

Лапто-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России // Рус. лит. — СПб., 1991. — № 3. — С. 68–75.

Наливайко Д. С. Первый гуманист [Франческо Петрарка] // Всесвіт. — К., 1974. — № 8. — С. 148–158.

Парандовский Я. Петрарка [Биогр. хроника] // Иностр. лит. — М., 1974. — № 6. — С. 5–148.

Ревякина Н. В. Книжные заботы Петрарки // Вопр. истории. — М., 1986. — № 3. — С. 183–188.

Семенко И. Мандельштам — переводчик Петрарки. [С прил. текста стихов] // Вопр. лит. — М., 1970. — № 10. — С. 153–169.

Фурман Ю. М. Франческо Петрарка. Посмертная судьба в Европе и России: Монография. — Харьков: Основа, 2000. — 272 с.

Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. — М.: Наука, 1974. — 176 с.

Чередеева Е. И. Провансальская традиция в лирике Ф. Петрарки // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1981. — № 4. — С. 36–41.

Якушина Т. В. Восприятие Данте и Петрарки в итальянской литературе XVI века // Вестн. Ленинградского ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — Л., 1990. — Вып. 3. — С. 54–59.

Ф. Петрарка й Україна

Бажан М. Петрарка в восточнославянском мире // Бажан М. Раздумья и воспоминания. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 325–334. (Або: Бажан М. Думи і спогади. — К.: Рад. письменник, 1982).

Жила В. Ігор Качуровський — перекладач Петрарки // Визвольний шлях. — Мюнхен, 1987. — Кн. II. — С. 1296–1301.

Наливайко Д. С. Петрарка і Боккаччо в давній українській літературі // Рад. літературознавство. — К., 1976. — № 11–12. — С. 46–57.

Пильщикова И. А. Петрарка в России (Очерк истории восприятия) / — Режим доступу: www.libfl.ru/about/dept/bibliography/books/Petrarka1Predisl.pdf

- *Про Ф. Петрарку: Зарубіж. літ.* — К., 1996. — № 9. — С. 46–48; *Зарубіж. літ.* — К., 1996. — № 11. — С. 4; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 3. — С. 8–11; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 10. — С. 21–23; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 44. — С. 7; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2004. — № 6. — С. 55–58. *Про «Канцоньєре»: Відродження.* — К., 1994. — № 4. — С. 45–49; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 3. — С. 15–16; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2004. — № 6. — С. 27–29; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2003. — № 9. — С. 40–41; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2003. — № 5. — С. 36–39; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2004. — № 4. — С. 30–38.

ДЖОВАННІ БОККАЧЧО

Баратто М. Действительность и стиль в «Декамероне» // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1974. — № 2. — С. 106–110.

Веселовский А. Н. Боккаччо, его среда и сверстники // Веселовский А. Н. Собр. соч. — Пг.: Тип. РАН, 1915–1919. — Т. 6. — С. 404–428.

Прокопович С. С. Эволюция мотива щедрости в итальянской литературе XIII–XIV вв.: О влиянии куртуазной традиции на «Декамерон» Боккаччо // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1986. — № 5. — С. 58–64.

Хлодовский Р. И. Декамерон. Поэтика и стиль. — М.: Наука, 1982. — 349 с.

Шиммарёв В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — С. 208–215.

Шкловский В. «Декамерон» Боккаччо: Идею содержание новелл // Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. — М.: Сов. писатель, 1981. — С. 61–74.

Шкловский В. Б. Об истинном единстве художественного произведения вообще и о единстве «Декамерона» // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 25–39.

Штейн А. Л. Почему читают «Декамерон» // Штейн А. Л. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 5–51.

Д. Боккаччо й Україна

Наливайко Д. С. Петрарка і Боккаччо в давній українській літературі // Рад. літературознавство. — К., 1976. — № 11–12. — С. 46–57.

- *Про Дж. Боккаччо: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1998. — № 9. — С. 10–13; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 43. — С. 6–8. *Про «Декамерон»: Відродження.* — К., 1995. — № 8. — С. 51–53; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 1. — С. 20–22; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 3. — С. 4–7; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 8–13; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2003. — № 5. — С. 25–28; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2004. — № 4. — С. 22–29.

Нідерландська література

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

ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ

Эразм Роттердамский и его время: Сб. ст. / АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комис. по культуре Возрождения; Отв. ред. Л. С. Чиколини. — М.: Наука, 1989. — 278 с.

Смирин М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. Очерки из истории гуманистической и реформационной мысли. — М.: Наука, 1978. — 237 с.

Фуко М. История безумия в классическую эпоху. — СПб., 1997. — 576 с. — (Або режим доступу: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/fuko/bez/index.php>)

Шичалин Ю. А. Жизненный путь Эразма Роттердамского и становление новоевропейского самосознания // Контекст—1988. — М.: Наука, 1989. — С. 260–277.

Пинский Л. Е. Эразм Роттердамский и его «Похвальное слово Глупости» // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 56–86.

- *Про „Похвалу Глупости“: Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2006. — № 9. — С. 9–12.

Німецька література

История немецкой литературы: В 3 т. Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1985. — Т.1. — С. 103–154.

История немецкой литературы: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Балашова и др. — М.: Изд. АН СССР, 1962. — Т. 1. — С. 193–354.

Завьялова А. А. «Обструганный Экк». Проблема авторства: [О нем. сатирич. лит. XVI в.] // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1983. — № 4. — С. 21–29.

Ишимбаева Г. Трансформация фаустовского сюжета (Шпис – Клингер – Гёте) // Вопр. лит. — М., 1999. — № 6. — С. 166–177.

Легенда о докторе Фаусте. — Изд. 2-е, испр. / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. — М.: Наука, 1978. — 424 с. — (Серия «Лит. памятники»).

Соловьёв Э. Ю. Непобеждённый еретик: Мартин Лютер. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 283 с.

Шалагинов Б. Німецька література X–XVII ст. // Вікно в світ. — К., 1999. — № 1. — С. 8–22.

Ширер У. Взлёт и падение третьего рейха: В 2 т. / Пер. с англ. — М.: Воениздат, 1991. — Т. 1. — 653 с.

Jaspers K. Nikolaus Cusanus. — München, 1964.

Koch J. Die Ars coniecturalis des Nikolaus von Kues // Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein — Westfalen, 16. — Köln und Opladen, 1956.

Santinello G. Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica. — Padova, 1958.

□ *Штезель М. Д.* История немецкой литературы. От истоков до середины 19 в.: Учеб. пособие по литературе для педин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1974. — С. 33–60. — (Нім. мовою).

Французька література

Артамонов С. Д. Монтень, Шекспир, Пушкин... // Писатель и жизнь: Сб. — М., 1968. — Вып. 5. — С. 142–156.

Виппер Ю. Б. О своеобразии художественного мироощущения Клемана Маро; Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе; Ренессансные традиции и эволюция французской драматургии начала XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейской литературе XVI–первой половины XIX в.). — М.: Худож. лит., 1990. — С. 5–16, 59–78, 108–146.

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

Евдокимова Л. В. Французская ренессансная комедия второй половины XVI века и античная традиция // Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — С. 198–204.

История французской литературы: В 4 т. — М.: Изд. АН СССР, 1946. — Т. 1. — С. 167–334.

Мурашкинцва Е. Д. Распад средневековой жанровой системы и формирование жанра трагедии во французской драматургии XVI в. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1984. — Т. 43. — № 2. — С. 156–167.

Сент-Бёв О.-Ш. Монтень // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 344–361.

Старобинский Ж. Монтень в движении // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — Т. 2. — С. 7–356.

Старобинский Ж. Монтень в движении // Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры: В 2 т. / Сост., отв. редактор, предисл. С. Н. Зенкин. — М.: «Языки славянской культуры», 2002. — Т. 2. — С. 7–356.

Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. — М.: ИМЛИ РАН, 2001. — 208 с.

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

□ *Самарин Р. М.* «Трагические поэмы» Агриппы д'Обинье на фоне публицистики его эпохи // Самарин Р. М. Зарубежная литература: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 34–53.

□ *Черневич М. Н., Штейн А. Л., Яхонтова М. А.* История французской литературы. — М.: Просвещение, 1965. — С. 45–98.

• *Про Ренесанс у Франції: Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2003. — № 7. — С. 24–30.

ФРАНСУА ВІЙОН

Дюфорне Ж. Вийон и его литературная судьба // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1973. — № 1. — С. 106–109.

Клюева Е. В. «От жажды умираю над ручьем...» [К истории создания «Баллады состязания в Блуа» Ф. Вийона] // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1989. — № 3. — С. 21–27.

Первомайський Л. Франсуа Війон // Рад. літературознавство. — К., 1970. — № 7. — С. 46–57.

Перишина О. Д. Актуальність поезії Франсуа Війона // Іноземна філологія. — Львів, 1971. — Вип. 26. — С. 133–139.

Пинский Л. Е. Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 16–49.

Сент-Бёв О.-Ш. Франсуа Вийон // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 476–500.

Ф. Війон і Україна

Бедрик Ю. Версії «чотиривірша» Ф. Війона // Слово і Час. — К., 1998. — № 7. — С. 60–62.

Матвійшин І. Між котляревщиною і запахом доби (До проблеми українського перекладу «Малого Тестаменту» Франсуа Війона) // Перевал. — Івано-Франківськ, 1994. — № 2. — С. 39–41.

• *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1998. — № 6. — С. 43–47; № 11. — С. 11–19; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 44. — С. 6; *Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2004. — № 2. — С. 6–13.

ФРАНСУА РАБЛЕ

Анисимов И. И. Живая жизнь классики. — М.: Сов. писатель, 1974. — С. 27–47. (Або: Анисимов И. И. Французская классика со времён Рабле до Романа Роллана. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 5–24).

Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 484–495.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с. (1-е видання. — М.: Худож. лит., 1965. Див. про це: *Паньков Н. М. М.* Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // Вопр. лит. — М., 1997. — № 5. — С. 87–122).

Вайман С. О художественном мышлении Ф. Рабле // Вайман С. Марксистская эстетика и проблемы реализма. — М.: Сов. писатель, 1964. — С. 105–281.

Волощук Е. В одну телегу впрячь — не можно ли? (Из заметок на полях «Гаргантюа и Пантагрюэль») // Вікно в світ. — К., 2000. — № 1. — С. 72–86.

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

Золина Л. Д. Сложные существительные во французском языке 16 в. по роману Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» // Вopr. немецкой и франц. филологии. — М., 1965. — С. 164–183.

Кантор К. М. Делай что хочешь — твори добро // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1988–1989. — М.: Наука, 1989. — С. 150–204.

Пинский Л. Е. Смех Рабле // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 87–223.

Рыкунов В. М. Проблема человеческой глупости у Рабле и Флобера // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Филология. — 1988. — № 6. — С. 79–86.

Рябчук М. Від Рабле до Вольтера // Всесвіт. — К., 1986. — № 9. — С. 152–156.

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

Шпитцель Л. К восприятию Рабле // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 2001. — № 1. — С. 143–165.

• **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1997. — № 10. — С. 30–35; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1998. — № 5. — С. 18–22; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1998. — № 6. — С. 31–34; **Зарубіж. літ.** — К., 1999. — № 13. — С. 1–64; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 5. — С. 2–7; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2000. — № 1. — С. 25–28; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2003. — № 5. — С. 29–31; **Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.** — К., 2004. — № 2. — С. 16–20.

ПЛЕЯДА

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

Виппер Ю. Б. Поэзия Ронсара; Дю Белле и пути развития французской поэзии // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейской литературе XVI – первой половины XIX в.). — М.: Худож. лит., 1990. — С. 17–58.

Михайлов А. Д. Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (о двух переволах из Петрарки) // Филол. науки. — М., 1963. — № 2. — С. 199–203.

Сент-Бёв О.-Ш. Неизданные произведения Ронсара // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 416–447.

Англійська література

Алексеев М. П. Славянские источники «Утопии» Томаса Мора // Алексеев М. П. Английская литература. Очерки и исследования / Отв. Ред., авт. Послесл. Н. Я. Дьяконова, Ю. Д. Левин. — Л.: Наука, 1991. — С. 5–71.

Баканова Е. Р. Кристофер Марло и некоторые философские доктрины его времени // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1985. — № 6. — С. 34–41.

Баканова Е. Р. Марло и Эмпедокл: К проблеме античных влияний в драматургии Марло // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1990. — № 3. — С. 41–54.

Беркнер С. С. Развитие языка английской драмы в XVI–XX вв. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1991. — № 2. — С. 86–94.

Бочоришвили Н. К. О связи приёмов риторики с заимствованием лексики во времена Шекспира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1981. — № 3. — С. 39–46.

Василина К. М. Англійський конні-кетчерівський памфлет в контексті шахрайської прози XVI ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2001. — 20 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Томас Мор и его предшественники (Из истории англо-итальянских литературных связей) // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М.: Наука, 1975. — С. 82–120.

Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира: главы из книги / Пер. с англ. Г. Дашевского // Новое лит. обозрение. — М., 1999. — № 35(1). — С. 34–77. — (Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>)

Донская Е. Л. О генезисе и развитии английского сонета XVI в. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1988. — № 2. — С. 30–34.

История английской литературы. Том I. Вып. 1. Часть вторая. Литература эпохи Возрождения. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Ist_Ang_1/index.php

Летуновська І. Відомі невідомі: [Про творчість англ. драматургів першої третини XVII ст.] // Всесвіт. — К., 1989. — № 11. — С. 118–121.

Матузова В. И. К проблеме английского Предвозрождения. [О развитии англ. лит. и искусства XIV–XV вв.] // Вестн. Моск. ун-та. Филология. — 1969. — № 6. — С. 38–47.

Осиновский И. Н., Шульц Ю. Ф. Поэзия в творчестве Томаса Мора // Средние века. — М.: Наука, 1971. — Вып. 33. — С. 305–323.

Осиновский И. Н. Томас Мор. Утопический коммунизм, гуманизм, реформация. — М.: Наука, 1978. — 326 с.

Павлова Т. А. Англия Шекспира и Англия Кромвеля: (Из истории народной культуры в Англии конца XVI — 1-й половины XVII в.) // Новая и новейшая история. — М., 1979. — № 1. — С. 148–158.

Парфенов А. Т. К проблеме маньеризма в английской драматургии эпохи Возрождения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1982. — Т. 41. — № 5. — С. 442–453.

Парфенов А. Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1975. — № 3. — С. 88–96.

Покидов А. «Серебряная труба» английского Возрождения: (Об английском поэте Э. Спенсере) // Поэзия: Альманах. — М.: Мол. гвардия, 1984. — Вып. 39. — С. 178–180.

Решетов В. Г. Литературная теория Фрэнсиса Бэкона // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1986. — № 6. — С. 73–77.

Сапрыкин Ю. М. От Чосера до Шекспира: этические и политические идеи в Англии. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 192 с.

Сапрыкин Ю. М. Утопии Т. Мора и У. Шекспира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. — 1988. — № 3. — С. 66–73.

Тарлинская М. Г. Акцентная структура и метр английского стиха (XIII–XIX вв.) // Вopr. языкознания. — М., 1972. — № 4. — С. 100–111.

Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») / НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. — Запоріжжя: Запоріж. держ. ун-т, 2000.

— 406 с.

Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли. — Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shadurs/index.php

□ *Аникин Г. В., Михальская Н. П.* История английской литературы: Учебное пособие для студ. педин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1975. — С. 21–93.

□ *Аникст А.* История английской литературы: Пособие для препод. англ. яз. — М.: Учпедгиз, 1956. — С. 33–114.

• *Про відродження в Англії: Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2003. — № 9. — С. 48–56.

ДЖЕФРИ ЧОСЕР

Алексеев М. П. Пушкин и Чосер // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1984. — С. 388–403.

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

Іжевська Т. І. Способи передачі зовнішності героїв у «Кентерберійських оповіданнях» Д. Чосера // Іноземна філологія: Респ. міжвід. наук. зб. — Львів, 1987. — Вип. 86. — С. 126–133.

Кашкин И. А. Джефри Чосер // Кашкин И. А. Для читателя современника. Статьи и исследования. — М.: Сов. писатель, 1977. — С. 221–256.

Попова М. К. Проблемы реализма в раннем английском Возрождении и «Кентерберийские рассказы» Чосера // Вестн. Ленингр. ун-та. — 1980. — № 14. История, яз., лит. — Вып. 3. — С. 50–55.

Сапрыкин Ю. М. О взглядах Д. Чосера на любовь и брак // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. — М., 1982. — № 4. — С. 62–71.

Скуратовський В. Джефри Чосер // Всесвіт. — К., 1978. — № 5. — С. 164–165.

Харенко М. Ф. До питання про взаємодію запозиченого та одвічно англійського лексичних елементів. (На матеріалі «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера) // Питання романо-герман. філології та методики викл. іноземних мов: Респ. наук.-метод. зб. — К.: Рад. школа, 1975. — Вип. 2. — С. 3–8.

Харенко М. Ф. Особливості архаїзації лексики Джефри Чосера (На матеріалі «Кентерберійських оповідань») // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1975. — Вип. 38. — С. 118–125.

Чосер в современной критике // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение. — М., 1974. — № 1. — С. 94–98.

Элайсон Н. Э. Язык поэзии Чосера // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Серия 7. Литературоведение. — М., 1974. — № 4. — С. 92–95.

ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР

(Шекспир. Библиография рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1748–1962. — М.: Книга, 1964. — 712 с.)

Левидова И. М. Уильям Шекспир. Библиографич. указатель рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1963–1975. — М.: Книга, 1978. — 189 с.)

Алексеев М. П. Германия и раннее восприятие Шекспира в России // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 254–265.

Аникст А. А. Картина мира у Шекспира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. 1984. — Л.: Наука, 1986. — С. 143–150.

Аникст А. Синтез искусств в театре Шекспира // Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 15–41.

Аникст А. Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 37–67.

Аникст А. Шекспир. Проблемы стиля // Театр. — М., 1984. — № 7. — С. 108–124.

Андреев М. Л. Комедии Шекспира в истории жанровых форм // Театр и театральность в культуре Возрождения. — М.: Наука, 2005. — С. 172–181.

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

Бушманова Н. Когда в душе живёт Шекспир: [По материалам беседы с англ. романистами А. Мердок и П. П. Ридом] // Вопр. лит. — М., 1991. — № 2. — С. 155–184.

Васютинская Е. Б. Метонимическая номинация природы в английской лирике: (От ренессанса до романтизма) // Вісник Харківського держ. ун-ту. — Харків: Константа, 1996. — № 386. — С. 28–32.

Верцман И. О драматизме Шекспира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 23–37.

Верцман И. Шекспир и Монтень // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 50–81.

Генушас А. Амбивалентность шекспировских образов // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 82–105.

Гинзбург Юл. Советские шекспироведы о трагическом у Шекспира // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 165–187.

Горбунов А. Н. Шекспир и литературные стили его эпохи // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1984. — № 2. — С. 45–52. (Див. також: Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 5–15).

Дубашицкий И. А. Вильям Шекспир. Очерк творчества. — М.: Просвещение, 1965. — 227 с. (Изд. 2-е. — М., 1978. — 144 с.)

Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 5–49.

Затонський Д. В. Безсмертна загадка Шекспіра // Вітчизна. — К., 1988. — № 6. — С. 167–171.

Ильин М. В. Художественная условность последних пьес Шекспира в контексте постренессансного развития английской литературы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1985. — Т. 44. — № 3. — С. 257–265.

Кирилюк З. Драматургія Шекспіра // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 2. — С. 47–53.

Кольридж С. Т. Шекспир и его время; Отличительные черты шекспировской драматургии; Шекспир; Особые черты драматургии Шекспира; Суждения Шекспира равны по силе его художественному гению; Заметки об исторических пьесах Шекспира // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 260–285, 301–303.

Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. — 224 с.

Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 200 с.

Комарова В. П. Шекспир и Монтень. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. —

- 167 с.
- Конрад Н. И.* Шекспир и его эпоха // Конрад Н. И. Литература и театр. — М.: Наука, 1978. — С. 387–403.
- Кусько К.* Шекспірівські мотиви в історії німецької літератури // Иноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів: Світ, 1996. — Вип. 109. — С. 161–169.
- Левин Ю. Д.* Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1974. — Т. 1. — С. 100–108.
- Левин Ю. Д.* К истории восприятия Шекспира в России XVIII в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. — Л.: Наука, 1976. — С. 210–218.
- Левин Ю. Д.* О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати // Рус. лит. — Л., 1965. — № 1. — С. 196–198.
- Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века (От Пушкина до Толстого) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1970. — Т. 29. — Вып. 6. — С. 499–510.
- Лучук О.* Жанрова недетермінованість «похмурих» драм Шекспіра // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 148–156.
- Пинский Л. Е.* Образ Фальстафа [в дилогии В. Шекспира «Генрих IV»]. (Природа и История перед взаимным судом) // Вопр. философии. — М., 1971. — № 10. — С. 120–133.
- Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. — М.: Худож. лит., 1971. — 606 с.
- Селезінка І. О.* Проблема морального критерію у хроніках Шекспіра // Иноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1975. — Вип. 39. — С. 163–168.
- Смирнов А. А.* Шекспир. — Л.; М.: Искусство, 1963. — 192 с.
- Степанова Е. И.* О драматической функции английской народной песни и баллады в творчестве Шекспира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. — 1971. — № 2. — С. 55–65.
- Стречень Л. Л.* Структурна організація вираження теми пролитої крові з погляду теорії фреймів (на матеріалі драм У. Шекспіра) // Иноземна філологія. — Львів, 1992. — Вип. 103. — С. 122–130.
- Урнов М. В.* Вильям Шекспир // Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. — М.: Худож. лит., 1986. — № 4. — С. 7–72.
- Урнов М. В., Урнов Д. М.* Шекспир. Движение во времени. — М.: Наука, 1968. — 151 с.
- Флай Р.* Опосредованный мир Шекспира // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1978. — С. 82–86.
- Хартвинг Д.* Трагическое мировосприятие Шекспира // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1975. — № 1. — С. 135–139.
- Холлидей Ф. Е.* Шекспир и его время. Пер. с англ. — М.: Радуга, 1986. — 168 с.
- Цветков А.* Атлантический дневник, Охота на Шекспира [Рец. на кн. С. Гринблатта «Уилл в мире»]. — Режим доступа: <http://www.svoboda.org/programs/AD/2004/AD.092804.asp>
- Чекалов И.* Проблема словесных лейтмотивов у Шекспира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 74–82.
- Чернова А. Д.* ...Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. — М.: Искусство, 1987. — 219 с.
- Шведов Ю.* Исторические хроники Шекспира. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1964. — 306 с. (Або: Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. — С. 13–348).
- Шенбаум С.* Шекспир. Краткая документальная биография. Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1985. — 432 с.
- Шекспир в мировой литературе: Сб. ст. / Общ. ред. Б. Реизова. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — 384 с. (На с. 42–61 статья З. Плавскина «Шекспир и Лопе де Вега»).
- Шкловский В.* Загадки Шекспира // Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 119–123.
- *Самарин Р. М.* Шекспир // Самарин Р. М. Зарубежная литература: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 53–68.
- Сонети**
- Автономова Н., Гаспаров М.* Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопр. лит. — М., 1969. — № 2. — С. 100–112.
- Алексеев М. П.* Державин и сонеты Шекспира // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 265–275.
- Донская Е.* Некоторые особенности языка и стиля сонетов Шекспира // Шекспировские чтения. 1984. — Л.: Наука, 1986. — С. 240–252.
- Залите Т.* Функции слова в поэзии Шекспира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 67–74.
- Ивановский И.* Совсем другой Шекспир: [О работе над пер. сонетов. С публ. текста] // Нева. — Л., 1985. — № 7. — С. 190–197.
- Казаров В.* «Сонеты» Шекспира: проблемы перевода или переводчика? // Поэзия: Альманах. — М.: Мол. гвардия, 1988. — Вып. 50. — С. 209–219.
- Кольридж С. Т.* Поэзия Шекспира // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 285–288.
- Торкут Н.* Интерпретация сонетів В. Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу // Ренесансні студії: Зб. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Запорізький національний ун-т та ін. — Запоріжжя, 2006. — Вип. 11. — С. 3–19.
- Комедії**
- Бартошевич А. В.* Мир шекспировских комедий // Филол. науки. — М., 1964. — № 1. — С. 70–82.
- Генуишас А.* Мифологическая образность в комедиях Шекспира // Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 53–79.
- Руссакова Е.* Вильям Шекспир. «Венецианский купец»: [Лит. критика / Послел. В. Сурганова] // Лит. учёба. — М., 1981. — № 1. — С. 186–196.
- Тайц И.* Идеиная и художественная функция образа шута в комедиях У. Шекспира 90-х годов // Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 41–53.
- Тайц И.* Сюжет и конфликт шекспировских комедий (К проблеме традиции и новаторства) // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 116–130.
- «Ромео і Джульєтта»**
- Грим Ф. С.* Отношение трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» к нашей современности. — К., 1957. — 31 с.
- Кольридж С. Т.* Ромео и Джульетта // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.:

Искусство, 1987. — С. 304–307.

«Гамлет»

Ажнюк М. Про багатозначність словесних образів у «Гамлеті» В. Шекспіра та її відтворення в українських перекладах // «Хай слово мовлено інакше...»: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. — К.: Дніпро, 1982. — С. 240–254.

Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. — М.: Просвещение, 1986. — 223 с.

Бачелис Т. И. Образ Гамлета в искусстве XX в. // Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. — М.: Наука, 1988. — С. 112–144.

Бочоршвили Н. К. Игра слов в «Гамлете» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — 1977. — № 4. — С. 73–79.

Верцман И. «Гамлет» Шекспира. — М.: Худож. лит., 1964. — 143 с.

Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 341–407.

Карасёв Л. Флейта Гамлета: В. Шекспир «Гамлет» // Вопр. философии. — М., 1997. — № 5. — С. 58–71.

Кольридж С. Т. Гамлет // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 288–293.

Мезенин С. М. Игра словом в «Гамлете» Шекспира // Науч. докл. высш. шк. Филос. науки. — М., 1990. — № 4. — С. 40–47.

Парфенов А. Трагическое в Гамлете // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 130–138.

Султанов Ю. И. «Тримати дзеркало перед природою...»: Матеріали до вивчення творчості В. Шекспіра, зокрема його трагедії «Гамлет» // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 5. — С. 17–24.

Флоренский П. Гамлет / Вступит. ст. игумена Андроника (А. С. Трубочёва); Примеч. Н. К. Бонещкой // Лит. учёба. — М., 1989. — № 5. — С. 135–153.

Штейн А. «Реабилитированный» Гамлет // Штейн А. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 7–35.

«Отелло»

Миловидова Л. И. Про відтворення епітетів у російських перекладах трагедії Шекспіра «Отелло» // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1976. — Вип. 42. — С. 113–119.

Селезінка І. О. Ствердження гуманістичної ідеї при зображенні характеру Отелло // Іноземна філологія. — Львів, 1988. — Вип. 92. — С. 137–143.

Соколянский М. К проблеме художественной целостности трагедии «Отелло» // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 138–145.

Шведов Ю. Трагедия Шекспира «Отелло». — М.: Высш. шк., 1969. — 104 с.

«Король Лир»

Дьяконова Н. Из наблюдений над стилистикой образа Лира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 145–160.

Кольридж С. Т. Лир // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 294–296.

Костелянц Б. «Король Лир» — свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой // Вопр. лит. — М., 1999. — № 2. — С. 187–223.

Оруэлл Дж. Лир, Толстой и Шут // Лит. учёба. — М., 1989. — № 4. — С. 162–

168.

Шаповалова М. С. Вірш і проза в драматургії Шекспіра (на матеріалі трагедії «Король Лір») // Іноземна філологія. — Львів, 1976. — Вип. 41. — С. 101–108.

«Макбет»

Кольридж С. Т. Макбет // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 296–301.

Селезінка І. О. «Задушена тут доблесть підлим честолюбством...» [Про трагедію В. Шекспіра «Макбет»] // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1977. — Вип. 46. — С. 117–125.

«Буря»

Кольридж С. Т. Буря // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 307–314.

Шекспір і Україна

Ажнюк М. Т. Відбір слова і звороту для відтворення образності «Гамлета» У. Шекспіра в українських перекладах // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1973. — Вип. 30. — С. 134–140.

Ажнюк М. Незнаний український «Гамлет» [Про переклад Л. Гребінки] // Всесвіт. — К., 1971. — № 12. — С. 123–125.

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

Бархатов М. О. Варіативність перекладацької інтерпретації стійких словосполучень трагедії В. Шекспіра «Гамлет» // Іноземна філологія. — Львів, 1985. — Вип. 79. — С. 64–68.

Ваніна І. Шекспір на українській сцені. — К., 1958. — 103 с.

Доценко Р. Сто років тому, на зорі українського Шекспіра: [Про переклад «Гамлета» укр. мовою 1882 р.] // Всесвіт. — К., 1982. — № 10. — С. 156–158.

Зіневич Л. Шекспір і Україна // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 8. — С. 44–47.

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

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

Рубанова Л. Г. Значення праць М. Шаповалової у розвитку шекспірознавства в Україні // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів: Світ, 1996. — Вип. 109. — С. 155–161.

Соколянський М. Тіні забутих версій (шекспірознавство, переклади) // Всесвіт. — К., 2000. — № 1–2. — С. 153–163.

Стоянова А. А. Українські переклади 90-го сонета Шекспіра // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2005. — № 5. — С. 20–23.

Тарасова Н. Шекспір в українських перекладах. — Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 5. — С. 33–36.

Тарнавський О. «Гамлет» на українській сцені // Сучасність. — Мюнхен, 1973. — № 10. — С. 68–94.

Ткаченко С. Шекспірів сонет: труднощі інтерпретації // «Хай слово мовлено інакше...»: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. — К.: Дніпро, 1982. — С. 255–266.

Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. — Львів: Вища шк.,

Шаповалова М. С. Шекспір у творчості Лесі Українки // Слов'янське літературознавство і фольклористика: Респ. міжвід. зб. — К.: Наук. думка, 1973. — Вип. 8. — С. 21–35.

- *Про В. Шекспіра: Відродження.* — К., 1995. — № 2. — С. 47–49; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1996. — № 5. — С. 74–77; **Все для вчителя.** — 1999. — № 2. — С. 55; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1999. — № 4. — С. 44–46; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 11. — С. 17–20; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2000. — № 10. — С. 37–38; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2006. — № 5. — С. 12–13; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2003. — № 10. — С. 29–30, 22–23; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2004. — № 4. — С. 18; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2006. — № 10. — С. 23–25. *Про сонети В. Шекспіра: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 5–6. — С. 38–40.; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1998. — № 10. — С. 20–22; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1999. — № 4. — С. 24–25; **Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України.** — К., 2000. — № 3. — С. 48–51; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2003. — № 11. — С. 15–22; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 10. — С. 37–38; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2007. — № 10. — С. 51–52; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2006. — № 10. — С. 53–56. *Про трагедію «Ромео і Джульєтта»: Відродження.* — К., 1994. — № 2. — С. 19–24; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1996. — № 9. — С. 19–20; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1997. — № 11. — С. 18–19, 20; **Зарубіж. літ.** — К., 1998. — № 8. — С. 8; **Зарубіж. літ.** — К., 1998. — № 24. — С. 3, 6; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 11. — С. 6–11; **Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України.** — К., 2000. — № 1. — С. 18–22; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2000. — № 5. — С. 23–24; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2003. — № 6. — С. 26–30; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2003. — № 11. — С. 8–11; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 5. — С. 53–55; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 7. — С. 44–47; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2007. — № 3. — С. 36–39; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2003. — № 10. — С. 24–27; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2006. — № 10. — С. 36–43; **Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.** — К., 2006. — № 4. — С. 11–16; **Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.** — К., 2007. — № 6. — С. 27–30. *Про трагедію «Гамлет»: Вечерня середня школа.* — М., 1977. — № 1. — С. 49–54; **Літ. в школі.** — М., 1984. — № 1. — С. 35–44; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1996. — № 8. — С. 19–28; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1996. — № 9. — С. 13–17; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1997. — № 9. — С. 33–37; **Зарубіж. літ.** — К., 1998. — № 24. — С. 1, 2; **Зарубіж. літ.** — К., 1998. — № 40. — С. 2, 7; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 2. — С. 30–32; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 5. — С. 24–25; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2000. — № 9. — С. 11–12; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2000. — № 10. — С. 28–31; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2000. — № 10. — С. 33–35, 39–42; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2003. — № 5. — С. 22–28; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2004. — № 5. — С. 10–16; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 8. — С. 9; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 10. — С. 35–37; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2006. — № 11. — С. 48–50; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2007. — № 3. — С. 27–29; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2004. — № 4. — С. 22–23; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2006. — № 10. — С. 44–52; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2007. — № 11–12. — С. 44–50; **Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.** — К., 2005. — № 1. — С. 2–11. *Про трагедію «Отелло»: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 37–41. *Про трагедію «Король Лір»: Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1998. — № 8. — С. 21–23; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 7. — С. 32–37.

Іспанська література

- Балашов Н. И.* Испанская классическая драма. — М.: Наука, 1975. — 336 с.
- Балашов Н. И.* О содержании термина „народно-революционная драма” применительно к испанскому театру Золотого века // Филол. исследования. — М., Л., 1990. — С. 291–298.
- Балашов Н. И.* Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс-Барокко в испанской литературе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1967. — Т. 26. — Вып. 3. — С. 227–240.
- Бунина В. Г.* Предшественники Лопе де Вега: испанские трагики-маньеристы // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1987. — № 4. — С. 65–72.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Поэтика Гонгоры // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 218–225.
- Лосев С. С.* «Амадис Галльский» как историко-культурное явление // Вопр. истории. — М., 1984. — № 12. — С. 175–180.
- Османова А. Г.* Особенности авторской позиции в «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» Фернандо де Рохаса // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1981. — № 2. — С. 44–50.
- Пискунова С. И.* «Дон Кихот» и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 316 с.
- Пискунова С. И.* Проза Ф. де Кеведо: гротеск и риторика // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 2001. — № 1. — С. 44–54.
- Пискунова С.* Роман. Речь. Письмо («Дон Кихот» и «Ласарильо с Тормеса») // Вестн. Моск. ун-та. Филология. — 1998. — № 3. — С. 30–40.
- Плавский З. И.* Испанская инквизиция: палачи и жертвы: Исторические очерки. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 197 с.: ил.
- Рязанцева Т.* Тема самототожності у метафізичних сонетах Франсіско де Кеведо // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 18–23.
- Силлюнас В. Ю.* Испанский театр XVI—XVII веков: От истоков до вершин. — М.: РИК «Культура», 1995. — 288 с.

□ *Плавский З. И.* Литература Возрождения в Испании: Учебное пособие. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. — 233, [2] с.

□ *Штейн А. Л.* История испанской литературы (Средние века и Возрождение): Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз.. — М.: Высш. шк., 1976. — С. 53–187.

• *Про Відродження в Іспанії: Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.* — К., 2003. — № 11. — С. 43–47.

Іспанське Відродження й Україна

Гайдучок Т. Пантелеймон Куліш як видавець «Истории испанской литературы» за Тікнором // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 26–29.

Харитонов В. С. Література іспанського Ренесансу і художня спадщина Івана Франка // Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури. — К.: Наук. думка, 1981. — С. 283–311.

МІГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА

Державин К. Н. Сервантес. Жизнь и творчество. — М.: ГИХЛ, 1958. — 744 с.
Кравець Я. Мігель де Сервантес: змагання літератури і життя // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 4–16.

Мелетинский Е. М. «Романтическая» новелла Сервантеса // Филол. исследования. — М.:Л., 1990. — С. 403–409.

Мережковский Д. С. Сервантес // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. — М.: Книжная палата, 1991. — С. 85–108.

Неустроева Г. К. Стилистическая функция форм *unos/unas* в «Назидательных новеллах» Сервантеса // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 166–171.

Науменко А., Науменко Ан. Автор, оповідач, персонаж у Сервантеса // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 47–52.

Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопр. лит. — М., 1995. — № 2. — С. 143–170.

Плавский З. И. Национально-героическая трагедия Сервантеса «Нумансия» (К вопросу об источниках и сценической истории пьесы) // Сервантес. Статьи и материалы. — Л., 1948. — С. 61–78.

Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — 184 с. — (Серія «Проблеми світової літератури»).

Сервантес и всемирная литература: Сб. ст. / Под ред. Н. И. Балашова. — М.: Наука, 1969. — 299 с.

Ясный В. К. Некоторые особенности реалистического искусства Сервантеса в «Назидательных новеллах» // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 104–116.

«Дон Кіхот»

Багно В. Е. Глупец народных сказок как архетип образа Дон Кихота: К постановке проблемы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1991. — Т. 50. — № 2. — С. 163–166.

Багно В. Е. «Дон Кихот» и русская реалистическая проза // Эпоха реализма. Из истории международных связей русской литературы. — Л.: Наука, 1982. — С. 5–67.

Багно В. Е. Дон Кихот Ламанский — Рыцарь Печального Образа — Алонсо Кихано Добрый (К истории бытования сервантесовского образа в мировой литературе) // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 171–179.

Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота»: [Судьба романа Сервантеса]. — М.: Книга, 1988. — 447 с.

Балашов Н. Сервантес и Авельянеда («Антисервантес»). Возможность уравнивающего подхода к контрреформационной Испании // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — М., 2000. — № 4. — С. 3–26.

Бубновская Э. Ф. Лексическое нагнетание как один из важнейших стилистических приёмов в «Дон Кихоте» // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 145–153.

Волощук Е. Дон Кихот как фигура искушения: сервантесовские образы в художественном мире Ф. Кафки // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 59–72.

Гречанюк С. Наш сучасник Дон Кіхот // Всесвіт. — К., 1991. — № 10. — С. 181–185.

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

Затонский Д. В. Рыцарь на большой дороге, или *Contraria sunt complementa* (О Сервантесе и его «Дон Кихоте») // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 10–17.

Клоуз Э. Дж. Дон Кихот и «интенциональная ошибка» // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 3. Философия и социология. — М., 1973. — № 1. — С. 130–133.

Копистянська Н. «Свій» і «чужий» хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 74–79.

Миролюбова А. Ю. О стилистической доминанте «Дон Кихота» // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 96–104.

Моклиця М. Дон Кіхот і Санчо Панса в романі А. Платонова «Чевенгур»: психологічний аспект // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 56–61.

Назирова П. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе. — Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-mudrost.php>

Пинский Л. Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 297–365.

Пронкевич О. «Архетипний зір» і «націоналізація» культури: Асортівський міф про Дон Кіхота Сервантеса // Ренесансні студії: Зб. статей / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Запорізький національний ун-т та ін. — Запоріжжя, 2006. — Вип. 11. — С. 179–192.

Светлакова О. А. Художественное время и пространство в «Дон Кихоте» // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 89–96.

Сервантес. Статьи и материалы. — Л., 1948. — С. 13–60 (*Григорьев А. Л.* Дон Кихот в русской литературно-публицистической традиции; *Мордовченко Н. И.* «Дон Кихот» в оценке Белинского; *Державин К. Н.* Сервантес и Авельянеда).

Степанов Г. В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 79–89. (Або: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1979. — Т. 38. — № 6. — С. 513–520).

Тодчук Н. Умови виникнення хронотопу відчуження у романі // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 99–105.

Шапвалова М. С. Питання теорії роману в «Дон Кіхоті» Сервантеса // Іноземна філологія. — Львів, 1968. — Вип. 14. — С. 136–144.

Шкловский В. Б. Начало разговора о романе «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанский» // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 65–107. (Або: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 197–210).

Штейн А. Дон Кихот и Санчо Панса // Штейн А. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 79–85.

Шюц А. Дон Кіхот: проблема реальності (Поняття мудрості і дурисвітства) // Філософ. і соціол. думка. — К., 1995. — № 11. — С. 144–170.

Эйдельман Н. «Простодушие и преданность»: Размышления о Дон Кихоте и ещё более — о Санчо Пансе // Знание — сила. — М., 1985. — № 12. — С. 33–36.

Сервантес і Україна

Гольберг М. «Дон Кіхот» в українській поезії кінця XIX–XX століття. До

питання про інтерпретаційний потенціал художнього твору // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 19–26.

Дзюба І. Більший за самого себе: (Проблеми видання укр. мовою «Дон Кіхота») // Сучасність. — К., 1995. — № 7–8. — С. 82–89.

Дмитренко В. «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса Сааведри у творчому доробку Івана Франка // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 16–19.

Мойсеев І. Код двійки у перекладі «Дон Кіхота» Миколою Лукашем (Культурологічний аспект) // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 43–48.

Мороз М. Мігель де Сервантес Сааведра в українських перекладах і критиці. Бібліографічний покажчик // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 34–41.

Сулима М. «Дон Кіхот» Сервантеса в науковій і творчій спадщині Івана Франка // Сулима М. Книжиця у семи розділах. Літературно-критичні статті й дослідження. — К.: Фенікс, 2006. — С. 110–112.

Тимченко Р. М. Франко і Сервантес // Іван Франко і історико-літературний процес: Матеріали наук. конф. — К: Вид. Київського ун-ту, 1968. — С. 56–59.

• **Укр. мова і літ. в школі.** — К., 1966. — № 4. — С. 92–94; **Укр. мова і літ. в школі.** — К., 1972. — № 9. — С. 84–86; **Лит. в школі.** — М., 1973. — № 2. — С. 38–54; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1996. — № 9. — С. 21–23; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1996. — № 11. — С. 46–47; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1997. — № 9. — С. 22–24; **Зарубіж. літ.** — К., 1997. — № 36. — С. 2–4; **Зарубіж. літ.** — К., 1998. — № 43. — С. 1–2, 3, 6, 7–8; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1997. — № 6. — С. 14–19; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 1999. — № 2. — С. 20–25; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 2. — С. 24–28; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 1999. — № 5. — С. 14–16; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2000. — № 2. — С. 32–42; **Зарубіж. літ. в навч. закл.** — К., 2003. — № 12. — С. 2–6; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2005. — № 8. — С. 38–41; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2007. — № 3. — С. 27–29; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2007. — № 11. — С. 24–26; **Зарубіж. літ. в шк. України.** — К., 2008. — № 10. — С. 12–13; — № 11. — С. 56–60; — № 12. — С. 38–42; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2003. — № 10. — С. 20–22; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2004. — № 4. — С. 18–20; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2004. — № 12. — С. 17–18; **Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.** — К., 2007. — № 11–12. — С. 41–46; **Всесвітн. літ. і культ. в навч. закл. України.** — К., 2008. — № 3. — С. 18–20.

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

Андреев М. Л. Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона. — М.: РГГУ, 2006. — 35 с.

Плавский З. И. Лопе де Вега. — М.; Л.: Искусство, 1960. — 176 с.

Плавский З. И. Эстетические воззрения Лопе де Вега и его школы // Зарубеж. лит.: Учен. зап. Ленингр. ун-та. — 1956. — № 212. — С. 3–24.

Харитонов В. С. Лопе де Вега — поэт Відродження // Рад. літературознавство. — К., 1989. — № 5. — С. 31–38.

• **Лит. в школі.** — М., 1962. — № 5. — С. 84–87.

Португальська література

Хохлова И. А. Португальский ренессансный роман // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. — 1988. — Вип. 1. — С. 101–104.

ЛУЇС ДІ КАМОЕНС

Жердинівська М. Луїс ді Камоенс // Всесвіт. — К., 1977. — № 9. — С. 112.

Овчаренко О. А. Творчество Камоэнса и основные проблемы португальской литературы эпохи Возрождения: Автореф. дис. ... докт. филол. наук / ИМЛИ РАН. — М., 1994.

ПІДРУЧНИКИ, ЗАГАЛЬНІ ПОСІБНИКИ ТА ХРЕСТОМАТІЇ:

1

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

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

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

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

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

Методичні рекомендації з вивчення курсу «Історія зарубіжної літератури (Доба Відродження та XVII ст.)» для студентів II курсу факультету англійської мови. III семестр / Уклад. Висоцька Н. О. — К.: Вид. Центр КНЛУ, 2007. — 73 с.

Давиденко Г. Й., Акуленко В. Л. Історія зарубіжної літератури середніх віків та доби Відродження: Навч. посібник. — К.: Центр учбової літ., 2007. — 248 с.

2

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

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

Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV–XVII вв.) / Сост., вступит. ст. и коммент. Н. В. Ревякиной, О. Ф. Кудрявцева. — М.: УРАО, 1999. — 400 с.

(Для контексту з досвідом розвитку української культури див. також: Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 ч. — К.: Наук. думка; Основи, 1995).

ДОДАТКИ

**ТЕМАТИЧНА СТРУКТУРА КУРСУ
«СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА. ДОБА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
ТА ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ»**

СЕРЕДНЬОВІЧНА СЛОВЕСНІСТЬ

«ОНТОЛОГІЧНА КАРТИНА» ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ

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

КЛЕРИКАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

14. Загальні риси клерикальної літератури як середньовічного літературного напрямку.
15. Жанрова упорядкованість клерикальної літератури.
16. Біблія як пам'ятка світової літератури і об'єкт літературознавчого аналізу.
17. Функціональні жанри в клерикальній літературі (зеркала і проповіді).
18. Життя святих (агіографія) як жанр клерикальної оповідної літератури.
19. Епічний жанр алегоричної поеми у клерикальній літературі (на прикладі поеми Алана Лілльського «Антиклавдіан») і його вплив на новомовну літературу Середньовіччя.
20. Філософські поеми Бернарда Сильвестра «Про цілокупність світу» та Алана Лілльського «Плач Природи» як поетичне втілення ідей Шартрської школи в середньовічній схоластичній філософії.

20. Еклога і дебат — драматизовані форми алегоричної поезії в клерикальній літературі: походження, тематична спрямованість. Роль алегоричної еклоги у появі в новомовній середньовічній літературі жанру театального мораліте.

21. Жанр видіння в оповідній спадщині клерикальної літератури і його зв'язок з розвитком європейської літератури.

22. «Сповідь» Аврелія Августина як одна з перших в історії європейської культури автобіографій інтимного гатунку: задум, проблема становлення людської особистості, місце у структурі зображення психологічного аналізу.

23. Творчість П'єра Абеляра: психологічність латинської любовної лірики, розвиток жанру автобіографії в «Історії моїх страждань».

24. Особливості й жанрові різновиди релігійної лірики (гімни про свята, про святих, благочестиві роздуми, молитви, повчання, плачі, сатири, поетичні відгуки на події; метри, ритми, секвенції, тропи).

25. Секвенція як найсвоєрідніша форма середньовічної лірики. Класичні зразки удосконаленої секвенції у творчості Адама Сен-Вікторського, найвищі досягнення нової секвенції у художній спадщині Фоми Аквінського і поетів-францисканців.

26. Виникнення і жанрові ознаки літургічної драми.

27. Значення клерикальної літератури для наступного розвитку літератур Західної Європи.

НАРОДНО-ЕПІЧНА ЛІТЕРАТУРА

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

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

30. Характеристика давньогерманської епічної традиції (на прикладі «Пісні про Хільдебранда»).

31. Англосаксонська поема «Беовульф» як пам'ятка давньогерманського епосу: генеза, композиція, сюжетно-фабульна організація, проблеми сучасного вивчення.

32. Склад і особливості давньоскандинавської літератури.

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

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

35. «Молодша Едда» Сноррі Стурлусона як зразок скандинавської поезики.

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

КУРТУАЗНА ЛІТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

42. Французькі «шансон де жест» та їх класифікація.

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

44. «Пісня про Сіда» як пам'ятка іспанського героїчного епосу: джерела, основні жанрові, стильові характеристики та своєрідність, порівняно з французьким і німецьким героїчним епосом.

45. «Пісня про Нібелунгів» як пам'ятка німецького героїчного епосу: джерела, жанрові і стильові ознаки, хронотопна впорядкованість сюжету, проблематика, система образів, специфіка віршової структури, своєрідність у порівнянні з французьким і іспанським героїчним епосом.

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

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

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

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

50. Лицарський роман середньовічної Німеччини. «Парцифаль» В. фон Ешенбаха: багатоплановість зображення, зв'язок із романним досвідом Кретьєна де Труа.

51. Лицарський роман у середньовічній літературі Англії (на прикладі роману Т. Мелорі «Смерть Артура»).

МІСЬКА ЛІТЕРАТУРА

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

53. «Роман про Ренара» як пам'ятка великої епічної форми у міській літературі: генеза, композиція, основні образи, проблематика, доля циклу в наступному розвитку літератури.

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

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

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

57. Поетичне новаторство Рютбефа, значення його поетичного доробку для розвитку французької лірики.

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

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

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

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

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

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

64. Значення західноєвропейської середньовічної літератури для історії європейської літератури.

РЕНЕСАНСНА ЛІТЕРАТУРА

«ОНТОЛОГІЧНА КАРТИНА» ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ

1. Відродження як історико-літературна доба: загальне визначення поняття, хронологічні рамки, специфіка, джерела, основні тенденції розвитку.
2. Основні риси гуманістичної культури.
3. Загальні світоглядні основи європейського Відродження.
4. Проблема людини в ренесансній свідомості і специфіка ренесансного антропоцентризму.
5. Філософсько-естетичні витоки поглядів Відродження на мистецтво.
6. Загальна естетика Відродження.
7. Поетика Відродження: характер і амплітуда поглядів на природу, принципи художньої творчості та їх втілення в основних художніх стилях доби.

ІТАЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

8. Особливості та періодизація літературного процесу доби Відродження в Італії.
9. Традиційне і новаторське в художній спадщині поетів школи «солодкого нового стилю»: зв'язок з лірикою провансальських трубадурів і творчістю поетів-сицилійців, розробка нового поетичного стилю й поетичної мови (Г. Гвінцеллі, Г. Кавальканті).
10. Традиційне і новаторське в збірці Данте «Нове життя», розвиток у ній «стильовістських» тенденцій.
11. Проблематика і значення в історії італійської літератури трактатів Данте «Бенкет» і «Про народне красномовство».
12. «Божественна Комедія» Данте як синтез середньовічної культури і перший твір культури Відродження: задум, джерела, композиція, проблематика, поетика, жанр, значення в історії літератури.
13. Ідейно-художня концепція, сюжетно-фабульна організація, система образів і форми вираження авторської свідомості у першій частині «Божественної Комедії» — «Пекло».
14. Втілення поетичного світогляду Ф. Петрарки в його латиномовних творах (незак. героїчній поемі «Африка», морально-філософському трактаті «Про презирство до світу»).
15. Поетична збірка Ф. Петрарки «*Regum vulgarium fragmenta*» («Уривки на народній мові», інша назва «Канцоньєре») як найвидатніший твір у художній спадщині поета: творча історія, жанровий склад, композиція, основні мотиви й образи, традиційне і новаторське на образно-тематичному і стильовому рівнях, значення в історії європейської поезії.

16. «Елегія мадонни Ф'яметти» Дж. Боккаччо як перша психологічна повість і знамення нового типу художньої прози в європейській літературі.

17. «Декамерон» Дж. Боккаччо як найвищий етап у творчій еволюції митця і взірць нової новелістичної прози в європейській літературі: задум, джерела, специфіка художньої цілісності збірки як метатексту, основні циклоутворюючі фактори, особливості поетики, форми вираження авторської свідомості, значення твору в розвитку новоевропейської літератури.

18. Основні тенденції літературного процесу періоду Кватроченто: гуманістична латина (Л. Валла), література на вольгаре, органічне поєднання в літературному розвитку національної й античної традицій (Л.-Б. Альберті, А. Поліціано), активізація і трансформація жанру лицарської поеми (Л. Пульчі «Великий Моргант», М. Боярдо «Закоханий Орlando»).

19. Поема Л. Аріосто «Шалений Орlando» (інший переклад «Несамовитий Роланд», *рос.* «Неистовый Орlando» або «Безумный Роланд») як явище Високого Відродження періоду Чинквеченто: основний пафос, композиція, тематика, сюжетна багатоплановість, складне переплетення у творі середньовічного епосу, куртуазного роману, античних поезій, італійських новел, іронічність як домінанта авторської свідомості, значення поеми в розвитку європейської літератури.

20. Своєрідність італійської новелістики XVI століття.

21. Розвиток драматичних жанрів в італійській літературі XVI століття. Поетика комедії Н. Макиавеллі «Мандрагора».

22. Криза ренесансної свідомості у книзі Н. Макиавеллі «Державець» (інші варіанти перекладу назви: «Князь», «Владар», *рос.* «Государь»).

23. Поема Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» як одна з найвизначніших ренесансних епопей і як явище Пізнього Відродження: задум, творча історія, джерела, особливості сюжетно-фабульної організації, проблематика, історико-літературне значення.

НІДЕРЛАНДСЬКА ЛІТЕРАТУРА

24. Особливості доби Відродження в Нідерландах: хронологічні рамки, основні складові, світоглядні й філософські засади, співвідношення з античним та італійським ренесансним досвідом, місце літератури в нідерландському загальноренесансному процесі.

25. Творчість риторів і її функціональна перехідність у процесі формування власне гуманістичної літератури: естетика, поетика, жанри, розробка національної поетичної мови і художніх форм.

26. Філологічна діяльність Еразма Роттердамського (робота над виданням критичного грецького тексту Євангелія і його латинським перекладом).

27. Ідейні засади «християнського гуманізму» Еразма Роттердамського («Книга антиварварів», «Зброя християнського воїна»).

28. «Похвальне слово Глупоті» («Moriae Encomium [sive] Stultitiae Laus»): задум, джерела, композиція, змістовна енциклопедичність, жанрова специфіка, амбівалентність художнього зображення, система образів, сатиричний пафос і проблематика.

НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА

29. Особливості ренесансного процесу в німецькій літературі. Співвідношення гуманізму і Реформації. Провідні жанри, локальність і обмеженість німецької гуманістичної літератури.

30. «Листи темних людей» як найвидатніший твір німецької гуманістичної літератури: історія створення книги, композиція, домінанта сатиричної спрямованості, риси ренесансного світогляду, прийоми містифікації та пародіювання, мовної гібридизації.

31. Основні жанри і публіцистична спрямованість літературної творчості У. фон Гуттена.

32. Жанри літературної творчості М. Лютера. Переклад Біблії як початок розвитку німецької мови і чинник утвердження її літературних норм.

33. Сатирико-дидактичний твір С. Бранта «Корабель дурнів» — взірець німецької позаренесансної літератури доби Відродження: тема глупоти, пафос, структура поетичної оповіді, зв'язок із традиціями середньовічної міської літератури Німеччини.

34. Творчість Г. Сакса як визначне явище бюргерської літератури: жанри, джерела, пафос, тематика, зв'язок з традиціями народної літератури, місце у розвитку німецької літератури.

35. Народна література як органічна складова літературного процесу в Німеччині за доби Відродження. Поява, орієнтованість, джерела, тематика і функціонування у літературному процесі народних книг.

36. Перша книжкова версія легендарної історії про Фауста: композиція, сюжетно-фабульна організація, дидактизм, ідейно-тематичне спрямування.

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА

37. Особливості літературного процесу доби Відродження у Франції.

38. Поезія Франсуа Війона як явище перехідного періоду від Класичного Середньовіччя до Відродження у Франції: склад творчої спадщини, основні поетичні форми, зв'язок із традиціями середньовічної літератури, тематичне і стилічне новаторство.

39. Гурток Маргарити Наваррської та його місце в літературному процесі Раннього Відродження.

40. Роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» — найвидатніший твір французького Відродження: задум, джерела, творча історія, композиція, сюжетно-фабульна організація, система образів-персонажів,

проблематика, жанр, зв'язок з естетикою карнавалу, природа раблезіанського сміху, значення твору для історії європейської літератури.

41. Трактат Ж. Дю Белле «Захист і звеличення французької мови» як естетичний маніфест Плеяди.

42. Поезія П'єра де Ронсара: жанри, мотиви, синтез національної поетичної традиції і античної та італійської ренесансної поетичної спадщини, художнє новаторство, роль в історії літератури.

43. Поетична творчість Ж. Дю Белле (на прикладі італійських збірок) і її доля у розвитку французької літератури.

44. Філософсько-моралістичний твір М. де Монтеня «Проби» (інші варіанти перекладу назви «Досліди», «Досвіди», рос. «Опыты»): творча історія, побудова, тематика, фрагментарність оповіді, домінанта самопізнання, пафос скептицизму, значення у жанровому розвитку прози і філософської публіцистики, вплив на розвиток європейської літератури.

45. Поетична творчість А. д'Обіньє («Роздуми з приводу псалмів», «Трагічні поеми») як найвидатніше явище гугенотської поезії французького Пізнього Відродження: основні мотиви, жанри, зв'язок і трансформація принципів поетики Плеяди, поєднання у творах елементів біблійної давнини й античної міфології, значення у створенні національної французької поезії.

АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

46. Особливості літературного процесу в Англії доби Відродження. Хронологічні рамки англійського Ренесансу.

47. «Кентерберійські оповідання» Дж. Чосера як явище перехідного періоду в Англії від Середньовіччя до Відродження: задум, джерела, композиція (співвідношення з побудовою «Декамерона» Боккаччо), змістовна енциклопедичність, жанровий склад, проблематика, стиль і поетика віршової оповіді, риси новаторства, значення у розвитку англійської літератури і літературної мови.

48. Творчість найвидатнішого представника Раннього Відродження в Англії Т. Мора. Композиція, проблематика і жанрові особливості «Утопії» («Libellus aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia» / «Золота книжка, настільки ж корисна, як і цікава про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія»).

49. Якісний розвиток англійської поезії Раннього Відродження в творчості Т. Уайєта та Г. Серрея (метрика, строфіка, петрарківські тенденції).

50. Реформа англійської поезії Зрілого Відродження, синтез національної традиції з художнім досвідом античності, італійської та французької ренесансної лірики в творчості Е. Спенсера.

51. Стильове явище «евфуїзму» в англійській прозі Зрілого Відродження (роман Дж. Лілі «Евфуес»).

52. Англійський театр і драма доби Зрілого і Пізнього Відродження.

Новаторство драматургії найвидатнішого драматурга, попередника В. Шекспіра — К. Марло («Гамерлан Великий», «Трагічна історія доктора Фауста»).

53. Літературна спадщина й етапи творчості В. Шекспіра.

54. Своєрідність і новаторство лірики В. Шекспіра: циклічність сонетів, філософічність поетичного світу, образи ліричного героя і ліричних персонажів.

55. Своєрідність історичних хронік В. Шекспіра: джерела, конфлікт, жанрова специфіка і проблематика, головні образи державного плану і «фальстафівського фону» («Річард III», «Генріх IV»).

56. Особливості комедій В. Шекспіра: конфлікт, характер дії, сюжетна двоплановість і проблематика («Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч»).

57. Ускладнення художнього світосприйняття в комедії «Венеціанський купець». Значимість образу Шейлока і перспективний потенціал втіленої в ньому художньої моделі людини.

58. Рання трагедія «Ромео і Джульєтта»: задум, джерела, своєрідність трагічного конфлікту, система образів, ренесансна проблематика.

59. Зміна трагічного конфлікту, ускладнення художнього світу, поетика образів і проблематика у «великих» трагедіях В. Шекспіра («Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет»).

60. Особливості творчого методу В. Шекспіра: широта охоплення явищ дійсності у їх динаміці і складному взаємозв'язку; різнобічність і динамізм характерів; стильове поєднання трагічного і комічного, високого і низького; чергування вірша і прози.

ІСПАНЬКА ЛІТЕРАТУРА

61. Особливості та періодизація літературного процесу в Іспанії доби європейського Відродження.

62. «Трагікомедія про Калісто і Мелібею» («Селестина») Ф. де Рохаса: новаторство, жанрова своєрідність, роль у формуванні іспанського шахрайського роману і гуманістичної драми.

63. Лицарський роман в іспанській літературі Раннього Відродження (на прикладі роману «Амадіс Галльський», опубл. Г. О. де Монтальво).

64. Шахрайський роман як один із провідних жанрів в іспанській літературі Зрілого Відродження: основні жанрові ознаки, риси новаторства, зв'язок із формуванням європейської реалістичної романної прози (на прикладі роману «Життя Ласарильйо з Тормеса»).

65. Пасторальний роман в іспанській літературі Зрілого Відродження (на прикладі роману Х. Монтемайора «Діана»).

66. Іспанська поезія періоду Зрілого Відродження: маньєристичний стиль лірики Ф. де Еррери та Л. де Леона.

67. Містична школа в іспанській поезії Зрілого Відродження, її зв'язок зі східною поетичною традицією (на прикладі творчості Х. де ла Круса).

68. «Зруйнування Нумансії» як започаткування жанру національно-

героїчної трагедії в іспанській драматургії.

69. Сервантес — творець іспанської національної гуманістичної новели. Збірка «Повчальні новели»: задум, сенс назви, класифікація новел, проблематика, втілення ренесансного світогляду, поетика малої прозової форми.

70. «Дон Кіхот» Сервантеса: задум, джерела, композиція, сюжетно-фабульна організація, система образів, проблематика, жанр, стильові особливості, значення для наступного розвитку європейської прози.

71. Образи Дон Кіхота і Санчо Панси в системі образів роману Сервантеса та їхня роль у втіленні авторської художньої концепції.

72. Обґрунтування естетичних принципів іспанської національної драми в трактаті Лопе де Веги «Про нове мистецтво писати комедії в наш час».

73. Народно-героїчна драма Л. де Веги «Фуенте Овехуна»: конфлікт, проблематика, динамічність дії, стильові особливості, риси новаторства.

74. Філософська проблематика релігійної драми Л. де Веги «Лицедійство істини».

75. Комедія інтриги («плаща і шпаги») у творчій спадщині Л. де Веги (на прикладі п'єси «Собака на сні»).

76. Поезія Гонгори як явище перехідного періоду від Відродження до Бароко.

ПОРТУГАЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА

77. Ренесансний процес у португальській літературі. Лірика Л. В. ді Камоенса: основні мотиви, жанри, продовження петрарківської лінії в португальській поезії, передвістка етичної позиції бароко.

78. Епічна поема Камоенса «Лузіади»: зв'язок традиції (міфологія, наслідування давніх) із сучасною йому культурою, ідейне розмаїття, епізодія історії португальського народу, тема «героїчного ентузіазму», риси трагічного в епіко-поетичному світосприйнятті автора.

79. Значення культурної доби європейського Відродження в історії світової літератури.

Августін Аврелій (354–430) — професійний ритор, християнський богослов і письменник, найвизначніший з отців давньої Церкви (*doctores ecclesiae*) християнського Заходу.

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 богослов'я (теорія подвійної істини).

Амплітуда — від *лат. amplitudo* широта — максимальне значення зміни величини; показник коливань між ідейними позиціями, поглядами, оцінками, враженнями тощо.

Антизакономірності літературного процесу — «закони випадку», неповторне, індивідуальне, випадкове, яке не підкоряється закономірностям; індивідуальні відхилення від «норм». Діють у різних напрямках або взагалі не мають якоїсь спрямованості, проте мають свої правила й обмеження. Виконують функцію деавтоматизації літературного процесу. Без антизакономірностей неможливо помітити і визначити закономірності.

Антистрофа — від *гр. antistrophē* поворот назад — друга строфа в парі строф, написаних однаковим (зазвичай дуже складним) розміром. З античної хорової лірики перейшла в хорові пісні трагедії.

Антифон — від *гр. antiphōnos* той, що звучить у відповідь — спів, що виконують по черзі два хори або соліст і хор.

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

Апріорний — від *лат. a priori* з попереднього — незалежний від досвіду, той, що передує досвіду, знання, яке первісно притаманне свідомості.

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

Біметасоматобзний (від: *лат. bi...* – двох + *гр. meta...* – між + *гр. sōma* [sōmatos] – тіло — пов'язаний зі взаємодією, взаємовпливом двох тіл чи явищ, кожне з яких змінюється, набуваючи властивостей іншого.

Бурк'єлло (1404–1449) — італ. поет, представник демократичного напрямку, один з творців жартівливої поезії.

Закономірності літературного процесу — повторюване, те, що утворює певну «норму». Діють стабільно в одному напрямі, оприявнюються у процесі додання антизакономірностей, що їм протистоять. Виконують функцію автоматизації літературного процесу.

Екзистенція — від *лат. existentia* існування — спосіб існування людської особистості. Будучи одним з основних понять екзистенціалізму, філософського напрямку XX ст., означає центральне ядро людського «я», завдяки якому воно постає не як емпіричний індивід і не як щось загальне («розум, що мислить»), а

саме як конкретна неповторна особистість. При цьому екзистенція не є чимось тим, що можна раціонально визначити і об'єктивувати, а постає «відкритою можливістю», яка не об'єктивується. Саме цим, з точки зору Ж.-П. Сартра (1905–1980), екзистенція відрізняється від заданої наперед сутності людини.

Експансія — від *лат.* *expansio* — розповсюдження.

Елеваційний — завмерлий у повітрі підчас великого і плавного стрибка угору.

Еманация — становлення.

Есхатологія — вчення про кінець світу.

Єронім (між 340 і 350 – 420) — один з великих учителів Західної церкви.

Імплантація — *лат.* *im* від *in* в + *plantare* — садити. Тут вживається у тому ж значенні, що й термін *трансплантація* — *лат.* *transplantare* — пересаджувати.

Клірик — церковнослужитель.

Ковбінаторика — сполучення довільних предметів чи елементів.

Лактанцій Люцій Целій Фірман (бл. 250 – бл. 330) — відомий християнський письменник і ритор.

Лія та Рахіль — за старозавітним переказом сестри, дружини Якова — патріарха, родоначальника «дванадцяти колін Ізраїлю», сина Ісаака та Ревеки, внука Аврама. Некрасива зовнішньо, маючи пошкоджений зір, Лія наділена даром поглибленого внутрішнього життя. Її молодша сестра Рахіль померла наймолодшою, тому під час свята Куців Рахіль уособлює річкова верба, яка в'яне раніше за інших.

Магдалина — Марія, яка народилася в м. Магдалі, що на березі Тиверіадського (Геннісаретського) озера, була свідком воскресіння Ісуса Христа і за його велінням возвістила про це його учням (Йн 20 1–18; Мк 16 9–11).

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 вавилонсько-халдейські, іудейські, іранські (зороастризм) гностичні уявлення. Розповсюдилося за межами держави Сасанідів на сході аж до Китаю, на заході — до Іспанії та Галлії. Певний час прихильником маніхейства був Августин Аврелій, але пізніше різко виступив проти цього вчення.

Марта — у Новому Заповіті сестра Лазаря та тієї Марії, „що миром помазала Господа і волоссям своїм обтерла йому ноги” (Йн 11 2). «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).

Месер (*итал.* *messere*, *фр.* *messer* – пан) — звернення до вельможного громадянина у середньовічній Італії та Франції. Це звертання могли додавати до прізвища чи посади людини.

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.

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

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 мислить. Нус — це надкосмічна свідомість, розумова (інтелігібельна) матерія. Звідси ідеї осмислюються в їх зверненості до світу і постають потенцією й енергією будь-якого можливого інобуття. Неоплатоніки теж навчали про Розум, який сам себе усвідомлює, про Світову Душу як таку ідею, що сама рухається і є началом руху для будь-якої речі. Результатом рухомості такої ідеї у неоплатоніків став Космос. Космос постає 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 ділиться 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 із 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 на вогненний хаос, але так само періодично повертає собі абсолютну гармонію, 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.

Номінальний — від *лат.* *nominialis* іменний — той, що існує тільки за назвою, не виконує свого призначення.

Олександр Македонський («Скандер Зу л-Карайн», як нарекли його на Сході; 356 до н.е. — 323 до н.е.) — вихованець Арістотеля. «Я шаную Арістотеля, — казав великий полководець, — так само як і свого батька, бо якщо батькові я зобов'язаний життям, то Арістотелеві тим, що надає йому <життє> цінні».

Оріген (бл. 185–254) — відомий християнський богослов і філософ.

Паладін — від *итал.* *paladino*, від *пізньолат.* *Palatinus* придворний — у середньовічній західноєвропейській літературі назва сподвижників франкського імператора Карла Великого або легендарного вождя кельтів у Британії короля Артура. Пізніше паладинами стали називати доблесного лицаря, відданого своєму панові чи дамі.

Пантеїзм (від *гр.* *pan* – все, *theos* – бог) — філософське вчення, яке ототожнює Бога і природу. Іншими словами, Бог і природа повністю співпадають одне з одним, утворюючи ціле. Термін «пантеїст» 1705 р. запровадив англійський

філософ Джон Толанд, а термін «пантеїзм» у 1709 р. — нідерландський теолог Й. Фай.

Патрістика (від *лат.* *patres* – отці) — напрям філософсько-теологічної думки II–VIII ст., пов'язаний з діяльністю ранньохристиянських авторів — Отців Церкви, як-от: Юстин (пом. бл. 165), Татіан (бл. 120–бл. 175), Афінагор (пом. бл. 177), Квінт Септімій Флорекс Тертулліан (бл. 160 – після 220), Климент Олександрійський (Тит Флавій, пом. до 215), Ориген (бл. 185–254), Василій Великий Кесарійський (бл. 330–379), Григорій Ніський (бл. 335–бл. 394), Григорій Богослов Назіанзін (бл. 330–бл. 390), Амфілохій Іконійський (бл. 340 – після 394), Йоан Дамаскін (бл. 675–754), Леонтій (бл. 475–543), Боецій (Анцій Манілій Торкват Северин, бл. 480–524) та ін.

Перипатетики — коментатори та послідовники Арістотеля.

Платонізм — вчення про верховенство ідеї (ейдосу) над матерією. Ідея сприймається як модель, що породжує різні матеріальні інтерпретації (часткові втілення). Платонізм виходить з двох емпіричних, слухних й загальнозрозумілих спостережень: 1) повітрям можна дихати, але ідеєю повітря дихати неможливо; 2) часта та суцільна плинність речей перешкоджає відрізнити одну річ від іншої, а в межах однієї речі не дозволяє називати її чимось цілісним. Якщо кожен момент становлення речі зникає в момент своєї появи, то стає незрозуміло, що ж таке сама річ, яка кожної миті постає й кожної миті 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 і всю людську особистість.

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

Полівалентний — той, що має здатність до створення багатьох зв'язків.

Провісний — фатальний, наперед визначений провидінням.

Ремінісценція — від *півнолат.* *geminiscentia* спогад — риси художнього тексту, що нагадують про інші твори, часто несвідоме відтворення автором чужих образів чи ритміко-синтаксичних ходів.

Савонарола Джироламо (1452–1498) — італ. поет, проповідник, релігійно-політичний діяч, свідомий і активний ворог світської, гуманістичної культури Відродження.

Саккетті Франко (бл. 1330–1400) — італ. нар. письменник, автор збірки «Триста новел», віршів і релігійних проповідей, відомий майстер сатири.

Сакс Ганс (1494–1576) — нім. бюргерський поет, автор численних мейстерзінгерських пісень й ін. творів, сюжети яких брав із життя, античної, середньовічної, ренесансної словесності, з народних книг тощо.

Сараціни — *грец.* *Σαρακηνός* східні люди — народ, який згадують давньоримські історики IV ст. Амміан Марцеллін та Птолемей. Плем'я кочівників (бедуїнів), що жили вздовж кордонів Сирії. З часу хрестових походів європейські автори стали називати сарацинами всіх мусульман, часто використовуючи як синонім термін «маври».

Сатурн — один з найдавніших римських богів. Не пізніше III ст. до н. е. почали ототожнювати з Кроносом (в грецькій міфології — одним із 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 син). Таке ототожнення призвело до інтерпретації Сатурна як невмолимого часу, котрий

поглинає те, що сам породив, а також як сімені, яке повертається в землю, що породила його.

Сеньйор — феодальний власник землі, котрий віддавав частину своїх земель із селянами іншому, більш дрібному феодалові, за службу. Синонім — «сюзерен»; антонім — «васал».

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

Теїзм — від *гр.* *theos* бог — релігійно-філософське вчення, яке, на відміну від пантеїзму, вважає Бога абсолютною нескінченною надсвітловою і надлюдською особистістю, а на відміну від деїзму розглядає світ як здійснення божественного задуму (промислу).

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

Типологічна спільність — це належність до одного типу, коли спільні елементи, риси чи властивості стосуються різних за походженням явищ. Протилежний випадок — це генетична спільність, за якої порівнювані явища мають однакове походження.

Томізм — від *лат.* *Thomas* Тома чи Фома — провідний напрям в католицькій філософії, заснований у XIII ст. Томою Аквінським. Основні ідеї: гармонія віри і розуму, божественний ієрархічний порядок, визнання загальних ідей у божественному розумі (тобто що до одиничних речей), в самих речах (як загальне в одиничному) і людському розумі, що пізнає речі (тобто після речей).

Топ (топи) — від *грец.* *τόπος* букв. «місце», перен. «тема», «аргумент» — поняття, вжите Арістотелем у «Риторичі» для характеристики діалектичних і риторичних силогізмів. «Я кажу, — зазначає філософ, — що силогізми діалектичні та риторичні стосуються того, про що ми мовимо загальницями — топами (топоі); вони <топи> однакові для міркувань про справедливість, про явища природи, тобто про предмети, які мають різне походження і водночас «не стосуються якогось конкретного предмета» і тому «не зроблять людину більш обізнаною в галузі конкретної науки» (див. докл.: Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. — С. 23–24). Варіантом поняття «топ» у класичній риторичі є категорія «топос».

Фоленго Теофіло (1496–1544) — італ. письменник, бенедиктинець, за реліг.-філос. поглядами близький до Еразма Роттердамського, автор «Макаронії», тобто зб. поем, еклог, епіграм, написаних макаронічною латиною.

Хакім — на івриті *חכם*, мудрець — у біблійний період вчений і мудрець, надалі знавець Закону. Поняття, що відповідає званню рабина у сефардських та східних общинах. У Біблії — учена людина, яка володіє житейською мудрістю, уміючи відрізнити добро від зла і чинити відповідно до норм моралі. У деяких випадках це слово означає також талановиту і творчу людину. В талмудичній літературі цим словом називають знавця Тори, а також того, хто розуміється на Усному Законі, а в Мішні (зібранні Усного Закону) — того, хто здатний вчитися у будь-якої людини. Така людина не говорить у присутності того, хто мудріший за неї, не перебиває співрозмовника, не квапиться відповідати, запитує по суті

справи, відповідає точно, здатна упорядкувати знання, якщо чогось не знає, то зізнається у цьому, завжди визнає правду. У сучасній розмовній мові хахамом називають розумну людину, інтелектуала.

Художній простір — це особливості (способи і форми) зображення в мистецтві просторових явищ і стосунків, або втілені в художньому образі просторові уявлення, що виступають у творі однією з провідних рис художнього світу і наділені основними рисами художнього образу.

Художній час — це особливості (способи і форми) зображення в мистецтві часових стосунків і параметрів, або втілені в художньому образі часові уявлення, що виступають у творі однією з провідних рис художнього світу і наділені основними рисами художнього образу.

Центон — від *лат.* cento клаптевий одяг — своєрідний віршовий фокус, коли новий твір складається внаслідок об'єднання окремих рядків, насмиканих з різних творів якого-небудь поета. Рядки повинні бути підібрані таким чином, щоб уся «клаптева» поезія була об'єднана певним загальним сенсом чи, як мінімум, стрункістю синтаксичної побудови, що надавала б їй вигляду завершеного твору.

Юпітер — в римській міфології бог неба, денного світла, грози, цар богів, який ототожнюється з грецьким Зевсом, сином Кроноса.

УЧЕНІ-МЕДІЄВІСТИ

УКРАЇНЬКА МЕДІЄВІСТИКА

В історії літератури медієвістика — це галузь, предметом якої є середньовічне письменство. В українському літературознавстві термін «медієвістика» застосовують як синонім давнього українського письменства — літератури Київської Русі, літератури 14–15 ст., окремих ренесансних тенденцій та літературного бароко 16–18 ст. (як етап розвитку мистецтва слова на переході від Середніх віків до Нового часу (див.: УЛЕ. — К., 1995. — Т. 3. — С. 329).

АЛЕКСАНДРОВ
Олександр Васильович
(1947)

— доктор філол. наук; професор; завідувач кафедри журналістики Одеського національного ун-ту ім. І. І. Мечникова, відповідальний редактор фахового збірника наук. праць «Медієвістика» (починаючи з вип. 4, 2006).

БЛОУС
Петро Васильович
(1953)

— доктор філол. наук; професор кафедри укр. л-ри Житомирського держ. ун-ту ім. Івана Франка.

БЕТКО
Ірина Павлівна
(1962)

— кандидат філологічних наук; науковий співробітник відділу укр. класичної л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ); доктор габлітований, професор надзвичайний Вармінсько-Мазурського ун-ту (Ольштин, Польща).

ГУДЗІЙ
Микола Каленикович
(1887–1965)

— доктор філол. наук; академік АН УРСР (1945); професор Московського ун-ту (1922); 1911 закінчив Київський ун-т, під час навчання в якому 1908–1911 був учасником семінару східнослов'янської філології професора В. М. Перетца; 1938–1947 керував відділом давньоруської л-ри в Ін-ті світової л-ри ім. О. М. Горького (Москва), 1945–1952 відділом рос. літератури, а 1951–1962 відділом давньої української л-ри в Ін-ті л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (Київ).

ЗАТОНЬСЬКИЙ
Дмитро Володимирович
(1922–2009)

— доктор філол. наук (1969); професор (1970); член-кореспондент (1969) і академік (1990) АН УРСР; 1950 закінчив Київський ун-т; 1962–1974, 1986–2009 завідувач відділу в Ін-ті л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ); у 1974–1975 завідувач відділу в Ін-ті світової л-ри ім. О. М. Горького (Москва); з 1967 член Міжнар. асоціації літ. критиків; 1976–1978 віце-президент Міжнар. асоціації порівняльного літературознав-

ства, з 1974 член правління Т-ва Гете у Веймарі (Німеччина).

ІСАЄВИЧ
Ярослав Дмитрович
(1936–2010)

— історик-медієвіст; доктор історич. наук (1978); член-кореспондент АН УРСР (1990); академік НАН України (1992); директор Ін-ту українознавства ім. І. Крип'якевича (до 1993 р. Ін-т суспільних наук) НАН України (1989–2010); президент Міжнародної асоціації українців; іноземний член Польської АН (1994), Польської Академії Знань (2005); викладав у Львівському ун-ті, Івано-Франківському пед. ін-ті, Києво-Могилянській академії, виступав з лекціями в ун-тах Польщі, США, Канади, Німеччини, Австралії, Японії; професор-гість відділу славистики і науковий співробітник Українського наукового ін-ту Гарвардського ун-ту (США, 1988–1990); почесний доктор Гродненського ун-ту ім. Янки Купали (1993), почесний доктор Львівської держ. музичної академії (2003), почесний доктор Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки (2007).

ІСІЧЕНКО
Юрій Андрійович
(архиспископ Харківський і
Полтавський УАПЦ Ігор)
(1956)

— кандидат філол. наук; доцент кафедри історії укр. л-ри Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна; викладач кафедри л-ри та іноземних мов Національного ун-ту «Києво-Могилянська академія»; директор Українського центру візантиністики та патрології.

КАЧУРІВСЬКИЙ
Ігор Васильович
(1918)

— професор Українського вільного ун-ту в Мюнхені; український письменник і перекладач у ФРН; закінчив Курський пед. ін-т; живе за межами України; лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

КОРПАНИК
Микола Павлович
(1949)

— доктор філол. наук; професор кафедри літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького держ. пед. ун-ту ім. Григорія Сковороди.

КРІКОТЕНЬ
Володимир Іванович
(1929–1995)

— доктор філол. наук (1992); закінчив 1955 Київський ун-т; з 1958 працював в Ін-ті л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ).

КРИМСЬКИЙ
Азатангел Юхимович
(Євтимович)
(1871–1942)

— один з найвидатніших європейських учених; академік АН України (1918); учень П. Г. Житецького; 1892 закінчив Лазаревський ін-т східних мов (Москва), 1896 Московський ун-т; один з організаторів АН України; вільно володів майже

60-ма мовами Сходу, Середньої Азії, Кавказу, Західної Європи та ін.

ЛАНОВИК
Зоряна Богданівна
(1972)

— доктор філол. наук; професор кафедри теорії л-ри та порівняльного літературознавства Тернопільського національного ун-ту імені Володимира Гнатюка.

МАСЛОВ
Сергій Іванович
(1880–1957)

— приват-доцент (1914); професор (1935); член-кореспондент АН України (1939); доктор філол. наук (1943); навчався у Київському політех. ін-ті та Київському ун-ті; 1939–1950 завідувач відділу давньої укр. л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН України; 1926 завідувач відділу стародруків Всенар. б-ки України (нині ЦНБ ім. В. І. Вернадського НАН України), якій пізніше подарував 11 тис. книг своєї приватної б-ки.

МАХНОВЕЦЬ
Леонід Єфремович
(1919–1993)

— доктор філол. наук (1966); закінчив Київський ун-т (1947); науковий співробітник Держ. музею Т. Шевченка в Києві; працював наук. співробітником Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН України (1955–1973), в Ін-ті археології АН України (1975–1985).

МИШАНИЧ
Олекса Васильович
(1933–2004)

— доктор філол. наук (1982); закінчив 1956 Ужгородський ун-т; з 1961 працював в Ін-ті л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ), де 1985 очолив відділ давньої укр. л-ри; з 1993 перший віце-президент Міжнар. асоціації українців; відповідальний редактор фахового збірника наукових праць «Медієвістика» (1998–2003, вип. 1–3).

МОТІРНІЙ
Володимир Андрійович
(1929)

— філолог-славист; кандидат філол. наук; професор кафедри слов'янської філології Львівського національного ун-ту ім. Івана Франка; закінчив Львівський ун-т; лауреат премії ім. В. Незвала Чеського літ. фонду та літ. премії «Домовіна» Товариства лужицьких сербів.

НАЛИВАЙКО
Дмитро Сергійович
(1929)

— доктор філол. наук; професор; член-кореспондент НАН України; завідувач відділу компаративістики Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ); лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

НУДЬГА
Григорій Антонович
(1913–1994)

— письменник, фольклорист, літературознавець, історик української літератури; кандидат філол. наук (1956); 1931 закінчив Гадяцький пед.

технікум; восени 1933 вступив на філологічний факультет Харківського ун-ту, згодом перейшов до Київського ун-ту, який закінчив у 1938; кандидатська дисертація «Пісні українських поетів першої половини XIX ст. і народні переробки їх» (зак. 1945); член Національної Спілки письменників України; Почесний член НТШ; більшість праць не побачила світ за життя автора.

ПАВЛЕНКО
Ганна Іванівна
(1950)

— кандидат філол. наук, доцент кафедри л-ри та іноземних мов Національного ун-ту «Києво-Могилянська академія».

ПЕЛЕСІЄНКО
Юрій Володимирович
(1956)

— доктор філол. наук; провідний наук. співробітник відділу давньої укр. л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ); лауреат літературознавчої премії ім. Сергія Єфремова.

ПЕРЕТЦ
Володимир Миколайович
(1870–1935)

— літературознавець, фольклорист, мистецтвознавець, педагог; дійсний член Імператорської академії наук (1914, пізніше – АН СРСР) та АН Української РСР (1919); навчався на історико-філол. факультеті Петербурзького ун-ту (1889–1893); наукові інтереси формувалися під впливом В. І. Ламанського, О. І. Веселовського, О. І. Соболевського, Л. М. Майкова; захистив магістерську (1900) та докторську (1902) дисертації, присвячені історичним зв'язкам укр. та рос. віршової й пісенної поезії XVI–XVIII ст. і впливу польської поезії на укр. віршування XVI–XVII ст.; приват-доцент Петербурзького ун-ту (1896–1903); професор рос. мови і словесності в Київському ун-ті (1903–1914); в 1914–1917 працює в АН й викладає історію давньоруської, давньоукр. та давньобілоруської літератур і народної словесності; спочатку в Києві, а з 1914 в С.-Петербурзі керував семінарієм рос. філології, з учасників якого вийшли видатні вчені-філологи В. П. Андріанова-Перетц, М. К. Гудзій, О. А. Назаревський, Б. О. Ларін, С. І. Маслов, І. П. Єрьомін та ін.; професор Самарського пед. ін-ту й ун-ту (1917–1921); 1921–1933 в АН СРСР; був членом багатьох наукових товариств (Історичного т-ва Нестора-літописця в Києві, Наукового т-ва ім. Т. Шевченка, Російського географічного т-ва, Російського педагогічного т-ва, ін. зарубіжних об'єднань).

РУБАНОВА
Галина Леоніівна
(1927)

— кандидат філол. наук; доцент; закінчила Львівський держ. ун-т; працює на кафедрі світової літератури Львівського націон. ун-ту ім. Івана Франка.

СУЛИМА
Віра Іванівна
(1949)

— кандидат філол. наук; старший науковий співробітник відділу давньої укр. л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; закінчила філол. факультет Київського держ. ун-ту ім. Тараса Шевченка.

СУЛИМА
Микола Матвійович
(1947)

— доктор філол. наук; член-кореспондент НАН України; закінчив Київський держ. ун-т ім. Тараса Шевченка; завідувач відділу давньої укр. л-ри Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

СУЛТАНОВ
Юрій Ібрагімович
(1948–2003)

— методист, фахівець з методології, теорії та практики методики викладання зарубіжної л-ри, літературознавець, поет; кандидат педагогічних наук (1989), доцент (1992); 1986–2003 працював на кафедрі світової л-ри Прикарпатського національного ун-ту ім. Василя Стефаника (колишній кафедрі рос. і зарубіж. л-ри Івано-Франківського держ. пед. ін-ту ім. В. С. Стефаника).

ТОРКУТ
Наталія Миколаївна
(1963)

— доктор філологічних наук, професор, член Європейської асоціації англістів (ESSE); закінчила Дніпропетровський держ. ун-т; завідувач кафедри англ. філології та зарубіж. л-ри Ін-ту іноземної філології Класичного приватного ун-ту (м. Запоріжжя); головний редактор фахового наукового збірника «Ренесансні студії».

ФРАНКО
Іван Якович
(1856–1916)

— письменник, поет, учений, публіцист, громадський діяч; 1891 студіював І. Вишенського в Чернівецькому ун-ті; 1893 у Віденському ун-ті у відомого слависта В. Ягіча захистив докторську дисертацію про духовний роман «Варлаам і Йоасаф»; з приїздом М. Грушевського до Львова (1894) тісно співпрацює з НТШ, дійсний член НТШ (1899), почесний член НТШ (1904); керівник Філол. Секції НТШ (1898–1908); з 1897 спільно з М. Грушевським і В. Гнатюком редагує «Літературно-Науковий Вісник»; найбільшою науковою працею є 5-томне видання «Апокрифів і легенд з укр. рукописів» (1896–1910); до студій зі старої та середньовічної доби належать «Св. Климент у Корсуні» (1902–1904), «Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв.» (1900), «До

історії укр. вертепу XVIII в.» (1906); студії літературних пам'яток базуються на порівняльному й історико-культурному методах.

**ЧИЖЕВСЬКИЙ
Дмитро Іванович**
(1894–1977)

— учений-енциклопедист, культуролог, філософ, літературознавець, релігієзнавець, лінгвіст, славіст, дослідник укр. і слов'ян. л-р, історії культури, філософії, релігійної; один із найвидатніших славістів останнього тридцятиліття XX ст., довголітній «патріарх» нім. славістики, останній її полігістор; вищу освіту здобув у Петербурзькому (1911–1913) та Київському (1914–1919) ун-тах; 1921 виїхав до Німеччини, де навчався в Гейдельберзькому та Фрайбурзькому ун-тах; з 1924 викладав у Празі (в Українському пед. ін-ті ім. М. Драгоманова), з 1929 в Українському Вільному Ун-ті в Мюнхені; в Німеччині викладав в ун-ті в Галле (1932–1945), як професор-гість (*нім.* Gastprofessor) у Марбурзі (1945–1951); у 1949–1956 професор Гарвардського ун-ту (США), завідувач філос. відділу Української Вільної Академії наук у Нью-Йорку; з 1956 й до кінця життя – професор, керівника Ін-ту славістики Гейдельберзького ун-ту (ФРН); дійсний член Гайдельберзької Академії (з 1962) і почесний професор (з 1968); з 1970 почесний професор у Кельні; на своїх постах у Галле, Марбургу та Гайдельберзі заснував і розбудував славістичні інститути; першим відкрив слов'янське і, зокрема, укр. бароко, історію укр. л-ри намагався побудувати як історію стилів, підкреслюючи її початковий зв'язок з візантійською культурною сферою та вказуючи на співзвучну зміну стилів із західними впливами (з XVI ст.).

**ШАПОВАЛОВА
Марія Семенівна**
(1915–1994)

— кандидат філол. наук (1951), доцент (1953); 1939 закінчила Київський держ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка; 1944–1984 старший викладач і доцент кафедри світової л-ри Львівського держ. ун-ту ім. Івана Франка; член всесоюзної Шекспірівської комісії, член правління Української Шекспірівської комісії, очолювала її Львівське відділення.

**ШЕВЧЕНКО
Ігор Іванович**
(1922)

— історик-візантолог; студіював у Карловому ун-ті в Празі (Чехія) та Католицькому ун-ті в Лювені (Бельгія); професор; працював у Каліфорнійському, Мічиганському, Колумбійському і Гарвардському (з 1965) ун-тах; співробітник чи гість-

викладач у наук. інституціях та ун-тах у Мюнхені, Оксфорді, Барі, Парижі й ін.; був директором Українського Наук. Ін-ту Гарвардського ун-ту; дійсний член Наук. т-ва ім. Шевченка (НТШ), Української вільної академії наук (УВАН); член-кореспондент Австрійської АН; очолював Міжнар. Асоціації Візант. Студій; почесний доктор honoris causa Варшавського ун-ту.

**ШЕВЧУК
Валерій Олександрович**
(1939)

— укр. письменник-шістдесятник, майстер психологічної прози, автор ряду літературознавчих та публіцистичних праць; закінчив історико-філос. факультет Київського держ. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка; працює над актуалізацією старокіївської літературної тематики та л-ри середньої доби (роман «На полі смиренному», роман-есеї «Мисленне дерево», упорядкування в перекладах на сучасну літературну мову збірки любовної лірики 16–19 ст. «Пісні Купідона», «Літопис Самійла Величка» й ін.).

ЗАРУБІЖНА МЕДІЄВІСТИКА

**АВЕРИНЦЕВ
Сергій Сергійович**
(1937–2004)

— рос. філолог, літературознавець, мистецтвознавець, культуролог, біблієст, перекладач; доктор філол. наук (1978), член-кореспондент АН СРСР (1987; з 1991 РАН); 1961 закінчив класичне відділення філол. факультету Московського ун-ту; лауреат державних премій СРСР (1990) та Російської Федерації (1996).

**АЙНÁЛОВ
Дмитро Власович**
(1862–1939)

— рос. дослідник ранньохристиянського та візантійського мистецтва; доктор історії і теорії мистецтв; член-кореспондент Імператорської С.-Петербурзької АН (1914); закінчив історич. відділення історико-філол. факультету Новоросійського ун-ту в Одесі, спеціалізувався з історії мистецтв у Н. П. Кондакова; приват-доцент (з 1890) та ординарний професор (з 1902) Казанського ун-ту; ординарний професор С.-Петербурзького ун-ту (1903); один з найвидатніших учнів та продовжувачів ідей Н. П. Кондакова: засвоївши краще з напрацювань рос. іконописної школи, сполучив знання з історії та філософії з глибоким вивченням пам'яток мистецтва; збагатив методи іконографічного аналізу (досліджував основні схеми і типи зображення) і християнської археології історичним поглядом на традиції й

еволюцію візантійського мистецтва, поєднавши вивчення окремих пам'яток з розумінням процесів розвитку худ. культури в цілому; заклав основи стилістичного аналізу середньовічних творів мистецтва, який розвинули дослідники наступного покоління (В. Лазарев, М. Аппатов, Г. Жидков та ін.).

АЛЕКСЕЄВ
Михайло Павлович
(1896–1981)

— рос. літературознавець-компаративіст, мистецтвознавець, фольклорист; доктор філол. наук (1937); академік АН СРСР (1958); закінчив 1918 Київський ун-т; доктор honoris causa Ростовського (1959), Оксфордського (1963), Паризького (1964), Бордоського (1964) і Будапештського (1967) ун-тів; іноземний член Сербської академії наук і мистецтв (1971).

АНДРЕЄВ
Михайло Леонідович
(1950)

— рос. історик л-ри; доктор філол. наук; закінчив філол. факультет Московського держ. ун-ту; співробітник Ін-ту світової л-ри РАН; працював у Російському держ. гуманітарному ун-ті; провідний науковий співробітник Ін-ту гуманітарних історико-теоретичних досліджень Держ. ун-ту Вищої школи економіки.

БАЛАШОВ
Микола Іванович
(1919–2006)

— рос. літературознавець, фахівець з романо-германських л-р і мов, слов'янських л-р; віцепрезидент Міжнар. асоціації порівняльного літературознавства (1985–1991); дійсний член РАН (1992) та Незалежної Академії естетики й вільних мистецтв (1993); почесний доктор honoris causa зі спеціальності «Л-ра – мова – філософія» Університету Paris-X – Nanterre (1999); голова редакційної колегії серії «Літературні пам'ятки» (2002); з 1955 працював в Інституті світової л-ри ім. О. М. Горького РАН (науковий співробітник, завідувач сектору, завідувач відділу й ін.).

БАТКІН
Леонід Михайлович
(1932)

— рос. літературознавець, історик, культуролог; головний науковий співробітник Ін-ту вищих гуманітарних досліджень РДГУ (Москва); доктор історич. наук; закінчив Харківський ун-т; дійсний член Американської академії з вивчення Відродження; лауреат премії з культури Ради міністрів Італійської республіки.

БАХТІН
Михайло Михайлович
(1895–1975)

— рос. філософ, літературознавець і теоретик мистецтва; за його словами, навчався у Новоросійському (Одеса) та Петроградському ун-тах, проте ун-т не закінчив; після арешту 1929 і заслання проживав до 1969 поза межами Москви та Ленінграда; 1945 подав у ВАК СРСР свою дисертацію про Франсуа Рабле на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук, проте йому присвоїли лише кандидатську ступінь; після переїзду 1969 в Москву, видав книгу про Рабле, в новій редакції студію про Достоевського; згодом його основні праці були перекладені на іноземні мови і стали широковідомими на Заході, особливо у Франції, де їх пропагували Цв. Тодоров та Ю. Крістева.

БЕНЕШ (BENESCH)
Отто
(1896–1964)

— австр. і амер. мистецтвознавець, представник «віденської школи мистецтвознавства», учень Макса Дворжака.

БУРДАХ (BURDACH)
Конрад
(1859–1936)

— нім. германіст, викладав в Університеті Галле-Віттенберг; автор фундаментальної праці «Від середньовіччя до реформи», одинадцять томів якої вийшли 1912–1939 у Берліні.

ВЕСЕЛОВСЬКИЙ
Олександр Миколайович
(1838–1906)

— рос. літературознавець, фольклорист, етнограф; професор Петербурзького ун-ту (1872), академік Петербурзької АН (1881); закінчив 1859 Московський ун-т; один з найвидатніших представників порівняльно-історичного методу в літературознавстві, визначив внесок Візантії та Київської Русі в розвиток л-ри європейського Середньовіччя.

ВІППЕР
Юрій Борисович
(1916–1991)

— рос. літературознавець; доктор філол. наук (1967); академік АН СРСР (1987); 1941 закінчив історико-філол. факультет Латвійського держ. ун-ту в Ризі.

ГАСПАРОВ
Михайло Леонович
(1935–2005)

— рос. літературознавець, філолог-класик, автор фундаментальних праць про рос. і європейський вірш; доктор філол. наук (1977); академік РАН (1992); закінчив Московський ун-т; брав участь у роботі Московсько-Гартуської семіотичної школи та математико-філол. гуртка академіка А. Н. Колмогорова; лауреат Державної премії Росії (1995), Малої премії Букера (1997).

**ГЕЙЗІНГА (HUIZINGA)
Йоган**
(1872–1945)

— нідерл. філософ, історик, дослідник культури; професор Гронінгенського ун-ту (1905–1915) та Лейденського ун-ту (1915–1940).

**ГОЛЕНІЩЕВ-КУТУЗОВ
Ілля Миколайович**
(1904–1969)

— рос. філолог; фахівець з романської та слов'янської філології та порівняльного літературознавства; з 1920 в еміграції у Болгарії та Югославії; навчався в Белграді та Парижі (в Сорбоні), де 1933 отримав докторський ступінь; приват-доцент Білградського та Загребського ун-тів (1934–1938); 1955 переїхав в СРСР, де був зарахований в Ін-т світової л-ри АН СРСР; професор Московського держ. ун-ту (1956–1958), затверджений доктором філол. наук.

**ГОРФУНКЕЛЬ
Олександр Хаймович**
(1928)

— рос. учений, кандидат істор. наук, доктор філол. наук; учень М. О. Гуковського; спеціаліст з історії і культури XVII ст., історії і філософії італійського Відродження XIII–XVII ст.; працював у архівах Ленінграду, був завідувачем Відділу рідкісних книг в Науковій б-ці Ленінградського ун-ту, очолював сектор рідкісних книг в Публічній (нині Російській національній) б-ці.

**ГРАБАРЬ-ПАССЕК
Марія Євгенівна**
(1893–1975)

— рос. філолог і перекладач античної літератури; навчалася в Московському ун-ті; доктор філол. наук; професор; очолювала кафедру латинської мови в Московському держ. пед. ін-ті іноз. мов (до 1956); працювала старшим науковим співробітником Ін-ту світової л-ри АН СРСР.

**ГУКОВСЬКИЙ
Матвій Олександрович**
(1898–1971)

— рос. історик, мистецтвознавець; кандидат філол. наук (без захисту дисертації, 1933); доктор філол. наук (1939); навчався в Петербурзі на механічному факультеті Технологічного ін-ту (1917–1921); 1918 поступив в Одесі на історич. відділення історико-філол. факультету Новоросійського ун-ту, де під керівництвом академіка Н. П. Кондакова вивчав історію італ. Відродження; 1923 закінчив суспільно-педагогічне відділення Петроградського ун-ту; 1922–1925 працює в Публічній б-ці; з 1933 до 1949 і з 1955 до 1969 працював в Ленінградському ун-ті, в Ленінградському держ. пед. ін-ті ім. О. І. Герцена, Ермітажі; обирався членом міжнар. ін-тів у Амбуазі, Мілані, Мірандолі, віце-президентом Т-ва СРСР – Італія, входив до складу радянсько-італ. комісії з видання історичних джерел та досліджень.

**ГУРЄВИЧ
Арон Якович**
(1924–2006)

— рос. історик-медієвіст, культуролог; доктор історич. наук (1962); професор (1963); дійсний член Академії гуманітарних досліджень (1995); провідний науковий співробітник Ін-ту вищих гуманітарних досліджень Російського держ. гуманіт. ун-ту (1992–2006); член бюро Наукової ради з історії світової культури РАН; закінчив історич. факультет Московського держ. ун-ту (1947); учень видатного спеціаліста з середньовічної історії Англії академіка С. О. Космінського; читав лекції в ун-тах Італії, США, Німеччини, Данії (1989–1991), Норвегії, Швеції, Англії, Франції (1991–1992); зарубіжний член Американської академії медієвістів, (Medieval Academy of America), Renaissance Academy of America, Société Jean Bodin (Бельгія), Королівського Норвезького т-ва вчених, Королівського т-ва істориків Великобританії, Королівської Академії наук Нідерландів; доктор філософії *honoris causa* Ун-ту міста Лунд (Швеція); Лауреат Державної премії Російської Федерації у галузі науки (1993).

**ДЕЛЮМО (DELUMEAU)
Жан**
(1923)

— франц. історик і культуролог ХХ ст.; доктор філол. наук; професор; член Академії наук Франції; член Французької школи Рима; член Академії написів та красного письменства; був професором і завідувачем кафедри історії релігійного менталітету на сучасному Заході в Колеж де Франс; один із засновників історич. напрямку «нова релігійна історія», який пов'язаний зі «школою Анналів» і використовує інструментарій соціальної історії, історії ментальностей, історичної антропології та аналізу «структур великої діяльності».

**ДЕ САНКТИС
(DE SANCTIS)
Франческо**
(1817–1883)

— італ. історик л-ри, критик, суспільний діяч; читав у Неаполі курс риторики, л-ри й естетики, в Турині та Цюриху естетику й італ. л-ру.

**ДЮБІ (DUBY)
Жорж**
(1919–1996)

— франц. медієвіст; професор Колеж де Франс; член Академії написів та красного письменства в Парижі; член Французької, Британської, Бельгійської, Італійської та Американської академії.

**ЕКО (ECO)
Умберто**
(1932)

— італ. учений-семіотик, письменник (зокрема автор роману на медієвістичному матеріалі «Ім'я рози») і філософ; навчався у Туринському ун-ті; викладав у Туринському, Болонському, Йельсько-

му, Колумбійському, Нью-Йоркському ун-тах; професор Міланського політехнічного ін-ту; почесний професор понад 30-ти ун-тів Америки, Азії, Європи; був генеральним секретарем Міжнародної асоціації семіотичних досліджень, віце-президентом цієї організації; кавалер найвищих держ. нагород Італії, Греції, Німеччини, Франції.

ЄЛНА
Ніна Генрихівна
(1916–2007)

— рос. літературознавець; кандидат філол. наук (1944), доктор філол. наук (1974); закінчила літературний факультет Ін-ту філософії, л-ри, історії (1940); професор Московського держ. ін-ту іноземних мов, а пізніше (до 1991) професор Московського держ. ун-ту.

ЖИРМУНСЬКИЙ
Віктор Максимович
(1891–1971)

— рос. філолог; доктор філол. наук; професор (1919); член-кореспондент (1939); академік АН СРСР (1966); почесний член Баварської, Британської, Саксонської та ін. академій, почесний доктор багатьох ун-тів; 1912 закінчив історико-філол. факультет Петербурзького ун-ту; працював у Петроградському (Ленінградському) ун-ті (1915–1917, 1919–1949, 1956–1964), в Ленінградському держ. пед. ін-ті ім. О. І. Герцена (1923–1931, 1955–1956), в Ін-ті рос. л-ри АН СРСР (1935–1949), в Ін-ті мовознавства (1957–1971) й ін. установах.

КАССИРЕР (CASSIRER)
Ернст
(1874–1945)

— нім. філософ, культуролог; представник Марбурзької школи неокантіанства; навчався у Берлінському ун-ті (з 1892), відвідував лекції в ун-тах Ляйпціга, Гейдельберга, Мюнхена, Марбурга; професор філософії в Берліні; професор (1919–1933) і ректор (1930–1933) Гамбурзького ун-ту; викладав в Йельському (1941–1944) та Колумбійському ун-тах.

КОНДАКОВ
Никодим Павлович
(1844–1925)

— рос. історик візантійського та давньоруського мистецтва; член-кореспондент (1892) і дійсний член (1898) Петербурзької АН; академік Петербурзької Академії Мистецтв (1893); творець іконографічного методу вивчення пам'яток мистецтва.

КОНРАД
Микола Йосипович
(1891–1970)

— рос. філолог, історик, сходознавець, історик світової культури, фахівець з далекосхідних культур, засновник школи радянської японістики; професор (1926); член-кореспондент (1934) та академік АН СРСР (1958); закінчив Петербурзький

ун-т (1912); стажувався в Японії (1914–1917); ректор Орловського ун-ту (1920–1922); працював у Петроградському (Ленінградському) ун-ті (1922–1938), Ін-ті сходознавства АН СРСР в Москві (1943–1970); очолював редколегію серійного видання «Літературні пам'ятки».

КОСІКОВ
Георгій Костянтинович
(1944–2010)

— рос. літературознавець; доктор філол. наук; професор; 1967 закінчив філол. факультет Моск. держ. ун-ту, де пізніше і до кінця свого життя очолював кафедру історії зарубіжної л-ри; 2006 нагороджений Урядом Франції Орденом офіцера Академічних пальмових гілок (Officier dans l'Ordre des Palmes Académiques (Gouvernement de la République Française)).

КРАЧКОВСЬКИЙ
Ігнатій Юліанович
(1883–1951)

— рос. сходознавець; професор (1918), академік РАН (1921), АН СРСР (1925); закінчив факультет східних мов Петербурзького ун-ту (1905); 1910–1951 працював в Петербурзькому (Петроградському, Ленінградському) ун-ті; професор багатьох ін. установ.

КУРЦИУС (CURTIUS)
Ернст Роберт
(1886–1856)

— нім. філолог, перекладач, фахівець з романських літератур; навчався у Кольмарі та Страсбурзі, в Марбурзі та Гейдельберзі; захистив дисертацію в Боні (1913), де 1929–1951 викладав неолатинську літературу.

ЛЕ ГОФФ (LE GOFF)
Жак
(1924)

— франц. історик-медієвіст; один з найяскравіших представників «Нової історії», що вийшла зі школи «Анналів» (Ecole des Annales), біля витоків якої стояли М. Блок та Л. Февр; перший директор Школи підвищення кваліфікації з суспільних наук (École des hautes études en sciences sociales).

ЛИХАЧОВ
Дмитро Сергійович
(1906–1999)

— рос. філолог, історик давньоруської л-ри та історик культури; доктор філол. наук (1947); член-кореспондент (1953) і дійсний член АН СРСР (1970), РАН; закінчив 1928 романо-германську та слов'яно-рос. секцію відділення мовознавства і л-ри факультету суспільних наук Ленінградського держ. ун-ту; професор (1951); з 1938 працював в ІРЛІ (Пушкінський Дім) АН СРСР, де з 1954 очолював сектор (з 1986 – Відділ) давньоруської л-ри; член Бюро Відділення л-ри і мови АН СРСР (з 1956); зарубіжний член Болгарської академії наук (1963), Сербської академії наук і мистецтв (1971), Угорської академії наук (1973), Націо-

нальної академії Італії (1987), Філософського наукового товариства США (1992), Американської академії наук і мистецтв (1993); член-кореспондент Австрійської академії наук (1968), Британської академії наук (1976), Геттінгенської академії наук (ФРН, 1988); почесний доктор наук Ун-ту ім. Миколи Коперніка в Торуні (Польща, 1964), Оксфордського ун-ту (Великобританія, 1967), Единбурзького ун-ту (Великобританія, 1971), Університету Бордо (Франція, 1982), Цюрихського ун-ту (Швейцарія, 1983), Будапештського ун-ту ім. Лоранда Етвеша (1985), Софійського ун-ту (Болгарія, 1988), Карлового ун-ту (Чехія, 1991), Сієнського ун-ту (Італія, 1992); почесний член Сербської Матіци (Югославія, 1991); голова правління Радянського (з 1986) і Російського (з 1991) фонду культури; голова редколегії серії АН СРСР «Літературні пам'ятки» (з 1971).

Лосєв
Олексій Федорович
(1893–1988)

— рос. філософ, філолог; професор (1923); доктор філол. наук (1943); дійсний член Академії художніх наук (поч. 1920-х); закінчив відділення філософії та класичної філології історико-філологічного факультету Московського ун-ту (1915); навчався в Берліні (1914); працював у Н.-Новгородському ун-ті (з 1919), Московській держ. консерваторії (1922–1929), Московському ун-ті (з 1942), Московському пед. ін-ті ім. В. І. Леніна (з 1944).

Михайлов
Андрій Дмитрович
(1929)

— рос. літературознавець, член-кореспондент РАН; доктор філол. наук; закінчив філол. факультет Московського держ. ун-ту; завідувач відділу Ін-ту світової л-ри ім. О.М. Горького РАН.

Михайлов
Олександр Вікторович
(1938–1995)

— рос. учений-гуманітарій, германіст, теоретик та історик літератури і культури, музикознавець; кандидат мистецтвознавства (1978); доктор філол. наук (1991); закінчив романо-германське відділення філол. факультету Московського держ. ун-ту ім. М. В. Ломоносова (1961); працював у редакції естетики видавництва «Искусство» (1964–1966), в Ін-ті історії мистецтв Міністерства культури СРСР (1966–1981), в Ін-ті світової л-ри ім. О. М. Горького АН СРСР (1981–1995), де тісно співпрацював з С. С. Аверинцевим та М. Л. Гаспаровим; професор Московської консерваторії (з 1991).

Неупокоева
Ірина Григорівна

— рос. літературознавець; доктор філол. наук (1956); 1939 закінчила літературний факультет

(1917–1977)

Панюфський (Panofsky)
Ервін
(1892–1968)

Пінський
Леонід Єфимович
(1906–1981)

Піскунова
Світлана Іллівна
(1946)

Плавскін
Захар Ісаакович
(1918–2006)

Пурішев
Борис Іванович
(1903–1989)

Московського ін-ту філософії, л-ри й історії ім. М. Г. Чернишевського; завідувач сектору та відділу «Історії всесвітньої л-ри» Ін-ту світової л-ри ім. О. М. Горького АН СРСР (1963–1977); ініціатор підготовки багатотомної «Історії всесвітньої л-ри».

— амер. історик і теоретик мистецтва нім. походження, один із засновників іконологічного методу в мистецтвознавстві.

— рос. філолог, педагог, мислитель-есеїст; 1926–1930 навчався на літературно-лінгвістичному відділенні Київського ун-ту; під керівництвом Б. Пуришева 1936 захистив кандидатську дисертацію; доцент (1938); до 1951 працював у Московському ін-ті філософії, л-ри й історії (1942 перетворений на філол. факультет Московського ун-ту), у Військово-му ін-ті іноземних мов (з 1944), з 1956, відмовившись від викладацької роботи, активно студіює епоху Відродження; високо оцінив дисертацію М. М. Бахтіна про творчість Рабле, сприяв публікації її книгою, підтримуючи стосунки з Бахтіним до його смерті; активний учасник дисидентського руху (1960–1970); 1972 був позбавлений можливості друкуватися.

— рос. літературознавець, доктор філол. наук; доцент; професор кафедри історії зарубіжної л-ри філологічного факультету Московського держ. ун-ту ім. М. В. Ломоносова; член асоціації сервантистів (Іспанія).

— рос. літературознавець-іспаніст, доктор філол. наук; професор; до осені 1994 працював на кафедрі історії зарубіжних л-р С.-Петербурзького держ. ун-ту.

— рос. літературознавець, педагог; автор перших хрестоматій для ун-тів і пед ін-тів із зарубіж. л-ри Середніх віків (1953), доби Відродження (1940) й ін. історико-літ. періодів; доктор філол. наук (1951); професор; закінчив Вищі літературно-художні курси ім. В. Я. Брюсова (1925); з 1926 викладав зарубіжну л-ру у вищих навч. закл. Москви, у тому числі 60 років у Московському держ. пед. ін-ті ім. В. І. Леніна, до 1949 в Московському держ. ун-ті; до 1956 працював в Ін-ті світової л-ри ім. О. М. Горького АН СРСР.

РУЖМОН (ROUGEMONT)
Дені де
(1908–1985)

— швейц. мислитель, філософ, есеїст; навчався у Невшательському ун-ті, слухав курс психології і займався в семінарі Жана Піаже; один з найяскравіших інтелектуалів Європи II пол. XX ст.; у своїй моральній філософії розробляв основні принципи персоналізму, а у філософії політичній – ідеї єдиної Європи.

САМАРІН
Роман Михайлович
(1911–1974)

— рос. літературознавець; фахівець з історії англ. л-ри; доктор філол. наук; професор; завідувач кафедри історії зарубіжних л-р філол. факультету (1956–1961 декан цього факультету) Московського держ. ун-ту та завідувач відділу зарубіжних л-р Ін-ту світової л-ри АН СРСР (з 1947).

СКАЗКІН
Сергій Данилович
(1890–1973)

— рос. історик; академік АН СРСР (1958); дійсний член АПН СРСР (1947); 1915 закінчив історико-філол. факультет Московського держ. ун-ту, де з 1935 працював професором історич. факультету, з 1949 завідувачем кафедри історії середніх віків; з 1961 очолював сектор історії середніх віків Ін-ту історії АН СРСР.

СТРЖИГОВСЬКИЙ
(STRZYGOWSKI)
Йозеф
(1862–1941)

— нім. історик мистецтва; член Віденської школи історії мистецтв; висунув теорію про вплив раннього християнського вірменського зодчества на розвиток ранньої середньовічної архітектури Європи; 1882 вступив до Віденського ун-ту, звідки незабаром перевівся до Мюнхенського ун-ту, де вивчав історію мистецтв; 1934 заснував Т-во з порівняльної історії мистецтва.

ТОДОРОВ (TODOROV)
Цветіан
(1939)

— франц. філософ-семіотик, літературознавець-структураліст болг. походження; у Парижі захистив докторську дисертацію; викладач і науковий директор Національного центру наукових досліджень (CNRS); разом з Ж. Жанеттом заснував журнал «Поетика»; викладав у США, в ун-тах Нью-Йоркському, Колумбійському, Єльському та Ун-ті Берклі в Каліфорнії.

ТОМАШЕВСЬКИЙ
Микола Борисович
(1924–1992)

— рос. філолог-літературознавець і перекладач; 1950 закінчив філол. факультет Московського держ. ун-ту; з 1953 викладав у Літературному ін-ті ім. О. М. Горького (Москва); 1963–1970 читав курси з рос. л-ри в Римському ун-ті та в Східному ін-ті в Неаполі (Італія).

ХЛОДОВСЬКИЙ
Руф Ігорович
(1923–2004)

— рос. літературознавець, фахівець з історії італ. л-ри, критик, перекладач; доктор. філол. наук; професор; закінчив Московський держ. ун-т (1953); був головним наук. співробітником Ін-ту світової л-ри РАН.

ЧАЛОЯН
Ваген Карпетович
(1905–1981)

— вірм. учений; доктор філософських наук (1946); член-кореспондент АН Вірменської РСР (1965); закінчив юридико-економічний факультет Єреванського держ. ун-ту (1926); працював в Ін-ті філософії і права АН Вірменської РСР.

ЧАНИШЕВ
Арсеній Миколайович
(1926–2005)

— рос. історик філософії, публіцист; доктор філос. наук (1983); професор (1991); закінчив філос. факультет Московського держ. ун-ту (1952), де 1955–2005 працював на кафедрі історії зарубіжної філософії.

ШАЙТАНОВ
Ігор Олегович
(1947)

— рос. літературознавець; фахівець з порівняльного вивчення л-р; доктор філол. наук; професор; працює на кафедрі порівняльної історії л-р історико-філологічного факультету Російського держ. гуманітарного ун-ту.

ШАСТЕЛЬ (CHASTEL)
Андрє
(1912–1990)

— франц. історик мистецтва; випускник Ecole Normale; викладав у Сорбоні на кафедрі мистецтва Нового часу; в своїх методологічних принципах близький Варбургській іконографічній школі; мав тісні творчі зв'язки з Е. Панофським, Ф. Закслем, Р. Вітквером та ін.

ЯРХО
Борис Ісаакович
(1889–1942)

— рос. філолог-медієвіст, фольклорист, теоретик та історик л-ри, перекладач; закінчив історико-філол. факультет Московського ун-ту (1912); стажувався у Гейдельберзькому та Берлінському ун-тах; працював у бібліотеках Франції, Німеччини, Австрії, Польщі, Югославії, Чехословаччини (1910–1913, 1920–1921); приват-доцент (1915–1918) і професор (1918–1921) Московського ун-ту; член Московського лінгвістичного гуртка (1918/1919–1924); 1922–1930 працює в Російській академії художніх наук; дійсний член Російської асоціації науково-дослідних ін-тів суспільних наук (1923–1928); дійсний член Американської академії середніх віків (Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., 1926); професор і завідувач кафедри теорії вірша на Вищих держ. літ. курсах (1927–1929); професор

німецького і перекладацького відділень у Московському ін-ті нових мов (1930–1933); в. о. професора по кафедрі загальної історії Курського пед. ін-ту (з 1940); спираючись на відгуки М. К. Гудзія, В. М. Жирмунського, Ю. М. Соколова та В. Ф. Шишмарьова, 22 вересня 1940 було подано клопотання про присвоєння Ярхо вченого ступеня доктора філол. наук, і 20 червня 1941 Учена рада Ленінградського держ. ун-ту присудила йому докторський ступінь *honoris causa* (це рішення не встигла затвердити ВАК СРСР); наукова спадщина ученого, своєчасно неоцінена й повністю не опублікована, була в 1940–1960 забута, і воскресла завдяки зусиллям М. Л. Гаспарова, котрий відчував себе послідовником теорії Ярхо.

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ТВОРІВ

А

Абеляр П. 35, 60, 89, 237, 238, 249, 295
«Історія моїх страждань» 237, 238, 295
 Абрамова М. 252
 Абрамович С. Д. 248, 249
 Абрамсон М. Л. 268
 Август 249
 Августин Аврелій 27, 53, 69, 71, 76, 83, 88-89, 101, 118, 138, 156, 165, 209, 237, 238, 295, 305, 306
«Сповідь» 209, 237, 295
 Авельянеда 288, 289
 Аверинцев С. С. 12, 25-29, 79, 80, 82, 83, 208, 209, 213, 238-242, 244, 246, 248, 255, 256, 260, 268, 317
 Аверроес 39, 40, 41, 77, 134, 188, 305
 Аветісян В. А. 270
 Авіценна див. Ібн Сіна Абу Алі
 Аврелій Марк 309
 Автономова Н. 283
«Адвокат Патлен» 297
 Адмоні В. Г. 239
 Ажнюк М. Т. 284, 285
 Айналов Д. 132, 240, 317
 Аквінський Тома 35, 41, 50, 65, 67, 70, 72, 75, 138, 165, 167, 168, 295, 309,
«Сума теології» 65, 67, 72
 Акіба 28
 Акуленко В. Л. 256, 291
 Александров О. 250, 311
 Алексєєв М. П. 245, 256, 260, 270, 278, 280, 282, 291, 318
 Алексєєнко О. Б. 258
 Альберт Великий 35, 41, 168
 Альберті Л.-Б. 157, 175, 192, 193, 231, 268, 299
 аль-Арабі Мухі ад-Дін ібн 131
 аль-Газалі Абу Хамід 41, 131
 аль-Мамун 38
 аль-Хакім II 37
«Амадис Галльський» 287, 302
 Анаксагор 76
 Анделійський Г. 65
 Андрєєв Л. Г. 246, 276
 Андрєєв М. Л. 219, 220, 228, 240, 242, 260, 262, 264, 268, 269, 272, 281, 290, 318
 Андрєєва В. 255
 Андріанова-Перетц В. П. 314
 Андронік II Палеолог 132

Андрушко В. А. 270
 Анікін Г. В. 280
 Анікст О. А. 263, 280, 284
 Анісімов І. І. 277
 Антоненко-Давидович Б. Д. 221
 Антофійчук В. 250
 Аполлінер Г. 258, 259
 Аргіропул 141
 Ареопатіт Псевдо-Діонісій 35, 70, 72, 74, 139, 165
«Про небесну ієрархію» 35
 Аретіно П. 125, 203
 Аріосто Л. 154, 200, 215, 219, 220-229, 259, 269, 299
«Шалений Орландо» 154, 200, 219-229, 269, 299
 Арістотель 14, 34-36, 39-41, 66, 72, 74, 76, 122, 133, 134, 137, 140, 141, 187, 196, 203, 207, 307-309
«Аналітики» 141
«Економіка» 141
«Етика» 141
«Метафізика» 67, 134
«Органон» 36, 141
«Поетика» 67, 196, 203
«Політика» 141
«Риторика» 67, 309
«Фізика» 67
 Арсенюк О. 285
 Артамонов С. Д. 276
 Архипіта 81
 Ассєєв Ю. С. 246
 Асоян А. А. 270, 272
 ас-Сахіб ібн' Аббад 38
 Ассізький Ф. 238
 „Гімн” 238
 Астахова А. А. 252
 Ауєрбах Е. 240
 Афінагор 308
 Афродізіський Олександр 40
 Ахматова А. 26

Б

Багно В. С. 288
 Бажан М. 258, 273
 Баканова Є. Р. 278
Балади про Робін Гуда 253, 255, 297
 Балашов М. І. 240, 242, 260, 264, 273, 275, 287, 288, 318

- Банделло 197
 Баратто М. 274
 Барбаро Є. 141
 Барг М. А. 281
 Бартошевич А. В. 283
 Бархатов М. 285
 Баткін Л. М. 110, 123, 154, 155, 157, 181, 198, 201, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 219, 232, 249, 264, 268, 271, 318
 Бахтін М. М. 85, 240, 264, 277, 319
 Бачеліс Т. І. 284
 Бедрик Ю. 277
 Бедьє Ж. 237
 Беккаделлі А. 128
 «Гермафродит» 128
 Бекон Ф. 279
 Белза С. 263, 271
 Белло Р. 259
 Бенеш О. 202, 264, 319
 «Беовульф» 85, 238, 248, 295
 Бенів'єні Дж. 201
 «Канцона про кохання» 201
 Бентівольо 157
 Беркнер С. С. 278
 Бернард Сільвестр 156, 294
 «Про цілокупність світу» 294
 Бетко І. 250, 311
 Белінський В. Г. 289
 Белоусова Н. А. 264
 Бичков В. В. 249
 Бібіхін В. В. 262
 Біблія (Святе Письмо) 15, 16, 19, 29, 41, 54, 62, 63, 81, 86, 109, 118, 137, 164, 214, 237, 238, 248-251, 294, 300, 309
 «Діяння Апостолів» 54
 «Євангеліє» 108, 118
 «Книга Буття» 27, 51
 «Книга Ісаї» 14
 «Книга Мудрості» 27, 28
 «Притовідки» 16, 19
 «Проповідник» 16
 «Псалтир» 118
 Білецький А. О. 256
 Білецький О. І. 258, 272
 Білоус П. 246, 250, 266, 311
 Біциллі П. 240, 264
 Блейк В. 29
- Богодарова Н. А. 280
 Боден Ж. 171
 «Гепталломерос» 171
 «De Magorum Daemopotania» 171
 «Республіка» 171
 Боесі Е. де ля 258
 Боецій 36, 69, 308
 Боккаччо Д. 33, 77, 107, 108, 132, 192, 195, 196, 198, 210, 215, 216, 218, 231, 258-260, 274, 299, 301
 «Амето» 260
 «Ворон» 260
 «Декамерон» 108, 215, 218, 222, 258, 260, 269, 274, 299, 301
 «Життя Данте» 260
 «Комедія флорентійських німф» 260
 «Ф'єзоланські німфи» 260
 «Ф'яметта» 260, 299
 Бонавентура Д. Ф. 72, 75
 Бондарєва Є. 240
 Бондоне Д. ді 108
 Бонерій 237
 «Скарбничка» 237
 Борджіа Р. див. Олександр VI
 Борджіа Ч. 126, 127
 Борн Б. де 94, 253
 «Сирвента» 94
 Бородінова М. 250
 Борхес Х. 271
 Боскан Х. 261
 Босх Є. 193
 Ботічеллі С. 151
 Бочарова І. 255
 Бочоришвілі Н. К. 279, 284
 Боярджієв Г. Н. 264
 Боярдо М. 200, 219, 222-227, 261, 299
 «Закоханий Орlando» 200, 219, 222-227, 299
 Брабантський Сігер 39-40, 188
 «Про розумну душу» 40
 Брагіна Л. М. 269, 270
 Бранка В. 269
 Брант С. 259, 260, 300
 «Корабель дурнів» 260, 300
 Бріллант С. 269
 Бруні Л. 129, 141
- Бруно Дж. 35, 142, 149-151, 160-162, 195, 203, 260, 307
 «Бенкет на попелі» 149
 «Про безмежність, Всесвіт і світи» 149
 «Про героїчний ентузіазм» 149, 160, 203, 260
 «Про невимірне і незліченне» 149
 «Про причину, початок і єдине» 149
 Брюсов В. 263
 Бубновська Е. Ф. 288
 Будур Н. 238
 Булаховська Ю. Л. 256, 291
 Буніна В. Г. 287
 Буніч-Ремізов Б. Б. 262
 Бургардт О. 237
 Бурда Т. М. 253
 Бурдах К. 264
 Буркгардт Я. 103, 109, 128, 269
 Бурк'єлло 114, 305
 Бушманова Н. 281
 Бюффон Ж. Л. Л. 155
- В**
- Вазарі Дж. 107, 193, 195, 260
 Вайман С. 277
 Валла Л. 108, 141, 176-178, 206, 207, 270, 299
 «Про насолоду» 176
 Ваніна Є. 240
 Ваніна І. 285
 Ваннікова Н. 240
 «Варлаам і Йоасаф» 315
 Варлам 132
 Василина К. 279
 Василій Великий Кесарійський 70, 83, 251, 308
 Васильєв В. 263
 Васильєв С. М. 265
 Васильєва-Шведе О. 240
 Васютинська Є. Б. 281
 Вега Г. де ла 261
 Вега Карпіо Ф. Л. де 215, 259, 261, 287, 290, 303
 «Лицедійство істини» 303
 «Овеча криниця» («Фуенте Овехуна») 259, 261, 303
 «Про нове мистецтво писати комедії в наш час» 303
 «Собака на сні» 259, 261, 303
- Веди 249
 Венгльовська З. С. 253
 Венедиктов А. І. 260
 Вепрняк Д. М. 253
 Вергілій 80, 137, 138, 198, 226, 227
 «Енеїда» 226
 Веретільник Т. Г. 253
 Верховський Ю. 260
 Верцман І. 281, 284
 Веселовський О. М. 274, 319
 Виготський Л. С. 284
 «Видіння Трудала» 98
 Висоцька Н. О. 2, 247, 256, 260, 291
 Вихрист Н. С. 253
 «Від Луки веселе благовістуння» 86
 Війон Ф. 258-260, 277
 «Балада про змагання в Блуа» 277
 «Великий Тестамент» 258
 «Малий Тестамент» 277
 Вільмонт Н. 261
 Вільтонський С. 31
 Вінокуров Є. 261
 Вінчі Л. да 114, 122, 127, 128, 176, 179, 181, 182, 201, 203, 204, 261, 268, 269, 307
 Віппер Р. Ю. 249
 Віппер Ю. Б. 262, 276, 278, 319
 Вір 171
 Вісенте Ж. 261
 Вітковська А. Д. 254
 Вітковський Є. 260, 261
 Волков А. Р. 252
 Волкова З. 252
 Волощук Є. 277, 288
 Вольтер 278
 Воробйов Л. 262
 Воррінгер В. 184, 266
 «Всеп'яніша літургія» 86
 «Вульгата» 224
 В'юник А. 247
- Г**
- Габлевич М. 259
 Гайдук В. П. 272
 Гайдучок Т. 287
 Галеський Олександр 41
 Галікарнаський Діонісій 34
 Гама В. да 112
 Ганич Н. І. 254
 Гарен Е. 269
 Гармаш Л. 266

- Гаспаров М. Л. 10, 30, 31, 88, 89, 95, 96, 238-242, 244, 263, 264, 283, 319, 328
- Гассенді П. 51
- Гевара В. де 262
«Культурний Чорт» 262
- Гегель Г. В. Ф. 109, 143
- Гей Н. К. 264
- Гейзінга Й. 245, 266, 320
- Геніушас А. 281, 283
- Генон Р. 271,
- Гербель Н. 263
- Гердер Й. Г. 105, 109
- Гержан С. М. 253
- Геродот 34
- Герствельд Є. 269
- Герцик О. В. 253
- Гесіод 76
- Гінзбург Л. 46, 238, 261
- Гінзбург Ю. 281
- Гіппократ 39, 119, 122
- Гнатюк В. 315
- Гоголь М. В. 277
- Гозенпуд А. 259
- Голєнішев-Кутузов І. М. 230, 231, 241, 260, 264, 266, 267, 269, 271, 279, 287, 320
- Голубєв С. 252
- Гольбах П. 103
- Гольберг М. Я. 289
- Гомер 27, 34, 76, 206
«Іліада» 27
- Гомес Е. Г. 230
- Гончар О. 258
- Горашій 138, 264
- Горбачєвська І. 252
- Горбунов А. Н. 281
- Горгій 76
- Горохова Р. М. 269
- Горський В. С. 247
- Горфункель О. Х. 156, 264, 266, 269, 271, 320
- Грабарь-Пассек М. С. 238, 320
- Грабович Г. 267
- Гращенко В. 241, 264
- Гребінка Л. 209, 259, 285
- Гречанюк С. 288
- Григор'єв А. Л. 289
- Григорій I Великий 35
- Григорій IX 167, 169
- Грижанкова М. 241
- Грицик Л. В. 257
- Грім Ф. С. 283
- Грінблатт С. 264, 279, 282
- Грінцер П. О. 79, 240-242
- Гріфцов Б. О. 273
- Грушевський М. 315
- Грюневальд М. 201, 202
- Губер П. 261, 263
- Гудзій М. К. 311, 314, 328
- Гуковський М. О. 269, 320
- Гуляк А. 240
- Гумбольдт В. фон 155
- Гуменюк С. 250
- Гумільов М. С. 261
- Гундулич І. 259
- Гуревич А. Я. 43, 48, 51, 57, 59, 99, 105, 238, 241, 248, 254, 256, 321
- Гусарова І. 273
- Гутенберг Й. 112
- Гуттен У. фон 260, 300
«Діалоги» 260
- Г**
- Гадамер Г.-Г. 105, 241
- Гален К. 39, 122
- Галілей Г. 151
- Гарєн Е. 205
- Гвініцеллі Г. 298
- Гете Й. В. 109, 155, 206, 270, 275
- Гонгора-і-Арготе Д. де 230, 231, 259, 261, 287, 303
«Усамітнення» 231
- Гроссетест Р. 69
- Д**
- Давиденко Г. Й. 256, 291
- Дал Р. 254
- Дамаскін Йоан 34, 82, 308
- Даміані П. 30
- Данілова І. 243
- Данте Аліг'єрі 50, 51, 63, 77, 130, 138, 156, 166, 191, 211, 218, 231, 258, 260, 261, 268, 270-273, 298
«Бенкет» 211, 298
«Божественна Комедія» 39, 51, 63, 130, 191, 218, 258, 260, 271, 272, 298
«Нове життя» 258, 260, 271, 272, 298
«Про народне красномовство» 298
- Дарвін Ч. 131
- Даркевич В. 242, 247
- Дашевський Г. 279
- Дворжак М. 219
- Дейвіс Н. 242
- Дейч О. 258
- Делорм Ж. 242
- Делюмо Ж. 166, 167, 266, 321
- Демокріт 76
- Демська Л. 264
- Денорес Д. 196
- Державін Г. 29
- Державін К. 260, 261, 288, 289
- Дерріда Ж. 105
- Де Санктіс Ф. 125, 244, 269, 321
- Дешан Е. 259
- Дев'ятайкіна Н. І. 273
- Дживелєгов А. 261, 262
- Джонсон Б. 279
- Джорджоне 203
- Дзєверін І. О. 270
- Дзюба Є. Н. 267
- Дзюба І. 290
- Дзюба О. 248
- Дзюбинська В. 252
- Диннік В. 93, 94
- Діодор 34
- Дідро Д. 155
- Дітькова С. Ю. 248
- Дмитренко В. 290
- Дмитренко М. 256
- Дмитрієв А. 242, 267, 275
- Доброхотов А. Л. 271
- Долганов І. В. 256, 291
- Долгов К. 261
- Домбровський О. А. 272
- Донн Д. 149, 259
- Донська Є. Л. 279, 283
- Достоевський Ф. М. 282, 319
- Доценко Р. 285
- Драч І. 258, 271
- Дроб'язко Є. 258
- Дубашинський І. А. 281
- Дьяконова Н. Я. 278, 284
- Дю Белле Ж. 197, 259, 261, 263, 278, 301
«Захист і звеличення французької мови» 301
- Дюбі Ж. 242, 252, 321
- Дюрер А. 179, 181-183, 201, 202, 307
«Порадник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки» 181
«Чотири книги про людську пропорцію» 181
- Дюфорне Ж. 277
- Е**
- Евклід 39
- Ейдельман Н. 289
- Ейкен Г. 242
- Еко У. 321
- Екхарт М. 40
- Елайсон Н. Е. 280
- Еліот Т. С. 271
- Елоїза 249
- Емпедокл 278
- Енсіна Х. дель 261
- Епіктет 309
- Епікур 15, 177
- Епіфаній Монах 25
«Житіє Богородиці» 25
- Еренбург І. Г. 261
- Еріугена Й. С. 35
- Еррера Ф. де 302
- Ескрива 261
- Есхіл 34
- Ефрос А 260, 261.
- Ешенбах В. фон 224, 239, 296
«Парицфаль» 224, 239, 296
- Є**
- «Євангеліє від марки срібла» 86
«Євангеліє про страсті школяра Паризького» 86
- Євдокімова Л. В. 242, 244, 254, 276
- Євілевич Н. 246
- Єгерман Е. 261
- Єліна Н. Г. 252, 260, 271, 272, 281, 322
- Ємельянова О. В. 248
- Єрмілова С. 262
- Єронім 118, 306
- Ж**
- Жаборюк А. 249
- Жердинівська М. 291
- Животова М. 249
- Жила В. 274
- Жильсон Е. 239
- Жирмунський В. М. 256, 262, 275, 291, 322, 328
- „Житіє св. Олексія, чоловіка Божого” 89, 250
- Житник В. 258
- „Життя Ласарильйо з Тормеса” 262, 287, 302
- Жодель Е. 259

Журавська Т. 253

З

Зав'ялова А. А. 275
Заїка Н. 80
Зайчик Р. 128, 269
Заливаха О. І. 185-186
Заліте Т. 283
Зальцбурзький Я. 75
Замалсєв А. 247
Запаско Я. 247
Затонський Д. В. 236, 242, 259, 277, 281, 289, 311
Зенон 309
Зенкін С. 276
«Зігфрід і змій» 248
Зілінський О. 267
Зіневич Л. 285
Золіна Л. Д. 278
Зоц В. 247
Зубко Л. 253
Зубов В. П. 269
Зюмтор П. 242

І

Ібн' Аббад Раббіх 38
Ібн Рошд див. Аверроїс
Ібн Сіна Абу Алі 39, 41, 130
«Канон медицини» 39
«Книга зцілення» 130
Іванов К. 248, 253, 255
Іванова Ю. 269
Івановський І. 283
Іжевська Т. І. 280
Ізборник Святослава 251
Іконійський А. 308
Ільїн М. В. 281
Ілюшин А. А. 272
Інокентій III 34, 209
«Про убогість стану людини» 209
Інокентій VIII 152, 169
Інстіторіс Г. 168, 169, 263
«Молот відьом» 167, 168, 170, 171, 263
Ісасєвич Я. 247, 312
Ісиченко Ю. 254, 312
Італ Й. 35
Ішимбасва Г. 275

Й

Йоан XXI 36
«Summulae» 36
Йоан XXII 169

К

«Кабала» 153
Кавальканті Г. 298
Каган Ю. М. 263
Каганович Б. 240, 264
Казаров В. 283
Кальдерон де ла Барка П. 287
Камоєнс Л. В. ді 258, 259, 261, 291, 303
«Лузіади» 258, 261
Сонети 261
Кампанелла Т. 122, 261
Кампореале С. І. 207, 270
Канівецький С. 253
Канізіус 167
Кант І. 139, 143, 155
Кантор К. М. 219, 278
Карабутенко І. 262
Карасьов Л. 284
Карелін М. 178, 269
Карл Великий 52, 307
Карл II Лисий 35, 117
Карл Орлеанський 91
Карл V 125
Карманський П. 258
Карсавін Л. 242
Кассій Діон 34
Кассіодор 74
«Історія готів» 74
Кассіпер Е. 266, 322
Кастельветро Л. 195, 196, 203
Кастільєхо К. де 261
Кастільйоне Б. 139, 200
«Придворний» 139
Каттанео С. 211
Каттані Ф. 138
Кафка Ф. 288
Качуровський І. 237, 242, 254, 258, 265, 274, 312
Кашкін І. А. 263, 280
Кашуба М. 267, 270
Квінтіліан М. Ф. 66, 207
Квіріно Л. 141
Квятковський О. П. 255
Кеведо Ф. де 259, 261, 262, 280, 287
«Історія життя проїдисвіта, що зветься дон Паблос» 262
Келер М. 265
Кельїн Ф. 263
Кеплер 151
Кирилук З. 281
Кіреєва Л. 252
Клеанф 66
Клервосський Б. 271
Климишин І. А. 151, 264
Клопшток Ф. 29
Клоуз Е. Дж. 289
Клочкова Л. 253
Клосва С. В. 277
Клюшин А. А. 271
Кобор Й. 258
Коваленко О. 248
Ковальський Я. В. 264
Кожєвніков В. М. 255
Козаченко В. 259
Козлик І. В. 242
Козлова Н. П. 246, 276
Козовик І. Я. 256
Коломієць Л. 285
Колумб 112
Кольридж С. Т. 281, 283-285
Комарова В. П. 281
Кондаков Н. 132, 322
Кондорсе М.-Ж. де 103
Конрад із Вюрцбурга 237
«Цісар Оттон з бородою» 237
Конрад М. І. 10, 129, 243, 282, 322
Конфуцій 129
Коперник 151
Копистянська Н. 289
Коптілов В. 237, 259
Коран 33
Корецький Ю. 259
Корнєєв Ю. Б. 238, 239, 260, 262, 263
Корнієнко В. 245
Корогодський Р. 185-186
«Король Лір і його дочки» 253
Коротич В. 258
Корпанюк М. 312
Кортєс 112
Корунець І. В. 269
Косіков Г. К. 103-105, 110, 112, 114, 115, 119, 120, 136, 243, 246, 264, 276, 323
Коста Л. 162

Костелянц Б. 284
Кохановський Я. 215, 259
Кочур Г. П. 258, 259, 272
Коцюбинська М. Х. 221
Кравець Я. 258, 288
Кравців Б. 267
Краус Ф. К. 132, 245
Крачковський І. Ю. 37, 243, 323
Крекотень В. 247, 312
Кржевський Б. 260
Крилова С. 266
Кримський А. Ю. 312
Крістева Ю. 319
Кромвель 279
Кротевич Є. 259
Кругла Л. В. 253
Крус Х. де ла 302
Ктєсій 34
Кудіна Г. 238
Кудрявцев О. Ф. 291
Кузанський М. 35, 142-146, 149, 151, 162, 173, 174, 275, 276, 306
Кузьменко О. 252
Куклев В. 255
Куліш П. 287
Купер А. Е., граф Шефтсбері 149
Курціус Е. Р. 206, 243, 323
Кур'янова Л. 252
Кусько К. 282
Кучинський Б. В. 256, 291

Л

Лаєртський Діоген 34
Лазарєв В. Н. 241, 269
Лактанцій 118, 306
Ламанський В. І. 314
Ландау Р. 245
Ландіно К. 138
«Камальдольські диспути» 138
Лановик З. Б. 2, 249, 313
Ланцута З. 250
Лаппо-Данилевський К. Ю. 273
Ларін Б. О. 314
Лашик Н. 254
Лєв Х 152
Лєві-Стросс К. 105
Лєґєнда про доктора Фауста 275
Лєґєнда про Грааль 252
Лєґєнда про Фауста і Крабата 248

Ле Гофф Ж. 169, 243, 323
Ленгленд В. 297
 «Видіння про
 Петра-Орача» 297
Леон-Дюфур К. 256
Леон Л. де 261, 302
Леонтій 308
Летуновська І. 279
Лещенко П. 269
Лєвідова І. М. 280
Лєвік В. 261, 262
Лєвін Ю. Д. 278, 282
Лей Г. 243
 «Листи темних людей» 260, 300
Литвинець М. 258
Литвинов В. 258, 267
Лихачов Д. С. 93, 248, 263, 323
Лібера А. де 243
Лівій Т. 119
Лілі Дж. 301
 „Евфрес” 301
Ліллєський А. 48, 50, 71, 75, 294
 «Антиклавдіан» 294
 «Плач Природи» 294
Лінч Д. Г. 243
Лобанов А. П. 271
Лобода О. П. 253
Лозинський М. Л. 260, 261, 271
Лозинський С. Г. 263
Ломаццо Д. П. 194
Ломоносов М. В. 261, 265
 «Ода, вибрана из Иова» 265
Лорріс Г. де 255
 «Роман про Троянду» 255, 297
Лосєв О. Ф. 12, 116, 124, 128, 129, 134, 136,
 140-142, 146, 148, 150, 158, 159, 162, 164,
 169, 170, 174, 176-178, 180, 182, 184, 185,
 192-194, 205, 208, 265, 287, 324
Лосєв С. С. 287
Лотар див. Іннокентія III
Лотман Ю. М. 63, 165, 243, 265, 271
Лужницький Г. 251
Лукаш М. 237, 258, 259, 290
Луков В. 254
Лучук О. 282
Любачівський М. І. 237
Любимов Н. 260, 262, 263
Любімова Є. 262
Людовік Благочестивий 35

Лютер М. 164, 168, 275, 300
 «Коментар до послання до
 галатів» 168
 «Послання стосовно книжки
 проти селян» 168

М

Маджі В. 196
Майков Л. М. 314
Македонський О. 23, 24, 307
Макіавеллі Н. 127, 215-218, 249, 258, 261,
 299
 «Князь» 215, 258, 261, 262, 299
 «Мандрозора» 215-218, 258, 262, 299
 «Міркування про першу
 декаду Тита Лівія» 261
 «Про військово мистецтво» 261
 «Флорентійські хроніки» 258
Макогоненко Г. П. 265
Макремволіт С. 255
Малатеста С. 126
Мамардашвілі М. К. 243
Мандельштам Й. Е. 261, 271, 273
Манетті Д. 156, 209
 «Про гідність і вищість
 людини» 156
Мані 306
Манріке Х. 261
Маньї О. де 259
Мап В. 166
 «Придворні забави»
Маркабрюн 94
 «Романс» 94
Маркіш С. 263
Маркович Є. 262
Марло К. 262, 278, 279, 302
 «Едуард II» 262
 «Тамерлан Великий» 262, 302
 «Трагічна історія доктора
 Фауста» 262, 302
Маро К. 259, 263, 276, 278
Маршак С. Я. 261, 263
Марцеллін А. 308
Маслов С. І. 267, 313, 314
Матвіїшин І. 277
Матузова В. І. 279
Матюшина І. 243
Матях В. 243
Махновець Л. 247, 313

Машо Г. де 91, 259
Медвідь Н. 254
Медічі Д. див. Лев Х
Медічі К. 133, 138
Медічі Л. 127, 138, 152, 199, 200, 210-212,
 219, 249, 270
 «Коментар до деяких сонетів
 про кохання» 200, 210, 212, 219
 «Ласки Венери і Марса» 210, 212
 «Лиси кохання» 200, 210, 219
 «Половання на куріпок» 212, 219
Мейкок А. Л. 265
Мейлах Б. М. 238, 252
Мелетинський С. М. 243, 256, 265, 288
Мелорі Т. 296
 «Смерть Артура» 296
Мельник-Лімниченко В. 251
 «Убите щастя» 251
Менендес Підаль Р. 243
Мердок А. 281
Мережковський Д. С. 288
Метохіт Ф. 133
Мезєнін С. М. 284
Микола V 133, 141
Миловидова Л. І. 284
Миролюбова А. Ю. 289
Михайл П 35
Михайлов А. Д. 238, 239, 252, 254, 268, 278,
 324
Михайлов О. В. 110, 240, 242, 244, 265, 324
Михальська Н. П. 280
Мишанич О. В. 247-251, 267, 268, 270, 313
Мікаель 126
Мікеланджело 149, 151, 195, 201, 259, 261
Мікушевич В. 239
Мілтеннова А. 244
Мільтон Д. 29
Мірандола П. делла 138, 151, 152, 153, 156-
 158, 162, 174, 176, 178, 199, 201, 209, 228,
 269, 270
 «Про гідність людини» 156, 158
Міхаель В. 255
Мішле Ж. 103
Мойсєв І. 290
Моклиця М. 289
Мокрієвич С. 251
Мокровольський О. 269
Мокульський С. С. 256, 269, 291

Мольдонадо А. 168
 «Трактат про ангелів
 та демонів» 168
Мономах Володимир 250
 «Повчання» 250
Монтальво Г. О. де 302
Монтемайор Х. 302
 «Діана» 302
Монтень М. де 119, 195, 258, 262, 276, 281,
 301
 «Досвіди» 195, 238, 262, 301
Моньє Ф. 126, 128, 148, 162, 163, 269
Мор Т. 262, 278, 279, 301
 «Утопія» 262, 278, 301
Мордовченко Н. І. 289
Моро Л. 127
Мороз М. 290
Морозов М. 263
Москаленко М. Н. 252, 258, 259
Москальова Н. 262
Мосхопул М. 35
Моторний В. А. 256, 291, 313
Мурашкінцева Є. Д. 255, 276

Н

Наарро Б. Т. 261
Набитович І. 250
Набоков В. 263
Наваррська М. 300
Назаревський О. 314
Назарєв В. 265
Назіров Р. 289
Назіанзін Григорій 83, 308
Наливайко Д. С. 244, 247, 258, 265, 267, 270,
 273, 274, 285, 313
Настека М. 238
Науменко А. 288
Науменко Ан. 288
Немиришин П. І. 254
Неттєсгеймський А. 153, 154, 165, 168-169,
 171
 «Про недостеменність і марність
 наук і мистецтв» 165
 «Про потємну філософію» 153
Неустрова Г. К. 288
Неш Т. 262
 «Нещасливий бурлака» 262

Немілов А. Н. 265
Нерстїна С. 244
Неупокоева І. Г. 244, 324
Нїкїйський Віссарїон 34, 133, 134
Нїкола М. І. 249
Нїколаєв П. О. 255
Нїський Г. 308
«Новелїно» 245
Новлянська 3 238
Нога Г. 250
Ножанський Г. 10
Нудьга Г. А. 267, 313
Нуцубїдзе Ш. І. 265
Ньютон І. 51
Нямцу А. Є. 250

О

«Обтесаний Екк» 275
д'Обїньє Т. А. 259, 262, 276, 301
«Роздуми з приводу псалмїв» 301
«Трагїчні поеми» 262, 276, 301
Овідїй 31, 70, 96, 137
«Лїки від кохання» 31
Овчаренко О. 291
Оккам В. 71, 186-188
Олаф ІІ Святий 52
Олександр VI 126, 169
Олександрїйський К. 308
Олексєєнко О. Б. 258
Омар 33
Омар Хайям 129
Онишко А. 237, 244
Онїуфус 24
Орїген 118, 307, 308
Орлеанський Примас 45, 81
Орлик Пїлїп 268
Орсїні 126
Оруелл Дж. 284
Осіновський І. 279
Османова А. Г. 287
Острогорський Г. 244
Осьмак С. 249
Ошеров С. 238
Ошис В. В. 246, 275

П

Павленко А. 250
Павленко Г. 248, 314

Павличко Д. 258, 259
Павличко С. 259
Павло II 156
Павло III 152
Павлова Т. А. 279
Пальм'єрі М. 157
Панофський Е. 107, 108, 117, 182, 244, 266, 325
Паньков Н. 277
Парандовський Я. 273
Паранько Р. 237
Парацельс 122, 156
Парнах В. Я. 262
Парфенов А. Т. 262, 279, 284
Пастернак Б. Л. 261, 263
Пахльовська О. Є.-Я. 247, 270, 272
Пацці Я. 127, 138
Пашенко В. 259
Пелешенко Ю. В. 2, 247, 251, 314
Первомайський Л. 237, 258, 277
Перепадя А. 258
Перетц В. М. 311, 314
Перуджїно 133
Першина О. Д. 277
Петрарка Ф. 107, 108, 118, 119, 129, 132, 134, 156, 179, 191, 192, 195-198, 200, 201, 213, 231, 249, 258, 259, 261, 262, 269, 273-274, 298
«Африка» 108, 298
«Канцїоньєре» 258, 298
«Про презирство до свїту» 298
«Про себе самого і багатьох неукїв» 134
Петренко Г. 254
Петрова О. 272
Пїлїп'юк О. 244
Пїлїпшук Н. 267
Пїлявєць Л. 268
Пїсаренко Ю. М. 249, 253
Пїй П. 126
Пїков Г. 246
Пїлат Л. 133
Пїльщїков І. 274
Пїндар 76
Пїнський Л. Є. 171, 263, 265, 275, 277, 278, 282, 289, 325
«Пїсня про мого Сїда» 239, 254, 296
«Пїсня про Нїбелунгїв» 57-58, 100, 237, 238, 239, 253, 254, 296

«Пїсня про Роланда» 89, 93, 239, 252-254, 296
«Пїсня про Хїльдебранда» 294
Пїскунова С. І. 287, 288, 325
Пїфагор 24
Плавскїн З. І. 244, 246, 283, 287, 288, 290, 325
Платон 13, 24, 25, 33, 34, 66, 75, 119, 133, 137-141, 180, 182
«Бенкет» 182
«Тїмей» 180
«Фїлеб» 182
Платонов А. 289
«Чевенгур» 289
Плетон Г. 126, 133
Плїфон Г. Г. див. Плетон
Плотїн 69-70, 72, 139, 307
Плутарх 34
Подгасцька І. Ю. 262, 263
Поджо Б. 152
Покїдов А. 279
Полїціано А. 138, 141, 152, 198-200, 210, 219, 261, 269, 299
«Орфей» 210
«Станці про турнїр» 200, 210, 219
Полякова С. В. 239, 255
Помпонацї П. 40, 188, 189
Пономарїв О. Д. 256
Попова М. К. 252, 280
Порфїрїй 36, 39, 139
Посїдонїй 309
Потапенко О. 256
Пріцак О. 268
Прокаєв Ф. І. 256, 291
Прокл 35, 36, 133, 139
Прокопович С. С. 274
Пронкевич О. 289
Псевдо-Лонгїн 27, 29
«Про високе» 27
Пселл М. 34-36
«Сїнопсїс» 36
Птолемей 34, 39, 308
Птолемей ІІ Фїладельф 25
Пульчї Л. 261, 299
«Великий Моргант» 299
Пурїшев Б. І. 239, 257, 260, 262, 291, 325
Пушкїн О. С. 271, 276, 280, 282

Р

Рабінович В. Л. 238, 272
Рабле Ф. 119, 122, 215, 219, 259, 262, 264, 277-278, 300, 319
«Гаргантюа і Пантагрюель» 215, 219, 259, 262, 277-278
Радлова А. 262
„Райнеке (Лїс)“ 255
Ранке Л. фон 105
«Ранкова пїсня» 45
Рафасьєль 195, 220, 307
Ревякїна Н. В. 270, 273, 291
Реїзов Б. 283
Рейхлїн Й. 153, 165
«Про кабалїстичне мистецтво» 153
«Про чудодїйне слово» 153
Рєпїна Л. 269
Рєшетов В. Г. 279
Рїбаков Б. А. 267
Рїкунов В. М. 278
Рїльський М. 237, 258, 259
Рїхло П. В. 252
Рїд П. 281
Ровнер А. 255
Рогозїнський В. В. 246
Розанов М. Н. 271
Роллан Р. 277
Романїс Г. де 40
«Роман про Рєнара» 297
Ронсар П. де 197, 259, 261-263, 278, 301
Росїнська О. 259
Роттердамський Еразм 35, 137, 165, 258, 260, 263, 275, 299, 309
«Гнояк жєнєтьєся за орлом» 260
«Домашнї бесїди» 258
«Зброя христїянського воїна» 299
«Кнїга антиварварїв» 299
«Похвала Глупотї» 258, 260, 263, 275, 300
Рохас Ф. де 287, 302
«Трагїкомедїя про Калїсто і Мелїбею» («Селєстїна») 287, 302
Рубанова Г. Л. 256, 285, 291, 315
Руденко С. 249
Ружмон Д. де 252, 326
Румер О. Б. 263

Русакова Є. 283
Русин Павло з Кросна 268
Руставелі Ш. 253
 «Витязь у тигровій шкурі» 253
Рутенбург В. І. 137
Ручеллаї 157
Рюдель Д. 93, 253
 «Канцона» 93
Рютбеф 166, 297
 «Чудо про Теофіла» 166, 297
Рябчук М. 278
Рязанцева Т. 287

С

Савельєва А. 254
Савонарола Д. 75, 108, 115, 138, 308
Савчук О. 268
Саїд А. 230
 «Книга знамен» 230
Саккетті Ф. 114, 210, 308
 «Триста новел» 308
Сакович К. 267
Сакс Г. 115, 259, 261, 300, 308
 «Витязування дурнів» 261
Салютаті К. 129
Самарін Р. М. 260, 262, 265, 276, 283, 326
Самаріна М. С. 271
Сантільяна М. де 261
Сантініелло Дж. 146, 275
Саприкін Ю. М. 279, 280
Сартр Ж.-П. 306
Светлакова О. А. 289
Севільський І. 72, 77
Секунд Й. 261, 263
 «Поцілунки» 263
Селезінка І. О. 282, 284, 285
Семенко І. 273
Семчинський С. В. 271
Сен-Вікторський Адам 295
Сен-Вікторський Гуго 69
Сенека Л. А. 226
 «Геркулес Божевільний» 226
Сент-Бев О.-Ш. 276, 277, 278
Септуагінта 25-29, 41

Сервантес Сааведра М. де 159, 215, 219, 259, 261, 262-264, 282, 288-290, 303
 «Галатея» 262
 «Дон Кіхот» 259, 262, 263, 287, 288-290, 303
 «Зруйнування Нумансії» 262, 288, 302
 «Мандрівки Персілеса та Сігізмунди» 262
 «Повчальні новели» 262, 288, 303
 «Подорож на Парнас» 262
 «Послання до Ватео Васкеса» 262
Серрей Г. 301
Сетіна Г. де 261
Седов В. 247
Сернов С. Р. 272
Сивокін Г. М. 251, 268
Сидоренко І. 255, 259
Сиркін А. 239
Сироїд Д. 251
Сілонас В. 287
Сказкін С. Д. 115, 244, 326
Скалігер Д. Ч. 196, 197
Скляр Ф. 259
Сковорода Г. С. 251
Скот Д. 71
Скот М. 40
Скуратовський В. 280
 «Слово о полку Ігоревім» 254
Случевський К. 263
Сляський Я. 270
Смирнов С. 278
Смірін М. М. 119, 275
Смірніцька О. 238
Смірнов А. А. 239, 244, 256, 262, 263, 282, 291
Соболь В. 247
Соколов В. А. 238
Соколов В. В. 263
Соколянський М. 284, 285
Соколов Ю. М. 328
Сократ 28
Соловійов Е. Ю. 275
Солон 76
Солорсано А. 262
 «Севільська Куниця» 262
Сорокіна О. 255

Софокл 34
 «Аякс» 226
Спенсер Е. 149, 259, 279, 301
Сперанський М. В. 170, 265
Сповідник Максим 34
Стадніков Г. 246
Старіков В. В. 248
Старобінський Ж. 276
Старовойт О. 268
 «Старша Едда» 85, 101, 237, 238, 248, 294
Стафф І. К. 265
Стацій П. 199
Степанов Г. В. 289
Степанова Є. І. 282
Штещенко І. 259
Стеблін-Каменський М. І. 238, 245, 246, 248
Стороженко Н. 263
Стоянова А. 285
Страпарола Д. Ф. 197
 «Примні ночі» 197
Страсбурзький У. 70
Стречень Л. Л. 282
Стржиговський І. 132, 245, 326
Стріха М. 271
Стурлусон С. 91, 97, 248, 295
 «Молодша Едда» 91, 97, 238, 295
 «Хеймскринга» 248
Стус В. 221
Сугерій 184
Сулима В. 251, 315
Сулима М. 251, 290, 315
Суліна Т. 252
Султанов Ю. І. 32, 229, 236, 245, 249, 266, 284, 315
Сурганов В. 283
Суровцев Н. 245
Сутуєва Т. 270
Сфорца Г. 127
Сфорца Ф. 127

Т

Тайц І. 283
Тананушко К. А. 261
 «Танець ельфів» 253
Тарасова Н. 254, 285
Тарлінська М. Г. 279
Тарнавський О. 259, 285
Тассо Т. 149, 159, 219, 259, 269, 299
 «Звільнений Єрусалим» 197, 219, 299
Татаркевич В. 67, 68, 71, 72, 74, 75, 77, 245

Татіан 308
Тахо-Годі А. 309
 «Театр дияволів» 168
Темп'є С. 39
Терещенко М. 93, 94, 237, 259
Тертулліан 75, 118, 308
Тимченко Р. М. 290
Тітов Ф. 268
Тіхоміров В. Г. 238
Тіціан 203
Ткаченко С. 285
Тодоров Ц. 266, 319, 326
Тодчук Н. 289
Толанд Д. 308
Толстой Л. М. 282, 284
Томашевський М. 239, 258, 261, 262, 326
Тора 26, 27
Торкут Н. 265, 279, 283, 315
Торріджани П. 125
Транквіліон-Ставроуцький К. 268
Трапезунцій 141
Трескунов М. 276
Трістан та Ізольда 237-239, 252-254, 296
Тріфонова Т. 264
Трофимчук М. 247
Труа К. де 100, 101, 225, 239, 296
 «Лейн» 225, 239

У

Уайет Т. 301
Уетербі У. 249
Уколов В. 245
Українка Леся 286
Уоллес-Хедрілл Дж. М. 245
Урнов Д. М. 263, 282
Урнов М. В. 282
Успенський Б. А. 249, 266

Ф

Фай Й. 308
Фалес з Мілету 324
Фарбі П. 91
 «Повна риторика» 91
Федерн К. 271
Федорак Н. 248
Феррарі 126
Філіпп II 24
Філіпп II, ісп. король 124
Філон Олександрійський 77

Фінкель А. 263
Фірецуола А. 200
 «Бесіди» 200
Фіхте Й. Г. 143, 155
Фічіно М. 70, 119, 133, 138, 139, 142, 146-149, 151, 152, 156, 158, 174, 176, 178, 228, 307
Флай Р. 282
Флобер Г. 278
Флоренський П. 214, 249, 284
Фогельвайде В. фон дер 237
Фоленго Т. 114, 309
 «Макаронія» 309
Форстер Й. 109
Фотій 34
 «Міріобібліон» 34
Фракійський Діонісій 35
 «Мистецтво граматики» 35
Франко І. Я. 237, 255, 268, 271, 272, 287, 290, 315
 «Лис Микита» 255
 «Рубач» 272
Франциск І 125
Французька М. 296
Фрейберг Л. 238
Фрідман Р. 253
Фрідріх І Барбаросса 52
Фрідріх ІІ Гогенштауфен 40
Фройд З. 131
Фуکیدід 34
Фуко М. 275
Фурман Ю. М. 273
Фюман Ф. 238

Х

Хакслі О. 280
Хамітов Н. 266
Хань Юй 129
Харенко М. Ф. 280
Харитонов В. С. 287, 290
Харітонов Л. Р. 245
Хартвінг Д. 282
Хлодовський Р. І. 114, 195, 197, 215, 217, 219, 258, 260, 262, 268, 270, 274, 327
Холл Дж. 256

Холлідей Ф. Є. 282
Хороб С. І. 249, 251
Хосров І Ануширван 37
Хохлова І. А. 291
Хрисолор М. 133

Ц

Цветков А. 282
Циганок О. 268
Ціцерон 119, 129, 198
Цуккарі Ф. 194

Ч

Чайковська О. Г. 253
Чайковський М. 263
Чалоян В. К. 24, 37, 132, 245, 327
Чанишев А. М. 246, 327
Чекалов І. 276, 282
Челліні Б. 125
Череватенко Л. 258
Чернова А. Д. 282
Чередєєва Є. І. 273
Черневіч М. Н. 276
Чижевський Д. І. 316
Чіколіні Л. С. 275
Чінціно Д. 197
Чорноіваненко С. 247, 248
Чосер Д. 263, 279, 280, 301
 «Кентерберійські оповідання» 280, 301

Ш

Шадурський М. 280
Шайтанов І. О. 291, 327
Шалагінов Б. 245, 275
Шаповалова М. С. 256, 285, 286, 289, 291, 316
Шастель А. 123, 204, 266, 270, 327
Шатільонський Вальтер 45, 81
 «Вірші гнівні на свято посоха» 46
Шахова К. А. 236
Шварсалон К. С. 270
Шведов Ю. 283, 284
Шевченко І. І. 316
Шевченко-Савчинська Л. Г. 270
Шевчук В. О. 317

Шекспір В. 197, 215, 259, 261, 263, 276, 279, 280-286, 302
 «Буря» 285
 «Венеціанський купець» 283, 302
 «Гамлет» 259, 284-286, 302
 «Генріх IV» 282, 302
 «Дванадцята ніч, або Як вам подобається» 259, 302
 «Комедія помилок» 259
 «Король Лір» 259, 284-285, 286, 302
 «Макбет» 259, 285, 302
 «Отелло» 284, 286, 302
 «Річард III» 302
 «Ромео і Джульєтта» 283, 286, 302
 «Сонети» 259, 263, 283, 285, 286
 «Сон літньої ночі» 302
 «Троїл і Крессіда» 259
Шенбаум С. 283
Шервінський С. 261, 263
Шефтсбері див. Купер А. Е.
Ширер В. 164, 275
Шичалін Ю. А. 275
Шишмарьов В. Ф. 270, 274
Шкаруба Л. 246
Шкловський В. Б. 274, 283, 289
Шлегель А. 109
Шлегель Ф. 109
Шашура М. 246
Шпітцель Л. 278
Шпренгер Я. 168, 170, 171, 263
 «Молот відьм» 168, 170, 171, 263
Штезель М. Д. 246, 276
Штейн А. Л. 246, 266, 274, 276, 284, 287, 289
Шульга О. 245
Шульц Ю. Ф. 263, 279
Шюц А. 289

Щ

Щепкіна-Куперник Т. 263
Щербина О. Б. 254
Щурат В. 237, 254

Ю

Ювенал 30
Юлій ІІ 152
Юнг К. 131, 305
Юра Ю. 237
Юстиніан 25, 37
Юстин 308

Я

Ягіч В. 315
Якушина Т. 271, 273
Ямвліх 139
Янголь Л. В. 255
Янковий Б. 251
Ярош О. Д. 250
Ярхо Б. І. 327
Ясний В. К. 288
Ясперс К. 143, 275
Яхонтова М. А. 276

 «Carmina Burana» 46
Camporeale S. I. див. Кампореале С. І.
Cassirer E. див. Кассіреп Е.
Chastel A. див. Шастель А.
Curtius E. R. див. Курціус Е. Р.

Dolmeau J. див. Дельмо Ж.

Hempel E.

Jaspers K. див. Ясперс К.

Koch J. 275
Kraus F. K. див. Краус Ф. К.

Landau R. див. Ландау Р.

Michałowska T. 245
Monnerjahn E. 270
Panofsky E. див. Панофський Е.
Petrarka F. див. Петрарка Ф.

Santinello G. див. Дж. Сантінелло
Strzygowski J. див. Стржиговський І.

Todorov Tzv. див. Тодоров Ц.

Worringer W. див. Воррінгер В.

Ziomek J. 266

КОЗЛИК Ігор Володимирович

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ («КАРТИНА СВІТУ». ЕСТЕТИКА. ПОЕТИКА)

Навчальний посібник

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*

Літературний редактор	О. Р. Омельчук
Технічний редактор	О. Д. Бокова
Анотація англійською мовою	Е. Є. Мінцис
Оригінал-макет	І. В. Козлик
Ідея обкладинки	І. В. Козлик, О. Р. Омельчук
Оригінал-макет обкладинки	І. С. Петров

В оформленні тексту посібника використані матеріали з джерел: с. 8 — *Доби Ж.* Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов. — М.: Ладомир, 2002. [Бонавентура Берлінг'єрі (бл. 1228–1274). Святий Франциск і сцени з його життя. 1235 р. Пескіа, церква Св. Франциска]; *Іванов К. А.* Средневековый город и его обитатели. — Изд. 2-е, доп. — СПб., 1900. [Арфа і цитра (малюнок із старовинного оригіналу)]; *Іванов К. А.* Средневековый замок и его обитатели. — Изд. 3-е, доп. — СПб., 1907. [Середньовічний лицар]; *Іванов К. А.* Средневековая деревня и её обитатели. — Пг., 1915. [Середньовічний селянин; Жонглер (зі старовинної мініатюри)]; с. 9 — Св. Августин [http://www.epwr.ru/database/quotauthor/quotauthor_52.jpg]; с. 43, 62, 79 — П'єр Абельяр [http://lib.aldebaran.ru/images/authors/abelyar_per.jpg]; http://fictionbook.ru/static/bookimages/00/31/75/00317542_bin_dir/h/1_001.jpg; [http://www.manwb.ru/pub/Pictures-Articles/Articles/Articles601-620/616_abelar_1.jpg](http://www.manwb.ru/pub/Pictures-Articles/Articles601-620/616_abelar_1.jpg)]; с. 103 — [<http://www.manuscript.szm.com/obrazky/uvodne/obr7.gif>]; с. 106 — Єронім Босх. Сад земних насолод. Бл. 1500 р. Музей Прадо, Іспанія [<http://arttower.ru/tutorial/Svetilkin/museum/bosch.jpg>]; Тиціан. Любов земля і небесна. 1515 р. [<http://files.smallbay.ru/images/tiziano093.jpg>]; с. 107 — Ботічеллі С. Портрет Данте. 1495 р. [http://www.google.com.ua/imgres?imgurl=http://img0.liveinternet.ru/images/attach/c/1/54/394/54394777_21226722_Portret_Dante.jpg&imgrefurl=http://www.liveinternet.ru/showjournal.php%3Fjournalid%3D3652444%26tagid%3D20718&h=699&w=467&sz=31&ibid=RPkLxhC6ddQSM:&tbnh=139&tbnw=93&prev=/images%3Fq%3D%25D0%2594%25D0%25B0%25D0%25BD%25D1%2582%25D0%25B5&zoom=1&q=%D0%94%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5&usq=__Tzrkdf918zbOOGBU5K8AyFvB-bs=&sa=X&ei=kDf5TLTeOMv5sgaRraC3Aw&ved=0CFE09QEwBg]; с. 136 — Еразм Роттердамський [http://www.notablebiographies.com/images/uewb_04_img0263.jpg]; с. 173 — Сервантес [<http://www.proza.ru/pics/2009/02/07/156.jpg>]; с. 191 — Шекспір [<http://illusionx.info/wp-content/uploads/2010/03/shakespeare.gif>]; с. 233 — Рафаель. Парнас. Фреска. 1509–1510 [<http://www.mlahanas.de/Greeks/PD/ParnassusRaphael.jpg>].

В оформленні обкладинки використані матеріали з джерел: с. 1 — Фра Беато Анжеліко. Страшний Суд (1432–1435) [<http://www.c-rover.narod.ru/ang/angelico2150.htm>]; с. 4 — Фра Беато Анжеліко. Школа Святого Томи Аквінського. Бл. 1450–1455 [<http://www.c-rover.narod.ru/ang/pict/angelico2430.jpg>].

Автор висловлює щире подяку Ярославу Володимировичу Мазурчаку, Костянтину Миколайовичу Назаренку, Ярославу Юрковичу Семку та Андрію Ондоровичу Ярошу за суттєву допомогу у друці посібника, а також Ігорю Богдановичу Данилюку за надання транспортних послуг.

*Буває мить якогось потрясіння:
побачиш світ, як вперше у житті.
Звичайна хмара, сіра і осіння,
пропише раптом барви золоті.*

*Стоїш, як стогін, під склепінням казки.
Душа прозріє всесвітом очей.
Кричить гілля. З облич спадають маски.
Зі всього світить суть усіх речей.*

*І до віків блаженька приналежність
переростає в сяйво голубе.
Прямим проломом пам'яті в безмежність
уже аж звідти згадуєш себе.*

(Ліна Костенко)

