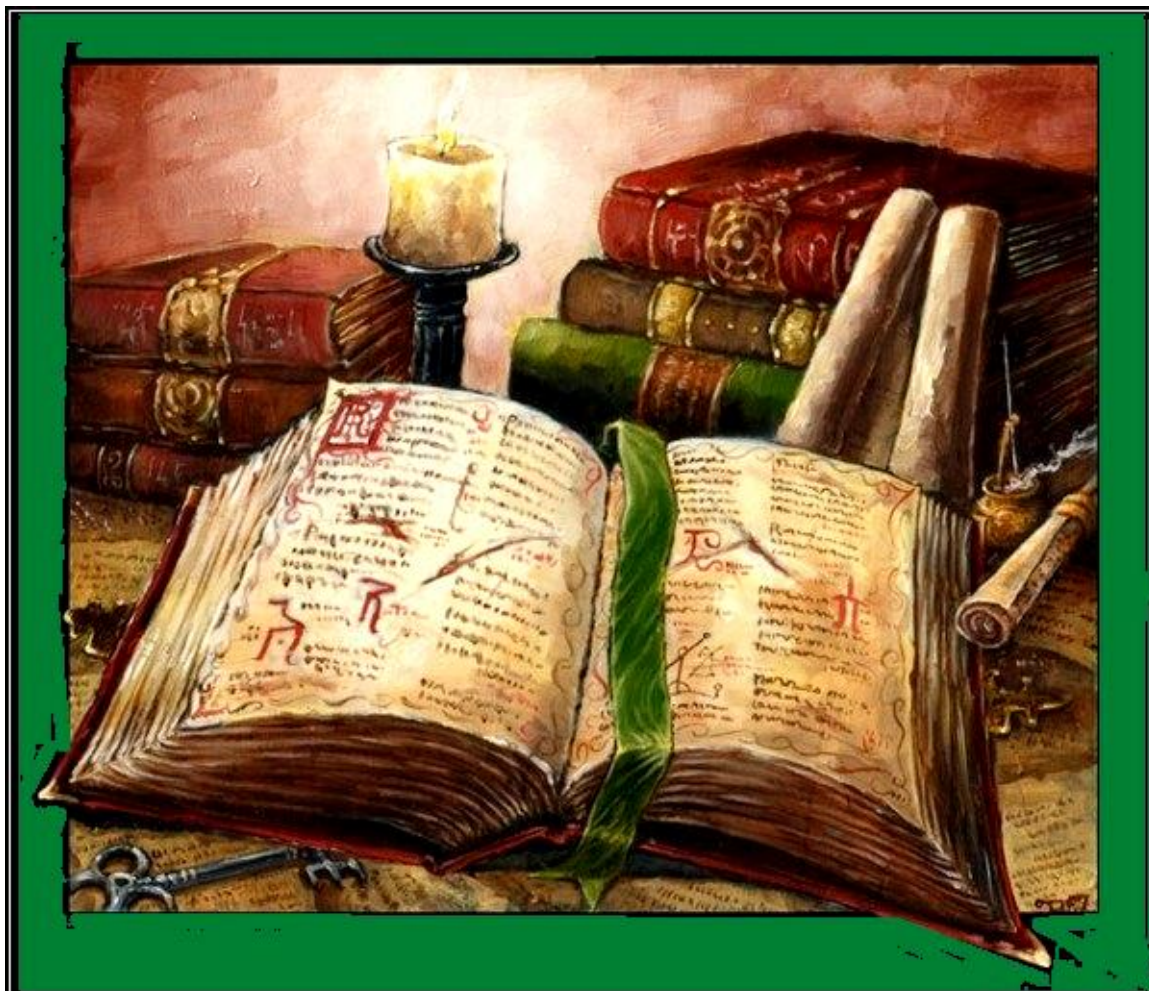


Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»

Ірина Цебрій, Неля Назаренко



**ДУХОВНЕ ЖИТТЯ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ В ЕПОХУ
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РАНЬОГО ПРОСВІТНИЦТВА**

МОНОГРАФІЯ

Полтава — 2021

ББК 63.3 (2УК)

УДК: 17 (001.1): «04/14»)

Цебрій І.В., Неля Назаренко. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Старобільськ-Полтава, ЛНУ, видавництво «Формат+», 2021. 206 с.

Рецензенти:

Кравченко П.А., доктор філософських наук, професор, декан історичного факультету Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

Клепко С.Ф., доктор філософських наук, доцент, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри філософії освіти Полтавського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти імені М.В. Остроградського

У монографії піднімаються питання духовного життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва, показує соціальні витоки культурних явищ, передумови виникнення багатостильовості та багатожанровості, характерних для досліджуваного періоду. На етапі раннього Середньовіччя аналізуються ті культурні осередки, де продовжували жити античні традиції, що в поєднанні з варварськими звичаями заклали фундамент середньовічної культури. Значна увага в посібнику приділяється двом головним стилям Середньовіччя — Романиці та Готиці. Два розділи монографії присвячені розвитку західноєвропейського театру, літератури і музики. Останній розділ присвячено епосі раннього європейського Просвітництва та її основним стилям.

Літературний редактор:

Ткаченко А.М., вчитель методист Полтавської ЗОШ №29

Рекомендовано до друку вченою радою Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол № 7 від 26.03 2021 року.

ЗМІСТ

Передмова.....	5
Розділ 1. Основні категорії духовного життя та людський чинник в історичному розвитку середньовічної Європи.....	10
1.1 Основні категорії духовного життя.....	11
1.2 Людський чинник в історичному розвитку середньовічної Європи.....	15
Розділ 2. Держава, суспільство та менталітет середньовічної Європи.....	19
2.1. Проблема Середньовіччя й феодалізму в історіографії.....	19
2.2. Форми державного ладу Середньовіччя.....	22
2.3. Стани середньовічного суспільства.....	23
2.4. Міщанство.....	26
2.5. Середньовічне селянство.....	29
2.6. Духовенство: структура та ієрархія.....	30
2.7. Особливості соціокультурного життя.....	31
Розділ 3. Середньовічна освіта та ідеологія.....	33
3.1. Середньовічна ідеологія.....	34
3.2. Духовне життя й освіта в країнах Західної Європи в періоди перших „варварських“ відроджень.....	36
3.3. Філософсько-дидактичні засади факультету мистецтв у середньовічному університеті.....	43
3.4. Аристотелівські“ дебати між артистичним і теологічним факультетами.....	50
3.5. Роль студентського самоврядування та міської муніципальної влади у виховному процесі середньовічного студентства.....	51
Розділ 4. Романський стиль в архітектурі, музиці та моді.....	62
4.1. Романський стиль в архітектурі.....	62
4.2. Романський стиль у музиці.....	67
4.3. Мода романського стилю.....	70
Розділ 5. Готичний стиль в головних видах мистецтва доби Середньовіччя.....	72
5.1. Готичний стиль в архітектурі та скульптурі.....	73
5.2. Музика готичної та пізньоготичної доби.....	79
5.3. Мода готичного стилю.....	80
5.4. Мода пізньої Готики.....	84
Розділ 6. Основні ідейно-художні напрями та жанри театру.....	87
6.1. Середньовічний театр мімів.....	88
6.2. Театр мандрівних жонглерів.....	89
6.3 Італійська та англійська „маска“.....	90
6.4. Театр соті і фарсу.....	92

6.5. Літургійна драма.....	94
6.6. Театр містерії.....	96
6.7. Середньовічний міраклъ.....	100
6.8. Роль мораліте в середньовічному суспільстві.....	102
6.9. Шкільна драма.....	104
Розділ 7. Значення і місце театру в країнах Західної Європи.....	107
7.1. Розвиток театрального мистецтва у Франції.....	107
7.2. Становлення англійського театру.....	114
7.3. Витоки німецького театру.....	122
7.4. Іспанський театр як переплетіння культур.....	127
Список використаних джерел і літератури до розділів I-VI.....	129
Розділ 8. Раннє європейське Просвітництво.....	150
8.1. XVII століття в історії світової культури.....	150
8.2. Ренесансний реалізм в образотворчому й музичному мистецтві....	152
8.3. Стиль бароко та його прояви в усіх видах мистецтва мистецтвах і його естетична програма.....	155
8.4. Ранній класицизм і його втілення в усіх видах мистецтва. Жанри і програма раннього класицизму.....	159
8.4. Французький та італійський класицизм.....	162
Розділ 9. Масова культура Відня наприкінці XVIII століття та вплив на неї масонства.....	166
9.1. Витоки віденської масової культури та Емануель Шиканедер.....	166
9.2. Е. Шиканедер, В. Моцарт і масонська ложа.....	170
Післямова.....	175
Список джерел та літератури до розділів 8-9.....	177

ПЕРЕДМОВА

Епоха Середньовіччя у зарубіжній теорії та методиці освіти вважається періодом зародження двох основних тенденцій, що визначалися особливостями розвитку народно-демократичного та релігійно-шкільного напрямів. Ці тенденції сформувавши пріоритети духовного життя та визначили його подальши розвиток аж до середини XIX століття. Ми намагалися простежити процес формування духовного життя західної цивілізації, т ому предметом дослідження обрали ці два напрями.

Духовне життя включає в себе всі сфери людської нематеріальної діяльності, його надбання за минуле тисячоліття впливає на розвиток особистості. Ігнорування його виховної ролі у формуванні національної свідомості майбутнього педагога призводить до поверхневого розуміння героїко-культурної спадщини минулих епох, позбавляє художньо-емоційного фактору сприйняття циклу гуманітарних дисциплін.

Утвердження України на сучасному етапі серед держав, об'єднаних Болонською конвенцією 1999 року, передбачає оновлення методологічних засад вищої школи та особливо підготовки майбутнього вчителя до викладання у школі I—III ступенів. Індивідуальні та групові форми організації навчально-виховного процесу в мистецькій підготовці бакалаврів і магістрів забезпечать їхню самореалізацію, комунікативність і зорієнтованість в інтеграційних процесах Української держави до європейської спільноти.

Цим зумовлене широке історіографічне поле дослідження, що містить філософські, історичні, соціологічні, культурологічні та педагогічні роботи з даної проблеми. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва було предметом постійного дослідження, істориків, культурологів і театралознавців другої половини XIX—першої половини XX століть. Різноманітним його аспектам становлення присвячені праці французьких дослідників — П. Жулевіля, П. Обрі, Ж. Вілара та ін.; англійських — К. Бетеса, Е. Шемберса, Р. Дослея, Р. Сеттла та ін.; німецьких — Й. Гросса, Х. Хадендаля, Й. Сіткера, І. Лауфса, Г. Ліфтера та ін.; іспанських — К. Санхеца Фаба, Л. Роблена Гарседо, Й. Пегверолеса; українських — І. Крип'якевича, С. Чернецького, Л. Польового, В. Тишевської, В. Маркевича та ін.; російських — Л. Ільїної, Т. Бродіної, С. Мокульського, А. Гуревича та ін.

Поряд із вивченням філософії, історії, культури та мистецтва доби Середньовіччя дослідження витоків витоків духовності західної цивілізації бажає

грунтовнішого висвітлення. Навіть основні ідейно-художні напрями епохи Середньовіччя – Романика і Готика - досліджувалися дещо стереотипно і поверхово. Спробу показати духовне життя як цілісно-змінний процес здійснили французькі дослідники П. де Жуленвіль („Le Theatre en France“, 1880), Ж. Кохен („Le Theatre en France au moyenâge“, 1928). Висвітлити шкільну релігійну драму як складову частину духовного життя в часи класичного Середньовіччя намагався англійський історик театру К. Бетес („English religious drama“, 1892). Кращі зразки релігійного мистецтва Англії та біографії їхніх авторів знайшли відображення в дослідженні Р. Додслея („A select collection of old English plays“). У взаємозв'язку всіх складових частин постає релігійна культура Іспанії раннього Середньовіччя, де міська драма „ауто“ та шкільний театр розглядаються як продукт попередніх освітніх концепцій доби Вестготського відродження іспанським дослідником театру Л. Роблесом Гарседою („La cultura religiosa de la Espana visigotica“, 1975).

Духовне життя в контексті педагогічної думки Середньовіччя найкраще досліджено у Франції. Творчий внесок видатних шкільних драматургів — вчителів піітики — вивчали П. Обрі, Ж. Дюбі, П. Коргель, М. Боннет, а також відомі російські дослідники театру — Т. Карська, А. Дживелегов Г. Бояджиев, М. Ненарокомов. Їхня увага була зосереджена на жанрах шкільної драми та тих тенденціях у розвитку, що призвели до зародження й формування основ класицизму в наступному столітті.

Розвиток англійського мистецтва, філософії та ідеології у цілісній єдності не були предметом широкого дослідження. Проте, окремі аспекти даної проблеми мають провідне місце в працях О. Чебишева, А. Анікста, Ш. Кедвіка, Ч. Бовена, Ж. Вілліса та ін. Аналізуючи історичний шлях англійської драми, дослідники приділяли недостатню увагу вивченню персоналій та методології театральної освіти.

У 20—60-ті роки ХХ століття спостерігається піднесення в дослідницькій діяльності істориків культури, мистецтвознавців і театралознавців середньовічного західноєвропейського світу. З'являється ряд енциклопедичних праць з історії театру від найдавніших часів до 1789 року (А. Гвоздьов, С. Ігнатов, С. Мокульський, К. Державін, А. Мерварт). Але в історичній структурі — Стародавній Схід — Античність — Середні віки — Новий час найменше уваги було приділено Середнім вікам, бо в традиційному підході радянської історіографії вони вважалися „темним часом релігійної сплячки“.

У середині ХХ століття з'являються спеціалізовані дослідження з проблематики драми Середньовіччя та раннього Просвітництва. В наукових

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
працях Л. Ільїної („Театральное образование“, 1959), Т. Бродіної („Актерское искусство“, 1961) предметом дослідження стала еволюція професійної підготовки акторів від найстародавніших часів і до середини ХХ століття.

Значний поступ у вивченні даної проблеми зробила українська історіографія впродовж ХХ — початку ХХІ століть. Починаючи від дослідження В. Петреця („До історії польського й українського народного татру“, 1905), де в тісному переплетінні показані шкільні й народні традиції доби раннього Бароко, до монументального видання під редакцією В. Різуна та В. Шевчука („Перлини духовності“, 2003) — хрестоматійному збірнику театральних творів шкільних драматургів українського Середньовіччя та доби Бароко з розширеними коментарями історії написання кожного з них.

Значне місце в дослідженні проблеми займає праця О. Кисіля („Український вертеп“, 1916) і В.Резанова („Драма українська“, 1926). У наукових роботах з української культури й середньовічної освіти певною віхою стала праця І. Крип'якевича („Історія української культури“, видана 1994 року), де проблема підготовки літургійної драми висвітлена найбільш повно. Праця В. Шевчука розкриває особливості вертепного дійства та вертепної драми в Україні і Польщі, їхнє місце в системі вітчизняної освіти ХVІ століття („Про вертепну українську драму та явище вертепного дійства“, 2003). Дослідження В. Різуна („Феофан Прокопович. Владимир“, 2003) розкриває досконалість форм шкільної драми в Україні та разом із тим підводить підсумок у розвитку релігійно-історичної драматургії.

Проте недостатня розробленість проблеми полягає у відсутності моделі духовного життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва, проектування якої в систему сучасного вузу допоможе виховати засобами мистецтва гармонійну комунікативну особистість з індивідуальним художньо-емоційним підходом до вивчення основ гуманітарних дисциплін. Хоча більшість істориків мистецтва були схильні вважати, що духовне життя означеного періоду було достатньо примітивним, все ж починають досліджувати цю проблему від початку від початку ХІХ століття. Це пояснюється тим, що саме в ці часи стверджується система спеціалізованих навчальних закладів, де починають готувати митців для престижних салонів.

Сьогодні надзвичайно важливо дослідити модель духовного життя країн Західної Європи, бо саме вона передбачає оволодіння майбутніми педагогами професійною майстерністю, вивчення епохи та пізнання світу через філософію,

поезію, зображальне та драматичне мистецтво, особливе ставлення до культурно-історичних традицій героїчного українського минулого. Тому актуальність і наукова вагомість проблеми в умовах модернізації національної освіти є підставою обрання й цієї теми.

У якості джерел ми використали твори середньовічних видатних середньовічних діячів культури і науки, які можна поділити на кілька напрямків: філософські твори, що засвідчують процес формування парадигми середньовічної культури та складають методологічну основу шкільної театральної освіти (Северин Боецій. Музика (518), Розрада від філософії (524), Магн Аврелій Кассіодор. Настанови в науках божественних і мирських (536), Варії (538), Григорій Великий. Бесіди на Євангеліє (597), Ісидор Севільський. Про природу речей (612), Етимології (630), Алкуїн (Флокс Альбін). Книга таїнств (796), Про святу віру та іпостасі Трійці (801), П'єр Абеляр. Так і ні (1122) та ін.); методичні твори театральних педагогів і драматургів Середньовіччя (Гвідо д'Ареццо. Про музику і книги богослужінь (1032), Ф. де Вітрі. Нове мистецтво (1360), Г. де Машо. Латинська меса і нове мистецтво (1350), Часи пастухів (1372), А. Гребан. Про літургійну драму та містеріальне дійство (1387), Дж. Данстейбл. Про вдосконалення дійства католицької меси (1392), Якоб Льежський. До питання риторичної підготовки школярів (), Дж. Понтано. Про сценічне дійство та шкільну драму (1451), Ж. Скалігер. Шкільне дійство проти міських містерій (1531), На захист шкільної драми (1537), Д. Ліндсей. Настанови до мораліте (1540), Т. Морлі. Про мадригальну комедію (1549) та ін.); документи з організації та законодавства цехової підготовки акторів (Статути Паризького містеріального братства (1268), Постанова Лондонської гільдії акторів (1347), Договір про найм учня Братством пристрастей господніх (1404), Статут підмайстрів Братства пристрастей господніх (1446), Цеховий устав Нюрнберзької школи мейстерзінгерів (1468) та ін.); педагогічно-дидактичні твори видатних діячів українського бароко (Ф. Прокопович. Органічний статут, Владимир (1705), М. Дилецький. Граматика Мусикійська (1677) та ін.); драматичні твори авторів Середньовіччя (А. Арді, Дж. Бейль, Р. Белло, Ж. Бодель, Ф. Бомот, Ж. Гарньє, Т. Кід, П. Ларіве, С. Ланьїр, Ж. де Ла Тойль, Дж. Лілі, Д. Лоріс, К.Марло, Дж. Мільтон, Ж. Ротру, Я. Руфф, Г. Сакс, Ф. Сідні, Ж. де Скудері, Ж. Тревен, П. Трегуар, та ін.); драматичні твори просвітників XVII століття, музичні клавіри мадригальних комедій та перших опер, твори образотворчого мистецтва тощо.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Ми прагнули розкрити соціокультурні чинники духовного життя, виявити основні етапи становлення шкільного основних ідейно-художніх напрямів у центральних країнах Західної Європи, на основі письмових джерел того часу, з'ясувати ідеологічні принципи виховання і навчання в середньовічній шкільній системі; спроектувати можливу теоретичну модель духовного життя в середньовічній школі й університеті та розкрити її позитивний досвід і той великий внесок, що зробили кафедральні школи формування методик освіти театральних кадрів у наступних століттях. Ми здійснили спробу на основі структурно-функціонального аналізу провести аналогію основними напрямами і формами духовного життя Європейського Середньовіччя та України та впровадити позитивний досвід Середньовіччя в аудиторній та позааудиторній роботі зі студентами на сучасному етапі.

На основі використаних джерел і літератури автори намагалися :

- визначити основні категорії культурного життя та людський чинник в історичному розвитку середньовічної Європи
- з'ясувати місце ідеології й освіти в соціокультурному просторі Середньовіччя;
- виявити та класифікувати основні ідейно-художні напрями в духовному житті епохи Сердньовіччя та Просітництва, простежити їхню еволюцію;
- обґрунтувати структурні компоненти моделі духовного життя в означений період;
- представити методологічні засади шкільної підготовки акторів;
- визначити дидактичні засади і практичні можливості використання позитивного досіду духовного життя країн Західної Європи в епоху Відродження та раннього Просвітництва в підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.

Зважаючи на те, що предметом нашого дослідження є духовне життя країн Західної Європи в епоху Відродження та раннього Просвітництва, то ми починаємо його аналіз від 493 року — Остготським відродженням, формуванням методологічних засад релігійної школи Боецієм і Касіодором, зародженням християнського релігійного дійства і закінчуємо серединою XVII століття — перехідним етапом до просвітительських ідеалів, що саме собою вже знаменую початок главенства класицизму.

У полі нашого зору знаходиться середньовічний шкільний театр провідних країн Західної Європи: Англії, Німеччини (Священної Римської імперії, за

Ірина Цебрій, Неля Назаренко

виключенням італійських територій), північно-західної Франції та Іспанії. Автором із просторового поля виключена Італія і південно-східна Франція, де рано почалася епоха Ренесансу. Ми намагалися довести, що країни, культурні процеси в яких у XIII— XVII століттях прийнято називати Північним Відродженням, продовжують традиції пізньоготичної середньовічної культури. Лише вплив італійського Ренесансу до деякої міри змінив у них непохитні феодальні устої..

Реалізація творчого потенціалу студента дозволить йому бути готовим до діалогічних стосунків із собою, з людьми різного віку, менталітету, соціальної спрямованості. Це допоможе подолати застарілі стереотипи навчально-виховного процесу в майбутній роботі вчителя музичного мистецтва, підніме його педагогічну майстерність на принципово новий рівень.

РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ДУХОВНОГО ЖИТТЯ ТА ЛЮДСЬКИЙ ЧИННИК В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЄВРОПИ



Духовне життя середньовічної Європи має широкий простір для сучасних наукових досліджень. Його пріоритети усвідомлюються в ході детального дослідження укладу суспільного всіх станів населення, а духовні цінності визначаються аналізом загального рівня розвитку суспільства, позитивним чи

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва негативним значенням певних об'єктів, які належать до сфери життєдіяльності середньовічної людини, її інтересів і потреб, виступають засобом регулювання соціальних відносин і виявляються в моральних принципах і нормах поведінки, ідеалах, установках та цілях.

Поступова зміна в орієнтирах духовності окресленого періоду була закономірною в силу розвитку держави і суспільства та пов'язаною із внутрішнім змістом еволюції всіх соціальних інститутів і їхніх структур на історичному шляху європейських народів від варварської монархії до абсолютної, від аграрної цивілізації до індустріальної.

Змістом культурного життя є дійсність з точки зору суспільно-естетичних ідеалів, характерних для окремої країни на певному етапі її розвитку, або кільком країнам, взятим в історичному розрізі середньовічної епохи. Однак слід пам'ятати про те, що кожна соціальна група середньовічного суспільства мала власні духовно-естетичні ідеали, що значно різнилися між собою, а в сукупності вони надавали духовному життю Заходу особливого колориту, притаманного тільки тому часові та простору.

Сукупність суспільно-естетичних ідеалів середньовічної Європи визначається через такі категорії, як історична епоха, ідейно-художні напрямки, релігія, ідеологія, держава, суспільна структура, соціум, спосіб життя, менталітет, ментальність, освіта та мистецтво. Кожна з них є окремою складовою частиною, що характеризує культуру суспільства в динамічному його розвитку в межах даного періоду, але тільки у їхній органічній єдності вимальовується цілісна соціокультурна картина Середньовіччя.

1.1 Основні категорії духовного життя. Під категорією „культурно-історична епоха” (від cultura – оброблюю і ероче – зупинка) ми розуміємо значний проміжок часу (в даному випадку, майже одинадцять століть), упродовж якого простежується багато спільних тенденцій у суспільному житті кількох країн, їхній культурі, релігії, ідеології, повсякденному укладі та способі життя.

Релігія (від лат. religio – набожність, святиня) складала основу середньовічного світогляду людини, а також відповідної поведінки та дій, спрямованих на виконання культу. Смирена перед Богом, людина усвідомлювалася створеною за зразком Божим (мікрокосмом). Слово „людина” до XIII століття часто мало значення „раб”.

Середньовічна ідеологія була системою політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних і філософських поглядів та ідей, у яких на рівні

суспільства усвідомлювалося й оцінювалося ставлення людей до дійсності. Ідеологічні засади століттями підтримувалися представниками правлячих класів (родовою аристократією та духовенством) на основі накопиченого інтелектуального матеріалу в ході історії та минулого суспільного досвіду. Середньовічна ідеологія базувалася на релігійному світогляді, мала відносну самостійність в активному впливі на суспільство, закріплюючи раніше вже визначені норми поведінки між його станами.

Держава як соціальний інститут, форма і знаряддя політичного правління в Західній Європі формується часів раннього Середньовіччя. До X століття тут склалася система державних інститутів, а також феодалне право, що юридично затвердило станові та міжстанові норми поведінки громадян, власність на землю чи іншу приватну власність. Категорія „державна” у середні віки в сучасному розумінні слова майже зникла із лексикону, а з’явилася знову в добу Ренесансу для визначення публічної влади (монархічної або міської), відмінної від сеньйорії та васалітету.

В добу класичного Середньовіччя остаточно сформувалася становна система. Стани представляли собою соціальні та професійні категорії, що були позбавлені сакральної богоугодної ідеї. Середньовічне суспільство поділялося на чотири основних стани – лицарство, духовенство, міщанство і селянство, які, у свою чергу, не були однорідними по складу. Спочатку перехід зі стану в стан був можливим, але до часів класичного Середньовіччя стани поступово перетворилися на замкнені кастові системи, до яких проникнути було практично не можливо.

„Спосіб життя” є категорією, що характеризує уклад і сенс життя певного стану населення чи соціальної групи, характеризує особливості повсякденного пласту, що визначаються даним суспільством. Спосіб життя охоплює працю, побут, форми використання вільного часу, задоволення матеріальних і духовних потреб, норми та правила поведінки людей. Кожний стан середньовічного суспільства характеризується власним способом життя залежно від системи цінностей, визначених з часом і закладених у його основу.

Менталітет визначається нами як сукупність і специфічна форма організації, своєрідний склад різноманітних людських психологічних властивостей і якостей та особливостей їхнього прояву. Менталітет – це образ мислення певного суспільства на конкретному етапі історичного розвитку, поєднання всіх мікро-соціумів суспільства з їхніми ментальностями у єдину

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва суспільну систему з її пріоритетами і табу. Ментальність соціальної групи складає особливу категорію духовного життя суспільства. Вона формується у процесі тісної взаємодії окремих індивідів, пов'язаних близьким соціальним походженням, спільною діяльністю, родинними вузами. Для ментальності кожної групи середньовічного суспільства були притаманні свої уявлення про мораль, цінності та мету людського існування. Сукупність ментальностей визначає загальний менталітет суспільства.

Велику роль у формуванні менталітету відіграє **соціум** – сукупність суспільних, матеріальних і духовних умов існування людини, що її оточують. Соціум впливає на формування та розвиток особистості вирішально. В той же час, під впливом активності індивіда змінюється сам соціум, а в процесі його еволюції змінюються як соціальні групи, так і окремі індивіди. У соціумі формується ментальність соціальної групи, що виявляється у моральних нормах, поведінці та діяльності.

Категорія „**освіта**” характеризується процесом і результатами засвоєння систематизованих знань, вмінь і навичок, необхідних суспільству для підтримання та подальшого розвитку його наукового, технічного й культурного рівнів. Середньовічна освіта доуніверситетського періоду характеризуєвалася багаторівневістю шкільного навчання, а також світською чи духовною його спрямованістю, що відповідало освітнім запитам суспільства.

Мистецтво є формою художньо-емоційного відображення дійсності з позицій певних естетичних ідеалів, притаманних даному суспільству в історичному розрізі епохи. Водночас мистецтво виступає як наочна характеристика організації соціуму, що досліджується. Воно надає можливості простежити загальне через конкретне. Вивчення історичного процесу, виключаючи засоби мистецтва, було б неможливим і абсурдним. Ступінь розвитку, цінність кожної цивілізації визначається рівнем розвитку мистецтва, що залишилося нам у спадщину. Саме мистецтво дає характеристику організації певного соціуму та його духовного життя.

Ідейно-художній напрям (стиль) за певними схожими особливостями, загальними, характерними тільки для нього ознаками, простежується водночас в усіх видах мистецтва, домінуючи в якомусь із них (в даному випадку, Романика та Готика домінували в архітектурі). Кожна культурно-історична епоха містить у собі кілька ідейно-художніх напрямків, що розвиваються паралельно, або часом контрастують між собою, у взаємному поєднанні розкриваючи зміст епохи.

Кожний з **видів мистецтва**, що входять до головних ідейних напрямків епохи, дає характеристику емоційно-художньої моделі історичної епохи, без якої було б неможливим повне уявлення про неї, всебічне відчуття того часу.

Література вводить нас у світ людських відносин з етичних позицій певного соціального стану та відповідних йому ідеалів. Обираючи позицію конкретного героя, ми безпосередньо переживаємо події епохи, приймаємо або не приймаємо моральні норми, що визначають її духовне життя.

Архітектура є практичним підтвердженням існування минулих цивілізацій, відображенням їхньої величі, вона дає можливість доторкнутися до тих часів, перенестись до них, потрапивши в середину могутніх споруд і залишити сучасність за їхніми кам'яними стінами.

Живопис очима його майстрів допомагає нам побачити далеких сучасників такими, якими їх сприймали митці у своїй творчій уяві. Живопис надає нам можливості простежити ті характерні фрагменти історичної епохи, що не збереглися в документах, безслідно зникли, канули у вічність. До таких належать певні історичні події та пам'ятки, а також ставлення людей до цінностей найближчого світу, до природи.

Скульптура дає нам об'ємне бачення об'єкта, що відображається, об'єкта в русі. Вона виступає характеристикою внутрішнього потенціалу епохи та її головної рушійної сили – людини, бачення місця людини у суспільстві та індивідуальне ставлення суб'єкта до об'єкта.

Музика є відчуттям звучання епохи, характеризує її загальний психічний стан, естетичні смаки епохи та її душевну гармонію; вона виступає критерієм емоційного розвитку епохи, допомагає нам відчутти розмірність та темпи просування людства до нового, чи його деградації.

Декоративно-ужиткове мистецтво дає характеристику естетичним уподобанням певного укладу життя, ідеального в розумінні соціальної групи найближчого оточуючого світу – світу власних речей, власного побуту, його найдосконалішої організації. Декоративно-ужиткове мистецтво (побутовий декор) завжди було тісно пов'язаним з архітектурою і модою.

Модою в самому широкому розумінні цього слова називають існуюче в певний період історії та загально прийняте на даному етапі ставлення до зовнішніх форм культури: до стилю життя, звичаям сервіровки, поведінки за столом, до автомашин, до одягу.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Та при вживанні слова „мода”, під яким завжди мається на увазі постійне спрямування, яке недостатньо пояснити з позицій розуму, до зміни всіх форм прояву культури, майже завжди мають на увазі одяг. Історичний розвиток людини нерозривно пов'язаний із модою. Тому їх часто ототожнюють. Кожна епоха створює власні масштаби естетичних ідеалів як до найближчого оточуючого світу (побуту), так і до естетичних ідеалів людського тіла. Таким чином, одяг завжди підкреслював або приховував певні частини тіла для наближення силуету до загально прийнятого ідеалу. Тож естетичний ідеал епохи завжди найповніше був виражений у моді.

Отже, мистецтво в сукупності всіх своїх головних видів виступає однією з категорій духовного життя Середньовіччя, його важливою складовою частиною. Сама ж структура духовного життя простежується у єдності розглянутих вище категорій, враховуючи безумовно головуючу роль в ньому індивідуального людського фактора, що знаходиться в центрі культурного пласту.

Таким чином, дослідження культурного життя окресленого періоду передбачає як аналіз всіх структур суспільних інститутів доби Середньовіччя, так і сфер його духовного життя через призму мистецького бачення світу, ментальність соціальних станів і груп населення, а також пануючої ідеології. Остання в ті часи відігравала провідну роль у визначенні шляхів формування освіти та культури.

1.2. Людський чинник в історичному розвитку середньовічної Європи.

Духовне життя середньовічної Європи тісно переплітається з тими матеріальними цінностями, що залишилися у спадщину. Вчені книги, церковні ноти, архітектурні споруди, статуї, художня народна творчість дійшли до нас у матеріальних формах, завдяки яким ми знаємо про культурне життя тих часів. Духовну культуру часом важко абстрагувати від культури матеріальної, бо всі цінності останньої були створені кращими представниками всіх станів суспільства, їхнім творчим і мислячим потенціалом.

Оскільки в центрі кожного історичного періоду знаходиться власне людина, її інтереси і потреби, то особливе місце в суспільному житті посідають питання освоєння нею соціокультурного середовища, а також проблеми досягнення певної якості створення та сприйняття духовних цінностей, їхне втілення у відповідні матеріальні форми. Вивчення історичного процесу без глибокого розуміння особливостей культурного життя суспільства було б неможливим і абсурдним. Самобутність кожної цивілізації, її ступінь розвитку

визначається рівнем культурного життя, що дійшло до наших часів у якості джерел, які ми досліджуємо. Без людини та її духовного життя це був би безликий, безособистісний процес поєднання низки подій, змін, етапів.

Але у центрі самого буття стоїть людина. І тому „кожна людина є цінністю сама по собі. Людина виступає мірою всього, бо все є просторовим: музика, простір, інтелект...”

До недавнього часу історики не звертали увагу на ментальності, вважаючи, що духовне життя суспільства вичерпується філософськими, релігійними, політичними, естетичними доктринами і що зміст ідей мислителів і теоретиків можливо розповсюдити на все суспільство. Але істина полягає в тому, що ідеї та вчення залишалися власністю інтелектуальної еліти, а якщо вони і впроваджувалися в масову свідомість, то якісно перероблювалися до невпізнанності. У цьому смислі можна говорити про „соціальну історію ідей”: вони потрапляли на певний ментальний ґрунт і сприймалися у відповідності до змісту ментальності тих чи інших прошарків суспільства. Крім того, в адаптації самих доктрин активну участь приймали ментальні установки соціуму їхніх творців. Таким чином, ідеї впливали на ментальні установки, а ці останні у свою чергу впливали на самі ідеї.

Ідеї тільки є зовнішньою частиною загальної конструкції культурного життя суспільства. Образ світу в мові народу, традиціях, вихованні, релігійних уявленнях, в усій суспільній практиці людей змінювався поступово і непомітно для тих, хто ним володів. Можна уявити собі людину, яка не має певного світорозуміння, але не індивіда, що не володів би образом світу, хай не продуманим і не до кінця усвідомленим, але таким, який владно визначає його вчинки і поведінку.

Вивчення суспільного менталітету та ментальностей соціальних груп – це шлях до усвідомлення духовного життя „мовчазної більшості” середньовічного суспільства, тих людей, які утворюють його основу, але які були майже виключені з історії. Вони були виключені з неї двічі. Вперше — середньовічними істориками, які зосередили свою увагу на монархах, аристократах та освічених людях; вдруге, вченими Нового часу. Останні довірилися джерелам, що свого часу були створені освіченими людьми. Вони перейняли їхню думку про „інертну більшість“ міста і села, позбавлену особистісного погляду на світ, мислячу виключно спрощеними і вульгаризованими уявленнями

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Між тим, ментальності – це не просто один із засобів бачення світу, що притаманний тому чи іншому суспільству. Вивчення ментальностей завжди відповідає не тільки на питання, як тоді люди сприймали дійсність, а й досліджує їхню соціальну поведінку. Тому проблема ментальностей станів і прошарків середньовічного суспільства виступає не тільки проблемою історичної психології, а стає частиною культурного життя.

Відомо, що у середньовічному суспільстві (як і в сучасному) культурне життя не було монолітним. Духовне життя, як і людська свідомість, було багаторівневим і містило в собі „вчену” і фольклорну традиції. Не потрібно також забувати, що вони не тільки протистояли одна одній, а й у різних пропорціях і поєднаннях виступали атрибутами однієї свідомості. Тому є важливим розглянути механізми взаємодії обох культурних традицій.

У багатьох жанрах церковної літератури, що були адресовані віруючим і використовували систему образів і понять, доступних свідомості неосвічених мас – у „житіях” і легендах про святих, у проповідях, у моральних прикладах і „видіннях”, – можна почути голос рядових християн і дати оцінку їхньому розумінню „духовності”. Але як визначити саме поняття „народної культури” і „народної духовності”?

Чи це є дійсно культура і духовність широких мас, чи це культура, створена вченими людьми для народу? Дати однозначну відповідь на це питання дуже складно і майже не реально. Коли дотримуватися традиційного загальноприйнятого розуміння культурного життя епохи як сукупності інтелектуальних досягнень індивідуальної творчості в галузі літератури, мистецтва, музики, релігії, філософії, то для народної культури залишається невеликий і підпорядкований простір.

Та народна духовність і культура в даному розгляді проблеми виступає способом людського існування, системою світосприйняття, сукупністю картин світу, що очевидно чи латентно присутні у свідомості суспільних мас і визначають їхню соціальну поведінку. Культурне життя в цьому розумінні – це модель поведінки людей у досліджувану епоху.

Така постановка проблеми суттєво змінює підходи до вивчення культурного життя суспільства. Бо за традиційним підходом духовна сфера розподілена між різними науками: нею займаються історія релігії та історія філософії, філологія та історія мистецтва, а також інші більш вузькі дисципліни. В даному випадку, предметом духовного життя виступають суспільні групи і

робиться спроба зрозуміти внутрішній смисл поведінки людини в епоху, що досліджується, простежити соціум не тільки в зовнішніх контурах, а й із середини, проникнути в рушійні чинники дій індивідів і груп.

Люди діють не тільки у відповідності до тих імпульсів, які отримують із зовнішнього світу, бо вони переробляються у їхній свідомості. Тому дії людини – це підсумок найскладнішої переробки, яку історик може оцінити лише за результатами. Такий культурно-антропологічний підхід до духовного життя цілої епохи спрямований на осягнення цілого і окремі аспекти культури для нього – це складові частини даного цілого. Культурне життя не розглядається у відриві від соціального життя (як надбудова від базису), залишається самостійною і самовідтворюючою сутністю.

Однак у проблемі „народна культура — вчена культура” є й інший важливий аспект. Часом їх важко відділити одну від іншої, настільки тісно вони переплітаються. Це пояснюється тим, що у свідомості кожного члена суспільства існували різні рівні: якщо один з них відповідав тому, що історики кваліфікують як „вчену культуру”, то на іншому рівні тієї ж самої свідомості можна виявити елементи „народної культури”. Дослідження даної проблеми є надзвичайно цікавим.

Так, у дидактичних „повчаннях”, або „видіннях” потустороннього світу фігурують фольклорні мотиви, присутні моделі міфологічної свідомості. Але ці твори написані духовними особами. У формулах благословення та прокляття, що впродовж усього Середньовіччя застосовувалися духовенством у самих різних ситуаціях(благословення врожаю і худоби, знярядь праці та святої води, відлучення єретика, вигнання птахів і звірів, що зашкоджували людям), дивовижно переплетені християнські й нехристиянські мотиви. До якої ж культурної традиції вони належать? Мабуть, до обох.

Динаміка духовного життя розкривається під час співставлення соціокультурних цінностей минулого та сучасного. Відомо, що історія помережена смугами ностальгії за старовиною, моди на старовину. В умовах глибоких соціальних змін, що відбуваються як у цілому світі, так і в нашій країні, зокрема, зрозумілим є інтерес до культурних цінностей минулого, щоб спрямувати його досвід у сучасне та майбутнє.

РОЗДІЛ 2. ДЕРЖАВА, СУСПІЛЬСТВО ТА МЕНТАЛІТЕТ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЄВРОПИ



2.1 Проблема Середньовіччя й феодалізму в історіографії. Вираз „середні віки“ вперше з’являється в термінології XV століття в італійських гуманістів для позначення проміжного періоду між Античністю й Ренесансом. Він був визначений італійцями як період „варварського регресу“. Однак, перше вживання самого терміну зафіксовано 1469 року в бібліотекаря Папи, відомого італійського гуманіста Джованні Андреа, який вважав, що „стародавні“ від сучасників відмежовані періодом *media tempesta* (Середньовіччям). Свою власну епоху Дж. Андреа іменував Новим часом.

Та вираз „середні віки“ ще не потрапляв до загального вжитку аж до кінця XVII століття. У якості аргументованого історичного терміну він з’являється на сторінках творів німецького філолога й історика Крістофа Келлера (Целаріуса), який також поділив історію людства на такі частини – Античність, Середньовіччя й Новий час. У творах іншого німецького мислителя, Георга Хорна, простежуються подібні ж тенденції: в нього середні віки починаються великим нашестям скіфських народів у 300 році нашої ери і закінчуються 1500 роком – початком Нових часів. Даний тривалий період дослідник називає *medium tempora* (середній час).

У французькій історіографії про поділ історії на три великих періоди вперше зустрічається на сторінках „Глосарія“ Дю Канжа (1678). Широко вживатися в розмовній мові він починає з XVIII століття, про що свідчить назва праці Л. Де Граса „Історичні й хронологічні картини стародавньої та середньовічної історії“ (1789). У часи Де Граса словосполучення „середні віки“ вживалося не тільки серед інтелектуальної еліти, а й усі третім станом суспільства.

Новий термін ввійшов у моду й повернув собі минулу славу завдяки творчим дослідженням романтиків. У піднесенні ними змісту славного героїчного періоду – Середньовіччя – він почав поступово втрачати своє минуле приземлене значення. Нам це засвідчує Віктор Кузен: „Переставши принижувати Середньовіччя, - писав він близько 1840 року, - сьогодні взялися досліджувати його з новим пилом і палкими пристрастями“.

Але все ж таки певна упередженість залишилася. Це, аналізуючи сутність Середньовіччя, засвідчує П. Ренан: „Середньовіччя для Нових часів є тим, що героїчна ера для Античності“. Дійсно, тут можна простежити чіткі паралелі: якщо видатні грецькі діячі класичного періоду історії оспівують героїв гомерівської Греції, то представники романтичного стилю за символ честі та віри обирають Середньовіччя.

У питаннях періодизації доби Середньовіччя зарубіжні історики не мають єдиної думки: одні пов'язують його верхню хронологічну межу з 1453 роком – захопленням Константинополя турками, інші з 1492 – відкриттям Америки Христофором Колумбом. Нижня хронологічна межа Середньовіччя також чітко не визначена. Пропонуються різні варіанти: прийняття Римською імперією християнства в часи правління Костянтина (325р.), порушення морських зв'язків між Сходом і Заходом після арабських завоювань (VII ст.).

Марксистська історіографія дає Середньовіччю своє оригінальне визначення: для істориків даного напрямку це була „фаза історичного розвитку, впродовж якої феодальний спосіб виробництва домінував у більшості країн Європи й Азії, навіть деяких африканських народів. Середньовіччя – це епоха виникнення, розвитку та занепаду феодального способу виробництва і феодальних суспільних відносин“.

Терміни „феодалізм“ та „аграрне суспільство“ практично й сьогодні всіма історичними школами вживаються в якості синонімів. Слово „феодальність“ з'явилося у творах англійських істориків XVII століття. Спочатку воно означало

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва юридичний режим ф'єфа, єдиного елементу старого феодального порядку, який ще дожив до їхньої епохи. Роблячи акцент на реальному аспекті феодальної системи, вони не вкладали в цей термін систему особистісних відносин, що повністю втратили до цього часу своє значення.

Звідси з'явилася невизначеність, якою характеризуються історичні концепції XVIII – першої половини XIX століть: слово „феодальність“ вживалося як синонім поземельного режиму ленних тримань. Плутаючи залежних і васалів, сеньйорію і феодальний лад, ці дослідники проголосили феодальними й ті права, що обтяжували селянські наділи та були відмінені в Франції 4 серпня 1789 року. Бо насправді Велика Французька революція більше взялася за селянську сеньйорію, ніж за феодальний лад, який на ті часи вже був давно мертвим.

Слід зазначити, що з XVIII століття окремі дослідники намагалися розглянути феодальний лад у різних аспектах і сферах. Так, А. Буленвільє в „Історії старого правління в Франції“ (1727р.) підносив епоху феодалізму з політичної точки зору, „бо знать володарювала законно й розумно“.

Шарль Монтеск'є, навпаки, вважав історію правління родової знаті періодом дроблення державної влади і заслугам виключно королів приписував руйнацію феодалізму в ім'я держави й порядку. Вольтер у праці „Досліди про звичаї“ підкреслював той факт, що „феодальний лад зовсім не був подією. Це дуже стародавня форма, що зберігається на трьох чвертях нашої півкулі з різними системами правління“.

Визначення сутності феодалізму істориками школи „Анналів“ — М. Блоком, Л. Февром, Ж. Ле Гофом полягає в тому, що вони виділяють взаємне переплетіння особистісних зв'язків у системі ф'єфа, а також місце феодального режиму в європейських державах. Система пожалувань у земельній і грошовій формі (ф'єф), що надавалася безкоштовно сеньйором васалу за службу, формувала устої цивілізації середньовічного Заходу.

Для істориків марксистського напрямку феодальний лад – це, насамперед, спосіб правління. Для них він відтворює певний тип економічної й соціальної організації, що характеризується доменом і сеньйорією, в якому ф'єф (форма правління) просто виявляється другорядним компонентом, щей не завжди чітко представленим. Феодальна система Середньовіччя займає в соціальній історії місце між рабовласництвом (античним суспільством) і капіталізмом. Нижня хронологічна межа в марксистських істориків визначається роком падіння Римської імперії (476р.), а верхня – початком Англійської буржуазної революції

XVII століття. Феодалізм за К. Марксом – це прогрес у розвитку засобів виробництва, що змінив собою рабство й еволюціонував до свободи та форми індивідуальної власності на землю селян.

2.2. Форми державного ладу Середньовіччя. Типовою формою державного ладу в європейських народів Середньовічної доби була монархія. У найстародавніші часи на першому етапі розвитку князі не мали широкої влади й в всьому були залежними від старшин племені, які збиралися на віче. Пізніше княжа влада почала переходити у спадщину від батька до сина, а віддана дружина з прихильників князя збільшувала його авторитет. У піднесенні княжої влади значну роль відіграло християнство. Бо церква благословляла володаря, згадувала його в богослужіннях і повертала всіх на послух. Князь, святково помазаний на правління, здобував недоторканість, що охоронялася релігією.

В часи раннього Середньовіччя князь мав міцну владу, бо розпоряджався великими військовими силами. Але згодом до влади прийшли васали першого ступеню, які захопили в свої руки всі державні функції у своїх провінціях і відгородили помазаника від васалів нижчих категорій. Відтепер володар мав значення тільки тоді, коли розпоряджався своєю власною спадщиною, організував власні військові сили. Могутні володарі протиставлялися вельможам і вели проти них боротьбу. Але боротьба була нелегкою, бо часто перемагали магнати. Навіть королівські урядовці, шляхта та лицарство, які спочатку підтримували державну владу, пізніше ставали незалежними панами [130, с. 181].

У подальшому розвитку середньовічного суспільства король утримував тільки репрезентаційні функції у державі, виступав у ролі символу державної суверенності, а реальна влада перейшла до станів: вельмож, шляхти, духовенства, міст. Так народився своєрідний державний дуалізм, роздвоєння влади: на одному боці стояв володар, на другому — організовані політичні класи.

Кожну державну справу обидві сторони вирішували спільно, на основі угоди. Так, наприклад, коли починалася війна, король мусив здобути згоди вельмож і лицарства на військовий похід, мусив дбати про фінансову допомогу міст, а також забезпечити собі благословення церкви. Так само була поділена адміністрація держави. Найвищі урядовці були при королівському дворі (канцлер, скарбник, маршал і т.п.), але значно більшого значення мали управителі провінцій, які були вихідцями зі стародавніх визначних місцевих родів і керували своєю провінцією.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

У європейських державах деякі стани об'єднувались для спільних акцій і перевибирали державну владу. Єпископи, великі земельні власники та королівські урядовці збиралися окремо для вирішення термінових проблем та установа квітання кількісно-якісної сторони оподаткування залежного населення.

Окремо збиралися малі васали, нижче духовенство і представники міст для нарад із розподілу податків. Пізніше обидві установи об'єдналися під назвою Двопалатного сейму. Але найвидатніші королі ставилися вороже до цього і тому велася боротьба (редукція, "екзекуція прав"), щоб сейм знову отримав свої права. Значний вплив на розвиток королівської влади мали знавці права, які досліджували римське право з часів цезарів і давали володарям аргументи для ствердження їхньої влади.

2.3. Стани середньовічного суспільства. Для суспільного устрою Середньовіччя характерним був поділ на класи або стани. Головних станів у європейському суспільстві було чотири:

- лицарство або шляхта;
- духовенство;
- міщанство;
- селянство.

Лицарство як окремий стан виникло у феодальному суспільстві. Хто носив зброю і ходив у воєнні походи, той був повно правним громадянином. Спочатку до війська і лицарського стану могла належати кожна вільна людина, яка володіла мечем. За військову службу воїн діставав у нагороду земельне володіння та в такий спосіб ставав землевласником [130, с. 201].

Землеволодіння стало привілеєм лицарства. Пізніше доступ до лицарства став обмеженим; лицарем могли бути визнаними тільки ті, які довели, що їхні предки належали до лицарського стану. Зовнішнім атрибутом лицаря був герб, тобто родовий знак. Спочатку лицарі довічно обирали собі такі знаки, пізніше вони переходили у спадщину і члени роду пильнували, щоб хтось інший не скористувався ними. Кого підозрювали, що він не є шляхтичем, той мусив за допомогою свідків із числа лицарів довести, що він справді походить із шляхетного роду. У шляхту можна було потрапити також шляхом так званої нобілітації, коли король надавав лицарського титулу окремим заслуженим одиницям.

Пізніше, коли шляхетський стан розрісся, в ньому почали розрізняти групи. На першому місці стояли князі, що походили з династичних родів. Другий ступінь

займали барони і вельможі, які мали в своїх руках велику спадкову власність; вони займали найвищі урядові посади. Третє місце займала середня шляхта. На останньому місці знаходилося службове лицарство. Але між всіма групами панувала солідарність, бо в своїй основі вони мали однакові права та привілеї, які все лицарство завзято відстоювало.

Окремі лицарські закони розвинулися у Франції та Німеччині в XI-XII столітті, звичаї ствердилися та набули постійних форм. Син лицаря перебував у батьківському домі до підліткового віку. У будинку батьків він вчився лицарським звичаям, співу, грі на лютні, цитрі, письму, а передусім його вчили володіти зброєю, їздити верхи, плавати, брати участь у полюванні. Коли хлопець закінчував цей курс навчання, він ставав зброєносцем (джурою). Тоді він наглядав за зброєю магната, до двору якого його відтепер віддавали, пильнував його коней, подавав магнату меч, прислужував за столом. Все то були лицарські послуги, що не ганьбили нікого, а вважалися за честь. Якщо інколи на магната зненацька нападали, він повинен бути впоратися без допомоги зброєносця, але у виняткових випадках магнат закликав зброєносця у такий спосіб: "До мене, зброєносцю!" — це означало, що хлопець повинен вихопити власного меча і бути готовим вмерти за свого господаря. Інших варіантів не було [131, с. 149].

На 21-му році життя зброєносця приймали до лицарського стану. Це відбувалося дуже урочисто. Кандидат у лицарі перебував цілу ніч у молитві, потім зодягався в біле та червоне вбрання на знак того, що готовий жертвувати власною кров'ю за чисту віру. Після богослужіння один із старших лицарів ударяв його тричі у рам'я мечем зі словами: "Вибиваю тебе на лицаря в ім'я Бога, святого Михайла та святого Георгія". Після цього новому лицареві давали пояс, лицарські лати. Лицар сідав на коня, об'їздив подвір'я і списом влучав у манекена, що зображав турка чи іншого умовного ворога держави.

Головними чеснотами лицаря були хоробрість і вірність сеньйорові (герцогу, графові, барону). Лицар мав бути хоробрим не тільки для слави, але й тоді, коли ніхто про його подвиги не знав. Малодушність, вагання, втеча від ворога — це були плями, від яких лицар ніколи не міг очиститися. Своєму сеньйорові лицар мав бути вірним і в долі, і в недолі, без огляду на те, як сеньйор до нього ставиться. За приклад лицаря у Франції кінця XIII століття ставили Рауля де Моро у його відданості своєму сеньйорові герцогу Наварському. Герцог так зневажливо до нього ставився, що інші лицарі не могли

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва надивуватися з того, як Рауль може таке на службі витримати. Рауль де Моро на це відповідав: "Мій господар — людина, більш зрадлива, ніж сам Іуда, але він є мій сеньйор". На що йому відповідали інші лицарі: "Так, мабуть, ти маєш рацію!" [130, с. 192].

Високо підносили в ті часи відчуття лицарської честі. Лицар не міг терпіти того, щоб на нього нападали, або недобре про нього висловлювалися. Він мав стояти на стороні своєї честі та помститися за зневагу. Коли лицар цього не робив, інші шляхтичі вважали його позбавленим честі, вилучали зі свого кола. Таким чином, його чекало світське відлучення.

Лицар мав також боронити честь свого магната, бо це належало до його васальських обов'язків. Він повинен був заступатися за всіх слабких і безпомічних, особливо боронити жінок. Був звичай, що лицар обирав собі даму, якій віддавав лицарські послуги, носив її барви та боронив її честь. При дворах німецьких і французьких магнатів утворилося витончене ставлення до жіноцтва, яке пізніше стало називатися **галантністю**.

Але надмірне ставлення до питань лицарської честі спричиняло між лицарями часті колотнечі і двобої, взаємні напади та криваву багатолітню боротьбу лицарських родів. Тут часто допомагала церква, що своїми впливами утихомирювала лицарську буйність.

Великий успіх Англії і Франції мали лицарські ігрища — турніри. Вони відбувалися з нагоди великих свят у палацах магнатів. Заздалегідь лицарські окличники повідомляли всіх про свято. На турнір з'їздилися лицарі з далеких околиць і чужих країн, але до виступів допускалися лише воїни знатного або стародавнього роду, не заплямовані ганебними вчинками. Ігрища проходили на подвір'ї палацу або на якомусь майдані. Окличники звуком труб давали знак до виклику (виступу). Лицарі зустрічалися у двобоях або виступали більшими групами.

Нодноразово виступали один проти одного цілі збройні загони. Противники летіли з протягнутими списами, намагаючись скинути того, хто кинув виклик, з коня. Були також двобої з мечами. Лицар, скинутий з коня, ставав бранцем переможця та мусив відкупитися. Переможці діставали почесні нагороди, які поділяли з магнатом або визначними дамами. Деколи турнір переростав у справжній бій так, що падали трупи. В одному турнірі біля Руана 1294 року полягло майже 50 лицарів [137, с. 321].

До бою лицарі вступали верхи в тяжких панцирах — спочатку шкіряних, які набивали металевими бляшками, потім — в суцільно залізних, у шоломах зі

списами, мечами або бойовими сокирами. В бій ішли великою масою та в розгоні коней намагалися розтрощити ворога. Коли ж сторони мали рівні сили, то боротьбі передували двобій лицарів. У середньовічні часи війська були невеликими, по кілька тисяч чоловік щонайбільше.

У XV столітті почався занепад лицарства. Причиною того став винахід пороху. Порох винайшли китайці, а в Європі його застосовували візантійці до вибору ракет, якими підпалювали ворожі кораблі (так званий грецький вогонь). У XV столітті порох з'явився в Західній Європі, а його винахід приписували ченцеві-домініканцю Бертольдусу Шварцу. В бою під Кресі 1346 року під час Столітньої війни вперше були застосовані гармати. В пізніші часи почали випускати ручну зброю, рушниці, якими озброювали військові частини. Тоді важко озброєне лицарство, яке не могло встояти перед кулями, почало втрачати своє значення.

2.3. Міщанство. У країнах Середньої Європи найстаріші міста завдячували своїм народженням римлянам — від Рейну до Дунаю, особливо там, де довгий час стояли римські легіони. Міста більш пізнього часу засновувались біля великих замків, що мали надійні укріплення та в разі небезпеки могли надати населенню необхідного захисту. Міста утворювались також навколо монастирів, на роздоріжжі торговельних шляхів, над великими ріками та в околицях, де було багато населення.

Від інших поселень середньовічне місто відрізнялося тим, що в ньому велися торги. Торги проходили в означені дні тижня, а великі торги — кілька разів на рік. Тоді до міста з'їздилися купці з різних сторін і торг тривав тривалий час, іноді цілий місяць. Князі та власники територій призначали чергу торгів по різних містах і вказували шляхи, якими купці мали пересуватися.

Спочатку міста були власністю короля, князя або вельмож. Але пізніше міста розрослися і набули певного значення. Спочатку власник надавав їм права, судочинство, видавав розпорядження, визначав і стягував податки, повадився з міщанами так, як диктувала його власна воля та інтереси.

Міщани часто походили із невільничого населення, ніяких прав не мали, але згодом міщанство почало домагатися для себе прав. У деяких з них доходило до відкритих повстань, інші — вели переговори з колишнім магнатом. Дуже часто міщани купували собі права в такий спосіб: складали господареві більшу грошову суму, наче відкуп, а він забезпечував їм свободи. Часто залежність від власника залишалася надовго, згідно угоди. Міські громади, які здобули собі повну свободу, ставали **вільними містами**.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Населення середньовічного міста було дуже різнобарвним за своїм складом. Тут жили ремісники найрізноманітніших спеціальностей, які в ранній період становлення середньовічного міста самі продавали власні вироби, поєднуючи в одній особі і ремісника, і торговця. Але в містах було багато людей, не зайнятих у сфері виробництва — кав'ярників, утримуючих постійних дворів, візників, матросів торговельних суден. Із XIV століття у великих слов'янських містах значну частину населення складали найманці на один день, різноробочі, які жили випадковими заробітками, злидарі. Значний прошарок населення складало духовенство. В цей же час до складу міського населення ввійшло студентство та професура. Поступово в містах зміцнюються позиції купців, які зосередили в своїх руках всю зовнішню та внутрішню торгівлю [152, с. 123].

По кількості населення середньовічні міста були невеликими, середні міста нараховували 4-6 тисяч населення, але й були містечка з населенням в 1-2 тисячі мешканців. Дуже небагато міст мали населення більше понад 30 тисяч.

Зовнішнім виглядом середньовічні міста дуже відрізнялися від сучасних. Місто було оточено високими стінами, кам'яними або дерев'яними, з баштами та оточене глибоким ровом, наповненим водою. Міська брама закривалася на ніч. Стіни обмежували територію міста. Із ростом населення за основними стінами виникали передмістя, які обгороджувалися новим кільцем стін і споруджувалися нові захисні укріплення. В передмістях, в основному, селилися ремісники і купці, які разом несли вартову службу, входили до складу міського військового ополчення. Вони повинні були знати військову справу та мати власну зброю для захисту міста в разі небезпеки.

Через обмеженість території міські вулиці були дуже вузькими. Будинки будувалися в кілька поверхів, часто верхній поверх нависав над нижнім, тому на вулицях завжди було темно, навіть у сонячні дні. Архітектура будинків була одноманітною, основні матеріали — дерево, камінь, солома. Виняток складали будинки феодалів і багатих купців. Але найвизначнішими будівлями, які різко відрізнялися архітектурою і ошатністю, були кафедральний собор і ратуша. Це був центр міста, його міська і торгова площа.

Вулиці міста заселялися ремісниками однієї спеціалізації, про що свідчили назви вулиць — шкірників, столярів, ткачів, бондарів і т.ін. Вікна майстерні виходили на вулицю, верхня ставня піднімалася вгору, утворюючи навіс, а нижня опускалася та ставала прилавком для продажу товару, за виготовленням якого можна було спостерігати з вулиці. Вулиці не були мощеними: влітку стояв туман

із пилуки, а восени і весною не можна було пробратися вулицями через багнюку. Вулиці не мали нічного освітлення, а будинки з деревини та солом'яними дахами часто ставали об'єктами спустошливих міських пожеж, тому городяни дотримувались правила — з початком темряви гасити в будинках вогні.

Ремісники однієї спеціальності, як правило, об'єднувалися в особливу корпорацію — цех. Перші цехові організації з'явилися в X столітті, а сили набули цехи в XI-XIII століттях. Юридичне оформлення цеху відбувалося після отримання від короля або магната відповідної хартії. Цехова організація переслідувала мету — забезпечити монопольне становище у виробництві та продажу товарів на місцевому ринку, а також захистити місцеве ремесло від конкуренції ремісників, які приходили продавати свої вироби в місто. Основною фігурою цеху був майстер, дрібний товаровиробник, який був власником майстерні і засобів виробництва. В якості помічників у нього працювали 1-2 підмайстрів і кілька учнів.

Для того, щоб стати майстром, потрібно було пройти через учнівство. Кожен учень мав скласти екзамен і отримати звання майстра, а також міг завести свою справу. В самій майстерні не було розподілу праці, воно існувало лише між самими ремеслами. Головна функція середньовічного цеху — контроль за виробництвом товарів та їхнім продажем, тобто цехова регламентація: цех слідував за тим, щоб майстер випускав продукцію певного виду, якості та певну її кількість. Цех був водночас військовою організацією, релігійним братством (кожен цех мав свого святого, відвідував одну церкву), допомагав сім'ям майстрів, які лишилися без годувальників.

Вільні міста мали повну незалежну самоуправу та судочинство. Владу в місті мала рада, яку обирали самі мешканці міста. В містах Лондоні, Парижі, Руані, де пануюче становище займав торгово-ремісничий патриціат (верхівка), рада складалася з 12-ти або 24-х радників і бургомістра. Рада видавала закони для міста, вела адміністративну справу, дбала про оборону міста, про розвиток промисловості та торгівлі, підтримувала стосунки з іншими містами. Судочинство вела друга колегія, яка складалася з вільта і присяжних суддів, обраних міщанством. Міста мали свої окремі кодекси права, наприклад, "Паризьке дзеркало", "Руанське право" і т. ін.

Але повна рівноправність серед міщан рідко коли дотримувалась. Зазвичай, до влади приходили багаті роди купців і промисловців, які намагалися

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва утримувати управління в своїх руках і не допускати до свого кола нових людей. Цей вищий стан називали патриціатом. У великих містах ремісники об'єднувались в цехи, а купці — у гільдії. Деколи не вирішення протиріч між прошарками міщанства призводило до соціальних заколотів, у результаті яких нижчі верстви міщан виборювали собі місця в магістратах або діставали окрему раду для себе.

Міста широко відкривали ворота для напливу нових громадян. Хто осів у місті і перебував там один рік і один день, той вже міг розраховувати на охорону міського уряду. Таким чином, піддані панів, селяни або люди невизначеної категорії ставали вільними міщанами. "Повітря в місті робить людину вільною" — така була приказка того часу. Міста дуже дбали про те, щоб мати славу оборонців свободи завжди [18, с. 215].

Великі міста утворювали мов би незалежні держави, які мали власний устрій, скарби, військо і були незалежними від державної влади.

2.5. Середньовічне селянство. На початку Середньовіччя у європейських країнах існувало вільне селянство. У первісному укладі громадянства, коли ще не було виразного поділу на верстви суспільства, — це була головна маса населення. Селяни займалися управою землі, а під час небезпеки виступали проти ворога як військова сила — ополчення; в мирний час вирішували через своїх старійшин земельні питання. Пізніше владу захопила знать і взяла на себе оборону держави; селяни були звільнені від військової служби, але на державні потреби сплачували призначену данину.

Згодом лицарство, маючи вирішальний вплив у державі, почало все більше утискувати селян в їхніх правах. Селяни зазнали обмежень у трьох головних напрямках: позбавлення землі, накладання на них примусових робіт і обмеження їхніх публічних прав. З розвитком феодалізму виникла така точка зору: землю може мати лише той, хто відбуває військову службу. Оскільки селяни не брали участь у військових походах, шляхта стала вважати, що всі землі належать їй, а селяни можуть лише користуватися землею з дозволу своїх панів. В деяких околицях селян було повністю позбавлено землі, а в інших — боротьба зі шляхтою за землю точилась довгі роки.

Лицарі добивалися від селян виконання різних робіт і сплати данини на тій основі, що лицарство боронило державу від ворога. Спочатку обов'язки селян були незначними: робота на пана обмежувалась кількома днями на тиждень, данина сплачувалась натуральними продуктами. Але при широкому розвитку

торгівлі виникла потреба в більшій кількості працюючих рук, тому шляхта почала збільшувати трудові повинності селян, врешті-решт селяни потрапляли в повну залежність до пана. Втративши економічну самостійність, селяни не могли боронити своїх громадянських прав і мусили визнавати суд і владу панства [19, с. 52].

Державна влада стояла осторонь селянських проблем, бо сама була слабкою і часто зрікалася своїх прямих прав на користь магнатів і станів. Під кінець середніх віків вільні селяни існували лише там, де ще не розгорнулись повною мірою привілеї шляхти. Але селянство не погоджувалось із закріпаченням. У європейських країнах відбувалися криваві селянські повстання (гуситський рух у Чехії, реформаційний рух у Німеччині та ін.), до кінця середніх віків у деяких слов'янських околицях ще тривало невільництво. Церква в ім'я християнської рівності виступала проти нього рішуче, але лицарі і купці не вагаючись продавали людей в неволю, бо партнерами в торгівлі у них були магометанські країни, де панувало невільництво.

2.6. Духовенство: структура та ієрархія. Християнство пережило розпад рабовласницького ладу, оберігаючи свої соціальні і ідеологічні функції в новому варварському світі. Церква набрала великого економічного і політичного значення. Вона зосередила в своїх руках духовне життя суспільства, культуру, науку, мораль, освіту. Церква тримала в своїх руках земельні багатства, мала вплив на державну владу і ствердила за собою важливі політичні прерогативи. Канонічне право і церковна юриспруденція успішно змагалися зі світським правом і світським феодальним правосуддям у залученні окремих груп населення, в тому числі й вищих станів. Церковні інститути — єпископства, абатства — користувалися судово-адміністративними правами і привілеями поряд зі світськими феодальними князівствами.

Найнижчим ступенем церковної організації був церковний приход на чолі з приходським священиком. Приходи об'єднувалися у діадези на чолі з єпископами, які мали духовну владу в рамках своєї єпархії. Діадези, в свою чергу, об'єднувалися у митрополії на чолі з архієпископом. Вищу владу над всією церковною ієрархією мав на Заході мав римський єпископ (потім – Папа). Найважливіші справи церковного життя вирішувалися на Соборах єпископів. Місцеві собори, куди приїздили єпископи однієї або кількох провінцій, вирішували місцеві церковні справи.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Церква виробила власну систему покарань: відлучення, яке ставило людину поза церквою і позбавляло її можливості отримати спасіння душі⁴ інтердикт – заборона проведення культу в межах всієї країни, анафему — публічне прокляття і різного роду каяття і епітимій.

З кінця VI століття західна церква почала заперечувати рівноправну силу та значення Константинопольського патріархату, але зустрічала опозицію з боку східної церкви і візантійських імператорів. Папи намагалися підкорити своєму впливу слов'янські країни, які тільки-но прийняли християнство, зокрема, Болгарію. На болгарському ґрунті між папою Миколою I і Константинопольським патріархом Фотієм виник гострий конфлікт, що призвів до фактичного розмежування Західної і Східної церков в області догматики і культу [29, с. 401].

Повне розмежування між Західною і Східною церквами відбулося в 1054 році, коли через римських легатів папа Лев IX і патріарх Михайло Керулавій обмінялися взаємними прокляттями і більше вже не було примирення між Римом і Константинополем. Утворилися дві ортодоксальні християнські церкви — римо-католицька і православна. Церкви називають одна одну "схизматиками". В римо-католицькій богослужіння відбувається тільки латиною, в православній — місцевими мовами.

2.7. Особливості розвитку середньовічної економіки. Розвиток господарства відбувався паралельно з розвитком колонізації і загальної матеріальної культури. На початку середніх віків більшу частину Європи займали неперехідні ліси. Населення займалося мисливством, рибальством і скотарством, а хліборобство поволі набирало свого значення.

Наприкінці Середньовіччя відбулися значні зміни: управа землею стала основним заняттям і засобом життя в усіх країнах. Землеробство склалося на основах трипілля: третину землі займала озимина, третину — ярина, а третину залишали під облогом. Найбільш поширеною культурою було жито, на другому місці йшов овес, який служив продуктом харчуванням і для людей. Засіви пшениці під кінець середньовіччя значно збільшилися. Ячмінь засівали там, де були броварні. Городництво розвивалось при монастирях, великих дворах, а частіше — навколо міст, населення яких потребувало більше продуктів споживання. Значного поширення набуло виноградарство, що використовувалося як на потреби церкви, так і для напоїв шляхетних станів. У Німеччині великого розмаху набуло пивоварство.

Ірина Цебрій, Неля Назаренко

Коней тримали чимало: для господарських потреб, для виїзду, і передусім, для лицарського численного війська. У деяких загонах магнатів тримали коней виключно благородних порід. Рогата худоба була в малих господарствах. Свиней випасали по лісах, годували жолудями та бугиною. Великого значення мала годівля овець для ткацтва.

В часи Середньовіччя дуже розвинулася гірнича справа в Центральній Європі. Особливо відомими були французькі копальні. Найбільше шукали благородні метали, але грабіжницьким господарюванням зводили нанівець багаті поклади металів. Залізна руда мала значний збут для потреб міського життя та війська. Соляні копальні вважалися власністю володарів і приносили державі великі прибутки.

Осередками промисловості виступали міста, виробництвом керували цехи — професійні союзи ремісників. Цех об'єднував майстрів, які займалися однаковим ремеслом. Хто з ремісників не міг організувати свій цех, той приєднувався до вже існуючого, близького за профілем. Так, до ковальського цеху приєднувалися слюсарі, бляхарі, пушкарі, годинникарі та інші. Цехова рада пильнувала, щоб роботи були виконані на високому професійному рівні та карала майстрів, які недбало ставилися до результатів праці. Цех дбав про виховання ремісничої молоді. Кожен кандидат на майстра мусив відбути роки практики як термінатор, пізніше працював підмайстерів установлений термін. Мусив також відбути літа мандрівки, тобто подорожувати по різних містах і практикуватися на різних верстатах. І нарешті мав виконати зразкову працю (так званий майстер-штюк) і лише тоді здобував титул майстра.

Деякі міста розвивали свою промисловість до міжєвропейського значення, світове значення мала ткацька промисловість Парижу і Руану. Німеччина славилася виробництвом зброї. Багато ремісничих виробів мало мистецький характер, взагалі середньовічне мистецтво часто розвивалось із цехових ремесел: малярство, золотарство, різьба — все це знаходилося на межі справжнього мистецтва, навіть тоді, коли служить практичним цілям.

Розвитком торгівлі займалися міські купецькі союзи — гільдії. Вони дбали про зв'язки з іншими містами та про безпеку комунікацій, організовували торгові каравани та для їхньої охорони утримували військо. На суходолі головні торговельні шляхи йшли вздовж великих рік — Дунаю і Дніпра.

Окремі цехи та гільдії виконували виключно замовлення королівського двору і вважалися обраними, але їм складала конкуренцію заморські та східноєвропейські товари.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Таким чином, суспільство середньовічної Європи здійснило поступ у становленні світової цивілізації від первісного укладу життя, частково увібравши в себе спадщину римських соціальних інститутів, до станової монархії з її багатошарковою структурою та релігійним світоглядом. До XIII століття в країнах Західної Європи остаточно склалися ті механізми, що дозволяли регулювати взаємовідносини між станами та групами населення, визначаючи їхнє місце у середньовічному суспільстві.

РОЗДІЛ 3. СЕРЕДНЬОВІЧНА ОСВІТА ТА ІДЕОЛОГІЯ



Середньовічна освіта в контексті її спадковості від античної та вагомого внеску в формування вчених засад Просвітництва завжди виступала одним з найбільш дискусійних питань світової науки. Ще від часів ствердження нової ідеології, що послугувала підґрунтям європейських антифеодальних рухів і піднесенню національної ідеї, традиційним стало принижувати роль і місце середньовічної освіти в процесі поступального становлення й генезису науки.

Однак, саме в часи Середньовіччя почалося формування сучасного західноєвропейського індивідуалістичного світогляду та були закладені основи вищої школи. Ця доба характеризується як локальними острівками піднесення культури у варварських королівствах на світанку нової релігійної епохи, так і поступальним характером становлення і розвитку освіти в часи класичного Середньовіччя, а також міцним ідеологічним підґрунтям.

3.1. Середньовічна ідеологія. Ідеологія даного часу як система поглядів та ідей, в яких усвідомлюються й оцінюється ставлення людей до дійсності, соціальні проблеми і конфлікти, а також містяться цілі (програми) соціальної діяльності, спрямованої на зміцнення або зміни середньовічних суспільних відносин, складалася з кількох компонентів:

- 1) ідеалістичної концепції, відповідно до якої світ виступав втіленням ідей, думок, принципів надсвітової субстанції;
- 2) типології процесу мислення, коли його суб'єкти (ідеологи) постійно відтворювали і підтверджували у своїх працях абсолютизовану самостійність суспільних ідей;
- 3) відповідного методу підходу до дійсності, що полягав у конструюванні ідеалістичної реальності.

Складові компоненти середньовічної ідеології проектували варіативність форм початкової освіти, освіти "підвищеного" типу та освіти в сім'ї. Теорії середньовічних наук і дисциплін самі виконували ідеологічні функції, оскільки використовувалися для вирішення соціальних проблем, виходячи з різних ідеологічних настанов і орієнтацій. Хоча середньовічна теорія ідеології не була ареною гострої ідейної боротьби і носила, значною мірою, консервативний характер, її розвиток характеризувався зіткненням філософських концепцій, спробами поєднати античні концепції з християнським світоглядом.

На відміну від найрізноманітніших концепцій світосприйняття і світорозуміння античних часів, середньовічна філософія спиралася на духовно-ідеальне тлумачення реальності. Провідними науками виступали теологія та богослов'я, бо, з точки зору освіченої середньовічної людини, несли в собі найголовніше знання. Для суспільної свідомості середньовіччя світ набуває характеристик, певним чином, двоїстого буття: світ справжній — ідеальний і духовний, божественний; світ несправжній — плотський, недуховний, земний.

Але не слід вважати, що християнська релігія та ідеологія панували в суспільстві протягом усієї доби Середньовіччя. Вільнодумство зовсім не було

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва чужим людям того часу. Навіть сюжети храмових скульптурних прикрас час від часу змушували ніяковіти церкву своєю свободою думки. І недаремно Бернар Клерволький звертав увагу Папи на те, що "майже в усій Галії, містах, селах і замках, не тільки в школах, а й на перехрестях доріг, не тільки освічені або зрілі, але й юні, прості і малоосвічені школярі, міркують щодо Святої Трійці". Отже, міркували повсюди про те, що мали приймати без міркувань.

Єресі також були розповсюдженими в усіх країнах Європи. Найперший спогад про них належить до X ст. Розповідається про простого селянина з Шампані, Летуара, який оголосив народові, що обраний "самим святим Духом" і відкинув вчення католицької церкви. Летуар відмовився слідувати всьому, чого навчали пророки, знищив розп'яття і, головне, закликав селян не сплачувати десятини, чим сприяв тому, що багато селян перейшло на його бік. Визнаний найвищою церковною владою "божевільним єретиком" і залишений зляканими селянами, Летуар "кинувся головою сторч у колодязь".

Отже, селяни, про яких майже немає згадки у феодальному праві, були для знаті не тільки основою їхнього благоденства, але й постійною загрозою. Ось що писав у посланні до Реймського архієпископа сучасник Бертрана де Борна (XII ст.) священик Етьєн: "На світі є три крикливих речі і четверта, яка нездатна легко заспокоїтися — комуна мужиків, що захопила владу, гурт жінок, які сперечаються, стадо голосно хрюкаючих свиней і члени капітула, міркування яких розходяться... Ми боремося з першою, сміємося над другою, ненавидимо третю і маємо зносити четверту. Але нехай захистить нас Господь від першої" [152, с. 215].

Через сто років після Летуара, коли єресі стали особливо небезпечними для церкви, єретиком оголосили знаменитого П'єра Абеляра, найвизначнішого мислителя романської епохи, що намагався обґрунтувати розумом релігійні догми і сміливо відкидав церковні авторитети.

Пафос жорстокого феодала, яким був Бертран де Борн, не був самотнім і водночас однорідним серед кола трубадурів. Серед них зустрічалися й такі, що оспівували васальну службу дамі серця у протилежність релігійним обов'язкам. Так, один із трубадурів проголошував, що "одна ознака уваги у погляді його дами серця принесе йому більше радості, ніж піклування чотирьохсот ангелів, які турбуються про його спасіння". Антицерковна сатира виявлялася у творчості трубадурів, що, в силу своєї освіченості, розуміли подвійність церковної моралі. Таким чином, поезія класичного Середньовіччя у цілому виражає світовідчуття досить складне і багатогранне.

3.2. Духовне життя й освіта в країнах Західної Європи в періоді перших „варварських“ відроджень. Коли ми з глибин нашої пам'яті викликаємо асоціації з середньовічною освітою, то в більшості випадків виникає така картина: невелика кімната з напівкруглою стелею, крізь вузькі вікна ледве пробиваються промені сонячного світла; за столом сидять хлопчики різного віку, пристойний одяг указує на дітей заможних батьків – злидарів тут немає; у центрі столу сидить священик, перед ним велика рукописна книга, поруч лежить кілька різок; священик одноманітно читає молитви латинською мовою; діти механічно повторюють за ним незрозумілі слова. Йде заняття в одній з найперших монастирських шкіл VIII століття.

У VIII столітті, після глибокого занепаду античної культури, починається період становлення науки та шкільної системи, що пройшов ряд попередніх етапів у перших варварських імперіях. Тимчасове піднесення духовного життя в Остготській державі (493 – 526 роки), Вестготській Іспанії (570 – 636 роки) та Імперії франків (751 – 841 роки) отримало назву „короткочасних відроджень“. Ці внутрішні процеси водночас були пов'язаними зі становленням нової релігійної ідеології. Раннє Середньовіччя, завдяки локальним острівкам науки, на нашу думку, зробило вагомий внесок у духовне життя Західної Європи:

- у сферу культурно-історичного розвитку були задіяні одночасно багато народів;
- зародилася національна культура та мова сучасних європейських народів;
- варварські народи отримали від латинян писемність, якої раніше не знали;
- почала формуватися література на національних мовах;
- виникли перші зразки раннього європейського мистецтва;
- формувалася нова соціальна та педагогічна думка;
- відбувалося становлення початкової освіти.

Глибока внутрішня криза духовного життя в пізньому античному суспільстві сприяла посиленню ролі християнства, що від часів Нікейського собору (325 рік) стало державною релігією. На зміну античній культурі, яка стверджувала велич людини, прийшла нова церковно-феодална ідеологія. Носієм її стала католицька церква. Панування в усіх сферах суспільного життя релігійних уявлень допомогло на тривалий час установити церковну монополію на інтелектуальну освіту. Ось як про ці процеси пише Максиміліан Волошин:

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

В глухую ночь шестого века, корда был мир и Рим простерт
Перед лицом германських орд и гот теснил и грабил грека,
И грудь земли и мрамор плит гудели топотом копыт...
И древний Рим исчез во мгле: свершилось преосуществленье
Всемирной власти на земле. Орлиная разжалась лапа
И выпал мир. И принял папа державу и престол воздвиг.
И новый Рим расцвел — велик и необъятен, как стихия...

Встановлення монополії в сфері культури й освіти підпорядковувало всі інші галузі знання обґрунтуванню нової ідеології та юриспруденції: зміст природознавства, філософії, педагогіки повинен був відтепер відповідати запитам церкви. Звідси й вимоги до якостей учня – смиренності, аскетизму суворого виконання культів, терпимості, стійкості в вірі [29, с. 53].

Та посилення християнства було неможливим без розповсюдження писемності. Книги продовжували переписувати. Цей процес відбувався в скрипторіях (спеціальні монастирські кімнати – І. Ц.) монастирів. Для виготовлення одного екземпляру Біблії було необхідно 300 овечих шкір і 2-3 роки часу. В VII столітті таких переписувачів, що вважалися дійсно VIII столітті освіченими людьми, залишилося дуже мало.

Щоб і далі стверджувати позиції християнства в Західній Європі, необхідно було збільшувати загальну кількість освічених людей і поширювати духовної літератури. На початок VIII століття грамотних людей важко було знайти серед селян, та й серед знаті справи були не кращими. Лицарі ставили замість підпису звичайний хрест. Теодоріх Остготський, який зовсім не вмів писати, користувався дощечкою, де було вирізьблене латинською мовою його ім'я [27, с.15].

Найперше піднесення освіти в добу раннього Середньовіччя пов'язують саме з роками правління Теодоріха (Остготське відродження, 493 - 526 роки). Цей період відзначається досягненнями в філософії й педагогічній теорії, бо досліджується через призму праць Северина Боеція.

Боеція вважають фундатором середньовічної шкільної традиції. Саме він остаточно закріпив формальний розподіл системи „семи вільних мистецтв“ на два ступені – „тривіум“ і „квадривіум“ (власне, термін quadrivium уперше вживається Боецієм у „Настановах до арифметики“). Змістовний компонент навчання в Боеція відступає перед організацією занять. Його шкільна відповідає ранньохристиянському світосприйняттю, що пронизує життя цієї культурної

епохи. Боецій був переконаним: людину необхідно навчати в чітко визначеному вчителем напрямку, роблячи акцент на дисципліні. Це важливіше, ніж просто дати їй можливість отримувати всеохоплюючу інформацію. В „Арифметиці“ й „Музиці“ Боецій визначав завдання освіти в межах суто просвітницьких і світських [23, с.45].

Через кілька десятиліть після смерті Боеція Касіодор у творах „Шкільного циклу“ дещо з іншого боку інтерпретує призначення навчання. Він проголосить головним джерелом усіх світських наук Одкровення. Таким чином, світські науки не тільки йому не протидіють, але й стають засобом його пізнання.

Наступне піднесення освіти й науки отримало назву періоду Вестготського відродження (570 – 636 роки) і було пов'язане з видатною постаттю Ісидора Севільського (570 – 636 роки).

У ті часи в Вестготській Іспанії склалися сприятливі умови для реалізації просвітницьких планів Ісидора: країна була однією з найрозвинутіших у духовній сфері життя серед провінцій імперії, батьківщиною багатьох всесвітньо відомих філософів і поетів пізньої Античності. Особливо посилила ці тенденції культурна політика короля Сісебута (612 – 620 роки).

У день коронації цього молодого монарха (612 рік) його духовний наставник і старший друг Ісидор Севільський подарував свій твір „Про природу речей“, що був написаний за проханням самого короля.

У трактаті пануючими є типові для тогочасної філософії міркування автора про природу. Всесвіт Ісидора складається із землі й неба. Небо є напівкруглою сферою, верхня частина якої – межа світу. Світ розглядається як антропоморфний разом з людиною, що представляє собою „менший світ“. Дидактична спрямованість трактату „Про природу речей“ та його сприйняття посилюється тим, що основні положення проілюстровані схемами-образами, які в зображенні на площині народжуються одна з іншої. Це своєрідні колеса: перше з них – коло місяців, друге колесо – пори року, третє – колесо всіх колес світу (коловорот світових сфер), четверте – куб елементів, що визначається їхньою якістю, п'яте – коло світу, яке складається з макро і мікро-космів, шосте – коло планет, нарешті, восьме – троянда вітрів, що завершує дану модель [30, с.118].

Світ, за Ісидором, - це небо, земля, море й те, що їх наповнює. Все це є Космос. Основу світу складають атоми, найменші частинки, з яких складається все. Земля – місце життя й смерті, де людина отримує нагороди та покарання, на землі знаходяться рай і пекло. У неї є свої таємниці, своя інфернальна частина.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
Розум людини – це наслідок її одухотвореності. Вона наділена душею (anima) і духом (animus). Душа є життєвою силою людини, а дух ошляхетнює душу.

Людина за своєю природою покликана не тільки споглядати, а й діяти. Її шлях до пізнання лежить через навчання. Ісидор закликає: „Учись тому, чого не знаєш, спочатку стань слухачем, а вже тільки потім — наставником, знання вчителя прийми, пройшовши через науку, не стомлюйся в старанні навчатися й навчати. Навчання, що ввійшло в твоє вухо, вилий через уста. Твоя мудрість збільшиться, якщо ти нею поділишся з іншими. Мудрість зростає, коли її дарують і зменшується, коли її утримують. Завжди будь готовим віддати себе навчання, хай не залишиться в тебе змарнованого часу, коли ти нічого не створював. Нехай у твоєму житті не буде жодної години, упродовж якої б ти не віддавався вивченню наук“ [30, с 229].

Результатом усіх зусиль наставників повинно стати створення загального вчення (doctrina), надбання мудрості (sapientia) і досягнення благочестя (prudential). Наука, за Ісидором, це знання, що міститься в кожному слові. Якщо її методологічно обґрунтувати, то внутрішня структура навчання поступово „викристалізується“ сама. Її основу складуть вільні мистецтва (artes liberales).

Севілець на відміну від Боеція не поділяв їх на дві частини. За традиціями римської школи Ісидор починав їхній виклад із граматики й діалектики, що розглядалися ним як методи до вивчення більш складних наук і входили до одної книги з риторикою.

Таким чином, перші вісім частин „Етимологій“ Ісидора присвячені науці та методам її викладання. Автор вибудував першу частину книги в цілісну систему („Про граматику“, „Про риторіку та діалектику“, „Про чотири математичних дисципліни“, „Про медицину“, „Про книги й богослужіння“, „Про ересі“, „Про закони й часи“), що передбачала певні ступені в освіті – від граматики й до теології.

Такий порядок утвердився в середньовічних університетах XII століття. Система освіти, що ще за життя Ісидора Севільського стала панівною в церковно-монастирських школах Вестготської Іспанії та призвела до логічного виникнення єпископальних шкіл, певною мірою завдячує Ісидору Севільському [30, с. 238].

За часів правління Карла Великого (768—814 роки) в Імперії франків починається нове культурне піднесення, якому сприяла активна діяльність короля в даному напрямку. Цей період прийнято називати Каролінгським відродженням (768—840 роки).

Відомий засновник французької держави до кінця свого життя так і не зміг навчитися грамотно писати. Але імператор не був байдужим до знань. Уже в зрілому віці він користувався послугами вчителів. Спробувавши незадовго до смерті освоїти мистецтво письма, Карл зберігав під подушкою дощечки з воском і сторінки пергаменту, в вільний час із великим завзяттям учився виводити літери [3, с. 27].

Король був покровителем усіх вчених. У 786 році він віддав наказ про відкриття шкіл при монастирях і церквах, а через рік – „Капітулярій“ про освіту“, відповідно до якого навчання дітей вільних громадян ставало обов’язковим. Проте, „Капітулярій“ не набув чинності, бо на той час у країні не було достатньої кількості освічених людей, які могли б навчати усіх дітей вільних громадян.

При палаці Карла відкрили особливу школу, де готували кадри для управління державою. Король запрошував на найвищі державні й церковні посади освічених людей з усієї Європи. Деякі з них увійшли до гуртка, що мав назву „Академія“. Учені хотіли відтворити щось на зразок філософської школи Платона. „Академія“ виступала проміжною інстанцією між зборами друзів і вченим товариством, де в формі вільної бесіди за столом обговорювалися філософські й богословські питання, а також народжувалася латинська поезія.

Члени „Академії“ були наділені особливими прізвиськами, у яких яскраво виявлялося поєднання античних і християнських ідей. Сам Карл мав прізвисько „Давид“ на честь відомого біблейського героя, ідеалу всіх „боголюбивих“ монахів. До вченого гуртка також входили вестгот Теодульф (750—820 роки), італійці Петро Пізанський (помер у 799 році) і Павло Диякон (720—799 роки), відомий своїм твором „Історія лангобардів“, що створювався в цей період [25, с. 29].

За наказом Карла був побудований костел в Ахені. Його вченим ченцям король віддав розпорядження розробити граматику французької мови і збирати німецькі народні пісні. У спеціально створеній при костелі школі викладав відомий англосаксонський вчений і письменник Флокс Альбін (Алкуїн, 735—804 роки), автор богословських трактатів, підручників із філософії, математики тощо. Ставши радником Карла Великого, Алкуїн навчав його синів і дітей магнатів.

Ахен відвідували освічені люди з усіх кінців неписьменної Європи, щоб запропонувати свої знання і вміння. Великою заслугою Карла можна вважати збирання античних рукописів. Вони переписувалися в організованих Алкуїном скрипторіях. Тут працювали ченці, які виробляли особливий почерк –

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва заокруглений і каліграфічний (каролінгський мінускул). Рукописи тих часів ставали художніми.

У розглядуваний період піднесення культури й освіти спостерігається в англосаксонській державі IX століття, коли її очолював король Альфред (871—900 роки). Хоча він достатньо пізно навчився латинській грамоті, але від самого початку правління піклувався про переклади багатьох книг із латини на англосакську мову. Англійське духовенство зайнялося переписуванням текстів Святого Писання, отців церкви і античних авторів із поясненнями та переказами. Для підготовки грамотних й освічених кліриків у державі також стали відкривати школи нового типу [2, с.73].

Як бачимо, Каролінгське відродження мало великий вплив на молоді варварські королівства і продовжувалося до кінця правління Людовика Благочестивого. Після його смерті в 841 році сини короля почали між собою братовбивчу війну. Вирішальна битва, що відбулася біля населеного пункту Фонтанете, прискорила кінець єдності імперії Каролінгів, а разом з нею зупинила тимчасове піднесення духовного життя.

У досліджуваний період школи були зазвичай при церквах і монастирях. Пізніше особливу роль стали відігравати навчальні заклади, що відкривалися про костелах. Вони отримали назву кафедральних шкіл. Звичайно, їхні попередниці, монастирські школи, символізували духовну замкненість та усамітненість, як і самі монастирі. У кафедральних школах після низки реформ католицької церкви єпископ все більше вимагав освічених помічників, а також досконало обладнаних майстерень, де б знаходилися книги й богослови, здатні їх коментувати.

Починається четверте „варварське“ відродження інтересу до освіти й культури за часів раннього Середньовіччя – Оттонівське відродження. Таку назву воно отримало не випадково, тому що нижня хронологічна межа відродження співпадає з початком правління імператора Оттона I (936 рік), а верхня – роком смерті його внука, Оттона III (1002 рік).

У ці часи Священна Римська імперія претендувала на інтелектуальну й духовну монополію в Європі, поступаючись лише Візантії. Монастирські й церковні школи ставали першими навчальними закладами в імперії. Незважаючи на те, що тут Західна церква зберігала лише окремі, необхідні їй залишки античної освіченості, у першу чергу, латинську мову, все ж спостерігається еволюція минулих культурних традицій. Збільшення загальної

кількості шкіл призвело до покращення якості у зв'язку з конкуренцією на освіту між ними.

З X-го століття тут починає впроваджуватися система освіти Алкуїна. Його дворівневе навчання до діяльності в Священній Римській імперії кінця першого тисячоліття виглядало так:

Вступні дисципліни	граматика, риторика, діалектика	Оволодіння писемністю, оволодіння красномовністю, правильне судження
Дисципліни вищого циклу	арифметика, геометрія, астрономія, музика	усвідомлення таємних законів світо творення

На початку своєї діяльності Алкуїн обґрунтував його структуру в дусі сміливих новацій. Він писав, що „...на землі франків визрівають нові Афіни, ще більш блискучі, ніж у стародавні часи, бо наші Афіни запліднені Христовим ученням, а тому й перевершать у мудрості платонівську Академію“ [7, с. 32].

Наприкінці свого життя вчений доповнив шкільну структуру третім рівнем, що мав наступити після досконалого вивчення квадрімуму – поглиблене вивчення Святого Писання.

Впровадження останнього рівня призвело до появи в часи Оттонівського відродження в імперії шкіл трьох типів: відтепер поряд із церковно-монастирськими школами діяли кафедральні єпископальні і школи-палаціуми. Це був період зародження першої схоластики (шкільної науки), що починалася від Скотта Еріугени й закінчувався Ансельмом, від філософів Шартрської і Сент-Вікторської школи до П'єра Абеляра [, с.34].

Кінець раннього Середньовіччя відзначався зростанням міст і зміцненням західноєвропейських держав. Тоді виникає необхідність у суддях і службовцях, лікарях і вчителях. До якісної освіти ще тісніше наближалася знать. Англійський письменник Чосер так описує аристократа цього періоду:

„Чудові пісні він складать умів,
Умів читати, малювати і писати,
На списах битися і гарно танцювати.
Настала черга університетів – вищих шкіл“.

Таким чином, періоди духовного піднесення в часи раннього Середньовіччя від самого початку характеризуються ідеєю об'єднувчих процесів

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва варварських і цивілізованих народів у єдиний християнський світ, який би, хоч до деякої міри, став спадкоємцем „рах гомана“ - світу, що вже відходив у небуття. Конкретними результатами діяльності великих просвітителів і педагогів цього періоду були збереження шкільної традиції, основ „семи вільних мистецтв“, а також інших галузей знання – медицини, права, філософії, географії. Це був початок формування нового стилю мислення й нового способу філософствування. На практиці здійснювалася спроба реалізувати античну спадщину не тільки в творах видатних діячів культури та педагогіки, а й за їхньої активної участі в житті варварських королівств і перших імперій, де відчуваються спочатку короткочасні, а надалі й тривалі зрушення в духовній сфері життя, що отримали назву „варварських“ відроджень.

3.3. Філософсько-дидактичні засади факультету мистецтв у середньовічному університеті. Університет – типовий продукт Середньовіччя. Якщо загальною моделлю шкіл виступали античні аналоги, яких середньовічні школи дотримувалися, поновлюючи окремі деталі, то університет не мав свого прототипу. Такої організації корпоративних формацій і вільних асоціацій учнів та наставників з їх привілеями, визначеними програмами, дипломами, знаннями, – не знала Античність ні на Заході, ні на Сході.

Навіть термін "університет" – від початку вказував не на центр навчання, а на корпоративну асоціацію. У сучасному економічному розумінні це був перший синдикат, який охороняв інтереси певної категорії населення. Паризький університет – модель організації, на яку орієнтувалися майже всі інші університети, був на практиці об'єднаною корпорацією магістрів і студентів. У XII ст. особливо відзначалася кафедральна школа Нотр-Дам, де навчалися студенти з усіх кінців Європи. Це зробило її об'єктом уваги римської курії.

Автономізація університету йшла під прямою егідою короля, єпископа та його канцлера. Факт, про який доречно згадати, полягає в тому, що поривання до свободи викладання в університеті в протилежність тиску влади, знайшло відчутну підтримку в формі папської протекції.

Університетська організація XIII ст. була ознакою інтеграції інтелектуального життя з життям самого міста. Але рекрутування та горизонти університету виходили далеко за межі міста. Найбільші університети XIII ст. – Паризький та Оксфордський – рекрутувалися по всьому християнському світі й давали ліцензію на викладання в будь-якому центрі Європи.

Два феномени супроводжували діяльність університетів. Перший – це народження певного стану – світських вчених, яким церква довірила місію викладання істин "одкровення". Історичне значення цього феномену полягає в тому, що й сьогодні офіційна доктрина церкви передбачає, що освіта повинна і може бути довіреною лише церковним ієрархам. А в університеті ще з XIII ст. магістрам офіційно дозволялося обговорювати питання віри. Святий Фома, Альберт Великий і Бонавентура будуть називатися пізніше "докторами церкви". Так поряд з двома офіційними владами – церковною і світською – з'явилася третя влада інтелектуалів, вплив яких на життя суспільства з часом ставав все відчутнішим.

Другий феномен був пов'язаний з відкриттям Паризького університету, куди потрапляли викладачі й студенти всіх станів. Університетська спільнота від самого початку не знала кастових відмінностей, навпаки, вона утворювала нову касту гетерогенних соціальних елементів. Якщо в наступні епохи університет набуде певних аристократичних рис, то середньовічна "спільнота" (universitat) від самого початку дійсно була "народною", бо діти селян і ремісників через систему привілей ставали студентами, беручи на себе тягар найсуворіших зобов'язань, неминучих на цьому тернистому шляху. Голіарди і клерки складали цілий світ у собі. Їх шляхетність більше не визначалася становим походженням, все залежало від напрацьованого культурного набутку. З'явилася нова сутність поняття "шляхетності" й "витонченості" у тлумаченні аристократизму розуму й поведінки, особливого складу психіки та рафінованості смаку [177, 31].

Цікаво міркував з цього приводу Бокаччо: "Освіченим є не той, хто після тривалого навчання в Парижі ладен продати свої знання за дріб'язки, як це багато хто робить, а той, хто вміє добиратися до причин цього від самих витоків" [179, с. 332].

На початку XIII ст. у Паризькому університеті було два факультети – теології та артистичний (факультет мистецтв). Саме другий факультет слугував підготовчим для першого. Універсальна мова – латина – у XIII ст. відігравала важливу роль і в політиці. Кожним з цих двох факультетів керували титулярні викладачі (regents) на чолі з деканом (doyen). Найбільш чисельний факультет мистецтв поділявся на чотири нації (французька, пікардійська, норманська, англійська). Кожною з націй керував прокуратор. Над прокураторами стояв ректор, у веденні якого від початку був тільки факультет мистецтв. Генеральна асамблея університету об'єднувала всіх викладачів і вирішувала загальні проблеми двох факультетів.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

У кінці XIII ст., коли у Паризькому університеті стало чотири факультети (декретний, або канонічного права, медичний, теологічний і артистичний), ректор факультету мистецтв почав виконувати функції голови всього університету. Він обирався тільки на один триместр, але в деяких непередбачених випадках його могли перебрати й раніше. Іноді, навпаки, він залишався на другий і третій строки. Ректор розпоряджався університетськими фінансами і головував на генеральній асамблеї.

Всі заняття на факультеті мистецтв відбувалися латинською мовою, тому німці, французи й англійці могли слухати італійського професора з таким же успіхом, як і його співвітчизники. Латиною спілкувалися студенти й між собою. На факультеті вільних мистецтв (артистичному) навчалися шість років (як правило від 14-ти до 20-ти). Основами підготовки до навчання на наступному факультеті виступали граматики, логіка, математика, фізика й етика.

Навчальна програма найчастіше визначалася на рік. Поділ навчального року на семестри з'явився лише у XV ст.: великий семестр (від середини вересня до Пасхи) і малий (від пасхальних канікул до середини червня). Організація програм та екзаменів вар'ювалася в залежності від часу і місця. Навчальних курсів ще не існувало. Студенти слухали не курс, а певну книгу. Лекції поділялися на ординарні (важливі, обов'язкові) та екстраординарні (допоміжні). Перші читалися вранці, коли студенти були здатні краще сприймати матеріал, другі – після обіду і на свята [28, с. 17].

Обстановка на ординарних лекціях була суворою, як на виконанні меси: заборонялося переривати лекцію питаннями, лектор і студенти повинні були носити форму, передписану статутом. За спізнення чи пропуск занять стягували штраф не тільки зі студента, але й з викладача. За два тижні відсутності без поважної причини студента не допускали до іспитів.

"Читати" лекції за власними помітками не дозволялося. Від викладачів факультету мистецтв вимагали, щоб їх мова була живою і вільною, як у проповідника в церкві. За диктування лекцій могли позбавити права викладання на рік. Але на практиці не все було так просто. Книги до розвитку друку були у великому дефіциті. Якщо комусь із вчених мужів вдавалося зібрати 200 томів літератури, то це вважалося нечуваною розкішшю. Тому, хоча практично і школярі повинні були приходити на заняття з книгами, орієнтуючись у матеріалі, фактично більшість з них бачили підручники тільки в руках багатих однокурсників. Керівництво університетів намагалось прийняти міри, для бідних

студентів відводилися окремі години на диктант, але повністю уникнути "задиктовування" впродовж лекції все ж не вдавалося.

На систематичне подання навчального матеріалу джерела також не вказують. Логіка складалася з мертвого навантаження фактами, окремими положеннями. Історія була поєднанням легенд з хронологічними подіями, іменами й датами. Фізика, анатомія викладалися з позицій споглядання, без лабораторних дослідів і наочних демонстрацій. Ми можемо тільки здогадуватися, якими були результати перших операцій на медичному факультеті [28,с. 63].

Головним же достоїнством школяра факультету мистецтв виступала прекрасна пам'ять. Величезну кількість текстів авторитетних стародавніх мислителів, а також їх коментарів студент мусив тримати в голові. Не всі, безумовно, були настільки старанними, щоб знайомитися з першоджерелами. Навіть Біблію читав не кожний студент, більшість задовольнялося коментарями. Справжнім стихійним лихом стали так звані "суми" – стисле викладання обов'язкових "програмних" книг, які користувалися великим попитом у студентів, котрі не бажали серйозна навчатися.

Жодних письмових робіт у Середні віки не існувало. Практичні заняття відбувалися у формі репетицій і диспутацій. На репетиціях школярі повторювали пройдений матеріал, відповідали на питання за текстом. Диспутація або семінар полягали у дискусії, де кожна тема пропонувалася студентам у формі питань для обговорення, відповіді на які давали спочатку студенти, а потім викладачі. Це була типова форма дидактичного процесу, мета якої полягала у входженні до суті взаємозалежності розуму й віри через аргументи кожної зі сторін. Це допомагало в динамічному розвитку окреслити контури проблеми і шляхи думки.

На диспутаціях "артисти" повинні були навчитися оперувати логічними поняттями і досягнути досконалості у вправах з красномовності впродовж ученої суперечки. Та нерідко диспутації виливалися в безплідне теоретизування, або навіть у вишукано-цинічне богохульство.

Як відомо з джерел, викладачам факультету мистецтв Паризького університету впродовж певного часу було заборонено читати лекції на основі фізичних і математичних творів Аристотеля. Водночас неможливо було сподіватися, що викладачі факультету мистецтв будуть ще довго задовольнятися лише граматикую і логікою, коли перед їхніми очима значно поширювалося

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва поле діяльності. 1252 року викладачі спробували домогтися ліцензії на коментарі з окремих творів Аристотеля. 1255 року весь факультет прийняв статут, що вимагав негайного вивчення всіх відомих праць вченого.

Заборона на лекції, присвячені фізичним та метафізичним працям геніального грецького філософа, фактично вже не діяла, тому вірогідно, що статут 1255 року більше виступав у ролі чіткої систематизації навчальної програми, ніж був революційним актом [109, с. 103]. Отже, із середини XIII ст. лекції за Аристотелем читалися на факультеті мистецтв і основи античної філософії для студентів трактувалися вільно.

Теологи намагалися на свій манер трактувати аристотелівські теорії або полемізувати з їх приводу, бо багато чого в них не вважали сумісним з християнською ортодоксією. Окремі доктори теології пропонували виключити з праць Аристотеля суперечливі моменти, щоб не спонукати ними студентів до вільнодумства. Однак, після 1260 року викладачі факультету мистецтв знову активізувалися у викладанні основ аристотелівської теорії, вважаючи її втіленням філософської мудрості, не особливо озираючись на вимоги теологічної ортодоксії.

Ми не маємо точних відомостей про те, впродовж якого часу формувався Паризький університет, скільки пішло десятиліть на боротьбу за автономію з міськими магістратами, з настоятелями соборів. Але точно відомо, що 1215 року статут був затверджений папським легатом Робертом де Курконом, а через два роки університет став ареною битви церковних фракцій: його потрясло суперництво мирян з ченцями-домініканцями і францисканцями.

Папа Григорій IX, який ще кардиналом турбувався про розвиток освіченості серед францисканців, робив усе можливе для ствердження чернецьких орденів у житті Паризького університету. 1217 року домініканці заснувалися в університеті, а 1229 – отримали там кафедру теології. Того ж року францисканці також отримали там другу кафедру, яку очолив англієць Олександр із Гельса, що став першим професором-ченцем.

Проникнення членів орденів до Паризького університету відбувалося не без серйозної протидії з боку міської влади і духовенства. Викладачі-монахи висловлювали думку, що ця протидія є наслідком забобонів і бажання захистити свої законні майнові права. З точки зору їх міських опонентів, монахи не сміли претендувати на невинуваті пільги і привілеї. Але домініканці й францисканці користувалися захистом найсвятішого Престолу, тож не зважаючи на могутність

протидії, успішно їй протистояли. Так, найвідоміші філософи XIII ст. у своїй більшості походили з чернецьких орденів.

Факультету мистецтв ця боротьба майже не торкнулася і тільки окремі ченці осідали там, викладаючи курс логіки або діалектики [109, с. 78].

Навчальний курс на факультеті мистецтв тривав шість років. Найбільш нездатні до навчання студенти витримували два роки й атестувалися бакалаврами, але щоб стати магістром, необхідно було доучитися до двадцяти років. Раніше цього віку викладати на факультеті не дозволялося. Однак, сам навчальний курс був орієнтований на подальше викладання, на випуск учителів або магістрів. Оскільки навчання мистецтвам готувало до вивчення циклу вищих наук і теології, остання вважалася царицею всіх наук. Отримання ступеня майстра або доктора теології давало право викладання на факультеті, розглядалося як вершина академічної кар'єри.

На факультетах медицини і канонічного права (декретному) студенти навчалися з 20-ти до 25-ти років, після чого отримували ліцензію на викладання і практику (*licentia ubique docendi*). І тільки факультет теології вимагав 15-ти років навчання, а мінімальний вік для докторанта визначався 35-ма роками. Звідси легко зрозуміти, чому найвидатніші мислителі Середньовіччя були саме теологами.

Загальне піднесення університетів у XIII столітті було підтримане еволюцією книжко-видавничької техніки (вдосконаленим виготовленням тонкого пергаменту) і писемності. Інноваційний скоропис, що ввійшов у практику з другої половини XIII ст. був пов'язаний з розповсюдженням у Західній Європі готичного манускула, очеретяного й гусячого пера.

У XIV столітті в Європі зростає кількість університетів, які самоорганізуються за паризькою або оксфордською моделями, хоча географія університетів цього періоду вичерпується Англією, Францією, Іспанією, Португалією та Італією. На початку XV ст. студенти Європи відвідували 65 університетів, а наприкінці століття – 75.

Але ця своєрідна експансія, що полягала у збільшенні кількості університетів у часи формування в Європі національних держав, супроводжувалася, за сутністю, зниженням загального рівня навчання і консервативністю методології. Постійні втручання Паризького університету в сферу політики на момент схизми і громадянської війни між арманьяками й бургундцями частково підірвали його авторитет, а його доктори канонічного

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
права і теології, що провели процес Жанни д'Арк, втратили свої старовинні привілеї: фіскальну (1437), судову (1445) та право страйку (1499).

І тільки факультет мистецтв продовжував працювати без змін, відбираючи в церковно-монастирських і кафедральних шкіл учнів і зростав чисельно. У XV ст. студентам, які закінчили повний шестилітній курс навчання на факультеті, стали присвоювати вчений ступінь доктора мистецтв. На зміну викладачам-магістрам прийшли професори, що вже не відчували пригніченості від зверхнього ставлення професури інших факультетів.

Змінився і підхід до екзаменів на факультетів. Відтепер практикувалися професорами екзамени-бесіди з усього викладеного матеріалу, де викладач міг спілкуватися з одним студентом впродовж доби. Та все ж факультет традиційно вважався найдемократичнішим і славився розсадником вільнодумства. З цього факультету вийшли найвидатніші письменники і поети пізнього Середньовіччя.

З XV ст., коли в церковно-монастирських і кафедральних середніх навчальних закладах шкільний театр став обов'язковою дисципліною, на факультетах мистецтв з'являється власний університетський театр, який відзначався надзвичайно високим рівнем акторської гри і досконалим підбором драматичного репертуару. Більшість студентів підготовчого факультету, готуючись до викладання у школі, не тільки приймали активну участь у постановчій частині п'єс, а й виступали її авторами. Більшість майбутніх викладачів риторики і піітики, що потім писали комедії і трагедії не тільки для їх реалізації у власній школі, а й на замовлення міських магістратів, були випускниками цього факультету. Прокуратори, декан і ректор "артистів" надавали великого значення художньо-драматичній підготовці, що особливо стала відчутною на практиці у XV-XVI століттях. Традиції факультету мистецтв, закладені у часи пізнього Середньовіччя і сьогодні мають місце в системі університетів Франції.

Таким чином, факультет мистецтв середньовічних університетів упродовж всього окресленого періоду був фундаментом становлення і розвитку вищої освіти у Західній Європі. Дидактичні засади підготовки майбутніх бакалаврів, магістрів і професорів мистецтв вдосконалювалися з розвитком науки і техніки, залишаючи незмінним ядро – форми, методи і принципи організації навчального процесу, що має відголоски і в сучасній вищій школі. Філософські засади освіти на факультеті базувалися на виробленому тут інтелектуальному методі – схоластиці, що остаточно занепадає у XV ст., але ростки нового мислення

простежуються ще від моменту пробудження інтересу до античної філософії і вільного тлумачення аристотелівських теорій.

3.4 „Аристотелівські“ дебати між артистичним і теологічним факультетами. Як відомо, викладачам мистецтв у Парижі протягом певного часу було заборонено читати лекції по фізичним і математичних творам Аристотеля. Таким чином, теологи отримали сумнівно справедливу перевагу. Однак залишається фактом, що саме теологи, зокрема, Альберт Великий і Хома Аквінський першими стали відстоювати метафізичні твори Аристотеля та зрозуміли всю важливість латинської літератури, що ставала досяжною.

У той же час неможливо було сподіватися, що викладачі факультету мистецтв будуть ще довго задовольнятися граматиною і логікою, коли перед їхніми очима значно поширювалося поле діяльності. 1252 року викладачі спробували домогтися ліцензії на коментар "Діапіта" Аристотеля. 1255 року весь факультет прийняв статут, що вимагав негайного вивчення всіх відомих праць Аристотеля.

Заборона на лекції, присвячені фізичним і метафізичним працям цього грецького філософа, фактично вже не діяла, і здається можливим, що статут 1255 року швидше виступав у ролі систематизації навчальної програми, ніж революційним актом. Отже, із середини XIII ст. лекції по Аристотелю на факультеті мистецтв читалися вільно.

Теологи намагалися або заперечити аристотелівські теорії, або полемізувати з їхнього приводу, бо багато чого в них вони вважали несумісним з християнською ортодоксією, або ж надати аристотелівській думці такого тлумачення, яке б виключило суперечливі моменти. Однак після 1260 року деякі викладачі факультету мистецтв почали викладати праці Аристотеля, якого вважали втіленням філософської мудрості, не особливо озираючись на вимоги теологічної ортодоксії.

Оцінивши ситуацію, теологи та церковна влада побачили в цьому русі вторгнення натуралізму і раціоналізму як загрозу для християнської віри. У фіналі така реакція призвела до знаменитого засудження 1277 року.

Важливою подією в житті цього університету було встановлення навчальних закладів, які створювалися орденами ченців. Орден проповідників, широко відомий як домініканський, виявив зрозумілий інтерес до вивчення теології.

Святий Франциск Ассізький з його переконаністю в буквальному слідуванню Христу і апостолам по шляху злиднів навіть не уявляв, що його

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва послідовники володітимуть навчальними закладами та бібліотеками, викладатимуть в університетах. Однак перетворення першопочаткової общини послідовників, або братів, в організоване товариство, членами якого були священники, зробило необхідним піклування про навчання [244, с. 88].

Папа Григорій IX, коли ще був кардиналом, турбувався про розвиток освіченості серед францисканців, робив усе можливе для ствердження францисканців і домініканців у житті Паризького університету. 1217 року домініканці заснувалися в університеті, а 1229 року отримали там кафедру теології. Того ж року францисканці також отримали кафедру. Їхнім першим професором став англієць Олександр із Гельса.

Проникнення орденів до Паризького університету відбувалося не без серйозної протидії з боку духовенства. З точки зору орденів, ця протидія, безумовно, була наслідком забобонів і бажання захистити свої законні майнові права. З точки зору їхніх опонентів, ченці претендували на невиправдані пільги і привілеї. Протидія чернецьким орденам тривала дуже довго. Та домініканці і францисканці користувалися захистом найсвятішого Престолу і, не зважаючи на могутність протидії, її було усунено. Найвідоміші філософи XIII століття у своїй більшості були членами чернецьких орденів.

Курс теології викладався спочатку протягом восьми років, потім мав тенденцію до збільшення. Після чотирьох років вивчення Біблії і "сентенцій" Петра Ломбардського студент-теолог міг стати бакалавром і протягом двох років читати лекції з біблії, протягом року – по "Сентенціям". Ступінь магістра він отримував ще через чотири-п'ять років [28, с.112].

Деякі студенти, безумовно, витримували таке тривале навчання з надією на просування у церковній кар'єрі. Однак, сам навчальний курс був орієнтований на викладання, на випуск учителів або професорів. Оскільки навчання мистецтвам готувало до вивчення вищих наук і теології, теологія вважалася царицею всіх наук, тому отримання ступеня магістра або доктора теології, що давало право на викладання, розглядалося як вершина академічної кар'єри. Звідси легко стає зрозумілим, чому найвидатніші мислителі середньовіччя були саме теологами.

3.5. Роль студентського самоврядування та міської муніципальної влади у виховному процесі середньовічного студентства. Перші університети Середньовіччя виникли як співтовариства відомих викладачів та їх учнів. Так звані "спудет" церковно-монастирських шкіл, дізнавшись, що в якомусь місті

читає лекції відомий вчений, поривали з гнітючою дисципліною свого навчального закладу, спрямовуючи свій шлях саме туди. Слід зазначити, що в середні віки юнаки також рятувалися в університеті від військової служби, що породило частину "особливого контингенту" школярів і студентів.

Навіть на початку свого існування університети не були підвладні місту. Професори, що потрапляли в опалу, просто виїжджали в інше місце разом з учнями. В такому випадку місто втрачало як престиж культурного центру, так і могутнє джерело фінансування. Нерідко траплялося так, що влада уклінно просила вчених повернутися, обіцяючи їм поступки і вольності.

Посада професора не від самого початку фінансувалася муніципалітетами. У XII столітті викладачі існували за гроші, що отримували від слухачів лекцій. Студенти виступали наймачами, складаючи з ученим договір про оплату освітніх послуг і приміщень для занять. Загальні аудиторії також з'явилися в університетах не відразу. Болонські професори довго збирали студентів у себе вдома. Пізніше зали для проведення лекцій почали орендувати у міщан.

Гонорар за лекції міг визначатися професором як для кожного окремого слухача, так і для всієї аудиторії. Він мав назву *pastus* – "годування". Розміри *pastus* також були різними. Якщо до знаменитих професорів учні йшли з бажанням, то невідомих часто просто ігнорували. Тому останні приходили до студентів додому, "вербували" їх на лекції в тавернах, розповсюджуючи про себе вигідну для них інформацію через торгівців, лихварів і місцевий плебс. І тільки в середині XIII століття, коли магістрати взяли на себе ряд зобов'язань перед університетами, така необхідність відпала [177, с. 17].

Поступово університетська справа набирала сили: міста переманювали до себе відомих професорів. Церковники, які раніше публічно ганьбили вчених і забороняли їх праці, тепер звернули на університети прискіпливу увагу і намагалися встановити на них монополію. Повністю цього зробити не вдалося, бо спосіб існування і статuti середньовічних вузів санкціонувала папська булла. Королі й імператори дарували їм різноманітні привілеї, що підтверджувалися спеціальним дипломом, а часом й особисто приймали участь у їхньому існуванні. Саме так Карл IV заснував Празький університет. Конфлікти, які виникали у вищій школі, нерідко розв'язувалися на найвищому державному рівні [177, с. 51].

Острівки науки – університети – об'єднувалися між собою непорушними зв'язками. Юнак із далекої Швабії міг навчатися кілька років у Празі, потім

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва продовжити науку в Парижі, отримати там диплом і влаштуватися викладати в обрану ним вищу школу Західного християнського світу любої країни.

Винятком із загального правила став Неаполітанський університет, заснований Фрідріхом II, який заборонив молоді Неаполя вільно мандрувати по світу науки. Монарх заборонив жителям міста відвідувати інші вищі школи, а всім студентам наказував з'являтися восени на лекції під страхом покарання їх батьків. Однак, новий університет не набрав необхідної кількості студентів і певний час майже пустував.

Молоддю юного віку (від тринадцяти років) був переповнений факультет мистецтв (artes), який вважали підготовчим. Якщо на факультетах юриспруденції, теології, медицини, філософії (факультетах вищого навчального ступеня) викладали доктори, то тут від початку лише магістри. Студенти факультету мистецтв вважалися "школярами", тому їх дозволялося шмагати різками за непослух і лінощі. На інших факультетах фізичні покарання не практикувалися.

За кожним школяром закріплювався викладач, який мусив стати його покровителем, захищати його перед адміністрацією факультету, давати характеристику перед випробовуваннями на вчений ступінь, а в окремих випадках навіть визволяти "артиста" із в'язниці. Це пояснюється тим, що зародження системи вищої школи співпадає за часом з формуванням західноєвропейських цехів. Тому система вчених ступенів і звань в університеті нагадує цехову: новенького школяра-артиста можна порівняти з учнем майстра, бакалавра – з підмайстрами, магістра – з майстром.

Не дивлячись на інтелектуально-виховні здібності й зусилля окремих професорів, університетська система загалом не викликала у більшості студентів інтересу до вивчення реальної історії і принципів світобудови. Особиста думка, нові ідеї в ті часи не заохочувалися, а тлумачення, що відрізнялося від загальноприйнятого, часто вважалося небезпечною єрессю.

Особливо ретельно професори готували своїх підопічних до участі в диспутах. Малося на увазі, що диспути повинні відбуватися культурно, з повагою до інших диспутуючих. Однак школярі, що входили до палкої атмосфери словесного поєдинку, часто від логічних доказів переходили до особистих образ, погроз, ляпасів і навіть до відвертої бійки. За подібну поведінку перед адміністрацією факультету несли відповідальність не тільки студенти, але й професори та магістри.

За фактами при дослідженнях університетських судів можна дійти до висновку, що не всі тогочасні викладачі вирізнялися шляхетною поведінкою. Не дивлячись на те, що за отримання хабарів могли звільнити з посади, гроші і подарунки на екзаменах приймалися привітно. У XV столітті в Лейпцігському університеті факультет мистецтв, щоб збільшити свої прибутки, роздавав вчені ступені недостойним людям [28, с. 83]. За судовими хроніками, професори в Кельні так облінилися ходити на лекції, що замість себе присилали якихось представників [28, с. 85]. Але такі явища не були типовими для повсякденного життя університетів.

Місто було зацікавлене в славі і прибутках, які воно отримувало завдяки університету, що знаходився в його межах. Однак, засилля чужинців чоловічої статі, більшість з яких були не юного віку (теологи, магістри), не могло не створювати напруженої атмосфери. Конфлікти між школярами і міщанами виникали доволі часто. Міська влада зазвичай ставала на бік своїх громадян. А всі студенти, звідки б вони не приїхали до даного міста, утворювали місцеву общину чужеземців, яка протистояла общині місцевих жителів.

Це протистояння набирало такої сили, що в Болоньї XIV століття місцевих студентів і прилих муніципалітети вносили до різних списків. Чужеземці сприймалися як єдине ціле: за негативний вчинок якогось одного школяра могли притягти до відповідальності інших, що не мали ніякого відношення до даних подій. Слід зазначити, що в XIII-XIV століттях муніципальний суд карав студентів достатньо суворо: суді часто були занадто пристрасними [2, с. 48].

Логічним виходом із даного становища стало введення особливої підсудності для студентів. Студентське судочинство було засновано Фрідріхом I Барбаросою, що видав 1158 року наказ Authentica Habita на користь болонських студентів. Наказ став основою для написання ряду грамот інших правителів. Тепер невідповідну поведінку школярів повинні були розглядати викладачі, ректор або місцевий єпископ – за вибором. Міщанам не дозволялося чинити самосуд над школярами. Заарештовувати студентів дозволялося тільки за тяжкі злочини, а карати одного студента за іншого віднині вважалося зовсім неприпустимим.

Із часом особлива підсудність розповсюдилася не тільки на школярів, а й на всю спільноту обслуговуючого "персоналу". Судів міських муніципалітетів тепер могла уникнути своєрідна прислуга: власники книжкових лавок-бібліотек, продавці паперу і пергаменту, переписники і типографи, орнаменталісти і

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
аптекарі, палітурники, утримувачі лазень, майстри хірургічних й астрономічних інструментів, лихварі, розсильні, тавернщики, у яких найчастіше влаштовували гулянки студенти.

Із XIV століття бути студентом ставало все вигідніше. Студенти звільнялися від військової, сторожової, вартової повинностей, не сплачували місту податки. Зокрема, Болонська юридична колегія добилася від муніципалітету урівняння в правах школярів-юристів з лицарями і навіть оголошувало законними їх позашлюбних дітей. А в Кельні дозволявся безакцизний продаж пива студентам.

Відносини між студентами і викладачами, взаємні права і обов'язки регулював статут, розроблений школярами. Ректор університету майже завжди обирався останнім із свого середовища. Природньо, що це була людина зріла і досвічена, найчастіше духовного чину, бо інша б і не мала морального права виступати у якості судді по справам молодих богословів.

У ці ж часи місто стало надавати професорам офіційне робоче місце і платню, окрім того, житло і навіть громадянство. Отримавши всі ці права, вчені становилися чужими для общини чужеземців. Для захисту власних інтересів вони об'єднувалися в корпорацію професорів – на протидію шкільним деканам і ректорам. Професори-чужеземці, які нещодавно прибули до міста потрапляли до корпорації студентів. Таким чином, у XV столітті внутрішня структура університетів почала змінюватися.

Матеріально підтримували студентів не тільки рідні і друзі. Окрім факультетів студенти поділялися на земляцтва – "нації". Земляки допомагали один одному грошима і зв'язками, відстоювали спільні інтереси, дотримувалися традицій своєї батьківщини, разом зустрічали свята. Іноді "нація" могла обрати власного ректора і вимагати свого суду.

Чернецькі ордени нерідко відсилали до університетів здібних послушників, забезпечуючи їх усім необхідним для навчання: книгами, їжею, одягом і житлом. Студенти-священнослужителі мали право користуватися прибутками від своїх приходів, навіть не знаходячись на місці служби [2, с. 61].

На освітні потреби була спрямована й освітня благодійність. Міські магістрати і заможні громадяни робили внески на користь вищої школи, надавали стипендії здібним студентам, безкоштовне житло, харчування, одяг тощо.

Серед кола інших питань, університетським статутом регулювалося і житлове і, слід зазначити, доволі логічно і вдало. Спеціальна комісія, до якої

входили міщани і представники університету, оглядало приміщення, що здавалися в оренду і встановлювало за них пільгову платню. Якщо міщанин відмовлявся на таких умовах здавати приміщення, то його будинок на п'ять років проголошували позбавленим честі.. Ніхто з університету не міг знімати в ньому кімнат під страхом виключення. Таке ж "безчестя" падало на господаря, що зводив наклепи на студентів, а також на сусідні будинки, коли неподалік від них студента побили або пограбували. У випадку грабунку студента в місті йому відшкодовували втрати.

Пізніше з'являються перші гуртожитку – пансіони, колегіуми та бурси. Студентство середньовічного міста було строкатим за соціальним походженням і матеріальними статками. Якщо студенти з заможних родин (так звані "мажори") часто виступали законодавцями міської моди і чіпляли дорогу зброю (хоча за статутом вони повинні були носити червону "уніформу", оторочену хутром), то принципово інша картина вимальовувалася у повсякденному житті бідного студента. Таким діставалося найгірше житло, але й звідти його могли вигнати серед року на вулицю за несплату.

Та в XVI столітті місто несподівано пішло назустріч цим студентам. Якщо спочатку офіційне право жебракувати мали лише члени цеху злидарів, то потім таке право надали й школярам, що не мали джерел надходження коштів. Увечері вони збиралися під вікнами бюргерських будинків і співали. Найбільшого успіху добивалися ті школярі, що найголосніше кричали під вікнами або мали жажливий по тембру голос: міщани поспішали кинути їм у вікно їжу чи монети, бо в такий спосіб купували собі право на спокійний сон [177, с. 20].

1522 року міська рада Аугсбургу постановила, що громадяни, які не бажають слухати крики під вікнами, щомісячно робили внески для студентів до каси спеціального уповноваженого. За це на їх дім прикріпляли жетон, побачивши який студенти-жебраки мали пройти мимо, згідно міському законодавству. Але й цих внесків було недостатньо. Бідні студенти, шукачі знань, часто гинули на вулиці від голоду і злиднів.

Покращило ситуацію створення перших гуртожитків-колегіумів і бурс, що надавали місце для ночівки, стіл і утримування для найбідніших школярів. Бурса (у перекладі – гаманець) від початку надавала право місця в гуртожитку й суму, що виділяли на кожного студента.

З часом у колегіумах стали проживати не тільки злидарі а й усі школярі. Студент, який наймав житло в місті, вважався чужаком для студентської общини.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
Жити й харчуватися в бурсі виявилось дешевше. Це швидко оцінили й багаті студенти.

В бурсі існували свої жорстокі правила: не можна було покидати приміщення без дозволу, залишатися на ночівку поза навчальним закладом, носити одяг не по формі, говорити не латиною. Чіпляння до одягу зброї, азартні ігри, запрошення до бурси дівчат або жінок каралися штрафом, киданням до в'язниці, чи вигнанням з університету – в залежності від змісту злочину. Скромне утримання і строгі правила давали привід до смут і безчинств, особливо серед зрілих мужів. У результаті колегіуми перетворилися на "житла неробства, гультьяйства, дурних вад і розпусти", бо уповноважені власників бурс за зайву монету часто приховували відсутність студентів, чи їх гультьяйство в колегіумах.

Розбіжності між викладачами і студентами в добу Середньовіччя не були такими чіткими, як пізніше. Бакалаври і магістри мали право читати тільки певні лекції, а за частину отриманої платні послухати лекції провідних учених. Викладачі часто були не набагато старші за віком від своїх студентів. І ті, й інші найчастіше не одружувалися. Вони однаково присягали на вірність ректору й статутам, користувалися загально університетськими привілеями й мали нести однакове покарання за невідповідні вчинки, однаково проживали в колегіумах, часто сиділи поряд на загальних гуляннях.

Одружені люди в університетському товаристві зустрічалися надзвичайно рідко. Недаремно слово "бакалавр" вживалося у значенні "холостяк". У ті часи була розповсюджена думка, що наукова діяльність і сімейне життя – дві речі несумісні, тому шлюб ученого мужа вважався чимось екстравагантним. Так, у віденських матрикулах проти імені одного професора збереглася помітка: "з'їхавши з розуму, одружився". Ці погляди на шлюб можна зрозуміти відносно богословів (особливо, їх вищих чинів), але важко аналізується доцільність такої тези стосовно юристів, медиків і особливо магістрів факультету мистецтв. І тільки в 1452 році до більшості університетських статутів було включене положення, що дозволяло студентам, бакалаврам і магістрам одружуватися під час навчання [2, с. 124].

Однією з найгірших вад у житті середньовічного студента була наявність "дідовщини" в бурсі й колегіумах. Як колись слушно сказав Мартін Лютер, якому урвався терпець: Хлопчиків-християн краще кидати в пашу пекла, ніж до університету, бо Сатана від самого початку світу не вигадав нічого більш міцного, щоб ствердити свою владу, ніж вищі школи". Дійсно, сумно констатувати те, що

прилучення до світу науки не виховувало у більшості школярів шляхетності та інтелігентності, хоча в ту добу brutальні звичаї панували в усьому суспільстві. Але у студентському середовищі вони виявлялися особливо яскраво.

Вступаючи до університету, кожний "новенький" проходив особливий обряд посвячення. Вважалося, що зелений першокурсник – беан (цей термін з'являється у кінці XV ст. і зберігається до Нових часів) – до цього часу не знав життя, був незайманим, як лісна безвинна тварина. А тепер прийшов час зняти з нього оболонку вітхозавітного Адама. Натовп старшокурсників відловлював такого "беана", лупцював його, здійснював "постриг", обливав брудною водою. Після цього "новенький" повинен був влаштувати вечірку для "дідів", на якій його офіційно "прикріпляли" до старшого студента (патрона). Його "беан" був зобов'язаний називати своїм "паном", прислуговувати за столом, начищати взуття, просити для нього "милостиню".

Батьки намагалися якомога раніше відправити сина на навчання, бо знали: чим молодше першокурсник, тим "діди" до нього будуть більш милостивими.

У колегіумах і бурсах студенти часто сварилися, зводили рахунки, жорстоко билися. Немало їх полягло на дуелях, в публічних бійках, ще більше отримало травми – переламані кістки й відбиті нирки. Також сутички між міщанами і студентами – явище таке ж повсякденне у ті часи, як і двобої лицарів. Але наслідки подібних конфліктів були досить глобальними. Так, ще 1205 року в Оксфорді міщани повісили одинадцять школярів, а в Лейпцигу підмайстри, що виготовляли чоботи, публічно оголосили студентам війну, що відбувалася під знаменами упродовж всього 1457 року [108, с. 67]. Нарешті справу було улагоджено на найвищому рівні – папою і королем.

Студенти часто втручалися в політичну боротьбу міщан, хоча статутом зазвичай це категорично заборонялося. Вони також брали на себе роль адвокатів у міських судах. А міщани, в свою чергу, втручалися в розбрат студентів, конфлікти між представниками різних націй, партій та груп. Але після періоду мертвого застою церковно-монастирських шкіл подібне "бродіння умів" було очевидним прогресом. Уже в ті часи студентське середовище виховувало вільнодумців, яким судилося розхитати суспільні устої.

Не дивлячись на безумовний позитив розвитку університетської системи, більшість молодих людей гинуло безславно в лінощах і дурних вчинках. Жодні адміністративно-поліцейські заходи, які системно проводили як міські

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва магістрати, так і виборна влада університету, не могли викорінити найгірші вади студентського середовища. Тільки з розвитком науки і культури всього суспільства мораль інтелектуальної еліти почала потроху ошляхетнюватися.

Таким чином, університетське самоврядування відіграло вирішальну роль у формуванні вищої школи, заклало основи демократизму всієї вузівської системи. Не слід недооцінювати значення міських магістратів у вихованні і організації побуту студентської молоді Середньовіччя. Виходячи із законодавства муніципальної влади стосовно університетської системи, вища школа тих часів виступала критерієм престижності міста і магістрати істотно допомагали новій еліті. Тому дослідження досвіду ролі муніципальної влади у виховному процесі середньовічного студента є надзвичайно актуальним і дана тема потребує подальшого вивчення.

Проблема освіти в соціокультурному просторі Середньовіччя не вичерпується окресленим колом досліджень, вона вводить у процес дослідження основ формування вищої школи західного зразка, є сьогодні в умовах реформування вищої школи надзвичайно актуальною і потребує подальшого аналізу і вивчення.

Як відомо, викладачам мистецтв у Парижі протягом певного часу було заборонено читати лекції по фізичним і математичних творам Аристотеля. Таким чином, теологи отримали сумнівно справедливу перевагу. Однак залишається фактом, що саме теологи, зокрема, Альберт Великий і Хома Аквінський першими стали відстоювати метафізичні твори Аристотеля і зрозуміли всю важливість латинської літератури, що ставала досяжною.

В той же час неможливо було сподіватися, що викладачі факультету мистецтв будуть ще довго задовольнятися граматиною і логікою, коли перед їхніми очима значно поширювалося поле діяльності. 1252 року викладачі спробували домогтися ліцензії на коментар "Діапіта" Аристотеля. 1255 року весь факультет прийняв статут, що вимагав негайного вивчення всіх відомих праць Аристотеля.

Заборона на лекції, присвячені фізичним і метафізичним працям цього грецького філософа, фактично вже не діяла, і здається можливим, що статут 1255 року швидше виступав у ролі систематизації навчальної програми, ніж революційним актом. Отже, із середини XIII ст. лекції по Аристотелю на факультеті мистецтв читалися вільно.

Теологи намагалися або заперечити аристотелівські теорії, або полемізувати з їхнього приводу, бо багато чого в них вони вважали несумісним з християнською ортодоксією, або ж надати аристотелівській думці такого тлумачення, яке б виключило суперечливі моменти. Однак після 1260 року деякі викладачі факультету мистецтв почали викладати праці Аристотеля. Якого вважали втіленням філософської мудрості, не особливо озираючись на вимоги теологічної ортодоксії.

Оцінивши ситуацію, теологи і церковна влада побачили в цьому русі вторгнення натуралізму і раціоналізму як загрозу для християнської віри. У фіналі така реакція призвела до знаменитого засудження 1277 року.

Важливою подією в житті цього університету було встановлення навчальних закладів, які створювалися орденами ченців. Орден проповідників, широко відомий як домініканський, виявив зрозумілий інтерес до вивчення теології.

Святий Франциск Азійський з його переконаністю в буквальному слідуванні Христу і апостолам по шляху злиднів навіть не уявляв, що його послідовники володітимуть навчальними закладами і бібліотеками і викладатимуть в університетах. Однак перетворення першопочаткової общини послідовників, або братів, в організоване товариство, членами якого були священники, зробило необхідним піклування про навчання.

Папа Григорій IX, який бувши кардиналом, турбувався про розвиток освіченості серед францисканців, робив усе можливе для ствердження францисканців і домініканців у житті Паризького університету. 1217 року домініканці заснувалися в університеті, а 1229 року отримали там кафедру теології. Того ж року францисканці також отримали кафедру. Їх першим професором став англієць Олександр із Гельса.

Проникнення орденів до паризького університету відбувалося не без серйозної протидії з боку духовенства. З точки зору орденів, ця протидія, безумовно, була наслідком забобонів і бажання захистити свої законні майнові права. З точки зору їхніх опонентів, монахи претендували на невиправдані пільги і привілеї. Протидія монаським орденам тривала дуже довго. Та домініканці і францисканці користувалися захистом найсвятішого Престолу і, не зважаючи на могутність протидії, її було усунено. Найвідоміші філософи XIII століття у своїй більшості були членами чернецьких орденів.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Курс теології викладався спочатку протягом восьми років, потім мав тенденцію до збільшення. Після чотирьох років вивчення Біблії і "сентенцій" Петра Ломбардського студент-теолог міг стати бакалавром і протягом двох років читати лекції з біблії, протягом року – по "Сентенціям". Ступінь магістра він отримував ще через чотири-п'ять років.

Деякі студенти, безумовно, витримували таке тривале навчання з надією на просування у церковній кар'єрі. Однак, сам навчальний курс був орієнтований на викладання, на випуск учителів або професорів. Оскільки навчання мистецтвам готувало до вивчення вищих наук і теології, теологія вважалася царицею всіх наук, тому отримання ступеня магістра або доктора теології, що давало право на викладання, розглядалося як вершина академічної кар'єри. Звідси легко стає зрозумілим, чому найвидатніші мислителі середньовіччя були саме теологами.

Таким чином, університетське самоврядування відіграло вирішальну роль у формуванні вищої школи, заклало основи демократизму всієї вузівської системи. Не слід недооцінювати значення міських магістратів у вихованні і організації побуту студентської молоді Середньовіччя. Виходячи із законодавства муніципальної влади стосовно університетської системи, вища школа тих часів виступала критерієм престижності міста і магістрати істотно допомагали новій еліті. Тому дослідження досвіду ролі муніципальної влади у виховному процесі середньовічного студента є надзвичайно актуальним і дана тема потребує подальшого вивчення.

Проблема освіти в соціокультурному просторі Середньовіччя не вичерпується окресленим колом досліджень, вона вводить у процес дослідження основ формування вищої школи західного зразка, є сьогодні в умовах реформування вищої школи надзвичайно актуальною і потребує подальшого аналізу і вивчення.

РОЗДІЛ 4. РОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ В АРХІТЕКТУРІ, МУЗИЦІ ТА МОДІ



Термін "романський стиль", що вказував від початку на спадкоємність від Риму, характеризує практично все мистецтво Західної та Центральної Європи XI-XII століть. Це була сувора тривала епоха, але й творча, епоха найвищого розквіту феодалізму, а відповідно, вже не пошуку, а знаходження стійких форм соціальної організації, епоха нових державних утворень, вже не штучних або випадкових, а органічно пов'язаних з пробудженням національної самосвідомості. Здавалося, що світ знімав старе вбрання, щоб прикрасити себе святковим убором соборів.

4.1. Романський стиль в архітектурі. В добу раннього Середньовіччя стіни храмів часто оживлялися візерунчастим орнаментом, за своєю сутністю геометричним і абстрактним. Романське мистецтво — в цьому й полягають здійснені ним перетворення, гармонійно доповнило, а іноді й замінило такий орнамент живописною пластикою, що в новій якості виконувала його функції. І ось кам'яна площа храму ожила за рахунок мистецьки вирізьблених зображень, що часто об'єднувалися в багатофігурну композицію та наочно передавали те чи інше євангелійське сказання.

У середині XI століття французький чернець-літописець Рауль Глабер писав для нащадків спотвореною латинською мовою (такі були наслідки "варваризації" Європи) свої юнацькі спогади: "Після тисячного року знову почали будувати церкви, майже у кожному місті, та головним чином в Італії і Галілеї. Їх
62

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва будували навіть тоді, коли на те не було необхідності, бо кожна християнська община поспішала почати змагання з іншими, щоб спорудити найчудовіше святилище, якого б не було в жодного із сусідів" [207, с. 204].

Це була епоха знаходження юною Європою певного синтезу минулого з власними традиціями, що, не зливаючись одне з одним, впливали на світосприйняття раннього Середньовіччя.

Синтез було знайдено й у мистецтві. Наслідуючи Елладу, Стародавній Рим розглядав скульптуру як одне з найвищих мистецтв і надавав їй повністю самостійного значення. Раннє Середньовіччя тяжіло до орнаменту, до якого скульптурне зображення входило головною складовою частиною.

У романському стилі орнаментальні та зображальні начала узгоджені. Сутність знайденого синтезу полягає в поєднанні образної виразності з візерунчастою геометричністю, простої безпосередності із символічною умовністю, витонченої орнаментики з грубою монументальністю. У створенні окремих образів романська пластика тільки частково використовує деформацію образу, або жертвує життєвою правдою в ім'я декоративності та ідейного змісту скульптурної композиції.

Циркуль і лінійка регулюють абстрактну орнаментуку зображального мистецтва, як романського, так і більш пізнього за часом. Характерними рисами романського орнаменту є геометричність фігур, симетричність, синхронність та взаємовідповідна пропорційність. Тому є підтвердженням альбом французького зодчого Віллара де Оннекура, що й нині зберігається в Національній бібліотеці Парижу з архітектурними мотивами, попередніми замальовками людей і тварин. Він є дуже показним в цьому відношенні.

Людські зображення виступають головними в романській пластиці, що повинна була відобразити в камені евангелійські сюжети. Але образ тварини не зникає в ній. І найчастіше — це образ лютого фантастичного чудовиська. У смертному бою чудовиська переплітаються на стінах християнського храму, як у стародавній "варварській" художній творчості. І цьому не варто дивуватися. Християнство, що вже міцно ввійшло у життя європейців і проповідувало милість Всевишнього, містило в собі віру й у диявола. Темна сторона лякає людину, немає впевненості в наступному дні ні в лицаря, ні у беззахисного селянина. Один із найвидатніших церковних діячів, Бернар Клервоський, так писав про композиції скульптурних химер:

"До чого в монастирях перед обличчями читаючої братії ці смішні виродки? До чого тут нечисті мавпи? Дикі леви? До чого страховиська і кентаври? До чого воїни, що вбивають одне одного?"

Тут під одною головою бачили багато тіл, а там, навпаки, на одному тілі багато голів. Тут, дивись, у чотириноного хвіст змії, там у риби голова чотириноного. Таке тут розмаїття всяких форм, що люди забажають читати по мармуру, а не по книзі, і цілий день розглядати ці диковинки замість того, щоб обмірковувати Божественний закон"[84, с. 215].

Французький письменник Віктор Гюго зауважував, що облаштування християнського храму залишалося незмінним у всі часи Середньовіччя: "Якою б скульптурою чи різьбою не була б прикрашена ззовні оболонка храму, під нею завжди знаходиш, хоча б у зародковому, початковому стані, римську базиліку". І додавав, що стовбур дерева завжди незмінний і тільки "листя вибагливе".

За своєю назвою "базиліка" (царський дім) є не римського, а більш стародавнього, грецького походження. У Стародавньому Римі так звалися не храми, а великі прямокутні споруди, поділені на кілька частин, де проходили суди та відбувалася торгівля. Ще в раннє Середньовіччя християнське будівництво продовжило античну традицію, використовуючи структуру саме таких споруд, однак, не для світських, а релігійних потреб. Це було логічно, бо ця структура повністю підходила для християнського храму, покликаного помістити перед вівтарем найбільшу кількість людей, які прийшли молитися.

Центральна висока видовжена зала, що називалася нефом, або кораблем, надавала церковній споруді вигляду могутнього корабля. До нього з обох боків приєднувалося ще два, а то й чотири більш низьких нефа. Зі східного боку головний неф завершувався напівкруглим виступом — апсидою, часто у вінку напівкруглих капел-апсидіол. Зала, що йшла впоперек і мала назву "трансепт", надавала будові форму хреста. Висока башта, що виступала в центрі храму, була його вінцем, бо символізувала собою точку перетину двох зал. Західний фасад найчастіше був двобаштовий. Такий у загальних рисах зовнішній вигляд романського храму.

Сирійський письменник XII ст. Усама Ібн Мункиз, що знав франків, описує їх, як людей надзвичайно примітивної культури. І дійсно, неотесані воїни феодалної Європи, лицарі-хрестоносці в пір'ястих шоломах, що захопили 1204 року Константинополь (за осади якого згоріло більше будинків, ніж було на той час у трьох містах французького королівства), осквернили насиллям і грабунками

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва орду Візантію, яка не хотіла визнавати папську владу. В очах греків то були не шляхетні паладини з ім'ям коханої дами на щиті, а рознуздані і кровожерливі дикуни, що не тільки добивали живого й мертвого, а нищили всю велику спадщину Еллади та Риму [155, с. 181].

Романський стиль часто нагороджували такими епітетами, як "простонародний" і навіть "мужицький". Звичайно, у порівнянні з арабською архітектурою, такою винахідливою та витонченою, як і казки "Тисяча й одної ночі", чи з вишуканим духовним мистецтвом Візантії він може здатися дещо примітивним та спрощеним. І все ж саме цим стилем середньовічна Європа сказала своє слово в мистецтві. Слово вагоме та неповторно своєрідне за своєю виразністю і силою.

Дивлячись на зовнішній вигляд романського храму, ми ясно відчуваємо вперту боротьбу майстра зі стихією каменю, що не піддавався. Сувора міць у кожній архітектурній деталі, що чітко виявляла і свою необхідність і свою самостійність. Ми знаємо, для того, щоб поставити тут кожний стовп, потрібні були великі зусилля: яку він витримує величезну вагу, яку службу несе кожна арка між стовпами, вікна або двері.

І люди, які будували романський храм, наче говорять нам: "ось так, камінь за каменем, об'єм за об'ємом ми будували цю споруду, і немає нічого таємного, ніякої загадки, а є тільки наша усвідомлена воля".

Відомий французький письменник і мистецтвознавець Андре Мальро справедливо зазначив, що у порівнянні з образами візантійського мистецтва кожний романський культовий образ, хай навіть і глибоко релігійний, уявляється нам вже не священним, не відгородженим від світу. За романським мистецтвом природно з'явиться Готика, а за нею — Відродження, тобто повернення до земної краси.

В Бургундії, в Оттені, скульптурні прикраси собору дають нам уяву про два лики французької романської скульптури: лик символічний, умовно фантастичний, чисто середньовічний і лик реалістичний, земний, істинно людський. У центрі собору — "Страшний суд" — роботи майстра Жизлебера, підпис якого зберігся на камені, що є для нас особливо цікавим, бо імена майже всіх інших талановитих митців пішли в небуття.

Рельєф композиції дуже низький. Виділена тільки величезна фігура Христа, надзвичайно витягнута із симетрично розведеними руками в мигдалевидному оформленні — саяві, що йде від Божества, перед яким всі

повинні схилитися. Навмисно крихітними зображені в порівнянні з Христом фігурки людей в день Страшного суду. Нікчемним виглядає весь людський рід перед Богом.

Однак рельєф того ж собору, що зображає першу грішницю, Єву, дуже відрізняється своєю будовою від попереднього символізму. Видно, що це робота не Жизлебера. Однак, цю Єву також створив із каменю його сучасник, з яким вони, можливо, працювали пліч-о-пліч. Тіло Єви, зображене горизонтально, виглядає декоративним у своїх хвилястих випуклостях. Цю скульптуру часто називають "Повзучою Євою". Її тіло живе і сильне у своїй жіночості [152, с. 89].

Але головне — це обличчя Єви. Її величезні очі, що дивляться вбік, в якусь незрозумілу їй далечину, її тонкий розріз вуст, овал підборіддя та високе чоло під рівно розчесаним волоссям, її рука, на яку вона спирається щокою, і внутрішня цілеспрямованість, що оживляє кожну рису — створюють тут один з найбагатших за своїм змістом, найзначніший жіночий образ у всьому середньовічному мистецтві. Як багато знає, як багато пережила та як далеко зазирнула в долю роду людського ця Єва, чиє обличчя здається нам вічним: з одного боку, стародавнім, з іншого, настільки сучасним і близьким, що здається, наче ми з ним зустрічалися вчора. Дійсно, багатогранні шедеври французької романської скульптури.

Дуже цікавий портал церкви святого Трохима в Арлі, самому серці Провансу. Пропорційні фігури апостолів вишикувалися між колонами з коринфськими капітелями. Нам зрозуміло, що ваятель не мав перед очима стародавньоримських статуй філософів і риторів. Ні динамізму, ні хвилювання, проте є бажання наблизитися до спокійного шляхетства античних форм, якого, правда, не завжди вистачає: варварська грубість ще не встигла зникнути.

В цілому прикраси portalу переконливо та гармонійно доповнюють одна одну в усіх деталях, але дещо монотонно. По цьому шляху піде й далі французька пластика у високому пориванні втілити по-своєму новий ідеал краси, що все ясніше постає та вимальовується.

Загально визнано, що саме Франції належить ведуча роль в історії західноєвропейського середньовічного мистецтва. Однак в інших країнах, таких як Німеччина, Італія та Англія, в ті часи було створено багато чудових з яскравим проявом національного художнього стилю прикладів романського мистецтва [152, с. 90].

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Грандіозність — ось, мабуть, відмінна риса знаменитих соборів, побудованих у заможних рейнських містах, які безпосередньо підкорялися імператору — Вормсі, Шпейєрі, Майнці. Ця грандіозність — спеціальна, підкреслена. Багатобаштові велетні й уся ця висота та громада внутрішньо виправдана — цільність і спорідненість архітектурних об'ємів настільки вражаючі, що собор здається замкненим у собі, непорушним і недосяжним.

Місто Піза, що знаходиться у Тоскані, відіграло таку ж роль у торгівельних відносинах Західної частини Середземного моря, як Візантія у Східній. То був у романську епоху найбільший економічний і художній центр. За межами міста, на просторому зеленому лузі, був створений ансамбль, що містив собор, знамениту падаючу башту, і каплицю. Коли подивитися на ці будови, то відчуєш, що вони по-романському величні й зовсім по-новому легкі та тендітні. Перед нами ціла аркова симфонія. В чотири яруси вишукались над цокольним поверхом собору геометричні галереї з тонкими біломармуровими колонами. А "падаючу башту" (так її назвали через нахил, викликаний осіданням ґрунту під час будови) складають шість поверхів з легких колонних аркад.

В Італії, де скульптура отримала особливий розвиток, працювали художники, чиї імена вже мають для нас конкретну індивідуальність. Такими є Вілджельміно та Бенедетто Антелами, що у своїй творчості вже показали реальну структуру людського тіла.

У романському стилі знайшли своє художнє втілення ідеали, тривоги та поривання всього західного феодального світу того часу, що прямо чи опосередковано сягав своїм корінням у спадщину Західної Римської імперії. Як ми простежили, в єдиному романському потоці знайшли свій прояв національні культури, що зароджувалися. Самобутні риси, притаманні вже в ту епоху історичному процесу, а відповідно й мистецтву Франції, Німеччини та Італії, виявляться потім більш виразно. Те ж можна сказати і про інші національні культури країн Західної Європи, внесок яких у мистецтво був менш значним.

4.2. Романський стиль у музиці. Від часів ствердження християнства у варварських королівствах сюди починає проникати римсько-візантійська культура з її зразками культової музики. Процес формування католицької музики в молодих державах затягся на кілька століть, тому тут протягом раннього та класичного Середньовіччя ствердився григоріанський спів із включеними до нього амвросіанськими гімнами. Романський стиль у музичному мистецтві — це поєднання античності, візантійських деталей і варварських „новинок”. Але разом з тим він — це дещо абсолютно нове [9, с. 40].

Григоріанський спів отримав свою назву від імені реформатора церковної музики часів раннього Середньовіччя – папи Григорія I Великого. Від доби першої реформи, проведеної ще Амвросієм Медіоланським за два століття до Григорія, розповсюдження канонізованої музики в церквах із різним етнічним складом призвело до появи в ній великої кількості спотворень та відхилень. Непогодження з таким станом речей у церковній музиці змусило папу Григорія I здійснити реформу.

„Меч доходить до душі” – так розумів суть свого часу Григорій Великий, повторюючи слова біблейського пророка. Григорій народився 540 року в розпалі війни з остготами. В дитинстві він став свідком того, як війська готського короля Теодоріха взяли Рим і колишня столиця світу після цього стала нагадувати пустелю. Не дивлячись на це, Григорій отримав непогану для свого часу освіту (яка, звичайно, не могла порівнятися з освітою Августина чи Амвросія), хоча основи тривіуму та квадвіуму вже викладалися за скороченою програмою. Своє тридцятиліття Григорій зустрів уже в Італії, завойованій лангобардами, вторгнення яких на Апенніни супроводжувалося винищенням місцевого населення і небаченою раніше жорстокістю. Таким було шосте століття для долі Риму [43, с. 31].

Григорій кілька років обирався претором Риму, його правління врятувало місто від повного безладу та голоду. За власний рахунок він заснував кілька монастирів, а ті кошти, що в нього залишилися, роздав бідним. Після смерті папи Пелагія народ і клір Риму в єдиному пориві обрали Григорія на папський престол. Та він почав категорично відмовлятися і навіть благав візантійського імператора Маврикія не допустити його обрання. Імператор не підтримав вимоги Григорія. Тоді новий папа, не бажаючи прийняти свого сану, умовив власних служників заховати його в кошик і винести за місто до лісу. Тут він переховувався аж до того часу, доки не був знайденим римськими християнами, котрі так жадали його правління. Таким чином Григорій був змушений зайняти легендарну кафедру, котру колись заснував в античному Римі апостол Петро.

Та коли вже Григорій брався до справи, він обов'язково доводив її до кінця і робив це завжди блискуче. Його діяльність для історії Західної церкви мала не менш важливе значення, ніж діяльність легендарного апостола. Авторитет Григорія зростав із кожним роком. В роки правління Григорія I в Римі завжди піклувалися про їжу для злиденних, намагалися полегшити страждання хворих, знайти дах для тих, хто опинився на вулиці. Рим став укриттям від

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва поневірянь. Всі мріяли побачити хоч раз у житті папу або почути його заспокійливий голос.

Здійснюючи реформу християнського співу, Григорій I свято вірив у наступне: коли тисячі віруючих одночасно звертаються до Бога однією мовою (в даному випадку, латиною) і мовою однієї музики (меси), то церква дійсно може бути ним почутою – таким чином, допомагаючи прихожанам звільнитися від гріхів, досягти прощення та спасіння.

Розвиваючи положення Августина про те, що немає спасіння поза церквою (хто не визнає церкву своєю матір'ю, той не вважає й Ісуса своїм батьком), Григорій стверджує, що немає прощення без звернення до Бога єдиною мовою меси – музично-поетичною мовою, створеною раз і назавжди. Григорій не хотів миритися з верховенством константинопольського патріарха і налаштовував проти нього антиохійського та олександрійського єпископів [226, с. 69].

Так починалася боротьба між Східною і Західною церквами за домінування в християнському світі. Григорій, цитуючи святого Августина у зверненні до імператора, вказує, що земна влада є служницею небесної, а християнська держава повинна стати ідеальним прототипом єдиного царства Божого на землі. Таким чином, він претендує на втілення усім християнським світом принципу єдності з єдиною верховною владою у Ватикані.

Григорій був талановитим музикантом і музичним теоретиком, який поступався Амвросію тільки в музичній освіті. Він систематизував усе, що було написано до нього у власну книгу, яка отримала назву „Антифонарій” (той, що звучить у відповідь). Створення „Антифонарію” стало завершенням діяльності Західної римської церкви з упорядкування християнського богослужіння. Музичні частини мес, що віднині звучали в західних церквах, стали називатися григоріанським співом.

Григорій поділив меси на два види: високі святкові та повсякденні. Меси склалися з ординарію (частини тексту і музики, що повторювалася кожного дня) та пропрію (музично-поетичної частини, яка змінювалася залежно від пори року і свята чи дня тижню). Порядок богослужіння і мес фіксувалися в „Антифонарії”, що поступово ставав обов'язковим для всіх церков.

Що ж саме уявляв із себе григоріанський спів? За своїм складом він не є однорідним. Тут поєдналися найпростіші псалмодіювання (речитативні фрагменти на одному звукові), мелодійно-урочисті фрагменти амвросіанського

співу, мелізматично-візерунчаті частини, введені вже безпосередньо Григорієм [9, с. 32].

Григорій також розробив і певні музичні терміни. В його книзі всі твори були одноголосними, але різних видів. Ми вирізняємо наступні: 1) сіллабічний спів, де на один склад тексту припадає один – два музичних звуки; 2) невматичний спів – три-п'ять звуків на один склад тексту; 3) мелізматичний спів – необмежена кількість звуків на один склад слова.

Під час меси здійснювалася перекличка між двома хорами – професійним і групою прихожан (кліром). Саме це й втілювало на практиці принцип антифону: партія одного хору звучала у відповідь іншому. Іноді в такій перекличці хорів брали участь і солісти (респонсорний спів – перекличка солістів із хором – у григоріанському хоралі).

Григоріанський спів, що народився у Римі, швидко розповсюдився на територіях Англії, Франції та Німеччини, де панував до XI-го століття.

4.3. Мода романського стилю. З античних часів, через Візантію, романська мода взяла плащ, бо він не тільки захищав тіло, а й водночас символізував виокремлення людини із зовнішнього середовища. Середньовічні феодалні звичаї змусили моду перейняти у Візантії систему станових відмінностей в одязі, що виявилася в моді романського періоду у вигляді оздоблень, вишивок і навіть матеріалів. Романська мода прийняла й колишні варварські штани.

Жіноча мода, як і у Візантії, зобов'язувала одягати на тіло кілька туалетів, один на інший. Зазвичай це було спіднє сорочкоподібне плаття, що покривали подібним одягом, але з більш широкими рукавами. Одяг осіб, які належали до вищих станів суспільства, виготовлявся з дорогих тканин, кінці яких оброблялися декоративною тасьмою. Така тасьма не тільки вишивалася, а й прикрашалася золотими пластинками чи дорогоцінним камінням. Деякі вчені вважають, що цей надлишок дорогоцінних прикрас є відгуком поривань до розкоші після епохи Переселення народів. Інші вчені вважають, що ці віддалені один від одного часові періоди можна поєднати, бо мода того часу змінювалася дуже повільно [45, с. 77].

“Вигляд жінок цієї епохи дуже живописний і яскравий. Та одяг має напівварварський неелегантний, незакінчений характер. З різних язичницьких, класичних, античних і візантійських елементів, які до цього часу не поєднувалися між собою, тепер починає створюватися нова культура. Одяг зовсім не облягає

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва тіло і не має зборок”, – каже Якоб фон Фальке у 1875 році. Однак у наш час образ жінки тієї епохи в нашій уяві виникає по іншому: якщо ми подивимося на жіночу статуру, то побачимо, що вона є певним блоком, поверхня якого вертикально та горизонтально поділена облицювальною тасьмою на самостійні частини.

Наприклад, рукави відділені від плаття нашитою поверх тасьмою, а ліф зі спідницею найчастіше розділяється ще на дві чи три частини. У цьому поділі ми вбачаємо художню основу романської моди. Її розуміння відповідає романській архітектурі, що також складається з блоків; поверхня споруд аналогічно розбивається аркадами та арочними фризами. Подібно тому, як прикрашена система площин в архітектурі має тектонічні риси, так і тасьма на одязі виконує подібні ж функції. Таким чином, тасьма в романській моді виступає не тільки прикрасою та знаком станової відмінності, як це було колись у Візантії.

У романський період матеріал поєднується швами, які обробляються тасьмою і таким чином закріплюється – це в історії моди стало новинкою. Все інше залишається, як і було. Поверх верхнього одягу надівають ще й плащ, який стає універсальним одягом всіх станів. Голова прикрита невеликим покривалом, що дістає до плечей, а поверх нього одягається ще й верхній плащ. З подібною стилізацією можна зустрітися тільки в етрусків.

В ці часи одяг виготовлявся кустарним способом. Як саме виглядало кустарне виробництво у Чехії романського періоду до виникнення цехів, свідчать деякі історичні пам'ятки. Є припущення, що у Празі та інших містах були великі ремісничі майстерні, де жінки пряли, ткали та шили одяг. Такі майстерні називалися гінецеумами. Джерела стверджують, що у Празькому граді було біля 30 кравців, у жіночих майстернях працювали жінки, а в чоловічих – чоловіки. Безумовно, що ці ремісники були кріпосними. З інших джерел ми дізнаємося, що окремі майстерні були при окремих укріплених замках Чехії і що готова продукція відвозилася до Праги. Відповідно до джерел X-XI століття, на празьких ринках готовим одягом торгували оптом – у мішку однакових штанів знаходилося до 40 одиниць [45, с. 82].

У романську епоху чоловічий одяг принципово відрізнявся від жіночого. Спідня та верхня туніка в ньому ще раніше піднялися до колін і відкрили штанини, які заправлялися у високі чоботи. Характер прикрас чоловічого одягу аналогічний жіночому. І чоловіки теж носять плащі, залишки античної хламиди, що закріплюються пряжкою на лівому плечі.

Ірина Цебрій, Неля Назаренко

Взуттю не вистачає яскравості та розмаїття фасонів – всі носять напіввисокі чоботи без пряжок, що нагадують штиблети без шнурків. Але вже в цей час з'являється взуття з клювоподібними витягнутими мисами; ця деталь широко розповсюдиться тільки у добу пізнього Середньовіччя.

Покриття голови не відрізняється винахідливістю чи розмаїттям, його форми не складні. Носять напівкруглі шапки на зразок стародавніх фригійських. У зачісках як і раніше панує антична традиція, волосся коротко підрізане, більшість чоловіків ходять без вусів і борід, їх залишають тільки найвищі церковні та світські сановники. У жінок теж зачіска не відрізняється виразними рисами – накидка, якою покрита майже вся голова, не сприяє створенню складних зачісок. Довге жіноче волосся залишається не підкрученим і вільно лежить на плечах.

Таким чином, романський стиль, що найяскравіше виявився в архітектурі, мав місце також в інших видах мистецтва (скульптура, музика, мода), був гармонійним поєднанням античного і варварського стилів, міфологічної та релігійної свідомості, „мужицької“ грубості й ранньосередньовічної монументальності.

РОЗДІЛ 5. ГОТИЧНИЙ СТИЛЬ В ГОЛОВНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



У XIII столітті собори начебто звільняються від своєї зайвої ваги, майже ажурно для нашого ока прорізаються їхні нові стіни; вони наповнюються

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва повітрям, світлом і сяйвом. Як "застиглу музику" характеризує готику Шеллінг, як "мовчазну музику" — Гете. Людина, музично здібна, особливо відчуває мовчазне звучання готичних архітектурних форм.

Саме у XIII столітті, одночасно із закінченням ствердження готичного стилю над романським, на зміну григоріанському унісону (одноголосся) в італійську і французьку музику прийшло складне багатоголосся. Тут паралель вичерпна: готична архітектура так співвідноситься до романської, як багатоголосна музика до унісону. Той святковий гімн, що гримів у камені середньовічних соборів, набув нового звучання, не такого голосного й повелительного, але емоційного та складного, збагаченого у величезному акорді голосів, де зливалися всі людські почуття.

5.1. Готичний стиль в архітектурі та скульптурі. Що ж трапилося в історичному розвитку західноєвропейських народів у той період, коли їхнє мистецтво поступово набрало нової якості? Зміцніла могутність великих монархій разом із чисельним зменшенням та збіднінням великих феодалів. Монастирі втратили свій вплив та владу, що раніше була майже такою вагомою, як і королівська. Міста збагачувалися, створювалися великі міські общини із самоуправлінням. Бюргерство міцніло та відвойовувало все нові права. Зростала кількість цехів, а також інших світських корпорацій. Народне світовідчуття проявлялося усвідомлено й відверто, перемагаючи гніт духовенства та лицарства [152, с. 101].

Церковне будівництво, яким раніше займалися монастирі, перейшло до міщан. Це мало дуже велике значення. Монастирський храм романського часу вже мав велику привабливу силу, збирав у собі населення всієї округи. Ще більшу привабливість отримав готичний собор, створений на запит і кошти міської общини. Тепер будівництво храму було не тільки загальнонародною справою, а й згуртуванням всього міського життя. У міському соборі відбувалися не тільки служби, в ньому читалися університетські лекції, розігрувалися театральні містерії, а іноді тут збирався парламент. Церемонії, як церковні так і світські, відбувалися на паперті, збираючи не тільки у стінах храму, але й навколо нього великі натовпи народу.

Заслуговує уваги організація артілей, тому що саме в них зароджувалися вільні товариства. Артільі каменярів, які утворилися в Німеччині, а потім розповсюдилися у Франції та Англії, мали особливий, відмінний від усіх інших цехових об'єднань, характер. Їхні члени вважали себе братами, що володіли

таємницями найвищого мистецтва — архітектури, що не можна було відкривати стороннім. Члени артілі користувалися символічною мовою, старанно оберігаючи від зовнішнього світу свої професійні таємниці. Відомий англійський теоретик мистецтва Дж.Раскін вважав, що "великі нації записували свою біографію у трьох книгах — книзі слів, книзі справ і книзі мистецтв", але, відмічав він: "...тільки остання заслуговує на повну довіру" [152, с. 102].

Щоб романський храм був більш стійким, його ваятель збільшував товщину та міцність стіни, на якій і зосереджував головну увагу. Саме удосконалення опорної системи призвело до революції у середньовічній архітектурі. Створення найвищих хрестових зводів на стрільчатих ребрах або нервюрах, що приймали на себе всю вагу перекриття, збільшення числа нервюр, які виходили з кожного стовпа, що у свою чергу утворювався з пучка колон, введення аркбутанів — напіварок, які переносили тиск важких стін середнього нефа на продовжені догори могутні зовнішні стовпи — контрфорси бічних нефів, що виконували функцію протидіючої сили — все це настільки збагатило опорну систему, що вона набула самостійного значення. В цьому й полягала революція. Якщо висота нефа у романському храмі складала максимально 20 метрів, то в готичному — 42.

Відомий собор паризької Богоматері (Нотр Дам) — найвеличніший пам'ятник ранньої Готики, яким і відкривається нова ера історії західноєвропейської архітектури. Більше шести століть пройшло з того часу, як його спорудили, і Париж дуже змінився з тих часів, але Нотр-Дам, як і раніше, є його символом і одним із найвищих споруд.

Перший камінь собору було закладено 1163 року французьким королем і римським Папою, що спеціально прибув до Парижу, а завершено було будівництво у XIV столітті. Захоплення Віктора Гюго західним фасадом Нотр Дам нам зрозумілий. Величезна ясність і розміреність. Це тільки початок готики і тому горизонталь ще сперечається з вертикаллю. Але саме це суперництво створює тут незрівнянну чіткість. Стіна ще не зникла, але не вона вже визначає вигляд цієї грандіозної п'ятинефної базиліки. Головний її фасад легкий, при цьому велична висота башт немов знаходить своє завершення в тонкому, витонченому шпилі, що стрімко злітає до неба. Велике ажурне вікно (роза) сяє в центрі другого ярусу над стрільчатими арками заглиблених порталів. І навіть довга горизонталь галереї королів не в силах стримати вертикальний ритм витягнутих королівських конструкцій [2, с. 231].

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Реймський собор, в якому коронувалися французькі королі й у якій переможно внесла свій прапор Жанна Д'Арк, вершина французької зрілої готики. Як і в Нотр-Дамі, тут головний фасад — у три яруси з ажурною розою посередині та двома міцними баштами. Але тут вертикаль легко й урочисто головує над горизонталлю, яруси відходять на другий план, а стіна капітулює перед остовом тонкої філігранної архітектури, яка поривається вгору струнко і якісно, без напруги. Легка ажурна споруда — синтез зодчества та скульптури, святкова симфонія стрільчатих арок.

Уже відомий нам архітектор Віллар із Оннекура казав так про Ланський собор: "В багатьох землях бував, але ніде не бачив такої башти як у Лані". А від зодчих пізньої французької Готики можна було почути такі міркування: "Хто бажає побудувати досконалий собор, той повинен взяти від Шартрського — башти, від Паризького — фасад, від Ам'єнського — продовжній корабель, від Реймського — скульптуру". Але й у цих міркуваннях перелічені далеко не всі найвідоміші собори, що були створені в готичну пору у Франції.

Готичні замки все більше набувають характеру палаців, святкові міські ратуші з відкритими галереями, знаменитий палац правосуддя в Руані, як і інші приватні споруди, свідчать про розвиток світського будівництва XIV-XV століттях. Та після великого розквіту XIV століття готика починає відходити від досягнутої ясності, від своєї досконалості.

Близькість Франції і Німеччини відбилася на Міланському соборі: будували його і французькі, і німецькі, й італійські майстри. В результаті вийшла певна компілятивність з переважанням північних впливів, але із зайвою пишністю, особливо у скульптурному вбранні. Та специфіка італійського варіанту готичної архітектури не виявилася у грандіозній міланській будові [28, с. 75].

Італійський художній геній йшов своїм шляхом, що вже простежується в романську пору. Ріст міст, формування нових соціальних відносин разом з новим світосприйняттям визначили розвиток італійського мистецтва, за своєю сутністю — світського. Італійські майстри залишалися байдужими до основ готичного стилю. Каркасна система, відповідно до якої повинна була зникнути стіна, не смакувала їм, тож стіна зберігала для них своє конкретне значення, що стверджувала вигляд будови: ясно поділена, вона не рвалася вгору, була зовсім не ажурною, а стрункою і врівноваженою. Не вертикаль, а розміреність приваблювала італійських архітекторів, навіть коли вони зводили будови з гострокінечними баштами, стрільчатими арками і віконними переплетіннями.

Фронтони, різнокольорові смуги з мармуру, багаті інкрустації надають італійським фасадам майже райдужної святковості, а в інтер'єрі — тільки врівноваженість форм.

Поривання вгору, в небо, в ту райську далечінь, де душі праведника був обіцяний вічний спокій, — ось що повинна була передати споруда готичного собору. Найсміливіші досягнення сучасної інженерії і аеродинаміки були передбачені середньовічними майстрами-каменярами, що недаремно пишалися у своїх ложах, закритих для "непосвячених", проникненням у таємниці великого мистецтва архітектури. Подібне передбачення було не виключенням у XIII столітті, не випадково пов'язаним з розквітом готичного мистецтва.

Один із найблискучіших представників науки і філософії того часу англієць Роджер Бекон писав: "Можна було б побудувати прилаштування для плавання без веслярів, робити карети без всякої упряжі, що могли б їхати з неуявною швидкістю, літаючі машини, сидячи в яких людина могла б приводити в рух крила на зразок пташиних" [45, с. 104].

Та перед готичним собором може виникнути і зовсім інше порівняння. Лісиста вершина — це гоголівські слова про готичну архітектуру. І дійсно, чи не нагадує готична колона із своїми верхніми прикрасами (капітелями) дерево? І куди не поглянеш вгору у готичному храмі, то побачиш плющ, папороть, виноград та інші рослини, наче їх зібрали для нас у лісі та пересадили на камінь, що оживає під їхньою свіжістю. З якою любов'ю середньовічний художник намагався відобразити кожную травинку, кожную квітку!

"Знайте, що лев, змальований мною з натури" — записав на листку свого блокноту французький архітектор Віллар із Оннекура, що вмів поєднати у своїх замальовках безпосередню правдивість з точною геометричністю.

Ліс готичного собору населений всілякими тваринами, то реальними, то фантастичними. Тут і задумливі химери, що наростають над містом (горгулі), барани, ослики, воли в євангельських сценах, риби, птиці, собаки, білки, ящірки, черепахи, криси та змії. І над цим всім царює людина. Відомий західний мистецтвознавець Макс Дворжак, що наочно показав залежність мистецтва від духовного життя епохи, писав: "Кожний художній твір і кожна художня форма є дзеркалом відношення людини до оточуючого світу". У готичній скульптурі ми ясно вбачаємо таке дзеркало відносин вже на тому факті, що людський образ відіграє в ньому головну роль. Люди того часу бачили в світі, що їх оточував, себе, як найголовніший елемент, і собі подібних [152, с. 91].

Скільки почуттів і вражень передає нам "Зустріч Марії і Єлизавети" з Реймського собору. Відповідно до євангельського сюжету, юна Марія дізналася від ангела, що вона народить Бога, а її родичка Єлизавета, народить того, хто стане його передвісником. Вони зустрілися і спілкувалися з приводу важливого очікування. І ця важливість відображена у статуях цих двох жінок на західному фасаді Реймського собору. Статуї Марії та Єлизавети стоять на різних консолях, та вони знаходяться начебто поряд, у вічному спілкуванні. Марія струнка, переповнена достоїнства та чарівності. Ми віримо, що таку Марію з променистим поглядом, глибоко одухотворену, юну, міг обрати для себе Бог. А поряд — Єлизавета, всієї душею повернена до неї, втілює жіночу мудрість і зрілість років. Нахил їхніх голів, стримані жести, м'які складки одягу настільки гармонійні, що створюється враження чогось дійсно виключного за своїм піднесеним смислом. Недаремно Реймський собор іноді називають готичним Парфеноном.

Німецька готична скульптура, на противагу французькій, демонструє ті риси, що вже відрізняли її в романську епоху. Індивідуалізація складає основний художній зміст найбільших шедеврів німецької готичної пластики. Шість статуй висяться в хорах Наумбурського собору, що вважається одним із найкращих скульптурних ансамблів світового мистецтва — "Таємна вечеря", І Христос, і його учні — це селяни, люди фізичної праці — з великим задоволенням підкріплюються під час перепочинку дуже простими стравами. Та обличчя їхні зовсім не бездумні. Те, що вони знають, вони знають міцно, і більше всіх той, що сидить посередині столу, з відкритим, розумним і добрим обличчям, і до чиїх слів прислухаються всі інші. Ось таким безхитрисним прийомом і звеличений Христос. Звеличений не сьайвом святості над головою, не терновим вінком мученика, а повагою і відданістю таких же людей, як і він. Образи типові, в той же час дуже індивідуальні, конкретні.

Ми не знаємо, якою була у житті дружина маркграфа Еккегарда — маркграфиня Ута. Але той жіночий образ, який ввійшов в історію світового мистецтва, хвилює нас своїм теплом, навіть певною сором'язливістю. По дитячому виразний погляд Ути, чарівний жест її руки, що стискає комірець довгого широкого плаща, знаходиться у повній гармонії з її фігурою. А поряд стоїть маркграф, її чоловік — досить важкий, далеко не юний, з великим мечем і впевненим виразом обличчя. Хто ж був цей скульптор, воістину, великий творець-художник! Історія не зберегла для нас його імені, але сам він, як і інші, вважав себе ремісником і членом братства артілі каменярів.

Існує думка, що найзначнішим твором живопису, створеним у Західній Європі до Джотто де Бондоне, слід вважати не фреску, а вітраж Шартрського собору "Богоматір з дітьми", створеним на рубежі XII-XIII століть. У центрі композиції — Марія у блакитному одязі, що як цариця сидить на троні з обличчям із золотим відливом, як і її корона. За звучністю і насиченістю кольорової гами, це — великий твір живопису, в якому колір став вирішальним засобом художньої виразності [152, с. 112].

Напередодні ствердження готики монах Теофіл, що жив у XII столітті, писав у трактаті про мистецтво: "Прикрашаючи стелю і стіни храму різними зображеннями та фарбами, ти надаєш очам віруючих небесний рай, де зростають нечисленні квіти. Спочатку людське око не знає, на чому йому зупинитися: коли воно дивиться на стелю, розписану квітами, йому здається, що воно бачить багатокольорову тканину; коли воно дивиться на стіни, то вони уявляються йому подібними чудесному саду; коли воно засліплене потоками світла, що проникає через вікна, воно зачаровується безмірною красою кольорових стекол і досконалістю їхнього виготовлення. Якщо благочестива душа споглядає стіни пристрастей Господніх, що предстали перед нею за допомогою малюнка, то її охоплює співчуття і біль за перенесені Творцем страждання"

Як бачимо, за своїм емоційним впливом сюжет вітража, переданий малюнком, знаходиться на останньому місці, а на першому — колір і світло. У готичному вітражі яскравіше всього виявляється торжество кольору і світла. Вітраж не просто замінив собою фреску, він відкрив нові можливості для кольорових ефектів, у яких середньовічні художники бачили кінцеву мету свого мистецтва. Вітраж у мистецтві західних європейських країн виконував тут функцію, що у Візантії мозаїка. Поєднання світла й кольору призводило до їхнього взаємного збагачення: колір надавав проникаючому до храму світлу певні тони, а світло наділяло колір своїм сяйвом.

Хронологічно розмежувати готику і Ренесанс часом дуже важко. Як ми простежили, готичні храми будувалися у деяких країнах навіть у XVI столітті. У пошуках нових шляхів живописці і скульптори часто випереджували зодчих. У цілому мистецтво Нідерландів, Франції, Іспанії перейшло через межу середньовіччя у XVI ст. І тільки в Італії ця межа була чіткою та пройденою набагато раніше і рішуче, бо саме Італію історія обрала для здійснення великого перевороту у світосприйнятті, що відкрив новий етап в історії європейської культури [152, 113].

5.2. Музика готичної та пізньоготичної доби. У першій половині XIX ст. австрійський історик та музикознавець Рафаель Кізеветтер, що все своє життя збирав старовинні нотні рукописи та музично-історичні документи, першим вводить такий термін, як “готична музика”. У праці “Заслуга Нідерландів у світовій музичній культурі” Р.Кізеветтер поділяє середньовічну музику на світську (аматорську) і духовну (професійну) і саме останню, що була пов'язана зі становленням і розвитком поліфонії (церковного багатоголосся), він і називає “готичною”.

Батьківщиною готичної музики стала Німеччина, де ще на початку XII століття з'являється багатоголосся у вигляді церковних піснеспівів, які називалися органумами – канонічно оформленими, відповідними правилам написання творами. У музичній формі “органума” в Німеччині славило Бога ціле покоління композиторів, із яких найвидатнішими стали Ноткер Заїка, Вільгельм з Хірсау та Герман Кульгавий, чії твори й сьогодні звучать у німецьких церквах [43, с. 22].

Готичні органуми зустрічаються різних видів. Найрозповсюдженішими були так звані паралельні органуми, у яких всі голоси рухалися вгору чи вниз паралельно. Виконання протилежного органуму передбачало рух голосів на зустріч один одному, або в протилежні боки. Існували ще й мелізматичні органуми, де кожна нота мелодично оспівувалася, прикрашувалася на зразок капітельних оздоблень. Якщо у Франції тих часів у церковному вжитку продовжувала панувати григоріанська меса, то в Німеччині багатоголосний спів повністю її витіснив.

Німецькі церковні музичні традиції були продовжені Нідерландами, де у майстрів так званої Нідерландської школи XV-XVI століть. Дана форма перетворилася в “органум кантус фірмус” (знаряддя правильного рідного співу), у якому один з голосів вже виконує свою вокальну партію не латиною, а рідною мовою. Партія цього голосу в поліфонії була основною, він відрізнявся рухливістю і вів за собою інші голоси, тексти яких були ще написані латиною. Так намітився перехід Західної церкви до богослужінь на національних мовах.

Нідерландську школу Р.Кізеветтер називає пізньоготичною професійною школою строгого стилю (що не передбачав порушень у канонізації), показує її спадковість від німецької музики класичного Середньовіччя та принципову відмінність від італійської ренесансної музики, що стверджувала велич людини і була далекою від запитів церкви, не дивлячись на певну релігійну тематику творів.

Головним жанром готичної музики виступає католицька меса. На XIV століття меси були трьох видів: 1) щоденна меса, яка звучала в костелах кожного дня; 2) висока святкова меса, що урочисто виконувалася на свята; 3) заупокійна меса-реквієм, яка замовлялася для прощання з покійним.

Меси склалися з 10-12 частин, кожна з яких була обов'язковою і символізувала певний момент служби, що був також узгодженим з іншими. Частини меси могли мати назву "День гніву", "Агнець Божий", "Тебе, Господа, хвалим" і та ін. Виконання мес супроводжувалося грою на органі. Щоденні меси іноді не мали супроводу. Композитори отримували освіту при костелах та церквах під керівництвом місцевих капеланів, тексти до мес створювалися на основі Святого письма. Церква міцно тримала у своїх руках монополію на музичну освіту. Тому дійсний професіоналізм у музиці даної епохи ми пов'язуємо тільки з церквою.

Аналізуючи музичні форми майстрів Нідерландської школи строгого стилю, Р.Кізеветтер приходять до висновку, що її традиції, започатковані такими видатними представниками, як А.Дюфаї, Я.Обрехт, Й.Окегем, О.Лассо, були підхоплені і продовжені титанами XVIII століття в музиці – Г.Ф.Генделем та Й.-С.Бахом [48, с. 143].

Творчість даних композиторів неможливо визначити тільки готичним стилем. Слухаючи їхні твори, ми простежимо риси як класицизму, так і бароко, і загалом індивідуальний монументальний розмах, але в церковних творах відчувається вплив майстрів Нідерландської школи та продовження їхніх традицій. Монументальним стає і супровід таких мес – сюди відтепер включається не тільки орган, а й струнні смичкові інструменти. Потенційні можливості середньовічної пізньоготичної меси значно розширилися, але її існування підійшло до свого логічного завершення. І в музиці наступили Нові часи.

5.3. Мода готичного стилю. У XII столітті, найперше у Франції, романське плаття, що нагадувало чернецьке вбрання, поступово змінюється одягом, що щільно прилягає до статури та стає більш граціозним, набуває світського характеру з усіма наступними з цього наслідками. Грубий, не порізаний частинами одяг попередньої епохи, змінюється прекрасним кроєним платтям, виготовленим за всіма законами кравецької майстерності, головний крій якого прилаштовувався до фігури власника.

Нові види матерії, тонкі тканини фландрського та італійського походження, з яких головним чином шилися плаття в ту епоху, м'яко облягали

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва фігуру. Вони легше кроїлися і разом з цим були настільки міцними, що це дозволяло виконати яку завгодно драпіровку. Деякі з цих тканин змінювали колір при освітленні. За думкою однієї групи дослідників, такі плаття почали шити спочатку в Італії, іншої – у Франції. Ці два центри були колискою лицарської культури, що стала виразником і нових естетичних ідеалів, які знайшли відбиток на жіночій і чоловічій моді.

Чоловічим ідеалом вже був не хоробрий боєць, одягнений у грубі військові штани і хутра; тепер це був зманіжений юнак., з довгим закрученим волоссям, прикрашеним квітами і в одязі, подібному жінці. Кольорові комбінації також мали своє глибинне символічне значення. Той, хто “служив” обраній дамі, носив її улюблений колір. Свідчення про таку “службу дамі” збереглися не тільки у французькій літературі, а й у чеській, наприклад: “Хочу вірно їй служити, щоб бути гідним наблизитися до тої, що дає мені щастя та носити вбрання її кольору.” Прислуга також прилаштовувалась до улюблених кольорів своїх панів, відповідним кольором виявлялися і дружні стосунки. Допускалася і комбінація різних кольорів. Найзначнішим у ту епоху був жовтий колір, який вважався суто чоловічим. Однак наглядчі моралі різко виступали проти нього, бо таке фарбування тканин було дорогим і, за їх думкою, розбещувало молодь [41, с. 7].

Готичну моду з її облягаючим платтям, характерною поставою тіла і способом носити одяг можна спостерігати, дивлячись на монументальні фігури святих і королів на фасадах і порталах соборів, а також за художніми мініатюрами середньовічних художників. Змінений покрій одягу найраніше виявився у викройці рукавів і їхнього поєднанні з плечем Тісно облягаючи суглоб плеча, плаття відбиває лінії тіла таким чином, що видно саме тіло. Таке оформлення рукавів виглядало набагато виразнішим, ніж це було раніше. До зап'ястя вони іноді розширюються, переходячи в довгі кути на ліктях, які гарно заокруглені і тягнуться майже до землі. У Чехії довгі смуги матерії на рукаві, що починалися від ліктя, називалися “пахами” і тяглися за людиною, що йшла.

Жилетка також замінюється щільним ліфом, який стало можливим виготовляти завдяки боковим швам і витачкам, що робилися за лініями фігури. Щоб ліф ще тісніше прилягав, у XIII столітті його стягують шнурівкою. У наступному столітті вже з'являються і гудзики.. Тоді плаття прилягає вже так щільно до тіла, що навіть важко було ходити. Тільки тоді вільне покривало перетворилося на складне плаття і наступає остаточний кінець вільної античної туніки. Жилетка, що у XIII столітті була ще повністю закритою, починає спочатку

відкривати шию, а пізніше і груди. Спідниця стає більш довгою, підкреслюючи стегна, а весь силует набуває типової літри “S” – образне положення, про яке автори XIX століття помилково думали, що це наслідки деформації статури від тісного одягу.

Точку зору сьогодення можна втілити таким чином, що таке положення фігури найкраще виражає ідеал готичної стилізації людського тіла. Шляхетні жінки зверху такого прилягаючого плаття часто одягали ще й верхній одяг, з рукавами чи без них, з великим декольте, що мав назву “сюрко” і підкреслював тонкість талії, ширину стегон і пластичність грудей.

До традиційного одягу належав і плащ. У Чехії він називався “клок” і виготовлявся із сукна, а підбивався матерією іншого кольору або хутром. На грудях він закріплювався декоративним аграфом або звичайною пряжкою. У цей період було також модним натягати плащ на голову, як це робили колись етруски [45, с. 106].

Жінки ховали голови під покривалами, що виготовлялися з тонкої матерії. Остання відрізнялася розмаїттям і мала символічне значення. Так, наприклад, серйозність моменту та сум підкреслювалися не тільки темним одягом, а й положенням покривала, що у цей час глибоко натягувалося на обличчя. Свято і радість підкреслювали яскравими фарбами і покривалами по різному зав’язаними. Підкручене волосся падало на плечі – і чоловіки і жінки охоче це робили. З письмових джерел ми дізнаємося, що волосся підкручувалося за допомогою щипців чи паличок, що були приводом для насміхань наглядців моралі. Хто так грішив, вважали вони, “той повинен йти до пекла, бо йому немає іншої дороги, якщо він робить собі кучеряве волосся,” – говорить у середньовічній театральній п’єсі. Однак у поезії вагантів кучері незаміжніх дівчат, прикрашені діадемами і квітами, натхненно оспівувалися.

У середньовічному “Романі про розу” автора захоплюють ніжні лінії тіла, крила брів, рівний носик, ямочка на підборідді. В романі відбивається ідеал краси того часу, тому героїня одягнута відповідно до моди – у прилягаюче плаття, яке доповнюють білі рукавички, що контрастують із зеленим кольором дорогоцінного гентського сукна, прикрашеного ще й вишивкою. Дівчата сприяли ствердженню подібного ідеалу ще й стилізацією свого обличчя, яке ретельно гримували.

У середньовічній інтермедії “Продавець лікарських засобів” косметика, з одного боку визнається, з іншого – осміюється як тягар для душі. Заміжні жінки

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва покривали голови дорогими покривалами. У Лімбурській хроніці 2389 року згадується про популярні для того часу капюшони, що прикрашали голову як ореол.. Чеська мода періоду Люксембургів була відома в усій Європі. 1382 року її привезла до Англії принцеса Анна., яку видали туди заміж [45, с. 107].

Великим попитом користувалися і чеські куртки для чоловіків, підшиті ватою, які виготовлялися у Празі і вивозилися за кордон. Спідниці, що носили і чоловіки і жінки (сухніе), виникли також у Чехії. Свого розквіту чеська мода досягла при дворі Вацлава IV, коли фасон костюма, його прикраси та загальний покрій були найдосконалішими. Вона перемогла навіть французьку моду, що у порівнянні викликала тільки сміх своєю ексцентричністю і не трималася у рамках гармонії та елегантності.

Ілюстровані рукописи, які створювалися для бібліотеки Вацлавського двору, були тісно пов'язаними з особою самого короля та його дружини Софії, насичені не тільки дотепними жартами, натяками на королівські захоплення, відображаючи його не тільки в офіційній обстановці, але й у приватному житті. Вони містять і рідкісний модний "репертуар". Основа цієї моди найбільш виразно показана на фігурах купальниць, яких художники відобразили за роботою у лазнях. Вони одягнуті у прозорі сорочки без рукавів, які зовсім відкрито оголюють жіночу фігуру. Ці сорочки, схожі на наші легкі літні туалети, прикрашалися синіми стрічками. Стрічка мала і своє символічне значення, – вона прикрашала сторінки вацлавських рукописів, а також стала цеховим знаком всіх лазень.

Чоловічий одяг того часу дуже влучно висміює Бенеш Крабіце з Лібочан: "У ті часи чехи перейняли від інших народів дурний звичай в одязі і поведінці, і далеко відійшли від шляху своїх предків, бо вони наказали собі шити спідниці короткі й потворні, і жодна людина не могла в них вільно зігнутися. Однак у деяких були і довгі спідниці, туго стягнуті стрічками і спереду застебнуті на гудзики, рясно нашиті на тканину. Пізніше лицарі наказали нашивати собі на стегна особливі лицарські стрічки із сукон іншого кольору. У деяких були на грудях пунти, набиті ватою, так що здавалося, що в них є груди, як у жінок. Чоботи вони наказали собі робити з червоної шкіри з довгими мисами, як дзьоб лелеки і майже не могли в них ходити. Розрізи і пахи, яких раніше не було, все більше і більше розповсюджуються. Так Чехія псується під чужими костюмами і звичаями."

У літературі вже неодноразово зазначалася аналогія між готичною модою і архітектурою. У моді також переважають вертикальні лінії: гострі манжети,

комірці, головні убори і особливо гостроносі черевики цю тенденцію підкреслювали. Але слід зазначити і спадкоємність готичного одягу від попередньої епохи, а саме – плащ і покривало. Та якщо романська мода базувалася на сорочкоподібному не прилягаючому платті, то готична повністю відповідала фігурі людини і тому часто стверджують, що її важко перевершити. У цьому полягає заслуга кравців тих часів, які зберігали свої таємниці і вже об'єднувалися у професійні цехи. Готичний одяг і його виробництво перейшло до чоловічих рук [45, с. 108].

5.4. Мода пізньої Готики. Якщо антична мода досягла свого “рококо” в моделях пізнього Риму, то середньовічна мода, описавши власне коло, також прийшла до свого “рококо” – “рококо готичному”. Своєї кульмінації вона досягла при палаці бургундських герцогів. Вишуканий смак і величність нової моди відобразилися в одязі знаті у вигляді багатой декорації та орнаментиці плаття.

Однак і бургундська мода не була оригінальною. У ній поєдналися елементи чеської моди і моди італійської. Необхідно зазначити, що саме у бургундській моді найбільш яскраво виявилися елементи середньовіччя. Це відчувається в насиченості кольорів і ексцентричності деталей. У чоловічій моді такі явища проявилися яскравіше, ніж у жіночій. Коротка куртка – пурпуен, яку носили ще у XIV-му столітті як доповнення до облягаючих штанів, дозволяє тепер ще більше підкреслити натуралістичні деталі – сорочку, спідню білизну, вузькі штани, що детально обмальовують чоловічу фігуру та утилітарні деталі, як, наприклад, допоміжні пояси, підв'язки і т. п.

Художники пізнього Середньовіччя натхненно вимальовували всі ці деталі. Символічне значення мали сині та зелені кольори, що для звичайного плаття використовувалися дуже рідко. Ці кольори символізували кохання: синій – вірність, зелений – закоханість. За словами відомого французького кравця XV століття, щоденні плаття шилися, головним чином, з матерій сірого, чорного та фіолетового кольорів. Олів'є де Ла Марш у своїх “Спогадах”(1435-1488) згадує про даму у фіолетовому шовковому вбранні, яка приїхала на коні, накритому синім шовком, у супроводі трьох чоловіків, одягнених у костюми яскраво-червоного кольору із зеленими капюшонами. Сьогодні таке поєднання може видатися божевільним.

У ті часи дуже популярним був чорний колір, особливо коли плаття шили з бархату. Відомо, що бургундський герцог Філіп Добрий в останні роки одягався тільки в костюми чорного кольору й уся свита його наслідувала. Король Рене

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
Анжуйський полюбляв комбінації з чорного, сірого та білого кольорів. Сірий колір у комбінації з фіолетовим був також модним. Синій і зелений кольори не користувалися популярністю, а жовтий і коричневий здавалися у ті часи потворними. Який характер мала нелюбов до них – естетичний чи символічний, це нам не відомо. Сірий і коричневий кольори вважалися тоді символами туги. Зелений використовувався для святкових випадків. Та у другій половині XV століття колись елегантне поєднання чорного з білим знову витісняється комбінацією жовтого з синім. У XVI столітті дивна та смілива комбінація кольорів середньовіччя повністю зникає.

Дуже влучно це розмаїття описує австрійський літописець XV століття і відмічає, що кожний носив те, що йому подобалося.: “в одного був жакет з двох кольорів, в іншого лівий рукав був набагато ширше правого, іноді навіть ширше, ніж довжина всього жакета. Іноді рукави були прикрашені стрічками та срібними дзвіночками на шовкових шнурах. На грудях носили шарфи різних кольорів, які були прикрашені літерами, вишитими шовком чи сріблом. Плащі носили такі короткі, що вони не доходили навіть до боків.

Ці короткі плащі одягали на всі випадки. Та під час свят відповідно до етикету необхідно було бути у довгому плащі, що мав назву “опелянд”. Такі плащі мали складний покрой і багате оздоблення, прикрашався краваткою і хутром, часто підперезувався. Таким чином, вся фігура від голови до ніг була закрита таким плащем з дорогої тканини і хутра [82, с. 213].

Завдяки появі широких поясів змінилися і форми жіночої фігури: бюст виступає вперед, а глибокий гострий виріз прикривається вставкою, що є деталлю спідньої сорочки. Але найбільш виразним було прикрашення голови – модні шляпи дуже швидко змінювали одна одну. Найдовше у часі збереглися геніни з вуаллю, що створювали примарні силуети, що мали аналогії ще три століття. Яскравий одяг виготовлявся з парчі, сукна, бархату, які доповнювалися вишивкою і хутрами. Саме хутра, як остання деталь варварської епохи, що вже відходила у небуття, символізують у цей час найдорогоцінніше оздоблення. Такий одяг здається вищим духовним і світським сановникам занадто дорогим і вони неодноразово проти нього виступають.

Чеські бюстителі моралі та священики також боролися проти розповсюдження французької та італійської моди. Вони боролися зі смаками королівського двору. Проповідники викривали сучасний одяг як гріховний і непристоний, а також нападали на нього за те, що він підкреслює надмірність

одних і заздрощі в інших. Вони також побоювалися за майбутнє економіки свого народу, не пускали у розкішному одязі до костелу.

Однак і церковні заборони та заклики не змогли нічого вдіяти проти нової модної хвилі, що почалася у Чехії після Гуситських війн. Петро Хелчицький дивується розмаїттю сукон, яке було необхідне для виготовлення сучасної йому жіночої спідниці зі шлейфом. Магістр Ян Рокицана, празький архієпископ, у своїй збірці проповідей називає готичні шлейфи отруйними зміїними хвостами. І все-таки ця мода протрималася ще майже століття. У 1503 році Барбара із Врхлаби, по судовим матеріалам, що збереглися, звинувачує свого слугу в тому, що він вкрав у неї червоне плаття з італійського сукна з хвостом [156, с. 67].

Надмірне захоплення строкатістю і прикрасами чоловічого одягу призвели до того, що 1447 року бургомістр міста Праги заборонив учням Праги одягатися відповідно до її вимог. Він наказав їм ходити у простому платті. Після бургомістра з'явилися ще заборони з боку королівської влади. Йіржи із Подебрад заборонив носити гостроносе взуття і просив своїх приближених, щоб заборонили його виготовлення. Всі ці голоси, що виступали проти крайнощів готичної моди, були кодифікованими в Аугзбурсі рішенням сейму, а 1503 року обговорювалися на празькому імператорському коледжі Карла IV. Заклики блюстителів моралі, пізніше втілені законами, самі цього не знаючи прокладали шлях новому напрямку – моді Ренесансу.

Таким чином, всі ті процеси, що мали місце у культурному житті середньовічної Європи, найшли своє віддзеркалення й у музиці та моді. Панування романського і готичного стилів в архітектурі цієї доби визначило розвиток інших видів мистецтва, що також демонструють нам належність до певного стилю життя, середньовічного світу символів та умовностей, де кожна досконало проаналізована деталь відкриває нам цілий світ сучасної йому людини [64, с.145].

Був створений і особливий готичний роман, який мистецтвознавці називають лицарським куртуазним романом, з віршованим викладом матеріалу та фантастичними пригодами. На рубежі XII-XIII столітті з'являється і готична музика. Церковне багатоголосся, що прийшло у Німеччині на зміну григоріанському співу, знаменувало ствердження Готики в музиці.

Як художньо-естетичний напрямок, що панував у мистецтві кілька століть, Готика знайшла своє відображення в усіх видах мистецтва.. Існувало готичне письмо (готичний алфавіт) – особливий спосіб написання латинського шрифту,

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва для якого була характерною подовженість вузьких, загострених до верху літер, що нагадували архітектурні споруди. Існувала й особлива готична нотація (спосіб письмового відтворення висоти звуків) з видовженими загостреними нотами. І готичний алфавіт і готична нотація найбільшого поширення набули у Німеччині, але були популярними в усій середньовічній Західній Європі.

РОЗДІЛ 5. ОСНОВНІ ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ НАПРЯМИ ТА ЖАНРИ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ТЕАТРУ



Розвиток театру середньовічної доби в Західній Європі визначався боротьбою реалістичних світських тенденцій із офіційною духовно-релігійною ідеологією та монопольним правом церкви у всіх галузях науки й мистецтва.

Світське театральне мистецтво тих часів поєднало у собі традиції античного театру пізніх часів Римської імперії з елементами стародавніх народних ігрищ, пов'язаних з виробничими процесами (сівбою, полюванням,

обробкою бавовни та ін.). Саме в народній творчості зародилися елементи театралізованої декламації, що розвів'ється пізніше в творчості виконавців народних балад, мандрівних менестрелів, жонглерів, гістріонів тощо.

5.1. Середньовічний театр мімів. В часи пізньої Римської імперії відбулося піднесення театру пантоміми, до складу якого входили хористи, оркестрова група та кілька акторів-мімів. Останні пластичними рухами надавали життя тексту, що виконувався хором під музичний супровід. Міми-професіонали, кар'єра яких за певними обставинами не склалася у Римі, мандрували по окраїнах Імперії невеликими групами, або кількома сім'ями. Так формувалася світський міні-театр раннього Середньовіччя, що об'єднував професійних митців різних спеціальностей — майстрів класичного танцю, музикантів, вокалістів, поетів. Ми маємо право стверджувати, що це були професіонали, бо, по-перше, вони були спадкоємцями римського мистецтва пластично-програмного танцю; по-друге, своїм мистецтвом міми заробляли собі на життя й нічим іншим не займалися; по-третє, в суспільстві часів Римської імперії на їх мистецтво був попит і міми дійсно могли забезпечити себе завдяки власній професії [331, с. 15]

Мандрувати по окраїнах Імперії було небезпечно і тому міми мандрували групами від 3-5 — до 12-15-ти чоловік. Більше 15-ти осіб у міні-театрі пантоміми не спостерігалося, бо перерозподіл заробленого мінімуму був би не рентабельним для великого мандрівного театру. Дехто з мімів мав власну родину, яка подорожувала разом з ним, брала або не брала участь у виставах міні-пантоміми. Міми, зазвичай, навчали своїх дітей театральному мистецтву певного жанру — пластичному танцю або грі на музичних інструментах, співу або поезії. Це було одним із джерел підтримування, вдосконалення або деградації професійного мистецтва пантоміми.

Було й інше джерело. До мандрівних труп міні-театру часто приєднувалися любителі театрального мистецтва та вільного життя з різних станів суспільства, починаючи від дітей аристократії та знаті і закінчуючи найбіднішими міщанами, які мали хист до музики, поезії і танцю. Звичайно, деякі з них не приживалися й поверталися до рідної домівки, деякі ж ставали дійсно професійними акторами.

У часи раннього Середньовіччя античне мистецтво мімів поєдналося з народним мистецтвом гістріонів і менестрелів в Англії, шпильманів у Німеччині і жонглерів у Франції.

5.2. Театр мандрівних жонглерів. Слово "жонглер" має латинське коріння (блазень. потішник). У середньовічній Франції так називали всіх мандрівних комедіантів і музикантів. Творчість жонглерів, що зародилася на ґрунті землеробських обрядових свят, стала професійною близько XI століття. Це було пов'язано з виникненням середньовічних міст і збільшенням кількості міського населення. Поєднуючи в собі обрядову атрибутику варварських племен з професійним мистецтвом мандрівних мімів, жонглерство розширило спеціалізацію в середині акторської трупі мандрівного театру. Тепер до її складу входили не тільки міми, музиканти, поети, вокалісти, а й акробати, дресирувальники та майстри професійного жонглерування, що стало особливим видом сценічного мистецтва. У середньовічному міні-театрі жонглери (майстри професійного жонглерування) діяли одночасно з восьми предметами. Їх професійність і збалансованість рівноваги вражала [331, с.27]..

У XIII столітті жонглери почали об'єднуватися у "братства" — своєрідні цехові організації та гільдії. Від початку існування "братств" у міських виставах почали брати участь сотні виконавців — члени міських цехів, пізніше — групи любителів театрального мистецтва, що об'єднувалися в постійні театральні організації. Братства давали свої вистави в закритих приміщеннях, будували спеціальні театральні споруди, дбали про якість професійної освіти майбутніх акторів.

Особливу групу жонглерів складала ваганти або голіарди — мандрівні клірики (молодші служителі церкви), які в своїх веселих пісеньках викривали лицемірство та висміювали церковний аскетизм. З появою університетів у країнах Західної і Центральної Європи коло вагантів було розширене за рахунок, так званих, "вічних" студентів із числа університетських братств.

Виразники настроїв широких верств населення, їхнього протесту проти офіційної ідеології, жонглери протягом багатьох віків переслідувалися церквою та святою інквізицією. Вони стали першими носіями національної світської театральної культури, єдиними професіоналами в галузі інструментальної музики, а також пластичного танцю. Серед жонглерів зустрічалися й жінки, які в професійності не поступалися чоловікам і часто були єдиними виконавцями найскладніших і найнебезпечніших частин театральних композицій (вознесення святих, тортур для мучеників, театральних пожеж тощо).

Іноді жонглерів кликали до участі у виставах містерій, щоб вони збагачували їх рисами побутового комізму і буфонади. Жонглери, звичайно, не

були за походженням соціально однорідними. Розрізнялися сеньоріальні та народні жонглери. Таку назву вони отримували залежно від публіки, яку обслуговували. Жонглери, які знаходилися на службі у труверів і трудадурів, називалися менестрелями. Менестрелі працювали виключно на замовлення. Тематика і форма поезії та драматургії цілком залежала від найближчих планів трубадура чи трувера: перший керувався настроями прекрасної дами або власними цілями; другий — запитами на драматургію королівського чи князівського двору [365, 79].

5.3 Італійська та англійська „маска“. Тісно пов'язаний з античністю й інший жанр світського середньовічного театру. Це, так званий, театр "Масок". Свій початок він бере від античної Греції, але ще більш пов'язаний з римською театральною школою Квінта Росція (I ст. до н.е.).

Квінт Росцій (130-62 рр. до н.е.), автор книги "Театральне мистецтво" (твір, нажаль, не зберігся), був сином вільноотпущеника. Мав у Римі прізвисько Гал, що, мабуть, свідчить про його галльське походження. Саме з його іменем пов'язано введення маски в римському театрі (біля 110 р. до н.е.). Про школу Квінта Росція, що вперше в Європі почала готувати професійних акторів, про його власні блискучі комічні акторські здібності та введену ним типологію персонажів-масок свідчить промова Цицерона, що повністю збереглася ("За Квінта Росцінія – актора"). Дана промова демонструє й інше: наскільки популярним був в імперському Римі театр; як високо цінувалась особистість талановитого актора в суспільстві; якого значення надавали діяльності тих людей, що займалися вихованням майбутніх професіоналів.

На перший погляд може здатися, що комедія-маска імперського Риму, започаткована Квінтом Росцієм, має дуже мало спільного з італійською імпровізаційною комедією "Масок", народженою через кілька століть. Та комедія-маска ніколи не помирала в Італії. Залежно від часу вона приймала різні форми, переслідувалася церквою і тільки в добу Відродження набрала саме тих форм, що відомі італійському глядачу й сьогодні. Сатирична "маска" характеризувалася створенням постійних типів-персонажів (масок), розвивала і широко використовувала методи імпровізації.

Ці методи були притаманні й античному театру (бо не завжди комедії записувалися драматургом, тому актори більшість тексту тримали в пам'яті та час від часу вносили до нього власне, нове), але все-таки в основі кожної театральної вистави лежав авторський текст. У виставах італійських комедій-масок драматур-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
гічний текст був відсутнім, замість нього основою дійства виступав загальний сценарій. Це обмежувало зміст вистав сюжетними схемами та схематичним окресленням типових рис кожного персонажу.

Найбільш цінним в італійських масках було формування акторського ансамблю, заснованого на принципі поєднання індивідуально-колективної творчості. Актор, що виконував роль певної маски, повинен був досконало знати не тільки характерні особливості свого персонажу, а й уявляти всю амплітуду коливань у поведінці партнерів-масок. Необхідно було бачити в перспективі поведінку кожного з акторів ансамблю та можливості партнерської фантазії, що під час заходила дуже далеко [331, с.123].

Тому, коли з об'єктивних причин вибував один актор із ансамблю, інші повинні були на певний час перервати сценічну діяльність, доки новий партнер не навчиться вільно імпровізувати та відчувати загальну атмосферу творчого ансамблю комедіантів, що формувалася не один рік.

За зовсім іншими законами розвивалася англійська "Маска". Актори, які з'являлися в масках, прикривали ними тільки верхню частину обличчя, переслідували іншу мету: одні з них бажали бути невпізнаними в новому амплуа та змусити публіку замислитися над тим, хто сьогодні виконував головну роль; інші взагалі не бажали, щоб їх упізнавали, бо належали до вищих станів суспільства й таємно займалися професією актора.

Якщо в італійських "Масках" використовували побутові комічні сюжети, а також гротеск і буфонаду, то для англійської "Маски" того часу характерним був психологічний розвиток сюжету, витончені почуття, казковість і схильність до містифікації. Найвидатніші представники цього театрального жанру (такі, як брати Лоус, А.Феррабоско) для вистав брали легендарні сюжети, надаючи їм сучасної поетичної форми і розповсюджуючи на них устої англійського середньовічного етикету. Актори англійської "Маски" майже не імпровізували. Деталі сценічної поведінки відпрацьовувалися безпосередньо на репетиціях, де визначальну роль відігравала точка зору драматурга на відтворення театрального дійства. "Любителів" в англійських театрах „Масок“ майже не було. Склад акторських труп був відносно сталим, бо "Маски" протягом XV-XVI століть користувалися незмінною популярністю у вищих верствах англійського суспільства [332, с. 145].

Саме в цей час на англійській сцені виникає методологія основ сучасної техніки, що полягала у відпрацьованості кожної фрази та руху. Володіння основа-

ми сценічної техніки механічно прибирало з першого плану почуття та емоції, висувало наперед холодну прагматичну голову, що вже в ті часи була вирішальною для англійського суспільства. Актор, володіючи акторською технікою, був досконалим виконавцем ролі, він пластично рухався, ніколи не забував текст. Але вдруجه дивитися на нього у виконанні цієї ж ролі було нецікаво, бо публіці було абсолютно відомо, на якому слові тексту він поверне голову, після якої фрази заплаче, після якої репліки нападе на партнера. Тому одну п'єсу рідко виконували двічі.

Спостерігалася ще одна характерна особливість англійського театру "Масок". У виставах суто комедійного жанру (бо, як вже зазначалося, англійські маски інколи носили і психологічний характер) обов'язковими **інтермедіями** були карнавальна хода по країні, насичені помпезністю танців, де було задіяно дуже багато другорядних акторів, які теж всі були в масках та гучністю музичного супроводу, що перетворювало фінал "Маски" на всезагальне гуляння-карнавал. Англійські "маски" ставилися, зазвичай у великих залах феодальних палаців, куди для кожної вистави актори відбиралися ретельно, бо аристократам доводилося безпосередньо спілкуватися з ними тривалий час.

Всі актори, які були виконавцями головних героїв, обов'язково отримували необхідну музичну освіту (чи то в театрі, чи попередньо в цехах), повинні були вміти співати і читати ноти з листка без попереднього перегляду. Це було зумовлено тим, що в англійські маски обов'язково вставлялися музичні номери, що потім підготували ґрунт для сольного оперного співу (*aria*, *canzona*, *stretta*) та балетних дивертисментів. Англійський театр XV-XVI століть відзначався особливою музичністю. Тому п'єси, озвучені талановитою музикою Генрі Перселла у XVII ст., перетворилися на справжні опери.

5.4. Театр соті і фарсу. Наймініатюрнішою формою світського середньовічного театру був жанр соті (франц. *Sotte*, від *sot* – дурний). П'єси, створені в жанрі соті, мали, як правило, одноактну структуру. Вони були короткими та лаконічними. Розквіт соті в XV – початку XVI ст. був пов'язаний з піднесенням середньовічних міст. Саме тут зародилася література, що формувалася на широкій демократичній основі та була тісно переплетена з народною творчістю. Міські поети високо оцінювали працелюбство, практичні навички, розум, хитрість, лукавство, а часом і вміння простих людей викрутитися із складної ситуації [333, с. 149].

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

З'являються й нові театральні-літературні герої — розумний вілан (селянин), жонглер, хитрий і розумний ремісник, які часто залишають в дурнях феодалів, королів, всіх, володіючих великим майновим цензом, що заносяться завдяки знатному походженню. Особливо в соті доставалося церковникам як найвищого сану, так і нижчого — вони розглядалися авторами міні-п'єс як нероби, брехуни і хабарники.

Типовим соті подібного змісту є "Про Буренку, попівську корову", де різко висміювалися хабарництво та користолюбство нижчого католицького духовенства. Соті мало яскраво виражений антиклерикальний характер. У середині XVI ст. соті витіснив більш досконалим для того часу театральний жанр — фарс.

Паралельно з італійською та англійською комедіями масок у Франції успішно розвивається театр побутового комедійно-сатиричного характеру, що отримав назву "фарсу" (франц.- farce). За змістовним компонентом цей театр був наближеним до німецького фастнахтшпілю. Та фарс залишається найхарактернішим і разом із тим найміцнішим світським комічним театральним жанром тієї епохи: його зародки простежуються ще й у XIII ст.. Розквіту цей жанр досяг у XIV-XVII ст., коли він виступав у якості знаряддя політичної та соціальної сатири [333, 199].

Популярність фарса була настільки великою, що його не змогла знищити навіть комедія Ренесансу, що відразу ж прибрала з площ мораліте і соті (середина XVI ст.). Фарс продовжує існувати протягом усього XVI ст. і має значний вплив на класичну комедію XVII ст. і, зокрема, на Мольєра.

Фарс — найбільш реалістичний жанр середньовічної драматургії. Він завжди звертається до повсякденної дійсності: до сімейних відносин, перекручування справ у судочинстві, до темних сторін і таємних угод у торгівлі, до витівок попів тощо. Театр фарсу переносив із життя на сцену ті чи інші кумедні події. І завжди надійним його знаряддям була глумлива насмішка, що відповідала структурним особливостям цього жанру (комедійні перебільшення, буфонадні сцени тощо).

Яскравим прикладом середньовічної театральної п'єси, створеної у жанрі фарсу є "Пан П'єр Пантелен", що користувалася великою популярністю у XV столітті. Її сатира, спрямована проти ведення середньовічного судочинства, що відзначалося плетінням інтриг з одного боку і судійською тупістю з іншого. Відображена в ньому фігура пройдохи-захисника Пателена отримала такого

поширення у суспільстві, що викликала створення цілого ряду фарсів, які викривали інші інтриги того ж героя (фарси "Заповіт Пателена", "Повернення Пателена" тощо).

Таким чином, світський напрямок театрального мистецтва середньовічної доби, представлений мандрівними міні-театрами мімів, гістріонів, шпільманів, жонглерів, а також театрами італійської і англійської "Масок", мав тісний зв'язок з античністю за своїми витоками, набув національного колориту в часи ранніх варварських королівств, які виникли в Західній Європі. В часи класичного Середньовіччя (XI-XV ст.) світський театр досяг розквіту і, незважаючи на переслідування церкви, користувався великою популярністю в суспільстві, включаючи до своїх труп все ширші верстви населення.

Театральне мистецтво, що зародилося в лоні церкви, було започатковане літургійною драмою VIII-IX століть.

5.5. Літургійна драма. "Літургія" — слово грецького походження (суспільний, загальнонародний, обов'язковий) і свого часу визначала державні повинності в стародавньогрецькому полісі, що виконували найзначніші громадяни, задіяні державою до сплати податків на необхідні суспільні заходи. Літургії в Афінах поділялися на звичайні й надзвичайні. До звичайних літургій належали утримання посольств, що відповідали за проведення релігійних свят, виплату коштів на утримання хорів і спортсменів (учасників гімнастичних змагань тощо). До надзвичайних літургій належали заходи, спрямовані на ведення війни (додаткове утримання війська, оснащення військових кораблів). Установлення таких літургій мало за мету пом'якшити соціальні протиріччя та забезпечити збереження міці полісу [366, с. 87].

Субординаційні й ієрархічні моменти спостерігаються й у християнській літургії, бо були пов'язані з християнськими обрядами та "таїнством причастя". Літургія (меса в католицизмі) як християнське богослужіння відбувалася латиною, маловідомою для молодих народів західноєвропейських країн. Тому популяризація латині була просто необхідною.

З даною проблемою пов'язують виникнення в X столітті літургійної драми як одного з найперших видів середньовічного релігійного дійства. Драма значною мірою сприяла практичному вивченню латинської мови й у своєму розвитку пройшла кілька фаз становлення. Від початку (IX-X ст.) інсценювалися окремі євангельські епізоди, що входили до складу пасхального різдвяного церковного богослужіння. Одним з найперших складових компонентів були так

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва звані **антифони** (вокальні діалоги двох напівхорів) і **респonsorії** (вокальна відповідь хору на слова священика), з яких в цей час починають виникати **тропи** (діалогізований переказ євангельського тексту).

Перші літургійні драми відрізнялися лаконічністю діалогу та ритуально-символічним характером виконання. Це було пов'язано з тим, що більшість школярів, які навчалися у школах при церквах і монастирях, мали поверхові знання з латинської мови та майже не мали практики з неї. Виконавці знали нотну грамоту, бо музика була обов'язковим предметом у школах, хоча багато мелодій були на слуху й завчалися механічно [332, с. 211].

Але поступово літургійна драма ставала більш дієвою, збільшувалась кількість персонажів і до неї почали проникати побутові риси та народна мова ("Жених, або Діви мудрі і нерозумні". XI ст.). Посилювався зовнішній ефект дійства, з'явилися технічні пристосування (блоки для "вознесіння", люки тощо). Ускладнювався й музичний компонент драми: виконавці вже мали більш професійну музичну підготовку, вправно справлялися з ролями.

На початку XIII ст. наказом римського Папи Інокентія III (1210 р.) дійство в церквах було заборонено. Це пояснювалося тим, що на певному етапі своєї еволюції літургійна драма вступила в протиріччя з призначенням і загальним характером самої літургії. Від того часу дійства стали виконуватися на паперті перед костелами (напівлітургійні драми). Реалістичні, близькі народному побуту елементи в них почали посилюватися. Окрім професійно підготовленого духовенства в подібних дійствах почали брати участь і миряни — професійні актори-жонглери, яким зазвичай доручалися комедійні ролі чортів чи примар.

Найвизначніша пам'ятка літургійної драми XIII ст. — "Дійство про Адама", виконання якого свого часу мобілізувало всі творчі сили як церковних, так і світських акторів. Різдвяне дійство середини XII ст., що збереглося в англо-норманському рукописі, відображає той етап розвитку літургійної драми, коли вона переходить із церкви на паперть.

"Дійство про Адама" складається з трьох частин: гріхопадіння (що займає 600 віршів); убивство Авеля Каїном (біля 150 віршів); появу пророків (біля 200 віршів). Весь текст уже написаний рідною мовою. Він викладений у формі римованих восьмислівних дворядкових віршів, які перемежуються з чотирьохрядковими десятискладовими віршами. Тільки сценічні ремарки, дуже детальні й такі, що дають чітке уявлення про театральне оформлення п'єси, а також літургійні тексти клірика, написані латиною.

"Дійство про Адама" унікальне ще й тим, що саме в ньому вже простежується відома свобода поетичних характеристик, що, зазвичай, були відсутніми в ранніх літургійних драмах. Ми знаходимо в п'єсі живий діалог, спробу індивідуалізації дійових осіб, цілий ряд комічних рис. "Дійство" виступає черговим етапом, що готує подальше піднесення середньовічної французької драми та все більше виходить за межі власно клерикальної культової літератури. Воно теж наповнювалося побутовими, реалістичними деталями [333, с. 78].

Ця еволюція духовної драми була тісно пов'язаною зі зростанням середньовічних міст, що стали осередками нової драматичної літератури реального життя. Вийшовши з часом на міську площу, духовна драма вже безпосередньо перетворилася в один з видів драматичного мистецтва міщанського суспільного стану. Подальший розвиток літургійної драми спостерігається в двох паралельних напрямках — у зародженні середньовічного містеріального театру міської площі та шкільному театрі.

5.6. Театр містерії. Містерії (таїнства) зародилися в античному світі. Вони несли в собі процеси відтворення культу окремих богів (Деметри, Кори, Діаскурів, Діоніса тощо). Зміст культів було доступним лише посвяченим у таїнство —служителям храмів всіх ступенів. Посвяченість означала не лише професійне виконання культу в цілому, чи окремих його фрагментів, але й розуміння сутності всієї процедури.

Від моменту виникнення цивілізації окремі культу в Греції відділилися від офіційної релігії олімпійських богів і набули характеру таємної служби. Містерії не відрізнялися чітко розробленою догматикою. Вони склалися з драматичної дії, пов'язаної з даним божеством і відбивали міфологічні події. Вони супроводжувалися виконанням ритуальних гімнів, танців, інструментальною музикою, відповідним одягом, декораціями тощо.

Окрім містерій стародавньогрецького походження існували містерії, що були завезені зі Сходу. Найпопулярнішими в Стародавній Греції були Елевсинські, Орфічні і Самофракійські містерії. Їх культу з часом перепліталися, зливалися з античними, та все ж залишалися самобутніми. Іноді офіційна релігія забороняла й переслідувала східні містерії, іноді ставилася до них спокійно. Поступово на території Греції, а потім Риму, східні культу ставали автономними. Але стати учасником такого братства, посвяченим у таїнство, було не так просто.

Багато елементів східної містерії в пізні часи Римської імперії було засвоєно та оброблено християнською релігією єпископом медіоланським

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва (Міланським) Амвросієм (IV ст.) і Папою Григорієм I (VII ст.) на початку раннього Середньовіччя [366, с. 241].

Містерія, як жанр західноєвропейського релігійного театру XIII-XVI століть, виникла безпосередньо з літургійної драми й несла в собі елементи культовості античних релігійних свят. Змістовий компонент містерії складали сюжети біблейської історії, тому авторами містерій виступали драматурги, які досить досконало знали як латину, так і Біблію.

Розвиток і вдосконалення містерії пов'язані з розквітом середньовічних міст XIV-XV століть. Популяризація містерій серед усіх станів і прошарків міського населення була пов'язана з розширенням її змістового компоненту: сцени релігійного характеру перемежувалися з **інтермедіями** — основними комедійними епізодами. Містеріальні вистави були частиною міських свят. Свята організовувалися міською владою (муніципалітетами) разом із ремісничими цехами, відбувалися зазвичай у ярмаркові дні на площах.

Виконавці містерій (головним чином, ремісники), у відтворенні релігійних персонажів намагалися надати їм реалістичних і комедійних рис. Надзвичайно цінним було й те, що релігійний зміст дійства не знецінював значення містерії як форми масового театру, де прослідковувалася "груба відвертість народних пристрастей", "свобода міркувань натовпу площі".

Містерія як театральний жанр була розповсюджена в усіх країнах західної Європи. Та найповнішого розвитку вона отримала у Франції.

Заслужують на увагу й особливості містеріальної драматургії. За змістом вона поділялася на три основних цикли: вітхозавітний, новозавітний та апостольський. Кожен із циклів розвивався за своїми законами, правилами і принципами [367, 401].

У вітхозавітному й апостольському циклах найбільшого розвитку набули інтерлюдії та інтермедії. Новозавітний цикл вважався християнською святинею, тому проміжні вставки тут майже не допускалися. Але популярність новозавітного циклу серед широких мас населення була найбільшою.

Термін "**інтерлюдія**" має стародавнє походження. Буквально він перекладається як "міждійство" (від лат. *inter* – проміж і *ludus* – гра). У Західній Європі середньовічної доби термін "інтерлюдія" вживався на початку існування містеріального театру (XIII-XIV ст.), визначаючи театральні сцени проміжного вставного характеру, якими "розбавляли" серйозний зміст містерій. У XV ст. інтерлюдія була витіснена інтермедією в усіх країнах, крім Англії, де інтерлюдією

продовжували називати невеличкі світські комічні п'єси пізньосередньовічного театру, на зразок французьких фарсів.

Поява інтермедії (від лат. – *intermedius* те, що знаходиться посередині) у XV ст. знаменувала собою новий етап розвитку середньовічного театру. Це була логічно оформлена і закінчена сценка, яку розігрували між діями серйозної п'єси. Інтермедія поєднувала характерні риси світського і релігійного театру, сприяла взаємопроникненню одного в інший.

Інтермедії різних типів існували в містеріальних театрах пізньосередньовічної доби. Так, в Італії XV-XVI століть, інтермедії, що вносилися між актами трагедій і комедій, мали характер суто видовищних галантно-пасторальних сцен. В Англії (де інтермедія продовжувала називатися інтерлюдією) та Іспанії вони отримали подальший розвиток самостійного жанру народного публічного театру, що ґрунтувався на побутовому сатиричному матеріалі. Тут інтермедія стала провідником антиклерикальної сатири, що відображала ідеї гуманізму та Реформації.

У часи Відродження англійська інтермедія входила до складу трагедій у вигляді блазнівських сцен, знімала напругу і надавала можливості публіці відпочити. В Іспанії інтермедія досягла великої художньої зрілості у творчості Лопе де Руда й особливо — Мігеля Сервантеса, де вона отримала нову назву — "пасос"[369, с.33].

Яскравим зразком п'єс містеріального театру з великою кількістю інтермедій стала фундаментальна "Містерія пристрастей Господніх" Арнуля Гребана, для виконання якої було задіяно 393 персонажі, серед яких майже не було другорядних. Особливе місце в містеріальному репертуарі займала "Містерія про облогу Орлеана", що була поставлена невдовзі після перемоги французів під Орлеаном (1429 р.). Ця містерія спробувала відтворити події героїчних часів. Її автори намагалися створити народно героїчну драму, що прославляла б стійкість і патріотизм міщан в їх боротьбі з англійцями.

У постановках містерій панував принцип симультанності: на сценічній площині водночас з'являлися всі місця дійства, необхідні для даної вистави. Кількість таких місць (альтанок), що використовувалися в спектаклі по ходу розвитку сюжету, доходила до двадцяти. Не на всякій площі була можлива постановка подібної п'єси.

Існували також інші типи постановок, де багаточисельні епізоди містерії демонструвалися на різних сценічних площинах: система пересувних сцен, за

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва якою епізоди містерії показувалися на підводах-педжентах; застосовувалась побудова місць дійства у вигляді окремих кабін на сцені, схожій на велике кільце, що піднімалося на спеціальних технічних прилаштуваннях. Найбільш мальовничо оформлювалися "пекло" і "рай". Це змушувало публіку замислитися над сьогоденням.

Привертають увагу засоби виразності в методиках оживлення середньовічної драматургії. В акторському виконанні містерій піднесено-експресивна патетика в релігійних сценах дійства поєднувалася з приземленим натуралізмом у сценах тортур; яскраво комедійний характер побутових інтермедій (особливо сцени чортів і примар) із трагедійністю фіналу багатьох містерій [366, с. 214].

Постановочною частиною містерій керували "управителі дійств". У ролі такого "управителя" міг бути сам бургомістр, або люди з найближчого йому оточення. Допомогали "управителям дійств" автори містерій (драматурги); священнослужителі (які водночас виступали й у ролі цензорів); видатні актори. Останні мали великий досвід у містеріальному театрі. Особа, яка замовляла дійство, нерідко також брала участь у його реалізації. Таким чином, постановча частина носила колективно-колегіальний характер.

Багаточисленними сценічними ефектами займалися спеціальні "майстри чудес", які навчалися у середньовічних цехах. Спеціалізація таких "майстрів" була надзвичайно різноманітною. Сюди належали майстри ескізів костюмів, шевці, майстри технічного обладнання та спеціалісти, які безпосередньо приводили їх до дії, столяри, теслі, ковалі, шорники тощо. Кожен з майстрів (спеціалістів) відповідав за довірену йому дільницю роботи.

З кінця XIV ст. з'являються напівпрофесійні "братства", які займалися виключно підготовкою професіоналів для постановок містерій. Особливо виділялося паризьке "Братство пристрастей Господніх", засноване у 70-ті роки XIV століття та користувалося з 1402 року монопольним правом підготовки і постановки містерій.

Цехова підготовка акторів і працівників сцени, що поширилася у середині XV століття, призвела до посилення реалістично-натуралістичних і комедійних елементів у містерії. Це викликало серію нападів на неї духовної та світської влади, що особливо загострилося в добу **Реформації**. З іншого боку, проти містерій виступали діячі гуманістичного руху, які бажали бачити театральні дійства тільки світського характеру, присвячені суто людським пристрастям і проблемам.

До середини XVI століття майже в усіх країнах Західної Європи містерії були заборонені. Пізніше за часом спроби штучно відродити містеріальний театр мали відверто реакційний характер. Це було пов'язано з розповсюдженням у кінці XVIII-XIX століттях романтичного стилю; ідеалізацією моралі середньовічних часів та ідеології середньовічного мистецтва. Однак, у кінці XIX – початку XX століть у Німеччині і Іспанії відбувся ряд постановок "Містерії пристрастей Господніх", після яких почалися виступи релігійних діячів проти існуючих систем освіти, сучасної театральної тематики та організації загальних міських свят [365, с. 176].

Паралельно з містеріальним театром і наближено за змістом до нього розвиваються ще два театральних жанри Середньовіччя — міраклі і мораліте.

5.7. Середньовічний міраклі. Міраклі (франц. miracle, від лат. miraculum – чудо) зароджується в XIII столітті водночас із містерією у вигляді одного з жанрів середньовічної релігійно-виховної віршованої драми. Для міраклі обиралися такі сюжети, що ґрунтувалися на здійсненні "чуда". Це "чудо" створювалося одним із святих або дівою Марією. Ставши ведучим жанрів театального мистецтва Франції, в XIV столітті міраклі отримав широке розповсюдження в усіх країнах Західної Європи.

Міраклі виступав у якості пропагандистського театального жанру, тут насаджувалась християнська мораль, відображалось втручання небесних сил у долю людини. За думкою авторів, це повинно було призвести до перемоги добродітності на "гріховній" землі і покарати людей, схильних до "дурних вад". Сюжети використовувалися найрізноманітніші; відображалися події різних часів — як далекого минулого, так і сьогодення. Найперший відомий твір цього жанру — "Міраклі про святого Миколу", автором якого був французький трувер Жан Бодель (1200 р.). Події міраклі розповідали про Хрестовий похід 1189-1196 років, де поряд із основними християнськими ідеями та глибинною вірою у єдино істинний шлях органічно впліталися і сцени побутового характеру (епізоди у таверні). Вони так виразно характеризували лицарство зовсім з іншого боку [333, с. 221].

Бажання розкрити внутрішні переживання головного героя, його поривання до добродітності та докори власного сумління за повсякденний гріх і допомогу від Бога, наскрізь пронизують "Міраклі про Теофіла" Рютбефа (XIII століття).

Легенда про Теофіла-управителя, якого несправедливо прибрали з посади і який продав за владу свою душу дияволу, а потім був врятований завдяки

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва заступництву Богоматері, відома вряді розробок, починаючи з латинської поеми Хротсвіти Гандерсгеймської (X століття). Та розробка Рютбефа насичує старий сюжет новим соціальним змістом. Звертають на себе увагу також і поривання Рютбефа подолати примітивізми більш ранньої духовної драми, де характери людей відображалися, зазвичай, внутрішньо не розкритими.

Рютбеф робить спробу ближче наблизитися до життєвої правди. Його Теофіл — фігура складна. В ньому борються різні почуття, один настрої часто змінюється іншим. То він готовий впасти у відчай, то він злий і надмірний, то його охоплює глибоке каяття. Окремі сцени міраклю мають побутове забарвлення.

Через сюжет старовинної східної легенду дуже чітко проступають риси французького міського життя XIII століття. Тут відчувається оціночне ставлення автора п'єси до швидкоминущих радощах "гріховної землі" порівняно з проблемами вічного буття, святості душі, земне життя якої є тільки короткочасною підготовкою до вічних мук або блаженства. Вибір залишається тільки за самою людиною.

Загострення феодальних протиріч, вражаючі події Столітньої війни призвели до посилення критичних тенденцій у розвитку міраклі. У циклі міраклів про діву Марію (XIV ст.) знайшли відображення жорстокі безчинства лицарства ("Міраклі про Роберта-диявола"), підкреслено приземлена мораль світських магнатів і вищого католицького духовенства.

Посилення реалістичного компоненту в жанрі міраклі супроводжувалося витісненням божественних персонажів і призвело до його перетворення на побутову настановчу драму, що зберігала, однак, принципи християнської моралізації ("Міраклі про Гризельду", XV століття). Тут оспівувалась добродісна поведінка або засуджувалась брехня, зрада, відсутність принципів тощо [332, с. 165].

У кожній з розвинутих країн Європи міраклі мав свої особливості. Так, в Італії майже не прижився. Тут він представлений всього двома відомими п'єсами — "Дійством про Стеллу" і "Дійством про святого Уліве". В Англії міраклі майже нічим не відрізнявся від містерії, тому їх часто ототожнювали. В Іспанії перші міраклі не збереглися, але жанр середньовічних п'єс про "святих" був пронизаний реакційними тенденціями до залякування широких верств неосвіченого населення та отримав широке застосування в драматургії XV-XVII століть. Тут навіть пізніше міраклі продовжували утримуватися в репертуарі шкільних ієзуїтських театрів.

Спроби реставрації міракля у XIX-XX ст. в театральному житті Німеччини, Австрії, Франції (містичні п'єси М.Метерліна, П.Клоделл та ін.) були маложиттєздатними, бо часи середньовічного театру вже минули, а разом з ним віджила і його мораль. Тому більшістю публіки нового часу міраклі сприймався як чисто екзотичний жанр.

5.8. Роль мораліте в середньовічному суспільстві. Середньовічний театральний жанр мораліте (лат. *moralite* – моральний) був настановчою виховною алегоричною драмою. Основними дійовими особами мораліте виступали персонажі, які втілювали різні добродієвості та вади. Останні вели між собою боротьбу за душу людини.

Жанр мораліте, як і багато інших театральних жанрів Середньовіччя, народився у Франції (п'єса "Благорозумний і Нерозумний", 1439 р.). У даному творі шляхетні та приземлені схильності двох персонажів ведуть боротьбу, в ході якої шляхетні перемагають у морально-побожній людині і зазнають поразки у нерозумній душі.

Великою популярністю в країнах Західної Європи користувалися мораліте про людину, до якої приходила Смерть: не знаходячи підтримки в Дружби, Родства та Багатства, людина зверталася до своїх Добрих справ і тільки вони вели її до воріт Раю. Кожна добра справа позначалася окремим персонажем, що підтримував людину, не віддавав її у кігті Смерті. Найбільш популярні міраклі такого змісту — "Всяка людина" (Англія, XV ст.), "Бідна людина" (Голандія, XV ст.), "Духовна вистава про душу" (Італія, XV ст.).

Тісно пов'язаний з бюргерською ідеологією, театральний жанр мораліте містив у собі елементи антифеодальної критики, що мала релігійно-моральний і виховний характер. Спираючись на Біблію і мораль, автори п'єс викривали недоліки і вади аристократичного укладу життя, обмеженість і неосвіченість графів і баронів, протиставляючи їм розумних і кмітливих вихідців із третього стану [[558, с. 398].

В окремих випадках у мораліте впліталися мотиви соціальної сатири, що заперечувала саму ідею переваги одних над іншими в суспільстві (мораліте "Торгівля, Ремесло, Пастух", 1442 р.). Алегоричні персонажі, уособлювали окремі галузі середньовічного господарства у діалогах між собою, розкривали свою сутність та світ тих людей, які за ними стояли.

У XVI столітті голландська буржуазія боролася з іспанською інтервенцією, тому широко використовувала мораліте для пропаганди ідей національної

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва незалежності. По всій країні діяли "камери риторів" — невеличкі камерні мандрівні театри, які в настановчій формі показували все зло, що несе Голландії іспанська корона. Монологи й діалоги виконувалися акторами в риторичному дусі з чудовою мовною артикуляцією. Вона привертала увагу публіки і полегшувала сприйняття кожної фрази, що була спрямована її автором на пробудження національної свідомості та гордості. Сюжети "камер риторів" розкривали виключно на політично-моральні погляди патріотів.

Посилення побутових мотивів у мораліте призводило до зниження ролі алегоричних персонажів і поступового переходу до жанру моралізаторської бюргерської драми. Саме до такого жанру вже належить пізній варіант французького мораліте "Теперішні брати" (поч. XVI століття) [333, с. 107].

В стилі театрального жанру "мораліте" в XIII столітті у Франції на паперті ставилася друга частина "Романа про Розу", що була дописана через сорок років після смерті Гійома де Лоріса (автора першої частини роману) міським жителем Жаном де Меном. Закінчуючи сюжетну лінію роману, перервану смертю Гійома, Жан де Мен в той же час далеко відходить від культурних традицій свого попередника, на першому плані в нього дидактика та сатира. Він, як пошукач вільних форм літератури й театру для третього стану, рішуче накидається на феодально-церковні порядки, пропагує нові філософські і соціальні ідеї. Любовна фабула відходить на другий план. У романі з'являється ряд нових персонажів (Розум, Природа, Лицемірство), що звертаються зі сцени словесними тирадами, відбивають заповітні погляди самого автора. Жан де Мен протиставляє себе духовенству та критикує навіть самого Папу. Він сміється над тими, хто приписує королівській владі божественне провідіння і виправдовує самодержавний деспотизм. Жан де Мен вкладає в уста Природи промови проти феодальних прерогатив, що засновані на знатному походженні.

З паперті лунали діалоги алегоричних персонажів, у яких відстоювалася думка, що сутність релігії та віри полягає в чесному житті, а не у виконанні пишних обрядів і промов у вигляді теологічних хитросплетінь. Істинним джерелом Буття є Природа, її багатства повинні належати всім. Погляди Жана де Мена відрізнялися невичерпною для того часу гостротою. Недаремно середньовічного вільнодумця деякі дослідники називали "Вольтером Середньовіччя", а постановка "Романа про Розу" заборонялася та переслідувалася церквою [365, с. 288].

У деяких країнах Західної Європи (Англії, Франції) театральна форма мораліте часом використовувалась для пропаганди гуманістичних ідей Відродження. Прикладом таких п'єс можуть послужити "Чотири Стихії" Джона Растела (Англія, 1519 р.), "Засудження банкетів" Н. де Ла Шене (Франція, 1507 р.). В першому з них намітилися елементи наукового пояснення виникнення та аналітичного підходу до значення головних природних стихій — вогню, землі, повітря і води; в другому мораліте простежуються новобуржуазні погляди на наслідки банкетів та їхнього значення в загальному розхитуванні основ середньовічної державності.

Зростання невдоволення католицизмом як головною ортодоксальною релігією відчувається в мораліте "Забавна сатира про три стани" Д. Ліндсея (Англія, 1540 р.), де стан духовенства висміюється найбільше всіма засобами сатири, сучасної автору драми.

Традиційні алегоричні персонажі зустрічалися і пізніше у ранніх драмах гуманістів. Тому підтвердженням виступає хроніка Дж. Бейля "Король Джон" (Англія, 1548 р.), а окремі алегоричні фігури в поєднанні з живими, дійсно існуючими персонажами, збереглися в п'єсах М. Сервантеса ("Нумасія") і В. Шекспіра ("Зимова казка").

5.8. Шкільна драма. На засадах літургійної драми народився ще один найпізніший жанр театального середньовічного мистецтва, що теж вийшов з лона католицької церкви — шкільна драма. Таку назву драма отримала безпосередньо від навчального закладу, де створювалася та демонструвалася публіці.

Шкільна драма призначалася для виконання в духовних навчальних закладах країн Західної Європи, починаючи від початку XV століття. Жодна середньовічна шкільна методика не сприяла так вивченню латинської мови, як артистичне виконання драматичного твору на релігійний сюжет. Шкільна драма допомагала вихованню певних якостей у майбутніх священнослужителів [307, с. 243].

Писали шкільні драми викладачі піітики, а постановку здійснювали викладачі риторики. Акторами виступали всі учні шкіл при церквах (костелах) і монастирях, майбутні монахи та священнослужителі. Пізніше в якості акторів шкільної драми стали виступати семінаристи.

Період роботи над п'єсою викладачами риторики умовно поділявся на п'ять частин:

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

- 1) аналіз драматичного матеріалу та відбір школярів на ролі відповідно їхнім акторським можливостям;
- 2) цілеспрямована робота над словесною виразністю на засадах учення про три ораторських стилі: високий, середній та шкільний. Відбір відповідного стилю для конкретної ролі;
- 3) подальша робота відповідно до трьох засобів піднесення стилю: над добором слів і словосполучень, що підносять стиль; стилістичними фігурами (особливими, зафіксованими стилістикою зворотами промови, що застосовувалися для посилення експресивності відтворюваного образу);
- 4) безпосереднє відтворення образу на репетиціях без суфлерів і сторонньої допомоги.

Дані етапи роботи свідчать про детальну професійну підготовку школярів до акторської діяльності, тож не дивно, що нерідко потім вихованці поривали з майбутньою духовною кар'єрою та ставали мандрівними акторами з високими професійними якостями.

Постановки шкільної драми були як закритими, так і публічними. В першому випадку в якості глядачів збиралася вся школа та клір тієї церкви (костела), при якій вона знаходилась. Для публічного варіанту вистави запрошувалися високі духовні гості та учні з інших церковних і монастирських шкіл. Інколи сюди потрапляли й миряни. Із середини XVI століття до шкільної драми проникають народні комічні сценки — інтермедії, що набувають самостійного значення, переростають у закінчені народно-літературні комедії. З цього ж часу шкільна драма починає виконуватися національними мовами. Основу сюжетів тепер складали сучасні події даного періоду.

Шкільна драма вже мала свої теоретичні засади, детально розроблені правила написання та виконання. Авторами розробок основ драми та правил виступили італійський гуманіст Джованні Понтано (1422-1503), відомий автор вставних сатиричних діалогів до шкільної драми, перекладач її текстів з латинської мови на італійську, та француз Жюль Сезар Скалігер (1484-1558), філолог, критик і поет. Ж.С. Скалігер розробив і спроектував на шкільну драму закон триєдності дії, місця і часу, що потім ліг в основу вчення класицистів [193; 214].

Озброєна законом про триєдність, шкільна драма XVII століття, вийшовши на паперт, стала серйозним конкурентом містеріального театру. В ній не було

тієї нагромадженості, до якої прагнули постановники мійстерій, бажаючи одноразово відобразити кілька дій у різний час і в різному місці. Увага глядачів не розсосереджувалася, а була прикута до одного місця та єдиної дії.

Публічна постановка шкільної драми була набагато дешевшою, ніж містеріальне дійство. Це теж відіграло не останню роль у тому, що шкільна драма значно пережила містерію за часом. Гра акторів, підготовлених у церковних школах професійними риторями, була також кращою за гру пияк-комедіантів, які часто випадково займалися цим ремеслом і навіть цехи не завжди забезпечували акторський професіоналізм на належному рівні.

Тож, поєднавшись з усною народною драмою і лицарськими романами, шкільна драма з часом перетворилася на жанр "гісторичної комедії", що ввійшла до репертуару міського демократичного театру та проіснувала аж до ХУІІІ століття, успішно конкуруючи як з театром Відродження, так і з театром Просвітництва.

Таким чином, основні жанри театру середньовічної доби ми умовно поділяємо на два напрямки за джерелами їх походження. Світський напрямок театрального мистецтва, представлений нам міні-театрами мімів, гістріонів, жонглерів, а також такими театральними жанрами як соті, фарс і комедія масок. Він бере свій початок від античності, базуючись на її традиціях. Духовний напрямок середньовічного театру зароджується з культового дійства, проходить ряд етапів формування в літературній драмі, що потім подарувала християнській Європі цілий ряд театральних жанрів — ауто, містерія, міраклъ, мораліте, шкільна драма. Однак обидва напрями в часи пізнього Середньовіччя зближались між собою, набуваючи життєвих демократичних рис і ставали на службу третьому стану суспільства, проголошуючи з паперті його ідеї. Взаємопроникнення світського і духовного елементів у середньовічній театральній культурі заклало основи для виникнення театру епохи Відродження та естетичних програм авторів театральних творів Просвітництва.



Театральне життя країн Західної Європи середньовічної доби було надзвичайно насиченим. Воно весь час поповнювалося новими різноманітними формами, що безпосередньо витікали одна з одної в ході загальної еволюції театру на шляху від Античності до Відродження, або контрастували між собою. Батьківщиною більшості театральних жанрів в епоху Середньовіччя була Франція.

6.1. Розвиток театрального мистецтва у Франції. Витоки французького середньовічного театру починаються від обрядових свят гальських (кельтських) і франкських племен, які мешкали в стародавні часи на території сучасної Франції. Фундамент драматичного мистецтва тут склали гало-римська культура та народно-пісенне мистецтво. Суттєве місце в становленні театру відігравали також церковні культи, що ствердилися з розповсюдженням християнства.

Із VI століття в церковних культах відчувається вплив народної музики, виникли місцеві форми культового дійства. В IX-X століттях вони були витіснені **григоріанською** літургією. Осередками духовної (частково й театральної) професійної освіти були монастирі, при яких існували школи, так звані **метризи**. В IX столітті у Франції виникає літургійна драма, що поступово обособлюється від культу.

Поряд із культовим театром розвивається світський. Сюжети для нього бралися з народного побуту, з епосу, дійства ставилися при дворах французьких

королів, у палацах феодалів. Носіями народно-театральних традицій середньовіччя були мандрівні актори та музиканти-жонглери, які створювали власні міні-театри. В епоху раннього Середньовіччя вони були просто головними учасниками сільських обрядових ігор, потім стали професійно переймати та продовжувати традиції стародавнього народного мистецтва [365, с. 77].

З XI століття жонглери починають зосереджуватися у містах. Виступаючи розповідачами, співаками, музикантами, фокусниками, виконавцями імпровізованих сцен, жонглери виражали життєрадісний і свободолюбивий дух народу.

Особливо сатиричний характер носила діяльність вагантів (від лат. *vagantes* –мандрівні люди) і голіардів, творча діяльність яких почалася з XI століття. Розквіт поезії вагантів і їхнього театру припадає на XII-XIII століття, коли в зв'язку з економічним піднесенням міст у Франції починають поширюватися школи та відкривається університет у Парижі.

Поезія вагантів — поезія вольнодумства, бешкетна, далека від аскетичних ідеалів і правил середньовічного католицизму. Її широке розповсюдження у Франції свідчить, що навіть у клерикальних колах, (із яких головним чином і виходили ваганти — поети і актори), починаючи з періоду раннього Середньовіччя, завжди жив протест проти аскетизму, жадоби, лицемірства, неправосуддя й інших вад католицької церкви на чолі з папською курією.

Серед вагантів ми знаходимо мандрівних студентів (бурсаків), також представників найнижчого духовенства, кліриків без певних занять тощо. Тісно пов'язані з традиціями вченої латинської поезії **Каролінгського відродження**, ваганти більш сміливо, ніж каролінські поети, йдуть по шляху суто світського театру. Вони оспівують прості радощі земного життя. Їхній ідеал — земні веселощі молодості, що не сумісні з мораллю похмурого благочестя. Дуже виразно в творчості вагантів звучать сатиричні антиклерикальні ноти. Вони пародують біблейські і богослужбні тексти. Нерідко в поезії вагантів відчувається відлуння античної, язичницької поезії, а також поезії народної, особливо у піснях, що прославляють весну, кохання і застольні радощі [358, с. 499].

Тому зрозуміло, що церква з великою неприязню ставилася до вагантів. Вона не зморювалась весь час переслідувати вільнодумних поетів і акторів, бо вони мали сміливість виступати проти аскетичних догм і прославляти радощі сьогоденішнього земного світу. Цікаво зазначити, що з латинських застольних

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
пісень вагантів потім склалися багаточисельні студентські пісні, такі як "Gandeamus igitur" — "Кембріджські пісні" тощо.

У XII-XIII століттях у середовищі жонглерів відбулося соціальне розшарування: одні з них стали менестрелями у лицарських замках, інші — міськими музикантами, тісно пов'язаними з функціонуванням цехів.

Велике значення для розвитку театрального мистецтва мала діяльність труверів, які створили окрім епічних поем і музичних пісень перші зразки французької драматичної поезії. Трувер (франц. trouver – знаходити, витислювати) — французький середньовічний придворний співак-поет, що часто виступав одночасно автором і слів і музики (Тібо Шампанський). Трувери писали твори на замовлення короля, герцога або графа. Творчість труверів формувалася під впливом поезії трубадурів, але була більш демократичною та національною, відрізнялася близькістю до фольклорних джерел.

Драматичні твори труверів, що були достатньо реалістичними, у цілому не позбулися релігійного впливу. Найвідомішими труверами-драматургами XIII ст. були Жан Бодель (Гра про святого Миколу, 1200) і Рютбеф ("Міраклі про Теофіла") [365, с. 115].

Уродженець міста (найшвидше, з Парижу), який приймав діяльну участь у політичних подіях свого часу, зокрема в суперечці між університетом і монашескими орденами (50-ті роки XIII століття), Рютбеф (1230-1285) розробляє майже всі жанри сценічної літератури, окрім героїчного та куртуазного епоса. Рютбефу притаманне світське світовідчуття і світорозуміння, тому його літературно-драматичні твори спрямовані проти церковної середньовічної обмеженості ("Заповіт Віслюка"). Але ідея справедливого Творця Всесвіту притаманна Рютбефу. Тільки служителі церкви не завжди несуть божественну ідею, відповідають своїй місії. Для вираження цієї думки Рютбеф використовує форму духовної драми — міраклі, протиставляючи (як це типово для практичних виступів того часу, що відбувалися під прикриттям містичних і єретичних пошуків) божественне начало його грішним служителям.

У другій половині XIII століття в середньовічній французькій драматургії з'являється ще одна фундаментальна фігура, яка змінила зміст ряду жанрів французького театру. Адам де Ла Аль (прізвище — арабський горбань, 1240-1285), один із останніх труверів. Адам де Ла Аль у Франції став першим автором світських п'єс на рідній мові. Його драматичні твори "Гра в альтанці", "Гра під листям" і "Гра про Робена і Маріон" (1262-1285) були витриманими в реаліс-

тичному плані, повністю позбавлені релігійних мотивів; вони містили елементи народної поезії та нові сатиричні тенденції.

П'єса "Гра про Робена і Маріон" була розрахована на музичний супровід і стала по суті драматизованою пастуреллю. У цьому драматичному творі, написаному дуже просто, правдиво відображаються звичаї та мораль французьких селян. Автор з неприхованим співчуттям ставиться до молодих бідняків, щастя яких намагається зруйнувати самозакоханий лицар. Привертає увагу й кінець п'єси: на лицаря, який таки викрав селянку Маріон, нападають хлопці-односельчани, звільняючи її. Тут відкрито звучать мотиви соціального протесту та віри в гідність власного народу [365, с. 89].

Де б не знаходився Адам де Ла Аль, він обов'язково створював у місті театр під відкритим небом, на вистави якого могли б сходитися прості міські жителі. Його театр став передтечією більш пізнього за часом "Глобуса" В.Шекспіра.

Інші трувери XIII століття також задіявали до творчості міських музикантів і об'єднувалися разом з ними в особливі гуртки — **пюї**, де відбувалися змагання поетів і ставилися невеличкі драматичні сценки. Міських музикантів, які працювали під керівництвом труверів, стали називати менестрелями.

Менестрелями (той, що знаходиться на службі) у Франції середньовічної доби називали професійних музикантів і поетів, а також розповідачів, що служили в трубадурів і труверів, отримуючи певну платню. Придворні менестрелі виконували пісні на честь свого патрона на вієлі або інших інструментах, співали, супроводжували його у візитах до прекрасної дами, могли годинами стояти під дверима, очікуючи команди.

Народний театр цього часу ще не був достатньо спроможним протистояти тим монументальним театральним дійствам, що організовувала церква. Професійних кліриків-акторів для біблейських дійств готувала Півча школа собору Нотр-Дам. Вона заклала основи напрямку Ars Antigua в драматургії та мистецтві хорového співу. Основними жанрами французького церковного театру цього часу були літургійна драма, міраклъ і містерія, характеристика яких дана вище..

Але розвиток реалізму в французькому театрі ніколи не припинявся. Натуралістично-народне начало, пов'язане з ідеологією міського бюргерства, що набирало сили, розвивалося в середині релігійних жанрів. Побутові мотиви проникали до строгого церковного стилю літургійної драми ("Жених і дві діви

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва мудрі і нерозумні", XI століття), що змусило духовну владу перенести вистави з церкви на паперть на початку XII століття.

Літургійна драма цього періоду (напівлітургійна драма) створювалася не тільки священнослужителями, але й мирянами ("Дійство про Адама", XII століття), отримала нові побутові риси. Це робило її доступною народним масам.

Реалістичні тенденції отримали подальший розвиток і в міраклі XIII-XIV століть, що містив у собі сцени побутового характеру, засуджував аристократичну мораль середньовічного феодального суспільства. Прикладом може послужити "Міраклі про Роберта-диявола" зі збірника міраклів Діви Марії XIV століття.

Протириччя між релігійним і світським началом у театральних жанрах найбільш стали відчутними в містерії — наймонументальнішому сценічно-драматичному дійстві середньовічної доби. Релігійні містерії XIV століття обов'язково мали музичну основу. Музика тут виступала не тільки в ролі супроводу, але й була головною рушійною силою дійства. Музично-містеріальний французький театр цього часу тісно пов'язаний із двома напрямками церковного мистецтва — "Ars nova" і "Ars antiqua".

Автори релігійних містерій спиралися на теоретичні засади "Ars antiqua" (старовинного мистецтва), що були характерними саме для Франції XIV ст. (школа Якоба Льежеського), дійсно переносили віруючих у часи античного Риму за правління Понтія Пілата [367, с. 511].

Майстри містерій з музичною основою "Ars nova" (нове мистецтво) відображали зміни в загальному світогляді середньовічного суспільства, збільшували вимоги до професійної підготовки акторів-клириків (потрібно було володіти мистецтвом хорового багатоголосся та новою неіменною музичною грамотою). Вони заклали основи музично-драматичного театру часів раннього Відродження.

Одним із фундаторів "Ars nova" був французький поет, драматург і комедіант, лицар за походженням **Гільом де Машо (1300-1377)**. Найфундаментальніший представник мистецтва "Ars nova", в своїх творах він поєднав кращі традиції лицарського музично-поетичного мистецтва з драматичною основою літургійних дійств і хоровим багатоголоссям. Автор однієї з перших драматизованих багатоголосних церковних мес (1364). Йому також належить всесвітньо відома п'єса "Часи пастухів", де були закладені основи світського професійного музично-драматичного французького театру.

Окрім церковних релігійних дійств і культових містерій (найбільш визначною з яких була "Містерія пристрастей Господніх" Арнуля Гребана, середина XV століття) у французькому середньовічному театрі були створені так звані світські містерії, що писалися на історичні сюжети. Найкращий зразок такого жанра — "Містерія про облогу Нового Орлеана" (XV століття). Зберігаючи релігійну ідею про небесну попередню визначеність людських діянь, містерія давала яскраву картину героїчного захисту Орлеана від нападу англійців [350, с. 137].

Виконавці містерії об'єднувалися в братства — постійно діючі театральні організації, що давали свої вистави в закритих приміщеннях. Так, 1548 року для цієї мети була споруджена нова театральна споруда — Бургунський отель. Його власники — члени "Братства пристрастей Господніх", що мали з 1402 року монопольне право на постановку спектаклів у Парижі, показували в отелі фарси, мораліте, соті, а з 1548 року здавали в оренду професійним акторським трупам — французьким та італійським. Це був перший професійний стаціонарний театр Парижу.

Із XV століття широке розповсюдження отримав у Франції дидактично-алегоричний жанр — мораліте. Мораліте, різносторонньо показуючи всі явища життя, стверджувало принципи християнської моралі, засуджуючи вади та оспівуючи добродієвності вірних католиків. В деяких мораліте викривалося падіння моралі вищих аристократичних кіл феодального суспільства, зі співчуттям зображалося тяжке становище широких мас ("Благорозумний і Нерозумний", 1436 р., "Торгівля, Ремесло, Пастух", 1442 р., "Засудження бенкетів" Н.де Ла Шене, 1507 р.).

Реалістичні та сатиричні тенденції французького середньовічного театру знайшли найповніше втілення у фарсах та соті (наприклад, "Гра про принца дурнів і дурну матір" П.Тренгуара, 1512 р.).

Як істинно народний жанр, фарс був пов'язаний своїми витокami з мистецтвом жонглерів і карнавальними імпровізаціями. Фарс народився з містерій у вигляді комічних сценок — інтермедій, а в самостійний жанр відокремився в середині XV століття. З цього часу світський народний театр відтісняє на другий план релігійні жанри. Творцями та виконавцями французьких фарсів були багаточисленні "комічні товариства" любителів гумору й сатири, що існували майже в усіх містах Франції. Особливою популярністю користувалися товариства "Бадош" і "Безробітні хлопці" в Парижі. Із середовища любителів

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва вийшли перші справжні професійні актори (один з них — безсмертний фарсовий актор XVI століття Н.Понтале). Таким чином, французький фарс заклав основи для розвитку французької національної комедії та професійного акторського мистецтва [365, с. 63].

Важливими осередками театрального мистецтва Франції виступав королівський двір, де утримували театральні трупи, влаштовувалися свята театральних дійств. З ним змагалися аристократичні салони, в яких відбувалися вистави, що поєднували професіоналів та аматорів. Таким же осередком виступали й цехові театральні об'єднання ремісників, що надавали професійних знань, вмінь і навичок майбутнім акторам і діячам сцени.

Французькі драматурги XVI ст. намагалися створити драматургію за зразком античних трагедій і комедій. Ці ідеї втілювалися в життя гуртком "Плеяди". Першою п'єсою була трагедія Е. Жоделя "Полонена Клеопатра" (перша постановка 1552 р.). Далі з'явилася комедія Е.Жоделя (1532-1573) "Євген" (1552 р.).

Після успіху перших двох вистав у аристократичних салонах тема античності безапеляційно лідерувала в комедіях інших членів "Плеяд" — Ж.Тревена, Р.Белло, Ж. де Ла Тойля, створюючи окрему сторінку пізньотеатрального Середньовіччя.

Привертали увагу трагедії Р.Гарньє (1534-1590). Він використовував не тільки античні, але й біблейські сюжети, драматичний розвиток яких не завжди відповідав першоджерелам, а персонажі взагалі діяли вільно. У комедіях П.Ларіве (1540-1612) часто використовувалися сюжети та технічні прийоми італійської драматургії. Твори цих авторів були насичені героїчними й антиаскетичними мотивами. Негативний бік нової "плеядської" драматургії виявився у втраті зв'язку з традиціями народного театру, відмові від національних театральних форм, наслідуванні античним та італійським зразкам. Новий французький театр не відображав гуманістичної ідеології і був розрахований тільки на аристократичного або інтелектуального підготовленого глядача [350, с. 143].

Водночас у театрі Бургундського отеля й у XVI столітті продовжували виконуватися фарси і мораліте, а також трагедії та пасторалі драматурга А. Арді (1570-1631). Йому єдиному вдалося частково поєднати принципи нової драми з середньовічними народними виставами. Менш вдало цю традицію підтримувала провінційна трупа В. Леконта, якій після тривалої боротьби з "Бра-

тством пристрастей Господніх", вдалося ствердитися у театрі Бургундського отеля. Труппа В.Леконта йшла назустріч смакам аристократичної публіки, давала вистави в жанрах пасторалей і трагікомедій, де особливим успіхом користувався манерний жіноподібний актор Бельроз (драматургія О. Ракана, Ж. Ротру, Ж. де Сюдєрі тощо).

Зв'язок із демократичною частиною глядачів зберігався завдяки постановкам сатиричних фарсів, що блискуче виконувалися ярмарковими комедіантами-імпровізаторами Готьє-Гаргілем, Грю-Гільомом і Тюрлюпенем. Суперечливість практики театру Бургундського отеля відчувалася в його декоративному оформленні: на сцені зберігався характерний для містерій принцип одночасового показу багатьох "місць дії", але їхнє планування підпорядковувалось новому закону перспективної побудови декорацій.

Ґрунтуючись на традиціях фарсового виконавства та використовуючи досвід іспанської блазнівської комедії П.Скоррон створює свої **бурлески**, більшість із яких спеціально писалися для найпопулярнішого буффонного коміка Жілдле. Бурлеска послужила основою для майбутнього створення комічної опери, близькою за формою та змістом до водевілю.

Кінець XVI-го – початок XVII століть у розвитку французького театру пов'язаний з народженням балету та опери, що остаточно ствердило перевагу світських жанрів. За часи правління Франциска I і Людовика XIII великого значення надавали придворному балету і музичній драмі. Музичне оформлення літургійної драми та містерії, діяльність представників мистецтва *Ars nova*, цехи, що готували професійних акторів і музикантів, нововведення гуртка "Плеяди" знаменують кінець Середньовіччя. За ним настає театральна епоха Людовика XIV з театром Ж.Б.Люллі та Ж.Б.Мольєра. Це вже театр початку Нових часів і розкриває сторінку Нової історичної доби в розвитку французького театру [350, с. 199-200].

6.2. Становлення англійського театру. Витоки англійського театру знаходяться побутово-обрядовій культурі кельтів, носіями якої, зокрема, були барди. Не дивлячись на національну своєрідність фольклору народів, що заселяли Британські острови, їхні побутові свята мають багато спільних рис. Дуже схожі між собою найстародавніші музичні інструменти цих народів — флейта, рекордер, фідль (скрипка), тейбор (барабан). Пізніше виникли арфа, ліра і лютня. Також багато спільного в танцювальній народній культурі. Найрозповсюдженішими танцями тут були жига, контрданс і хорнпайл, що

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва відрізнялися чітким ритмом і супроводжувалися багатоголосним співом.

У стародавніх англійських народних святах, пов'язаних із виробничими процесами (сівбою, постригом овець, полюванням тощо) зародилися елементи театральної декламації. Вона розвивалася в майбутньому в колі виконавців народних балад — мандрівних менестрелів. Ненависть народу до поневолювачів мала відображення в мисливських баладах, що драматизовано виконувалися на весіннє свято першого травня. Одним із найпоширеніших героїв цих балад був легендарний Робін Гуд, який втік до "зеленого лісу" зі своїм веселим гуртом. У сценах середньовічного народного фарсу мандрівних жонглерів, з'явилися зародки побутового театру.

У VII столітті з прийняттям християнства у Англії починає розвиватися церковна хорова музика. З нею пов'язано ставлення професійного релігійного театру. В XIV-XV ст. отримують розвиток містерії та мораліте, що поєднували церковні сюжети з елементами народної сатири й фарсу. У виставах містерій тут широко брали участь ремісничі гільдії. Вистави відбувалися на площах і вулицях, де сценічними майданами служили спеціальні двоповерхові рухливі вози — **педженти**.

До кінця XV століття простежується відхід від церковних тем. У першій половині XVI англійські вчені-гуманісти стали користуватися формою мораліте для пропаганди своїх нових ідей ("Король Джон" Дж.Бейля тощо). Шкільна драма XVI століття стала ґрунтом, на якому були створені перша в Англії трагедія ("Горбодук" Т. Нортон і Т. Секвілла, 1561) та перша комедія ("Ралф Ройстер-Дойстер" Н.Юдола, 1553). На традиціях шкільної драми виховувалися основоположники драматургії англійського Відродження — Т. Кід, К. Марло, Дж. Лілі [332, с. 251].

Розпад феодалізму та зростання міст створили умови для народження професійного театру. Виникла велика чисельність мандрівних труп, що поповнювали свій акторський склад за рахунок міщан зі збіднілих гільдій.

Так, Дж. Бербедж у Лондоні 1576 року побудував перше театральне приміщення. Сам він був актором однієї з мандрівних труп. До кінця XVI століття в столиці нараховувалося дев'ять постійно діючих театрів. За репертуаром, складом глядачів і побудовою приміщень вони поділялися на "публічні" (народні) та "придворні" (звеселяючі).

Найбільшим придворним театром того часу був "Глобус", що побудували в 1599 році. Він тісно переплітається з творчістю В. Шекспіра і А. Феррабоско.

Збереглися імена трагіків театру того часу — Р. Бербеджа, Е. Еллейна; коміків — Р. Гарлтона і У. Кемпа. Сила впливу спектаклів обумовлювалася трагізмом і комічністю драматичного сюжету. Кращі зразки драматургії XVI століття піднімали перед англійським суспільством великі соціально-політичні проблеми. Не випадково, що багаточисельні повстання лондонських ремісників і підмайстрів часто починалися на сценічних майданчиках "публічних" театрів. Корпорації лондонського купецтва ненавиділи "публічні" театри і наполегливо добивалися, щоб їх позакривали. Вони стверджували, що театри "розбещують" підмайстрів [339, с. 36].

У часи буржуазної революції актом "Довгого парламенту" (1642 р.) лондонські театри закрили, а потім взагалі знесли і стерли з лиця землі. Так пуритани розправилися зі середньовічним театральним мистецтвом.

Паралельно з народним театром розвивається професійний музично-драматичний міні-театр. Ще в VII столітті в Англії народжується церковна хорова музика, а разом з нею в літургію вводиться й органне мистецтво, застосовуються духові та струнні інструменти, що пізніше стануть ведучими в лицарському мистецтві.

У середньовічній Англії розвивається лицарське музично-поетичне мистецтво трубадурів, що не залишилося без впливу народної музики (розквіт спостерігається у XIII столітті). Одним із найвідоміших трубадурів був сам англійський король Річард Лев'яче Серце (XII століття), якому належить велика кількість лицарських драматизованих балад.

До кінця середньовіччя в англійських містах виникають братерства менестрелів (XIV століття), які давали освіту своїм дітям та учням у ремісничих корпораціях — цехах, при яких існували відповідні школи.

У жанрах музично-драматичного культового театру панувала літургійна драма, що спиралася на григоріанський хорал. Як результат народних впливів у музичну частину культового дійства був введений паралельний рух двох голосів (гіммель), а пізніше і трьох (фобурдон). Ще з X століття музичні частини літургії супроводжувалися органною музикою в соборах і церквах. Так, у Вінчестерському соборі діяв орган із 400 трубами. З тих часів збереглася складна драматизована меса "Літній канон", що приписували церковному метру Джону Форнсету (XIII століття).

У кінці XIV – початку XV століть, у період інтенсивного зростання міської бюргерської культури, Англія висунула школу поліфоністів, на чолі якої знахо-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва дився відомий композитор і колега міських театрів Джон Данстейбл (XV століття), автор великої кількості духовних і світських творів.

У період економічного і культурного піднесення Англії, що почалося в кінці XVI століття і тривало понад 50 років, великого розвитку досягла і домашня театральна творчість. Музично-драматичний театр займав у цей час значне місце в суспільному житті і домашньому побуті. З'являється новий жанр музичного театру — мадригальна комедія [339, с. 181].

Мадригальна комедія — загально прийняте в мистецтвознавстві визначення середньовічного музично-драматичного жанру, що виник в Італії у другій половині XVI ст. і дуже швидко розповсюдився в усіх країнах Західної Європи. Це була хорова театральна композиція на текст комедійної або пасторальної п'єси з музикою в характері мадригалу.

Мадригал (лат. matricole) — пісня на рідній материнській мові, виникає в XIV столітті та стає одним із головних музично-поетичних жанрів цього часу. Витоки мадригалу знаходилися в народній творчості, піснях пвастухів. Музика англійських мадригалів писалася для 2-3 голосів із ведучим верхнім, де чердувалися **сіллабонічні і мелізматичні** частини. Найбільш розповсюджена для мадригалу форма — це подвійний повтор тексту, що виконується на рідному музичному матеріалі 3-рядових строф і 2-рядкового **ритурнеля (ritornello)**:

текст – abb abb cc

музика – abc abc dd

З XVI ст. мадригал зближається з концертними і театральними жанрами стає основою для мадригальної комедії.

Всі партії діючих у мадригальній комедії осіб, монологи героїв, виконувалися багатоголосним хоровим ансамблем. Відомо, що при виконанні мадригальної комедії для відтворення безпосередньої театральної дії на сцені окремими акторами застосовувалося мистецтво пантоміми. Хор співав, а міми відтворювали дію. Саме в цьому театральному жанрі простежується спадкоємність від римського театру пантоміми та від мистецтва міні-театрів мімів у часи раннього Середньовіччя [339, с. 77].

Серед популярних творів англійської мадригальної комедії — "Плітки жінок за пранням" Т. Морлі, "Приємні маскаради" Т. Уїлкса, "Музична панацея" Дж. Уїлбі. У мадригальних комедіях цих майстрів було узагальнено віковий і багатосторонній досвід **народної стилізації**, копіювання явищ природи та створення комічних і скорботно-ліричних образів. Декламаційний стиль прости-

жується в буффоних партіях, а також драматургія монологів і діалогів готували елементи нового музично-театрального жанру, що народжувався — жанру опери.

Привертала увагу публіки постановку в одному з лондонських театрів мадригальної комедії "Плітки жінок за пранням". У той час, коли хор музично та декламаційно передавав усі тонкощі інтонацій у розмові кількох жінок (таємничість, наполягання, вереск, подив), кілька чоловіків-мімів, перевдягнутих у жіночі костюми, відтворювали процес прання, виразно танцюючи та жестикулюючи. Співпадання акцентів у музиці й пантомімі, гру двох груп акторів (хористів і мімів) свідчили про високу професійну театральну підготовку та склали основи акторської майстерності.

Здавна в Англії існував оригінальний музично-театральний жанр, який мав спеціальну назву — "Маски". Це були придворні спектаклі, що з'явилися в Лондоні на початку XVI століття. Алегоричні та міфологічні за змістом, вони являли собою поєднання різних театральних жанрів — ліричного, драматичного, комічного, що перепліталися із сатиричними вставками на повсякденні теми, переодяганнями, піснями, танцями, інструментальною музикою.

Структура "Масок" представляла дивертисмент із різних номерів: драматичних діалогів, комічних інтермедій, ліричних епізодів, вставок на сучасні теми. Але все-таки маски більш пізнього часу мали й наскрізний розвиток єдиного сюжету з усіма необхідними атрибутами. "Маски" обов'язково оформлювалися пишними декораціями.

Створенням музики та тексту "Масок" захоплювалися багато талановитих драматургів і музикантів. Виконавцями дійства були як любителі, так і професіонали. Маски ставилися при дворах, або в палацах аристократів, які дбали про утримання акторів, виготовлення костюмів та декорацій, створення майданчиків або спеціальних кімнат у зимову пору.

Свої вершини у розвитку жанр масок досяг у другій половині XVI — початку XVII ст. Тексти для "Масок" цього часу писали відомі поети та драматурги — Ф.Сідні, Ф. Бомот, Дж. Мільтон. Вперше в масці Кампіона зустрічаються музичні діалоги, а речетативний стиль був введений С. Ланьїром у масці "Закохані в людській подобі" (1597 р.).

Окрему театральну сторінку складають "Маски" братів Лоус і А.Феррабоско. Їхні "Маски" мають скрізний розвиток сюжету, хори, діалоги, монологи, арії, оркестровий супровід, балетний дивертисмент. Деякі історики й

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
театрознавці вбачають у творах цих авторів різновидність національної
англійської опери [339, с. 78].

Брати Лоус і А.Феррабоско брали для своїх "Масок" виключно сатиричні сюжети. А.Феррабоско не тільки писав музику до "Масок", але й створював лібрето, також і віршовані тексти. Деякі англійські дослідники театру "Масок" (Е.Дент, І.Маніфольд) стверджують, що трупа А.Феррабоско певний час співпрацювала з трупю В.Шекспіра у театрі "Глобус".

Театрознавці, що вивчали творчість братів Лоус і А.Феррабоско, спираючись на щоденники Б. Джонсона, аналізували суть дружніх дискусій між В.Шекспіром і А.Феррабоско щодо ролі музики та слова в театральному дійстві.

З часів В.Гете була розповсюджена думка, що в "Глобусі" мало місце тільки одне слухову враження. А таємничий, зруйнований полум'ям "Глобус" був просто місцем, де збиралися любителі високого поетичного слова.

Англійські дослідники ХХ ст. заперечують цю думку. "Глобус" був майже досконалою театральною будовою. І навіть Шекспір, а не тільки Феррабоско, беззаперечно вірив у словесне чародійство. У В.Шекспіра під впливом А.Феррабоско склалося особливе відношення до музики. До неї він звертається частіше, ніж до живопису, скульптури. Міркуючи про музику, Шекспір визначає гармонію. В нього є місце для гармонії цілісного людського існування гармонії закоханих, навіть для гармонії, якої досяга змучена, але мужня душа в кінці шляху — тоді його герої чують музику небесних сфер. В ідеалі гармонія музики призначена була стати організаційним началом всього спектаклю, містячи навіть його пластичні образи [336, с. 115].

Пластичний світ А.Феррабоско на сцені "Глобуса" за думкою дослідників, двореальний. Він існував на сцені та в уяві одночасно, але не завжди паралельно. Для розуміння того, як виник англійський театр "маски", що містив у собі цілий світ, необхідно розуміти його природу:

- світло й сутінки;
- роль землі та моря;
- значення рослин і тварин в англійському театрі

Дві головні стихії — світло і сутінки, що в А.Феррабоско тотожні категоріям істини та брехні, прекрасного й потворного, складають теоретичні засади театру. В багатьох віршах він оспівує світло: сяйво місяця, сонця і зірок; коливання вогню, факела та свічки; блискучі німби святих і палаючу вночі красу закоханих. В А.Феррабоско є фрагменти, що відображають сутінки, темряву: ніч, затміння,

сутінки лісу, темне черево гнилих боліт, де народжується нечисть, бурі, що знищують своєю чорнотою світло неба й усю землю занурюють у темряву.

Межею між добром і злом виступають темні печери, де ховаються привиди та чарівники. Якщо у віршах свічку запалюють вніч, то на сцені "Глобусу" — вдень, бо саме в цей час починалися вистави.

Але, за всіма даними, на сцені "Глобусу" навіть вдень було місце, де концентрувалися сутінки — ніша у заглибленні сцени, темна посеред ясного дня, подібна тому, як нам здаються темними вікна, якщо ми з вулиці дивимося на них. З цієї ніші для презентації виходили актори в масках, а потім у ній вони таємниче зникали. Тут з'являлися та зникали привиди.

Земля була зображена в дійстві як образ батьківщини людства: тут була й земля воїнів — поле безкінечних битв, була земля закоханих — ніжні зелені сади. Земля в театрі складалася з дерев'яних дощок сцени, які звужувалися до переднього краю. Сцена також символізувала собою місце існування людини: палаци, собори та міста [316, с. 81].

Небо ж у дійстві завжди було мінливим, виступало символом непевності людського існування. Його сяйво змінювалося напівсутінками, а потім темрявою ночі, що закінчувалася сірим і безрадісним ранком. Через хмари проникало сонячне проміння й дарувало невеликі земні радощі героям.

Над невеликою частиною сцени був натягнутий тент під навісом з колонами: голубий для комедійного дійства та чорний із золотими зірками для серйозних подій. Це було також небо — умовне, театральне.

Але було й справжнє небо над театром, який не мав даху. Якщо починався дощ, то виставу відміняли. У випадку чудової погоди піднімався настрій як глядачів, так і виконавців.

Море, як світло, небо та земля також були одним із головних поетичних образів, А. Феррабоско, найбагатішим його символом. Під час "Масок" глядачі іноді відчували, як по ньому летять човни і риби мешкають у цих водах. Бурі на сцені "Глобусу" займали особливе місце у сценічному дійстві: люди купчилися, намагалися за щось ухопитися, всі вони були одягнені в щільні мокрі плащі. Якщо все завершувалося добре, актори посміхалися, скидали темні плащі. Тоді глядачі спостерігали яскраві сукні, що були під плащами.

Але в очах англійської публіки — морської нації — міг виникнути й інший образ. Клиноподібна сцена "Глобусу" втілювала собою життя, як корабель у вічному океані на самотній планеті, що пливе серед вороже і добре налаш-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва тованих до нього зірок. І ці зірки відбивалися у водах Темзи, коли глядачі на човнах пливли додому після спектаклю, обмінюючись враженнями.

В сюжетах А.Феррабоско дерева, квіти, трави, що оточують людину і прикрашають її черевики та деталі одягу, наче перебралися сюди з пергаментів ботанічних трактатів, готичних картин і шпалер. Однак, не тільки в віршах і музиці пахли квіти, пили по воді лілеї, височіли дерева. Глядачі відчували їхню присутність зовсім поряд, за стінами театру, тай на сцені квітів і рослин було достатньо. Із речитативів дійових осіб відчутно, що букети квітів персонажі тримали в руках, дарували один одному, прикрашали подруг гірляндами та вінками. І це відповідає звичаям і моді тих часів взагалі. Квіти були найдоступнішою, найголовнішою прикрасою для всіх прошарків англійського суспільства. Навіть злидар у свято прикрашав шляпу квіткою або гілочкою зелені. Квітами і травами застиляли підлогу для балу чи весілля. Все це дійство відповідало мові квітів того часу. І хоча квіти на сцені були штучними, їх все ж можна було розгледіти.

Людину театрального світу навкруги оточують тварини. Пір'я у злеті, граціозний біг та вигини слизьких блискучих риб, переливи бавовни — все це має пластику й у віршах і в музиці [316, с. 116].

Втіленням єдності людини з тваринним світом, образом античної фантастичної природи на сцені "Глобусу" був своєрідний "кентавр". У випадку щасливого кінця "Маски" для виконання фінального фрагменту з'являвся "коники", власне кінська голова та хвіст на палиці. Людина сідала верхи на палицю, а довга спідниця-попона накривала ноги "кентавра", який у танці відображав кінний біг і стрибки. Така карнавальна істота прийшла до театру А.Феррабоско з народного свята, з казкового середньовічного безтиарія.

Так вимальовувався театр пізньої англійської "Маски" як цілий світ зі своєю незвичною театальною природою, де просліджувалися свої закономірності в засобах виразності та театального відображення, які в свою чергу відповідали живопису того часу. Але в центрі театру "Маски" стояла людина. Вона також була особливою — театальною. Звертаючись до неї, Феррабоско міг би повторити слова Піко делла Мірандоли з його "Промови про достоїнство людини": "Я ставлю тебе у центрі світу, щоб звідти тобі зручніше було охопити все, що є у світі". Я не зробив тебе ні небесним, ні земним, ні смертним, ні безсмертним, щоб ти сам, вільний і славний майстер, сформував себе в образі, який ти для себе обереш".

Найвідоміша "маска" А.Феррабоско "Про дівчинку-мулатку, яка розкидала коштовності", за твердженнями англійських дослідників, мала величезний успіх на сцені "Глобусу", повністю втілила ідеї умовного театрального світу рубежу XVI-XVII століть.

Серйозні зміни у ході розвитку англійського театрального мистецтва були викликані революційними подіями. Пуританізм протиставив світському театру та драматизованим католицьким месам своє релігійне бачення форм — псалми, антеми, що пізніше були використані в творчості Г. Перселла. Суворо аскетичне релігійне вчення пуритан було спрямоване проти світського театру. Деякі історики справедливо вбачають у діях пуритан, їхньому аскетичному світогляді одну з самих найсерйозніших причин загибелі національного світського та музично-драматичного театрів, бо в минулому театральне мистецтво в англійців не тільки не поступалося оригінальністю, інтенсивністю розвитку іншим європейським країнам (Німеччині, Франції), але й випереджало їх [1, с.15].

Англійський публіцист XVII ст. Адіссон в одній із журнальних статей з гіркотою констатує загальний занепад національного театру: "В даний момент наша уява про театр настільки нечітка, що ми навіть не знаємо, що ми в ньому любимо; ми захоплюємося взагалі всім неанглійським, аби це був іноземний твір, італійський, французький чи німецький. Це нам без різниці, коротко кажучи, наш англійський театр знищений повністю, і нічого нового не посіяно на його місці" [1, с.17].

Театральні вистави відновилися лише за часів реставрації монархії Стюартів у 1660 році.

6.3. Витоки німецького театру. Ще у першому тисячолітті до н.е. у стародавніх **німецьких племен** існувала практика гри на **лурі** (духовому мундштучному інструменті). Літературні й історичні пам'ятки більш пізнього часу свідчать про розвинену пісенно-обрядову культуру. Територіально-державна розчленованість середньовічної Німеччини сприяла утворенню локальних стилів народно-театрального фольклору: пісенні діалекти на кордонах мікродержав взаємодіяли з обрядовим фольклором сусідніх народів — слов'янським, французьким, нідерландським, скандинавським.

З утворенням феодальної державності (IX століття) та офіційним прийняттям християнства широке розповсюдження отримали жанри духовного театру, церковна літургія з григоріанським хоралом.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Із XI століття почався розквіт мистецтва народних мандрівних акторів-шпильманів. Шпильман (нім. Spielmann – від spielen – грати і Mann – людина) був німецьким варіантом французького жонглера. Шпильмани виконували власні пісні при дворах німецьких феодалів, а також на ярмарках, сільських і міських святах; їхня творчість носила демократичний характер. У XIII-XIV столітті шпильмани перестали мандрувати та осіли в містах, увійшли до півчих цехів, інструментальних гільдій, що зберігалися в Німеччині аж до XVIII століття [319, с. 45-46].

В XI-XV століттях у Німеччині клялися типові для Західної Європи жанри: літургійна драма, пізніше містерія та мораліте, де поєднувалися церковні й світські традиції, реалістичні високодуховні начала. Оригінальний розвиток тут отримав фарс, який існував у Німеччині у вигляді гри на Масляну — фастнахтшпіля.

У XVI столітті зростання національної самосвідомості німецького народу в період Реформації та Селянської війни створили ґрунт для виникнення театральній драматургії. 1545 року з'явилася драма Я. Руффа "Гра про Вільгельма Теля", що відобразила народний визвольний рух того часу.

Найвизначніший німецький письменник XVI століття Ганс Сакс у своїх фастнахтшпілях правдиво показував селянський побут і критикував аристократично-церковного устрою.

Ганс Сакс (1494-1576) був поетом, мейстерзінгером і ремісником по виготовленню черевиків. Був актором і керівником акторської аматорської трупи. Створив більше шести тисяч творів різних жанрів: релігійних і святкових пісень, **шпрухів** (коротких віршованих байок у формі життєвої мудрості) і **ливанків** (лаконічних комічних розповідей), кращий з яких "Земля заселена" (1530). Найбільш відомий Ганс Сакс своїми **фастнахтшпілями** (побутовими сценами анекдотичного характеру). Всесвітню відомість отримав його фастнахтшпігель "Школяр у раю", де спостерігається веселе лукавство автора п'єси та моралізаторські моменти. Персона Ганса Сакса отримала художнє втілення в операх Р. Вагнера, А. Лорцинга та інших.

Постановки п'єс Г.Сакса в гуртку нюрберзьких мейстерзінгерів підготували перехід до професійного акторства. Німецькі мейстерзінгери (букв. Майстри-співаки) були типовими міськими акторами та музикантами, що отримували освіту в школах ремісничих цехів. Засновником такої першої цехової школи мейстерзінгерів був Генріх Фрауенлоб. Творчість мейстерзінгерів була суворо

регламентованою особливими збірками правил, які виробляли шкільні товариства [349, с. 201].

У XIV-XV століттях пісні та сценки створювалися тільки на релігійні теми. Змагання мейстерзінгерів відбувалися виключно тільки в церквах. Але в XVI столітті пішли в хід різноманітні світські та любовні теми. Славилася Нюрберзька школа мейстерзінгерів. Її представниками були Г.Фольц і Г.Сакс, які самі вийшли з цих шкільних стін і потім там викладали фастнахтшігель.

Не дивлячись на високий рівень і професіоналізм мейстерзінгерських шкіл, розвиток театральної драматургії тут гальмувався вузькою цеховою регламентацією та педантизмом. Тому невдовзі прогресивні елементи німецького театру почали втрачатися. Народний жанр фастнахтшігеля почав оброблятися в дусі інтересів консервативного бюргерства — селянин тепер у ньому став мішенню для насміхань [319, с. 321].

Економічний занепад і феодална реакція, що посилювалися після Тридцятилітньої війни (1618-1648), відкинули далеко назад розвиток національної німецької культури в цілому й театральної, зокрема. На рубежі XVI-XVII століть групи мандрівних англійських, а потім і верхньонімецьких комедіантів розповсюдили в Німеччині найгірші вульгаризовані традиції театру Відродження. Це були своєрідні покидьки театрального світу, які грали на найприземленіших почуттях нищих верств населення. Їхнє мистецтво на батьківщині (Англії, Голландії) вже давно не сприймалося.

У якості найяскравішого національного елемента у "кривавих трагедіях" (так звані державні дійства), що вони виконувалися народними акторами, поставали вульгаризовані комічні інтермедії з участю німецьких народних блазнів Гансвурста і Пікельгерінга. Ними були введені комічні персонажі німецького народного театру, які потім стали традиційними (Ганс – колбаса, Солоний Пан тощо).

На рубежі XVI-XVII століть у системі європейських держав Німеччина була найвідсталішою країною в економічному та політичному розвитку. Тимчасове піднесення німецької культури цього часу відрізняється від тих же процесів в Італії чи Франції, як відрізняється устрій суспільного життя й увесь дух національної спадщини. Розділена на велику кількість самостійних герцогств, Німеччина перетворилася в напівварварську державу, де рабське захоплення всім іноземним і повне зневаження національних інтересів, зовнішня вишуканість і варварська грубість характеризують мораль німецьких правлячих

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва кіл. Багаточисленні цехові, рангові перепони розділяли німецьке суспільство на закриті касти, затримували розвиток суспільної думки та гальмували еволюційні процеси національної культури. Театральне мистецтво в Німеччині залежало, з одного боку, від смаків і вимог мілких дворів, з іншого — спрямовувалась інтересами сильної протестантської церкви. Сфера художньої діяльності була, таким чином, обмежена службою при дворі або в церкві [179, с. 5-6].

Професійний світський театр першої половини XVII століття існував майже виключно за рахунок князівських милостей. Природно, що його пристанищем були, головним чином, палаці та резиденції государів. Але саме ті цінності, що створювалися народним театром, або взагалі ігнорувалися, або викликали зверхньо-насмішкувате ставлення. "Німецька актриса чи співачка? — Заявляв один із пруських королів, — я отримаю таке ж задоволення, якщо послухаю іржання моєї кобили".

У князівських капелах, драматичних і оперних трупах більш цінилися іноземні артисти: зацікавленні в високих гонорарах і різного роду привілеях, Німеччину заповнювали артисти з інших країн, у більшості, італійці. Саме двори німецьких князів зробилися оплотом італійських оперних труп, що мали вплив у всій країні.

Тільки у Гамбурзі німецькому театру вдалося знайти шлях до створення національних театральних форм і деякий час успішно протистояти італо-французькій монополії. Гамбург називали північною Венецією. Один із найбільших портів Північної Європи, Гамбург у порівнянні з більшістю міст Німеччини відрізнявся вищим рівнем життя. Здавна тут були встановлені широкі торгівельні та культурні зв'язки з іншими містами. Було певне суперництво зі столицею Венеціанської республіки.

Гамбург залишився не зачепленим руйнівною силою Тридцятилітньої війни, став бажаним укриттям для людей, які зберегли жагу діяльності, купців і підприємців, представників розумової та театральної праці. Всі чинники були благоприємними для того, щоб саме Гамбург став одним із головних центрів культурного життя країни.

Після Тридцятилітньої війни тут за зразком англійських з'явилися перші німецькі газети, а трохи пізніше з'являється перший театральний журнал. У цей час у Гамбурзі відкривається також перший оперний театр (1649)

Виключною повагою користувалася діяльність гамбурзького товариства театралів-любителів "Collegium theatrsmusicum" — однієї з перших організацій такого роду [179, с. 7].

Але навіть у такому вільному місті життя театру залежало від благословення отців протестантської церкви: ініціатори театру повинні були в першу чергу заручитися підтримкою духовної влади. На Гамбурзький музично-драматичний театр мали значний вплив релігійні ідеї, його спрямованість прийняла морально-настановчий, алегоричний характер.

У свою чергу, релігійна направленість музично-драматичних п'єс театру викликала до життя опозицію в освічених демократичних колах Гамбурга проти „музично-догматичного мораліте“. Боротьба прибічників різних течій набирала підчас гострих форм. Так, духовній владі вдалося добитися на деякий час закриття театру — цієї „справи сатани“. Але врешті-решт опозиція отримала гору — в театрі ствердилися світські жанри.

Театральні діячі Гамбурзької опери в пошуках прикладів піднесеного, етичного мистецтва зверталися до стародавньої Греції та її міфології. Але в перекладах гамбурзьких лібретистів міфи грубо спотворювалися, часто служили тільки приводом для комічних сцен і любовних перепетій, до того ж від захоплення зовнішніми, суто видовищними ефектами страждала музична сторона спектакля.

З моменту зародження гамбурзького театру в ньому примарно переплелися взаємовиключні тенденції: релігійно-християнське моралізування з етикою античної міфології, природна тяга до реалізму та сучасної тематики — з натуралістичною трактовкою побутових сюжетів, що часто перетворювала подібні п'єси в непристойні вульгарні фарси.

Не відрізнялося узгодженістю й акторська труппа гамбурзького театру. Ролі виконували студенти та підмайстри, учні ремісників, у жіночих ролях виступали продавці квітів та фруктів — "дівичі, — як їх атестує Ромен Роллан, — мало талановиті та ще менш добродійні". А якщо врахувати, що не завжди вистачало навіть таких виконавців, то доводилося чоловікам фальцетом співати оперні партії героїнь.

В той же час у Дрездені на класицистських тенденціях виникає придворний оперно-балетний театр. Основоположником німецького класицизму став М.Опіц (1597-1639), відомий німецький поет і драматург. Разом з композитором Г. Шютцом (1585-1679) вони створили першу німецьку оперу, гідну уваги ("Дафна", 1627) [41, с. 17].

Формування реалістичних тенденцій у німецькому театрі XVII століття пов'язано із зростанням антифеодальних настроїв у середовищі німецького бюр-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва герства, знайшло вираз у творчості великого німецького драматурга М. Грифіуса (1615-1664) і Х. Вейзе (1642-1708) — видатного німецького педагога та драматурга протестантської шкільної драми. Середньовічна історія німецького театру закінчувалася. Наступали Нові часи.

6.4. Іспанський театр як переплетіння культур. Витоки іспанського національного театру починаються з обрядових свят іберів, що у V-III століттях до н.е. асимілювалися з кельтами. Ще з XII століття до н.е. фінікійська, грецька та корфагенська колонізація сприяла проникненню в країну східних культур. Могутній вплив на іспанську культуру мало поширення риму впливу (II століття до н.е. — V століття н.е.). У римську епоху тут розповсюдилося християнство, що принесло в Іспанію латинську літургію.

У VIII-XV століттях в Іспанії досягло розквіту арабське мистецтво. Місто Кордова — столиця Арабського халіфату, стала пізніше центром арабо-іспанської театральної культури.

Однак, тривале існування арабського мистецтва на Піренейському півострові не позбавило самобутності іспанське народне мистецтво. Орієнтаційний характер іспанського театру, був обумовлений місцевими традиціями іберо-східного походження, незалежними від арабських. Багаточисленні групи циган, що поселилися в XV столітті в Південній Іспанії, посилили орієнтаційний колорит мистецтва Андалусії. Театральні орієнтири в Кастилії, Моні, Астурії — частково результат впливу візантійської літургії, що з V століття занесли сюди вестготи [369, с. 31].

Іспанський фольклорний театр має свої чіткі локальні розбіжності. Найбільш архаїчні його форми й досі зберігає мистецтво басків (обрядові пісні + сортсіко). Для обрядового архаїчного театру Галісії характерно поєднання форм алали з муньєрою (ліричні пісні з танками). Схожі риси мав театральний фольклор Каталонії, Бамарських островів і Валенсії. Тут переважало поєднання обрядових пісень із танцями у формі сардани.

У Каталонії, яка свого часу була частиною французького Прованса в XIII-XIV століттях високого рівня сягнуло мистецтво трубадурів. Рекокіста (відвоювання територій, захоплених у свій час арабами, що завершилася у 1492 р.) прискорила формування загальноіспанської національної культури. З XIII століття розповсюджуються жанри героїко-епічного міні-театру (), виконавцями якого були трубадури та хугляри (жонглери). Міні-вистави супроводжувалися грою на вілуелах (струнних інструментах на зразок віоли).

Із музично-поетичних театральних форм упродовж XIII-XIV століть культивувались кантінги, альбади, пастурелі, ретроенси. Всі ці жанри поєднували в собі поетичне слово, музичний супровід та емоційну суто іспанську акторську майстерність.

Творчість Хуана дель Енсіна (Хуан де Фермосельє, 1468-1529) заклала основи світського театру в Іспанії. Відомий поет, драматург і композитор почав свій творчий шлях з кафедрального у Саламанці. 1492 року був запрошений до двора герцога Альби, де протягом 1492-1498 рр. ставив свої еклоги аутопасторального та релігійного змісту, що заклали основи світського театру в Іспанії. В його творчості відчувається вплив народних кастильських пісень та італійських фроттол. Після прийняття духовного сана (1519) Хуан дель Енсіна став писати музично-драматичні твори виключно релігійного характеру і, насамперед, драматизовані меси [366, с. 255].

Взагалі, формування іспанського музично-драматичного театру бере свій початок з часів раннього Середньовіччя. Збереглися фрагменти із середньовічної містерії XII століття виключно релігійної тематики ("Поклоніння волхов"). З XIV століття зароджуються світські театральні форми, найрозповсюдженіша з яких — еклога — драматично-поетизована сценка-діалог на релігійний або світський сюжет, що мали подальший розвиток і після смерті Х. Дель Енсіни. З появою в XVII столітті специфічної, суто іспанської форми музично-драматичного театру — саруели, — закінчується середньовічний період іспанського театру.

Саруела підвела підсумок у розвитку музично-драматичного театру серед новітньої доби і заклала основи нового стилю — стилю ренесансного реалізму.

Таким чином, розвиток світського та релігійного театру в країнах Західної Європи мав як загальні для цього регіону риси, так і характерні особливості, притаманні тільки одній, окремо взятій країні. Найрізноманітнішим за формами і змістом, безумовно, був французький середньовічний театр. Франція, країна першого західноєвропейського університету, перших професійних світських шкіл, великих середньовічних міст і найчисленнішого бюргерства закономірно стала колыскою європейського театру середньовічної доби. Тому відповідав і французький вольнолюбивий дух.

Майже не відставала від Франції Англія, частково запозичивши головні форми французького театру, але створивши також і власний високопоетичний і своєрідний музично-драматичний театр ("Маски" — як прообраз театру бароко) часів пізнього Середньовіччя. Жодна столиця іншої західноєвропейської країни

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва на XVI століття не мала такої кількості професійних театрів і високопрофесійних акторських труп. Англія подарувала світові невмирущий геній Вільяма Шекспіра.

Розвиток театру в Німеччині гальмувався її феодальною роздробленістю та особливостями релігійно-соціального укладу життя. Але Німеччина також дала Європі оригінальні театральні форми та театральні персонажі, які й досі користуються популярністю в себе на батьківщині.

Виключно своїм шляхом розвивався театр Іспанії, що було обумовлено всім попереднім ходом суспільно-політичного та культурного життя іспанського суспільства, переплетенням витоків багатьох культур, як східних, так і західних [369, с. 38].

Кожна з цих країн зробила свій внесок у загальноєвропейське театральне мистецтво, що відобразило основні тенденції в розвитку середньовічного західного суспільства, Західної цивілізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ ДО РОЗДІЛІВ I-VI

1. Адиссон Р.К. Существует ли английский театр? Из истории английского театра: сб. статей под. ред. М.А. Соловникова. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 11-34.
2. Аймасенова З. Кодекс Бальтазара Бехема. На рус. языке. — Варшава: Старо място, 1999. 360 с.
3. Алкуин (Флокс Альбин). Книга таинств. О святой вере и ликах Троицы: *Знаменитые философы раннего и классического Средневековья*. М.: ОЛМА: ПРЕСС, 2003. — С. 18-96.
4. Английский мадригал. М.: Музыка, 1989. 381с.
5. Андреева Г.М. Современная буржуазная эмпирическая социология. М.: Госиздат, 1985. 113 с.
6. Анталогия педагогической мысли христианского Средневековья: в 2-х Т.— М.: Из-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 1994.
7. Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985. 343с.
8. Античность в культуре и искусстве последующих веков. М.: Художник, 1984. 353 с.
9. Балканские народы и европейские правительства в XVIII – начале XX века (документы и исследования). М.: Наука, 1982. 368с.
10. Барг М.А. Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 349 с.
11. Барг М.А. Категории и методы исторической науки. М.: Наука, 1984. 342 с.

12. Белецкий А.А. Старинный театр в России. М.: Наука, 1988. 368 с.
13. Белова Т.Н. Введение в философию: Учеб.пособие. К.: МАУП, 1998. 144 с.
14. Бернал Дж. Наука в истории общества. М., 1996. 227 с.
15. Бессмертный Ю.Л. Мир глазами знатной женщины IX века (к изучению мировосприятия каролингской знати) Художественный язык средневековья. М.: Искусство, 1981. 356с.
16. Бессмертный Ю.Л. Об изучении массовых социально-культурных представлений Каролингского времени. *Культура и искусство западноевропейского средневековья*. — М. Искусство, 1989. С. 49-81.
17. Бех І. Д. Виховання особистості: У 2-х кн. Кн. 2.: Особистісно-орієнтований підхід: науково-практичні засади. К.: Либідь, 2003. 344 с.
18. Блок М. Аполлогия истории, или Ремесло историка. 2-е дополненное изд. М.: Наука, 1986. 489 с.
19. Боэций С. Музыка Утешение философией. Другие трактаты. М.: Мысль, 1990. С. 331-392..
20. Бокань В.А., Польовий Л.П. Історія культури України: Навч. Посібник. К.: МАУП, 1998. 232с.
21. Боэций и европейское музыкознание. *Средние века*. 1985. Вып. 48. С. 233-343.
22. Боэций С. Утешение философией. Другие трактаты. М.: Мысль, 1990. 414 с.
23. Бубнов В.П. К вопросу о формировании вестготов и остготов (по данным письменных источников). *Взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе*. М.: ИВИ АН СССР, 1983. С. 4-28.
24. Бубнов В.П. К вопросу о формировании вестготов и остготов (по данным письменных источников). *Взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе*. М.: ИВИ АН СССР, 1983. С. 4-28
25. Валевский А. Система муниципалитетов средневекового Кракова и их взаимодействие с внутренними университетскими судами. На русск. языке. Краков, 1989. 114 с.
26. Вандич П. Історія ЦентральноСхідної Європи від Середньовіччя до сьогодення.К.: Критика, 2004. 463с.
27. Валевский А.. Спадщина Середньовіччя: Історія ЦентральноСхідної Європи від середньовіччя до сьогодення.К.: Критика, 2004.С. 29-63.
28. Величко С. Літопис. *Перлини духовності: Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття*. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 2. С. 32-86.

29. Вентцель К.Н. Культура и воспитание. *Введение в курс „История образования и педагогической мысли“*: учеб. пособие. М.: Издво УРАО, 2002. С. 181-183.
30. Вишенський І. Послание к утекшим от православной веры епископам. *Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття*. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 451-491.
31. Вишневський О. І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки: посіб. для студ. Вищих навч. закл. Дрогобич: Коло, 2003. 528 с.
32. Временные и географические рамки Средневековья: *Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли*: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 62-64.
33. Всеволодский Г.П. История театрального образования в Европе и России. СПб, 1913. – В 3х Т. – Т. 1.
34. Гаврюшенко О.А., Шейко В.М. Тишевська Л.Г. Західноєвропейське Середньовіччя. Історія культури: навч. Посібник. Наук. ред. В.М. Шейко.К.: Кондор, 2004.С. 282-322.
35. Гаврюшенко О.А., Шейко В.М. Тишевська Л.Г. Історія культури: навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко.К.: Кондор, 2004. 763 с.
36. Гаджикурбанов А.А. Августин и академический скептицизм. *Из истории западноевропейской культуры*. М.: МГУ, 1979, С.53-64.
37. Гайденко П.П. Понимание бытия у Фомы Аквинского *Западноевропейская средневековая словесность*. М.: МГУ, 1985. С. 27-31.
38. Гаспаров М.Л. Поэзия риторического века Поздняя латинская поэзия. М.: Худ. лит., 1988. С. 534.
39. Гвидо д'Ареццо. О музыке и книгах богослужений: От Ars antiqua до Ars nova. М.: Музыка, 1984. С. 16-25.
40. Гельвеций К. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. М.: Мысль, 2002. 315 с.
41. Гербенова О., Кибалова Л., Ламрова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. На русск. языке. Прага: Артия, 1987. –564 с.
42. Герцман Е.В. Боэций и европкйское музыкознание Средние века. 1985. Вып. 48. С.233-243.
43. Гершунський Б.С. Концепція самореалізації в системі обосновання цінностей і цілей освіти. Педагогіка, 2003. № 10. С. 37.

44. Гильом де Машо. Латинская месса и новое искусство. Пастушки времена: От *Ars antiqua* до *Ars nova*. М.: Музыка, 1984. С. 105-187.
45. Год Б.В. Виховання в епоху європейського Відродження (середина XV початок XVII століття). Полтава: АСМІ, 2004. 464 с.
46. Головченко Г. П. Аналіз зарубіжного досвіду підготовки бакалаврів Неперервна професійна освіта: теорія і практика, 2003. Вип. IIIIV. С. 274-280.
47. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.
48. Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 2: *Жизнь города и деятельность горожан*. М.: Наука, 1999. 345 с.
49. Город как социокультурное явление исторического процесса: сборник статей ; Ред. Сайко Э. В. . М.: Наука, 1983. 351 с.
50. Город Краков. Аннотированный каталог искусств. На русс. языке. Краков, 2005. 164 с.
51. Грамота актёровподмастерьев. *Мастерские письма на заре западного Средневековья и их сокровища*. – М.: Мысль, 1991. – 213 с.
52. Гребан А. О литургической драме и мистериальном действе: Школьная драма XIII-XVI веков ; под ред. Д.В. Джохадзе. М.: Искусство, 1987. С. 223-286.
53. Гсолковский И. Гнезновская кафедра ; пер. с польс. Варшава, 1986. 284 с.
54. Гуревич А.Я. Популярное богословие и народная религиозность Средних веков *Из культуры Средних веков и Возрождения*. М.: Просвещение, 1976. С. 215-259.
55. Гуревич А.Я. Жак Ле Гофф и "Новая историческая наука" во Франции. Екатеринбург: УФактория. 53 с.
56. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Наука, 1972. 350 с.
57. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: Наука, 1981. 358с.
58. Данстейбл Дж. Об усовершенствовании действа католической мессы: *Школьная драма XIII-XVI веков* ; под ред. Д. В. Джохадзе. М.: Искусство, С. 139-191.
59. Даркевич В.П. Путиами средневековых мастеров. М.: Мысль, 1972. 192 с.
60. Дворецкая И.А. Организация управления в Остготском королевстве Византийский современник. 1962. Вып. 21. С. 215-234.
61. Дживелегов А.С., Бояджиев Г.К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.: Высш. шк., 1984. 489 с.

62. Джуринский А. Н. История зарубежной педагогики: учеб. пособие для вузов. М.: ФорумИНФРА, 1998. 272 с.
63. Джуринский А.Н. История педагогики. М.: Мысль, 1999. 369 с.
64. Дидро Д. Собрание сочинений: В 10ти Т. М., 1996. Т. 10.
65. Добиаш О.А. Культура западноевропейского средневековья. М.: Наука, 1987. 351с.
66. Добровольский Т. Студия над старым городом. Пер. с польск. Варшава, 1995. 118 с.
67. Донини А.И. У истоков христианства. М.: Политиздат, 1979. 341 с.
68. Дурылин С.Я. Три портрета: Театр. М.: Музгиз, 1931. 113с.
69. Духавнева А.В., Столяренко Л. Д. История зарубежной педагогики и философия образования: Для студ. пед. вузов. Ростовна Дону: Феникс, 200. 480 с.
70. Євлевич Х. Лабіринт Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія У 2х ч. Ч. 2. К.: Наукова думка, Основи, 1995. С. 250256.
71. Єфименко В.В. Культура Середньовіччя. Історія світової культури: Навч. посібник : Керівник авт. колективу Л.Т. Левчук. 4е вид. стереот. К.: Либідь, 2003. С. 212252.
72. Захватович Я., Беганский П. Старый город в Варшаве. Пер. с польск. Варшава, 1986. – 362с.
73. Здравомыслов А.Г. Методология и процедура социологического исследования. М., 1989. 539 с.
74. Знаменитые философы раннего и класического Средневековья ; Ред. Г.С. Александренков. М.: ОЛМА: ПРЕСС, 2003. 448 с.
75. Зязюн І. А. Філософські проблеми гуманізації і гуманітаризації освіти Педагогіка толерантності. 2000. № 3. С. 5861.
76. Його ж. Філософські засади освіти: освітні і виховні парадигми, освітні технології. Діалектика педагогічної дії. Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти. Монографія. К.: 2003. С 1159.
77. Зязюн Л. І. виховні системи Антона Макаренка і Олександра Нілла в інтерпретації французьких учених Неперервна професійна освіта: теорія і практика, 2006. Вип. 34. С. 200221.
78. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. 4е изд. М.: Мысль, 1992. 183 с.
79. Из „Капитуляция“ Карла Великого (803 г.) История средних веков. Хрестоматия (VXV века) ; под ред. В. Е. Степановой и А. Я. Шевеленко. М.:

- Высш. шк., 1980. С. 98100.
80. Исидор Севильский. О природе вещей ; пер. и коммент. Т.Ю. Бородай Социальнополитическое развитие стран Пиренейского полуострова при феодализме ; отв. ред. Е.В. Гутнова. М.: ИВИ АН СССР, 1985. С. 136153.
 81. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия в 6ти т. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т.3. 767 с.
 82. Историография и источниковедение стран Центральной и ЮгоВосточной Европы (Сб. ст.). М.: Мысль, 1986.
 83. История английской литературы. В 2х ч.Л.: АН СССР. Ч.1. Вып.3.565 с.
 84. История образования и педагогической мысли за рубежом и в России: Учеб. пособие для студентов высших педагогических заведений / Под ред. З.И. Васильевой. М.: Изд. центр „Академия“, 2001. 416 с.
 85. История образования и педагогической мысли в эпоху Древности, средневековья и Возрождения: Учеб. пособие ; под ред. Т. М. Матулис. М.: Издво РУДН, 2004. 593 с.
 86. История педагогики и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX века: Учеб. пособие для пед. учеб. заведений ; под. ред. акад. РАО А.И. Пискунова. 2е изд., испр. и доп. М.: Сфера, 2001. 512 с.
 87. История средних веков. М.: ОЛМА ПРЕСС Образование, 2004. 640 с.
 88. Іларіон Київський. Слово про закон і благодать. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 1134.
 89. Ісаєвич І.Д. Братства та їх роль у розвитку культури XVXVIII ст. К.: Наукова думка, 1966. 252 с.
 90. Исидор Севільський. Про природу речей. Етимології. К.: Либідь, 1994. 451 с.
 91. Історичні вірші. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 531558.
 92. Історія педагогіки: Навч. посіб. для студ. пед. навч. закладів ; М.В. Левківський (ред.), О.А. Дубасенюк (ред.). Житомир: ЖДПУ, 1999. 336 с.
 93. Історія Русів. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 191451.
 94. Історія світової культури: навч. посібник ; керівник авт. колективу Л.Т. Левчук. 4е вид. стереот.К.: Либідь, 2003. 368с.

95. Історія української культури ; ред. І. Крип'якевича. К.: Либідь, 1994. 651 с.
96. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. В.І. Білик, Ю.А. Гобань, Я.С. Калакура та ін.; За ред. С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. К.: Тво „Знання“ КОО, 2001. 326с.
97. Карлович Р. Проблемы польского градостроительства / Архитектура в СССР. 1981. № 7. С. 1825.
98. Кассиодор М.А. Сенатор. Наставления в науках божественных и мирских. Вари. *Знаменитые философы раннего и классического Средневековья*. Ред. Г.С. Александренков. М.: ОЛМА: ПРЕСС, 2003. С. 98196.
99. Кемпбел Ф. Историческая сущность категории "университет". Л.:Изд. ЛГУ, 2003. 185 с.
100. Кемпбел Ф. Процесс взаимопревращений в педагогике. Пер. с англ. М.: Мысль, 2003. – 185 с.
101. Кенигсбергер Г.Г. Средневековая Европа, 4001500 годы ; пер. с англ., предисл. Д.Э. Харитоновича. М.: Издво „Весь Мир“, 2001. 304 с.
102. Книга природы в эпоху Средневековья: Образование в христианской Европе. Выражение „Книжной культуры“ в образовании: История образования и педагогической мысли: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003.С. 7885.
103. Книга ремесел 1268 года. Памятники средневековой латинской литературы IX-XIII веков ; Л.А. Фрейберг. М.: Наука, 1970. 444 с.
104. Коджаспирова Г.М. История образования и педагогической мысли: Таблицы, схемы, опорные конспекты: учеб. пособие для студентов высших учеб. заведений. М.: ВЛАДОС ПРЕСС, 2003. 224 с.
105. Коменский Я.А. Избранные педагогические сочинения: В 2х т.Т. 1. М.: Педагогіка, 1982. 576 с.
106. Конен С. Талантливые дети: Проблемы сравнительной педагогики. М.: Прогресс, 2001. –351 с.
107. Конрад Н.Н. Запад и Восток: Статьи.М.: Наука, 1972.495с.
108. Конструктивные возможности схоластики: Образование в христианской Европе: история образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений.М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003.С. 8590.
109. Концепція громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності / О.В. Сухомлинська, М.Й. Боришевський, К. І. Чорна та ін. Освіта України. 2000. 9 серпня. С. 67.
110. Концепція громадянської освіти в Україні Освіта України. 2000.15

листопада. С. 1213.

111. Корнетов Г.Б. История педагогики: Введение в курс „История образования и педагогической мысли“: Учеб. пособие. М.: Издво УРАО, 2002. 392 с.
112. Корнетов Г.Ц. Цивилизационный поход к изучению всемирного историкопедагогического процесса. М.: Уздво УРАО, 1994. 265 с.
113. Корсунский А.Р. Готская Испания. М.: Наука, 1989. 326 с.
114. Його ж. Образование раннефеодального государства в Западной Европе. М.: МГУ, 1963. 186с.
115. Корсунський А.Р., Гунтер Р.С. Упадок и гибель Западной Римской империи и возникновение германських королевств (до середини VI века). М.: МГУ, 1984. 254с.
116. Косиков К.Г. Средние века и Ренесанс. Методологические проблемы Зарубежная литература второго тысячелетия : учеб. пособие ; Под. ред. Л.Г. Андреева. М.: Высш. Школа, 2001. С. 825.
117. Крассовский Р. Архитектура древней Польши. Пер. с польс. – Варшава, 1978. 474 с.
118. Кремень В.Г. Освіта й наука України: шляхи модернізації (факти, роздуми, перспективи). К.: Грамота, 2003. 216 с.
119. Кремень В.Г. Про стан освіти в Україні та національну доктрину її розвитку: Доповідь міністра освіти і науки України В. Г. Кременя на II Всеукраїнському з'їзді працівників освіти II Всеукраїнський з'їзд працівників освіти. К.: НІЧЛАВА, 2002. С. 727.
120. Крип'якевич І. Освіта й наука. Історія української культури ; ред. І. Крип'якевича. К.: Либідь, 1994. С. 4452.
121. Крип'якевич І. Побут: Княжа доба. Доба перемін. На світанку нових часів. Історія української культури ; ред. І. Крип'якевича. К.: Либідь, 1994. С. 61-51.
122. Кудрявцев О.Ф., Уколова В.И. Представление о фортуне в средние века и эпохи Возрождения Взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе. М.: ИВИ АН СССР, 1983. С. 174-202.
123. Кузьмин В.П. Принцип системности в теории и методологии К.Маркса. М., 1980. 271 с.
124. Культура и общество в средние века: методология и методика зарубежных исследований. М.: ИВИ АН СССР, 1987. 221с.
125. Культура Середньовіччя. Історія української та зарубіжної культури: Навч. посіб./ В.І. Білик, Ю.А. Гобань, Я.С. Калакура та ін.; За ред. С.М. Клапчука,

- В.Ф, Остафійчука. К.: Тво „Знання“ КОО, 2001.326с.
126. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовічного Запада. Екатеринбург: УФактория, 2005. – 559 с.
127. Лещенко М.П. Теоретико-методичні основи педагогічної майстерності викладачів професійної школи в умовах сучасного соціуму. Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти. Монографія. К.: 2003. С 6082.
128. Линдсей Д.С. Наставление в моралите: Школьная драма XIII-XVI веков ; под ред. Д.В. Джохадзе. М.: Искусство, С. 192-222.
129. Липинський В.В. Україна на переломі. Львів, 2003. 203 с.
130. Лінч Дж.Г. Середньовічна церква: Коротка історія. К.: Либідь, 1994. 218 с.
131. Літопис самовидця. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 59191.
132. Лосев А.Ф. Творчество Бозэция как переходной античносередневековой феномен. Западноевропейская средневековая словесность .М.: МГУ, 1985.С. 25-27.
133. Маланюк Є.Ф. Нариси з історії нашої культури. К.: Обереги, 1992. 80с.
134. Массон В. М. Первые цивилизации. Л.: Наука, 1989. 389 с.
135. Матейцак А. Велислава Библия. На русск. языке. Прага: Артия, 1988. 182 с.
136. Його ж. Библия Велислава 1340 года как зеркальное отражение чешской готической культуры. Прага: Артия,1985 г. 381 с.
137. Михайлова О.С. Гуманітарний підхід у соціокультурному вихованні майбутніх учителів у процесі професійної підготовки Педагогічний процес: теорія і практика, 2006. Вип. 1.162-168.
138. Мокульський С.П. История западноевропейского театра. В 2х ч.Ч.1.М.: Искусство, 1956.
139. Монастырское образование и его секуляризация: Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003.С. 9093.
140. Мономах Володимир. Повчання дітям. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 34-52.
141. Мореловский М., Пташцка А. Вроцлав. Пер. с польс. Варшава, 1988. 422 с.

142. Морли Т.О. мадригальной комедии: *Английский мадригал*. М.: Музыка, 1989.С.524.
143. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII столетия.М.: Искусство, 1962. 562 с.
144. Морозов П.О. История русского театра до половины XVIII в. М.: Искусство, 1991. 391 с.
145. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения ; пер. В.П. Шестакова.М.: Музыка, 1966. 574с.
146. Муратова К.М. Мастера французской готики XIXIII веков. М.: Искусство, 1988. 266 с.
147. Наулко В.І. Культура і побут населення України. К.: Либідь. 2001. 312 с.
148. Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003.352 с.
149. Обри П. Трубадуры и труверы. пер. с франц. М.: Искусство,1996. 115с.
150. Опарина Е.В. Два феномена в эволюции Парижского университета XIII века. –Пермь, 2005. 93 с.
151. Освободительное движение народов Австрийской империи. М.: Наука, 1981. 412 с.
152. От *Ars antiqua* до *Ars nova*.М.: Музыка, 1984. 385 с.
153. От Младой Польши до наших дней. Исторический каталог. пер. с польс. Варшава, 1985. – 376 с.
154. Оуэн Р. Лекции о рациональной системе устройства общества. Педагогические идеи Р.Оуэна. М.: Прогресс, 1999. –485 с.
155. Пам'ятники средневековой латин ской литературы IV IX веков.М.: Наука, 1970.444с.
156. Парсонс Т. Общетеоретические проблемы социологии. *Социология сегодня*, пер. с англ. – М.: Мысль, 1985. – С. 361-420.
157. Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти. Монографія. К.: 2003. 246 с.
158. Педагогическая мысль в Византии: Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003.С. 70-74.
159. Періг І.М. Особистісно актуалізуючий підхід у розвитку творчої обдарованості студентів вищих технічних навчальних закладів Педагогічний процес: теорія і практика, 2006. Вип. 1. 228-238.

160. Перлини духовності. *Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття*. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 2. С. 3286.
161. Плавкин З.И. Литература Испании IX-XV веков. М.: Высш. Шк., 1986. 174с. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Ликург: В 3х Т. – М.: издво АН СССР, 1971. Т.1.
162. Полікарпов В.С. Лекції з історії світової культури. Х.: Основа, 1995. 389 с.
163. Помиткін Є.О. Психологічні детермінанти педагогічної майстерності / Педагогічна майстерність у закладах професійної освіти. Монографія. К.: 2003. С 213-246.
164. Понтано Дж. О сценическом действе и школьной драме: Школьная драма XIII-XVI веков ; под ред. Д.В. Джохадзе. М.: Искусство, С. 287-352.
165. Постановление Латеранского церковного собора от 1215 года История средних веков. Хрестоматия (XV века) ; под ред. В.Е. Степановой и А.Я.Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 195-197.
166. Постановление Лондонской гильдии актеров. К вопросу о судьбах латинской образованности в варварских королевствах Средние века. 1956. Вып.2. – С.114-134.
167. Постановление Парижской гильдии актеров. *К вопросу о судьбах латинской образованности в варварских королевствах*. Средние века. 1956. – Вып.2. – С. 134-143
168. Поучение короля Людовика IX своему сыну История средних веков. Хрестоматия (XV века) / Под ред. В.Е. Степановой и А.Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 244-245.
169. Про українську вертепну драму та явище вертепного дійства Перлини духовності *Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття*. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 2. С. 418-432.
170. Прокопович Ф. Владимир. Перлини духовності. *Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття*. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 1. С. 510-531
171. Путевые записки Вениамина из Уделы, посетившего Константинополь в декабре 1171 года. *История средних веков. Хрестоматия (до XV века)* / Под ред. В. Е. Степановой и А. Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 128-130.
172. Пьер Абеляр. Да и нет: *Знаменитые философы раннего и классического Средневековья* ; ред. Г.С. Александренков. М.: ОЛМА: ПРЕСС, 2003. С. 187-259.

173. Рассел Дж. К. Три книги великих наций. – М.: Прогресс, 1999. 440 с.
174. Резанов В.Т. Школьное действо XVIII-XIX вв. Л., 2001. 275 с.
175. Ренеш М. Место университетского суда в социальноэкономической жизни Праги. На русск. языке. Прага: Артия, 1987. 152 с.
176. Рауль Глабер. Пять книг историй своего времени История средних веков. Хрестоматия (VXV века) / Под ред. В. Е. Степановой и А.Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 204-206.
177. Русов Д.Ю. Душа народу і дух нації. Луцьк: ЛДПУ, 1999. – 79 с.
178. Саксонское зеркало История средних веков. Хрестоматия (VXV века) / Под ред. В. Е. Степановой и А. Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 8587.
179. Сидорова Н.А. очерки по истории ранней городской культуры во Франции. М.: Издво АН СССР, 1953. 503 с.
180. Сильвестров В.В. Проблемы преемственности в философской культуре (античность-средневековье и новое время) *Философия и история культуры*. М.: Наука, 1985. С. 2542.
181. Сказкин С.Д. Из истории социальнополитической и духовной жизни Западной Европы в средние века. М.: Наука, 1981. 294с.
182. Скалигер Ж.С. Школьное действо против городских мистерий. В защиту школьной драмы: Школьная драма XIII-XVI веков ; под ред. Д.В. Джохадзе. М.: Искусство, С. 401-445
183. Служитель Вакха, "мученик науки": средневековый студент Зеркало недели. № 1 (580). 14 января 2006 г.
184. Смирнов А.А. Средневековая Испания. Л.: Наука, 1969. 210 с.
185. Смірнова В.М. Проблематика інтеграції знань: історико-педагогічний аналіз . *Неперервна професійна освіта: теорія і практика*, 2003. Вип. IIIIV. С. 43-49.
186. Снігур Л. В. Вплив змісту позааудиторної діяльності студентів на розвиток їхньої громадянськості *Неперервна професійна освіта: теорія і практика*, 2003. Вип. III-IV. С. 234-242.
187. Создание университетов и городских школ: Образование в христианской Европе: *История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений*. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 93-98.
188. Соколова І.В. Професійна підготовка вчителя за двома спеціальностями: концепції, парадигми, моделі *Неперервна професійна освіта: теорія і практика*, 2006. Вип. 34. С. 86-95.
189. Социальнополитическо развитие стран Пиренейского полуотрова при

- феодалізме ; отв. ред. Е.В. Гутнова. М.: ИВИ АН СССР, 1985. С. 83-135.
190. Средневековая трансформация античного наследия: Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 67-70.
191. Станкевич И., Сцермер Б. Средневековый Гданск (897-1492); пер. с польс. Варшава: Студия, 1996. 409 с.
192. Стасько О.Г. Прояв умовних цінностей у процесі спілкування. *Педагогічний процес: теорія і практика*, 2006. Вип. 1. 238245.
193. Таллашев Х.Х. Общепедагогические идеи ученых энциклопедистов Ближнего и Среднего Востока эпохи Средневековья. Ташкент, 1995. 345 с.
194. Теофил. Записка о различных ремеслах. *История средних веков. Хрестоматия (VXV века)* / Под ред. В.Е. Степановой и А.Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 154-155.
195. Тихонравов Н.Н. Русские драматические произведения 1672-1725 гг. М.: Издво МГУ, 1996. –633 с.
196. Торосян В.Г. Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 6274.
197. Уколова В.И. Кассиодор и средневековая культура: взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе. М.: ИВИ АН СССР, 1983. С. 66-95.
198. Уколова В.И. Методологические проблемы изучения генезиса западноевропейской средневековой культуры. Методологические и философские проблемы истории. Новосибирск: Наука, 1983. №6. С. 152-164.
199. Уколова В.И. Флавий Кассиодор. *Вопросы истории*. 1982. №2. С. 185-189.
200. Уколова В.С. Античное наследие в культуре раннего Средневековья. М.: Наука, 1989. 336 с.
201. Уколова В.И. Исидор Севильский и античная философия. *Средние века*. Науч. сб., 1985. Вып. 48. С. 2737.
202. Українська культура: Лекції Дмитра Антоновича / Упор. С.В. Ульяновська К.: Либідь, 1993. 592с.
203. Февр Л. Цивілізація: Еволюція слова і групи ідей. Бої за історію. М.: Мысль, 1991. 556 с.
204. Филипп де Витри. Новое искусство. От *Ars antiqua* до *Ars nova*. М.: Музыка,

1984. С. 44105.
205. Формирование национальных культур в странах Центральной и ЮгоВосточной Европы. – М.: Высшая школа, 1977. 276 с.
206. Хагетт Дж., Стиннет Т.М. Профессиональные проблемы учителей. Пер. с англ. – М., 2003. – 411 с.
207. Хрестоматия по истории зарубежной педагогике. – М.: Просвещение, 1988. – 601 с.
208. Хрестоматия по истории зарубежной педагогике: Учеб. пособие для студентов пед. интов / Сост. и авт. Вводных статей А.И. Пискунов. 2е изд., перераб. М.: Просвещение, 1981. 672 с.
209. Хрестоматия по истории педагогике. – М.: Просвещение, 1981. 591 с.
210. Христианская идеология образования: Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 6467.
211. Художня культура світу: Навч. посібник для загальноосвітніх закладів України / За ред. Миропольської Н.Є.К.: Вища школа, 2005. 191 с.
212. Цебрій І.В. Образ західнослов'янської жінки XIV століття за Біблією Велислава Слов'янський збірник. Вип.б. Полтава: Словянський клуб, 2007. С.3843.
213. Цебрій І.В. Варіанти соціальної адаптивної взаємодії Адаптивне управління: Матеріали Всеукраїнської науковопрактичної конференції 2021 травня 2005 року. Запоріжжя: НМЦ, 2005. С. 1922.
214. Цебрій І.В. Від культури євразійських кочівників до євразійської цивілізації: Навчальний посібник для вчителів історії та студентів історичних факультетів.. Київ: ЦІППО, 2005. 66 с.
215. Цебрій І.В. Від культури євразійських кочівників – до євразійської цивілізації Навчальний посібник для вчителів історії та студентів історичних факультетів. Вид. друге, перероб. і доп. Полтава: ПОІППО, 2006. 66 с.
216. Цебрій І.В. Роль студентського самоврядування та міської муніципальної влади у виховному процесі Середньовіччя Збірник наукових праць ПДПУ імені В.Г. Короленка Серія „Педагогічні науки“. Випуск 5 (57). Полтава: ПІППО, 2007. С. 138146.
217. Цебрій І.В. Д.В. Ахшарумов видатний музичногромадський діяч Слов'янський збірник. Вип. 4. Полтава: АСМІ, 2004. С. 7680.
218. Цебрій І.В. Держава, суспільство і культура західних слов'ян у

- середньовічну добу Актуальні питання всесвітньої історії та методика їх викладання: Матеріали доповідей і повідомлень Третього Всеукраїнського науковопрактичного семінару (23-24 березня 2006 року). Полтава: АСМІ, 2006. С. 101-114 .
219. Цебрій І.В. До витоків формування інтелектуальної та висококультурної особистості: Посібник для вчителів історії та зарубіжної літератури / З педагогічного досвіду шкіл Полтавщини. Полтава: ПОІППО, 2006. 116 с.
220. Цебрій І.В. Духовне життя й освіта Західної Європи в періоди перших "варварських" відроджень Актуальні питання всесвітньої історії та методика їх викладання: Матеріали доповідей і повідомлень Четвертого Всеукраїнського науковопрактичного семінару (27-28 березня 2007 року). Полтава: АСМІ. С. 100-110.
221. Цебрій І.В. Естетичні уявлення людини на зорі виникнення цивілізації Актуальні питання всесвітньої історії і методика їх викладання: Матеріали доповідей і повідомлень Всеукраїнського науковопрактичного семінару (6-7 жовтня 2004 року). Полтава: АСМІ, 2004. С. 92-100.
222. Цебрій І.В. Етикопедагогічні ідеї античності у контексті сучасної соціальнопедагогічної думки Постметодика. 2003. – № 4. – С.485-1.
223. Цебрій І.В. Етикопедагогічні ідеї у становленні професійної початкової та вищої освіти часів Середньовіччя і епохи Відродження Неперервна освіта: теорія і практика. – 2004. Вип. IV. С.127-131.
224. Цебрій І.В. Життя, віддане музиці: спогади про Валентина Шермана Слов'янський збірник. Вип. 5. Полтава: АСМІ, 2006. С. 298-305.
225. Цебрій І.В. З історії полтавської інтелігенції: Н.Булгаков, Є.І.КоханКоханенко П'ята Полтавська наукова конференція з історичного краєзнавства: Матеріали доповідей і повідомлень (34 грудня 2003 року). Полтава, 2003. С.299-304.
226. Цебрій І.В. Іван Глоба: Полтавський край Запорізька Січ Москва Париж Туруханівськ Слов'янський збірник. Вип. IV Полтава: АСМІ, 2005. С.76-80.
227. Цебрій І.В. Історикопедагогічний аналіз професійної підготовки акторів у середньовічний період Неперервна професійна освіта: теорія і практика. 2006. Випуск 34. 95-102.
228. Цебрій І.В. Історикопедагогічний аналіз професійної цехової освіти в середньовічний період Неперервна професійна освіта: теорія і практика. Науковометодичний журнал. 2006. Випуск 34. С.95-102 159..
229. Цебрій І.В. Комплексна програма "Комп'ютеризація та вихід в Інтернет.

- Адреси кращого педагогічного досвіду Полтавщини. Анотований каталог / Упор. В.М.Золотухіна, В.В.Гудзенко. Полтава: ПОІППО, 2003. С. 12-13.
230. Цебрій І.В. Маркетинг в освіті і державногромадське управління Філософські обрії. Випуск 15. КиївПолтава, 2006. С 251265.
231. Цебрій І.В. Менталітет цивілізованої людини початку новоевропейського суспільства (шекспірівська епоха): Навчальнометодичний посібник. – Полтава: ПОІППО, 2006. – 40 с.
232. Цебрій І.В. Місце і роль наукових досліджень у системі підготовки управлінських кадрів в освіті: зарубіжний досвід вивчення та впровадження в Україні іноземного досвіду вдосконалення діяльності органів влади: Матеріали всеукраїнської науковопрактичної конференції.Полтава: РВЦ ПУСКУ, 2007. С. 145-151.
233. Цебрій І.В. Модернізація управлінської діяльності у контексті наукової роботи кафедри менеджменту і освіти. *Імідж сучасного педагога*. 2004. №6. С. 3739.
234. Цебрій І.В. Організація самостійних домашніх занять учнів. *Виховання дитини виховання нації*: Матеріали обласної науковопрактичної конференції "Проблеми та досвід реалізації обласної програми системи виховання учнівської молоді на період до 2012 року". Полтава: ПОІППО, 2004. С. 84-85.
235. Цебрій І.В. Освіта в контексті соціокультурного простору Середньовіччя: Навчальний посібник для вчителів історії та студентів історичних факультетів. Полтава: АСМІ, 2007. 42с.
236. Цебрій І.В. *Освіта у контексті розвитку української культури*: книга для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів. Частина І. Полтава: ПОІППО, 2005. 26 с. Цебрій І.В. Основи цивілізаційної теорії: посібник для студентів історичних факультетів. Полтава: ПДПУ, 2006. 56 с..
237. Цебрій І.В. Основи цивілізаційної теорії: посібник для студентів історичних факультетів. Полтава: ПДПУ, 2006. 56 с.
238. Цебрій І.В. Основні форми організації занять театральної освіти середньовічної доби у системі загальної шкільної освіти Неперервна професійна освіта: теорія і практика. 2005. Вип. 2. С.84-90.
239. Цебрій І.В. Особистісний фактор в управлінні освітою *Імідж сучасного педагога*. 2003. №10. С. 2023.
240. Цебрій І.В. Практичні засади реалізації міської освіти в цехах середньовічної Німеччини. *Імідж сучасного педагога*. 2006. № 34. С. 125-130.

241. Цебрій І.В. Практично-наукові підходи до змісту освіти церковно-монастирських шкіл: збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. Вип. 6 (53). Серія "Педагогічні науки". Полтава, 2006. С. 127-135.
242. Цебрій І.В. Проблема життя і смерті в художньому світі Леоніда Бразова: *Леонід Бразов. Батько*. Полтава: АСМІ, 2006. С. 48-58.
243. Цебрій І.В. Розвиток і саморозвиток творчого мислення колективу: адреси кращого педагогічного досвіду Полтавщини. Анотований каталог / Упор. В.М.Золотухіна, В.В.Гудзенко. Полтава: ПОІППО, 2003. С. 15-17.
244. Цебрій І.В. Слов'янське національне Відродження у контексті магістерського курсу "Особливості історичної еволюції держави і суспільства у слов'ян". *Магістратура: історія становлення перспективи розвитку*: матеріали регіональної науковопрактичної конференції 21 квітня 2004 року. Полтава: АСМІ, 2004. С. 44-48.
245. Цебрій І.В. Соціально-економічні трансформації в Наддніпрянщині в контексті європейського цивілізаційного поступу (кінець ХІХ початок ХХ ст.) *Наддніпрянська Україна: історичні процеси, події, постаті*: зб.наук.пр. Дніпропетровськ:ДНУ. Вип. 4 2006. С. 162-173.
246. Цебрій І.В. Соціоетичний компонент у системі освітнього процесу: посібник для педагогічних навчальних закладів. Полтава: ПОІППО, 2003. 112 с.
247. Цебрій І.В. Становлення й розвиток міської освіти в цехах середньовічної Франції. Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка. Вип. 3. Серія "Педагогічні науки". Полтава, 2006. С. 226-235.
248. Цебрій І.В. Стратегія управління закладами освіти в умовах формування інформаційного суспільства: навчальний посібник для викладачів інститутів післядипломної освіти, керівників загальноосвітніх закладів, слухачів курсів підвищення кваліфікації. Полтава: ПОІППО, 2006. 155 с.
249. Цебрій І.В. Суспільно-гуманітарні проблеми освітнього менеджменту: посібник для керівників шкіл та слухачів курсів різних категорій ПОІППО. Полтава: ПОІППО, 2004. 140 с.
250. Цебрій І.В. Театральна освіта Середньовіччя в системі загальної шкільної освіти Постметодика. № 6. С. 44-49. 2006.
251. Цебрій І.В. Управлінський етикет. Офіційні й неофіційні відносини в колективі. Імідж сучасного педагога. 2003. №1. С. 31-33.

252. Цебрій І.В. Українське бароко в контексті слов'янської культури Вісник історії: Збірник наук.праць. Дніпропетровськ: ДНУ, 2007. С. 159-170.
253. Цебрій І.В. Управлінський імідж (історикоретроспективний погляд на проблему: збірник наук. праць Полтавського державного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка. Вип. 2. Серія „Педагогічні науки“. Полтава, 2004. С. 154-158.
254. Церковный контроль над образованием: Образование в христианской Европе: История образования и педагогической мысли: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. М.: Изво ВЛАДОСПРЕСС, 2003. С. 74-78.
255. Цеховой устав Нюрнбергской школы мейстерзингеров. документальные памятники организации цехового ремесла Германии XIII-XVI веков. М.: Наука, 1978. 348 с.
256. Цитек О. Пражский кодекс Liber viaticus 1360 года и его значение для развития пражской юриспруденции. На рус. языке. М.: Наука, 1989. 512 с.
257. Чебышев А.А. Очерки по истории европейской драмы. Английская комедия конца XVI-половины XVII века. СПб, 1897, С. 92-98.
258. Черкасова Т.С. Проблема формування світогляду людини та її професійне самовизначення Неперервна професійна освіта: теорія і практика, 2006. Вип. 34.С. 129-137.
259. Чернецький С.П. Театр. Історія української культури / Ред. І. Крип'якевича. К.: Либідь, 1994. С. 593-621.
260. Шевчук В.О. Таємниці літопису Самійла Величка. Перлини духовності Твори української світової літератури від часів Київської Русі до XVIII століття. В 2х кн. К.: Грамота, 2003. Кн. 2. С. 318.
261. Школьная драма XIII-XVI веков ; под ред. Д.В. Джохадзе. М.: Искусство, 1987. 445с.
262. Шумилина О.А. Моральный императив личности в духовной культуре украинского Просвещения и барокко Социальногуманитарные проблемы менеджмента. Серия: Государственное управление. Донецк: ДОНГАУ, 2003. С. 476-480.
263. Щербаківський В.Ю. Формація української нації. Львів, 1992. 183 с.
264. Эйнгард. Жизнь Карла Великого История средних веков. Хрестоматия (IX-XV века) ; Под ред. В.Е. Степановой и А.Я. Шевеленко. М.: Высш. шк., 1980. С. 55-61.
265. Эфрос Н. Московский художественный театр (1898-1923). М.: Госиздат, 1941. 292с.

266. Якоб Льежский. К вопросу риторической подготовки школяров: Школьная драма XIII-XVI веков / Под ред. Д. В. Джохадзе. М.: Искусство, С. 81-138
267. Якса Н. В. Підготовка майбутніх учителів до взаємодії суб'єктів освітнього процесу в контексті ідеї полікультурності Неперервна професійна освіта: теорія і практика, 2006. Вип. 34. С. 1825.
268. Ястребицкая А.Л. Западная Европа XIII-XIV веков. Эпоха, город, быт, костюм. М.: Мысль, 1978. 537 с.
269. Любимов Л.Н. Искусство средневековой Европы. М.: Высш. шк., 1982. 389 с.
270. Культура Средневековья и Возрождения: Хрестоматия : Укладач Н.Л. Перська. Харків: Факт, 1998. 352 с.
271. Лемківський М. В., Микитюк О.М. Історія педагогіки: навч. посібник ; за ред. М. В. Лемківського. Харків: ОВС, 2002. 240 с.
272. Лихачев Б.Т. Педагогика: курс лекций : учеб. пособие для студентов педагог. учеб. заведений и слушателей ИПК и ФПК. 4е изд., перераб. и доп. М.: Юрайт, 2000. 523 с.
273. Лихачев Б. Т. Философия воспитания. Специальный курс: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М.: Прометей, 1995. 282 с.
274. Лозова В. І., Троцко Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: навч. посібник. Харків: ОВС, 2002. 400 с.
275. Abelson P. The seven liberal arts: A study of medieval culture. N.Y.: Columb. Univ. press, 1939. 150 p.
276. Bates K.L. English religions drama. L.: Longmans, 1997. 277 p.
277. Berschin W. Criechischlateinisches Mittelalter: Von Hieronymus zu Nikolaus von Kues. Bern: Francke, 1980. 363 S.
278. Bonnet M. Le latin de Gregoire Tours. P.: Hachette, 1990. 487 p.
279. Bowen J. A history of Western education. L.: Metthuen, 1972-1976. 373 p.
280. Campenhausen H.F. The fathers of latinChurch. L.: Black, 1964. 328 p.
281. Cassiodorus M.A. Senator. De Anima ; Ed J. Werner Halporn. N.Y.: Ithaca, 1953. 25 p.
282. Cassiodorus M.A. Senator. Varie ; Ed A.J. Fridh Corpus christianorum: Turnhout, 1973. 597 p.
283. Cauifield M.F. The irish mystique. L.: PrenticeHall, 1973. 253 p.
284. Chadwick H. Early Christian thught and the classical tradition. Oxford: Clarendon press, 1985. 174 p.
285. Chamberg E. Mediaeval stage. V. 12. Oxford.: Black, 1995. 318 p.
286. Chazottes C. Gregoire le Grand. P.: Belles Lettres, 1958. Vol. 12.

287. Churruca J. Instituciones de Gayo en san Isiloro de Sevilla. Leon: Centro de Estud. e Invest San Isiloro, 1975. 171 p.
288. Cilson E. History of Christian philosophy in the Middle Ages. N.Y.: Random House, 1975. 829 p.
289. Cochrane Ch. Christianity and classical culture. L.: Oxford Univ. press, 1944. 523 p.
290. Cohen G. Englisch religions drama. L.: Magmillan, 1993. – 257 p.
291. Cohen G. Histoire de la mise en scene dans le theatre relegieux francais au moyen äge. P.: Hachette, 1926. 229 p.
292. Colish M.L. The Mirror of Language: A study in the medoaval theory of Knowledge. L.: Univ. nebr press, 1983. 339 p.
293. Courcelle P. Saint Augustin et Boece: La survie de leurs deux chefsd'oeuvre . P.: Inst de France, 1968. 110 p.
294. Coussenmaker E. Drames liturgiques du moyen. P.:Belles Lettres, 1982. 144 p.
295. Di Capua F. Cassiodoro. De institutione divinarum Boll. Filol. Clasica, 1992. N 19. P. 89-98.
296. Dillon M. Early Irish litrerature. Chicago: Univ. press, 1978. 191 p.
297. Dodsleu R.A. Select collection of old Englisch plays. Strassburg: Black, 1998. 215 p.
298. Ducett E. Sh. The Gateway to the Middle Ages. N.Y.: Macmillan, 1973. 199 p.
299. Ensslin W. Des Symachus Historia Romana als Quelle für Jordanes. München: Verl. Bauer. Akad. 1989. 106 S.
300. Esposito S. Cassiodoro, la Bibbia e la cultura Occidentale. Divus dioevo, 1958. N 61. P. 193-204.
301. Fontaine J. culture et spiritualite en Espagne du VI an VIII siegles. L.: Oxford univ. press, 1986. 352 p.
302. Fontaine J. La diffusion carolingienne du manuscript conserves Italie Stud medievali, 1987. N 7. Ser. 3. P. 108-127.
303. Glebsh W.A. Christianity in Eueopean history. Oxford: Univ. press, 1979. 315 p.
304. Grant M. Dawn of the Middle Ages. N.Y.: McGravHill, 1981. 224 p.
305. Isilore de Seville. Sententiarum libri tres ; Ed. Robles Carcedo. Salamanca: Inst. „Antonio de Nebeja“, 1964. 653 p.
306. Knowles D. Great historical enterprise: Problems in Monastic History. . N.Y.: Nelson, 1964. 231 p.
307. Kulturbruch oder Kulturkontinuität im Übergang von der Antike zum Mitteralter. Darmstat: Wiss Buchges., 1968. 319 p.

308. Laistner M.L.W. The intellectual heritage of the early Middle Ages. Ithaca: Cornell Univ. press, 1977. 285 p.
309. Laistner M.L.W. Thoughts and letters in Western Europe, A. D. 500 to 900. L.: Methuen, 1987. 416 p.
310. Lawrence C.H. Medieval monasticism: Forms of religious life in Western Europe Middle Ages. N.Y.: Longmans, 1985. 260 p.
311. Le mustered u slege d'Orleans ; Publ. par F; Gusserd et E. Gertain. P.:Belles Lettres, 1992. 504 p.
312. Liebeschetz J. Continuity and change in roman religion. Oxford: Clarendon press, 1979. 359 p.
313. Lot F. La fin du monde antique et le moyen âge.P.: Michel, 1981.559 p.
314. Löwe H. Von Cassiodor zu Dante. B., N.Y.: De Gruyter, 1973. 342 S.
315. Lulu J. The complete works.V. 13. Oxford: Clarendon press, 1974.
316. Manitius M. Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters.München: Beck, 1975. 534 S.
317. Marrou H.I. Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Nouv. Ed. P.: Seuil, 1995. 646 p.
318. Meijering E.P. Golden age history: Studies in patristic philosophy.Amsterdam: NorthHolland, 1975. 192 p.
319. Merton R.K. Social theory and social structure. Glencoe, 1957. 350 p.
320. Momigliano A. Essays in ancient and modern historiography. Oxford: Blackwell, 1987. 387 p.
321. Morin R.M. A history of Western philosophy. Notre Dame. L.: Notre Dame press, 1993. 715 p.
322. Nishoff B. Die europäische Verbreitung der Werke Isidors von Sevilla. Isidoriana. Leon: Centro de Estud. e Invest. San Isidoro, 1961. P. 317344.
323. Petit de Julleville L. Le Theatre en France. P.: Hachette, 2000. 315 p.
324. Petit de Julleville L. Le Theatre religieux. P.: Hachette, 1998. 263 p.
325. Petit de Julleville L. Les musteries. P.: Belles Lettres, 1997. 572 p.
326. Rand E.K. Founders of the Middle Ages. Cambridge: Harvard Univ. press. 1989.365 p.
327. Robles Carcedo L. La cultura religiosa de la España visigótica Escritos del Vedat, 1975.N 5.P.
328. S. Isidorus Hispalensis. Opera omnia / Rec. F. Arevalo P.: PL, 1950.388 p.
329. Sánchez Faba F. San Isidoro, científico. Madrid: Gervantes, 1970.488 p.
330. Theatre français au moyen âge publ par L. Monmerque et F. Michel.P.: Press. Univ. 266 p.

Розділ 8. ЕПОХА ПРОСВІТНИЦТВА В ДУХОВНОМУ ЖИТТІ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ В 17-18 СТОЛІТТЯХ



8.1. XVII століття в історії світової культури. XVII і XVIII століття були зламними в світовій історії. з історичної арени сходила стара соціальна система — феодальна, і стверджувалася нова — капіталістична. Якщо епоха Відродження була епохою початкового зародження капіталістичних відносин, то епоха Просвітництва стала безпосереднім **переходом** до них і завершила всі ці процеси.

Ідеологічна підготовка революційних подій, хід самих революцій та наступні події, які закрутили в своєму коловороті величезні людські ресурси, всі стани і верстви населення, що вплинули на духовне життя всіх народів, не могли не відбитися на загальному розвитку культури.

Англія, яка випередила майже на півтора століття Францію в соціальному і політичному розвитку, змогла зайняти становище лідера як в економічній, так і культурній сфері, головним чином, у філософії. Вона висунула в 17 столітті трьох потужних філософів — Френсіса Бекона, Томаса Гоббса і Джона Локка. Останній здійснив значний вплив на всю наступну просвітницьку французьку думку. Англійська література також подарувала світові Джона Мільтона.

Навпаки, інші країни, які з різних причин відставали в економічному і соціальному розвитку, відстали й у культурній сфері. Так трапилося з **Італією**.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
Переміщення світових торгівельних шляхів підірвало її внутрішню економіку. Країна, яка була центром світової культури в 14-16 століттях, до 17-го втратила свою роль лідера в культурі Західної Європи ще й у зв'язку з тим, що неодноразово потерпала від постійних воєн на її території. Італія начебто переживала культурний регрес і навіть буржуазія, яка тут вже ствердилася, втратила свої позиції, поступаючись ними колишньому власнику — помісній шляхті.

Дуже схожі перетворення переживала й **Німеччина**, на економічне, політичне й культурне життя якої згубно вплинула **Тридцятилітня війна** (1618-1648 рр.). Це не могло не відобразитися на культурних процесах.

Серед західноєвропейських країн на короткочасний термін вирвалася вперед **Іспанія**. Захопивши великі заморські колонії, вона отримувала з нововідкритої Америки золото, швидко збагачувалася і перетворилася в XVII столітті на могутню країну. Та це тривало недовго. Притік золота з Америки припинився, а внутрішнє господарське життя в країні, її власне виробництво вже стигло зовсім розладитися.

Просвітництво в Іспанії зустрічається тут ще з міцними позиціями Відродження. Особливо це відчувається у творчості Лопе де Вега, істинного засновника іспанського національного театру, за яким з'явиться ціла школа його послідовників, що писали в стилі ренесансного реалізму. Драматургія **Кальдерона** вже відкривала іншу сторінку в історії іспанської літератури — Бароко, з його різкими диссонансами, дисгармонією, яскравими протиріччями.

XVII століття в культурному житті Західної Європи — це століття Франції. Саме в цей час завершується її національне об'єднання, що принесло свої плоди. Разом з ім'ям **Декарта** на світову арену виходить **французька філософія**. **Корнель, Расін, Мольєр** створюють свої найкращі комедії та трагедії, які після творчості Шекспіра, не знаходять собі рівних в драматургії Західної Європи. **Лафонтен** створює класичний зразок байки. Значних успіхів досягає і французька проза в жанрах афоризму, мемуарах і психологічному романі.

7.2. Головні стилі епохи Просвітництва. Ренесансний реалізм. Нашою метою є спроба охарактеризувати епоху засобами всіх її головних стилів. Епоха Просвітництва, наприклад, характеризується трьома головними стилями — класицизмом, бароко і ренесансним реалізмом. Історики вважають, що це була епоха філософії, епоха аналітичного мислення, головний стиль якої — класицизм.

Класицизм, справді, відбив собою певний компроміс у тимчасовому розташуванні класових амбіцій та певної угоди між цими класами у суспільстві. Але стиль класицизму не єдиний у епосі Просвітництва. Кожний з трьох напрямків цієї епохи мав свою естетичну програму, яка була різко окресленою і яка відбивала в досить конкретній формі художні особливості, що були притаманні всьому напрямку.

8.2.Ренесансний реалізм в образотворчому й музичному мистецтв
Ренесансний реалізм продовжив демократичні традиції гуманістів Відродження. Потрібно відрізнити мистецтво пізнього ренесансу від мистецтва ренесансного реалізму. Ренесансний реалізм не має піднесених ідеалів і такої віри у всепереможну силу людини. Яскравий представник цього літературного напрямку в XVII столітті Лопе де Вега протиставив песимізму, відчаю поетів барочного напрямку невичерпну оптимістичну енергію своїх чудових комедій, які сповнені сонця і життєвих сил. Лопе де Вега разом з цим відкинув і "вчену догму" класицистської теорії, проповідуючи вільне натхнення митця і його близькість до масового глядача.

Письменники, які розвивали реалістичну традицію, іронічно насміхалися над надмірно вибагливими пишномовними фразами мариністів, гонгористів, преціозників, над їх "метафорами, варварськими антитезами, найдивовижнішими фігурами, для яких не відшукається назв і безкінечним словоблуддям, яке здатне загнати у безвихідь найгнучкіший розум".

Реалізм цих митців носив підкреслено приземлений характер. Один із поетів цього напрямку писав: "Я розповім вам без затій і без гріха проти істини кілька любовних історій, що трапилися з людьми, яких не можна назвати героями і героїнями, вони не командують арміями, не руйнують держав, вони лише звичні люди не знатного походження, що йдуть, не поспішаючи, життєвим шляхом".

Іспанський драматург Лопе де Вега найбільш яскраво сформував естетичні принципи цього напрямку. Його "нове керівництво до створення комедії" є своєрідним маніфестом ренесансного реалізму. Головні правила цієї програми: 1) "правдиво малювати звичаї століття"; 2) не приймати нормативну естетику класицистів; 3) не виключати суміш піднесеного і комічного; 4) уникати всього пишномовного і незрозумілого у мові.

Ренесансний реалізм і музиці – це глибинні особисті переживання, поєднані з тонкою натхненною лірикою, вміння передати завдяки засобам музичної виразності почуття, які людина переживає в даний момент – світлі й скорботні.

Одним із найяскравіших представників цього стилю був *Алессандро Страделла* (1644-1682). Незважаючи на те, що Алессандро жив у XVII столітті, саме в його творчості намітився перехід від пізнього Ренесансу до ренесансного реалізму.

Алессандро походив із збіднілого аристократичного роду, народився в Генуї, однак незабаром після його народження батьки переїхали до Неаполю. У кінці 60-років легенди про Страделлу розповсюдилися по всій Італії. Розповідали про незвичайний вплив його музики на свідомість людей, про незвичайну красу його голосу, про те, що його твори справляють таке враження, що навіть зловмисники й убивці відмовляються від своїх темних справ [10, с. 563].

У 1669 році Алессандро зайняв посаду придворного музиканта великого герцога Тосканського. Залежне становище пригнічувало композитора. Особливо він страждав від роботи з нездібними співаками – солістами й хористами. Одного разу на бенкеті Алессандро почув, що виконують його арію. Виконавець був співаком старанним, але посереднім. Після концерту герцог зауважив композиторові: „Співак зробив усе, що міг. Чому б вам не сказати йому кілька приємних слів?“ „Ви праві“, – відповів йому Стаделла. Співак підійшов, композитор потис йому руку: „Я не серджуся на вас!“ – Сказав Страделла [10, с. 564].

Та сам вступати на таких бенкетах, Страделла категорично відмовлявся, вважаючи це для себе принизливим. Коли одного разу герцог все ж запропонував йому виступити, Алессандро спочатку відмовився, а потім запросив велику суму. „Я на своє вісько менше витрачаю!“ – Запротестував герцог. „Чудово! – Відповів йому Страделла. – „Нехай тоді ваше вісько вам і співає“.

Звичайно, такий вільнолюбний композитор і співак не міг довго користуватися поблажливим ставленням до себе герцога та зоставатися ненаказаним. Невдовзі його звинуватили в змові й спробі замаху на життя герцога й кинули до монастирської в'язниці, де він провів 12 років (до 1682 року).

А. Страделла прожив на волі всього один місяць і загинув від руки найманого вбивці з роду Ломелліні. Було йому всього 38 років. Під час перебування А. Страделли у в'язниці друзі йому таємно передавали папір, підкупляючи охоронців. Тут він писав твори без відпочинку. Найвідоміша арія, створена в ув'язненні „*Piyeta, Signore!*“ („Милосердя, Господи!“) є молитвою, у

якій композитор звертається до Бога і благає його про милосердя, просить укріпити в силах його та його дружину в розлуці. У в'язниці ним також були написані опери – „Сила батьківської любові“, „Опікун престолу“, кілька „Кончерто Гроссо“.

Достойним продовжувачем стилю ренесансного реалізму в музиці став італійський композитор *Джованні Батиста Перголезі* (1710-1736), справжнє ім'я композитора – Джованні Батиста Драгі. Зважаючи на те, що його батьки походили з містечка пер голе, він отримав прізвисько – Перголезі. За своє коротке життя (композитор помер у 26 років), окрім всесвітньо відомих творів – опери „Служанка-господиня“ та кантати „Stabat Mater“, – Перголезі створив ще 10 опер, 30 тріо і цілий ряд інших творів.

Перголезі з блискучими результатами закінчив Неаполітанську консерваторію. Його вчителі пророкували йому велике майбутнє. У 23 роки йому дали звання професора консерваторії (наймолодший професор за всю історію людства). Неаполь був у захваті від прем'єри опери „Служанка-господиня“ (комічна опера), де всі персонажі були зображені не традиційно, а живими людьми [20, с. 54].

Назва кантати „Stabat Mater“ походить від початкових слів інтроїту (вступу до кантати) – „Мати скорботна стояла“. Історія написання кантати оточена такою ж легендою, як і „Реквієм“ В. Моцарта.

Дж. Перголезі не був щасливим в особистому житті. На шлюб із палко коханою ним дівчиною батьки не дали згоди. Дівчина пішла в монастир і невдовзі там померла. Стверджують, що незадовго до смерті, перед закінченням роботи над кантатою „Stabat Mater“ Перголезі придбав кулон із зображенням Мадонни, образ якої йому дуже нагадував померлу кохану. Дивлячись на дорогі риси обличчя, композитор з особливим натхненням працював над завершенням кантати. Сторінка автографу, вкрита чорнильними плямами, перекресленнями й виправленнями свідчить про те, з яким лихоманковим поспіхом композитор, обезсилений і хворий, намагався закінчити свою „Лебедину пісню“, свій останній, виданий посмертно твір.

У своєму первозданному вигляді кантата „Stabat Mater“ була написана для двох солістів, струнного квартету й органу. Перголезі навіть не міг і подумати про те, що пізніше її перероблять на симфонічно-хоровий твір, що стане прообразом „Реквієма“ В. Моцарта. Дві останні частини кантати – „Qundo corpus morietur“ („Доки тіло страждає“) та „Amen“ („Кінець“) є вершиною одухотвореної докласичної музики.

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва

Ренесансний реалізм в живописі: це малюнок у стилі фотографічного зображення. Прикладом може послужити полотно Луї Леннена «Родина молочниці» Загалом Леннен – прізвище родини художників-реалістів XVII століття. Луї Леннен (близько 1593-1648 рр.) був старшим і найобдарованішим із трьох братів, які в своїй творчості цікавилися життям і роботою простих людей, навколишнім світом. На початку XVII століття у Франції зображення селян вважалося недостойним для художника, сучасники уникали сюжетів, пов'язаних з їхнім побутом.

Картина «Родина молочниці» показує селянську сім'ю, що відправляється на ринок. На вершині пагорба зібралися батько, мати і двоє дітей, рівноправними членами сім'ї виступають смиренний нав'ючений ослик і собачка, яка згорнулася калачиком. Увага приковує фігура молочниці - одягнена в грубу одяг немолода селянка із втомленим, сумним обличчям. Образи осяяні внутрішньою гідністю, ці люди з честю виконують свій життєвий обов'язок. У вишуканій сріблясто-сірій кольоровій гамі відображені пагорби і поля Північної Франції, переданий їй сухе повітря. М'яке світло осяває суворі обличчя і міцні тіла селян, їх нехитру начиння. Представлений твір – маніфест нового реалістичного сприйняття життя. Художник звеличував не абстрактних героїв або божество, а живу робочу людину. Мистецтво Леннена не знайшло послідовників в XVII столітті, лише через два століття у Франції відродився інтерес до побутових сюжетів.

8.3. Стиль бароко та його прояви в усіх видах мистецтва мистецтвах і його естетична програма. Особливе місце в епосі Просвітництва займало мистецтво бароко. Його перші симптоми виявилися вже у попередньому столітті, у часи пізнього Ренесансу і саме слово, як синонім чогось похмурого, важкого, з'явилося вже на сторінках "Дослідів" Мішеля Монтеня.

"Весь світ – це споконвічні гойдалки. Навіть рівновага – і вона не щось інше, як послаблене і сповільнене гойдання. Я не маю сил утримати відображений мною предмет. Він прямує не упоряджено, а похитуючись, сп'янілий від народження, бо таким він створений природою. Я беру його таким, який він переді мною в ту мить, коли він мене цікавить. І я не маю його нерухомості. Я малюю його у русі".

Внутрішня суть бароко – в трагічній відмові від усіх цінностей, що були стверджені Ренесансом, у спробі повернутися до цінностей Середньовіччя. А так як не можливо було позбавитися всього того, що створила епоха Ренесансу, то повноцінне повернення до ідей і цінностей християнсько-католицького

середньовіччя виявилось неможливим. Звідси вся складність і протиріччя в творах майстрів бароко, де парадоксально співіснують взаємовиключні контрастні риси, пов'язані, з одного боку, з мистецтвом Середньовіччя, з другого – з мистецтвом Ренесансу: "Воно зверталося до художньої спадщини готики і еллінізму. Й оскільки батьки його були такими різними, то й дитина вийшла дивною, чудернацькою" [3, с. 415].

У найпослідовніших майстрів бароко ми побачимо трагічний злам почуттів, що відбився в різних диссонансах, у своєрідній розірваності форми, інтелектуальний аристократизм, ми побачимо гру в вишукано-витонченні почуття, почуємо пишномовний лексикон, милування галантними героями і екзотичними країнами.

Характерні риси стилю бароко:

- 1) ірраціональність, поєднання деталей, які майже не поєднуються у мистецтві;
- 2) синкретизм мистецтв;
- 3) тяжіння до основ готики і еллінізму;
- 4) поєднання світського і духовних начал;
- 5) ідеалізація часів розквіту феодалізму.

Є кілька визначень терміну "синкретизм" (у перекладі зі старогрецької – *поєднання*): 1) нерозчленованість, що характеризує нерозвинений стан кількісних явищ; 2) суміш, не обмежене злиття різнорідних елементів, нашарування культурних пластів; 3) тяжіння досконалих видів мистецтва до поєднання і утворення монументального мистецтва.

Опера, як світський музичний жанр, теж виступила уособленням бароко. Для бароко характерний синкретизм мистецтв, тобто поєднання різних видів мистецтва в одне ціле. Опера поєднала інструментальну музику і вокальний спів, драматичну гру акторів, пластичний рух, ужитковий декор, інструментальні і вокальні ансамблі, хори.

В епоху бароко розповсюджується розумне самообмеження. Ідеал бароко – це аскет-філософ, тобто людина, якій близькі поняття любові до всього земного, але чию душу переповнює в той же час бажання до небесного, вічного, неминущого. Духовна культура бароко відображає найважливіші компоненти суто людського, світосприйняття, а саме:

- 1) уявлення про світ і світобудову, які вже змінилися у зв'язку з відкриттями у різних галузях природознавства;

- 2) уявлення про християнську мораль, що як і раніше виступає у якості ідеалу, ядра етизованої духовної культури, тлумачення святості як найвищого морального зразка поведінки, як особливої життєвої позиції, особливого стану, що сприймає життя відповідно до цінностей ідеального світу.

В епоху Просвітництва паралельно з мистецтвом бароко, під час відтісняючи його на другий план, різко контрастуючи з ним, розвивалося головне мистецтво епохи — мистецтво класицизму.

Проте стиль бароко знайшов собі застосування не лише в духовному мистецтві, духовній музиці. На формування світського напрямку бароко великий вплив мало мистецтво Ренесансу й Готики.

Найяскравіше це простежується в живописі. Поглянемо на святковий репрезентативний портрет Людовика XIV (робота Гіацинта Ріго). Із першого погляду може здатися, що ми просто бачимо портрет короля, зображеного у весь зріст. Та це не зовсім так. Окрім портрета самого короля (його обличчя, фігури) ми спостерігаємо багато інших деталей. Це й розкішна оксамитова завіса з кісточками, що прикриває частину кімнати, це розписна візерунчата підлога, розкішне крісло позаду короля, корона, яка так велична лежить із правого боку від володаря й символічно на нього чекає, підкреслюючи владу монарха, привертає увагу й мантія з горностаю – також символ королівської влади. Притягує зір і королівська шпага, прикріплена з лівого боку, і розкішна підкручена перука на голові володаря [24, с. 66].

Усі ці деталі притягують до себе більше уваги, ніж сама особа короля. Внутрішній світ володаря відходить на другий план. Цими особливостями й відрізняються світкові репрезентативні портрети барочного стилю від портретів того часу виконаних у стилі класицизму чи ренесансного реалізму. Вони складаються з безлічі деталей, які доповнюють одне одну, відтісняючи собою найголовніше – персону.

У світській літературі барочні романи – це романи з фантастичними подіями, у яких дуже важко розібратися, де містика, а де реальність, де сон, а де пробудження. У письменників барочного напрямку ми побачимо гру в вишукано-витонченні почуття, почуємо пишномовний лексикон, милування галантними героями і екзотичними країнами.

Відомий іспанський драматург *Кальдерон де Ля Барка* у п'єсі „Життя є сон“ відобразив основні положення барочної філософії. Короткий зміст п'єси:

іспанському царю Басиліо мудреці зробили таке пророцтво: його майбутня дитина народиться чудовиськом і накличе на країну багато бід і зла. Народився хлопчик Сехисмундо, поява на світ якого вартувала життя його матері. Басиліо вирішив, що пророцтво почало збуватися й наказав сина заточити у фортецю й прикути ланцюгами. Хлопцеві сняться чудові сни, а прокидаючись, він не може зрозуміти, де сон, а де реальність і чому він у кайданах. Знать, яка оточує короля, не бажає, щоб до влади прийшов чужеземець. Вони напоюють хлопця травами, переносять його до палацу, розкішно одягають. Коли він прокидається, то не може зрозуміти, де він. „Ти в палаці, ти майбутній король“. – Пояснюють йому. „Але ж я був у фортеці й у ланцюгах!“ – заперечує Сехисмундо. „Ні, то тобі наснилося. Ти завжди був у палаці!“ Його оточують увагою. І тоді Сехисмундо дійсно починає поводитися як звір: вбиває кількох підданих, намагається зґвалтувати знатну дівчину Росауру. Знову вельможі серйозно замислюються: можливо пророцтво продовжує збуватися? Можливо, дійсно буде краще віддати престол чужоземцю? Вони знову його напоюють, відносять у фортецю й заковують у ланцюги. Коли Сехисмундо прокидається, він знову не може зрозуміти, де знаходиться. „Чому я в ланцюгах? Адже я – майбутній король!“. Йому пояснюють: „Та ні. Це тобі просто наснилося, що ти був королем. Ти завжди знаходився в цій фортеці й у ланцюгах!“ [19, с. 105]. І Сехисмундо більше не може зрозуміти, де життя, а де сон. Ось така філософія драматургії бароко.

В інструментальній музиці з'являються концерти для соло-інструменту з оркестром (скрипки, віолончелі, клавесина). До цього жанру належать і концерто-гроссо Г.Ф. Генделя (великі концерти на кілька частин). Проте, це лише попередники класичних концертів, вони ще не мали сонатної форми. У них вклад музичного тексту поліфонічний (багатоголосний).

Опера, як світський музичний жанр, теж виступила уособленням бароко. Для бароко характерний *синкретизм* мистецтв, тобто поєднання різних видів мистецтва в одне ціле. Опера поєднала інструментальну музику (симфонічний оркестр у якості супроводу) і вокальний спів (соло-вокал, дуети, тріо, квартети), драматичну гру акторів (драматичне сценічне дійство), пластичний рух (танець, балет), ужитковий декор (оформлення сценічних декорацій), інструментальні і вокальні ансамблі, монументальні хори.

Хоча опера зародилася в епоху Відродження, синкретично-монументальним жанром вона стала у майстрів бароко. Найяскравіше стиль

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва бароко проявився в операх італійського композитора Честі. Його опери написані винятково на історико-міфологічні та історико-фантастичні сюжети.

Дію опер Честі прикрашали величні декорації, в опері діяли водночас реальні й нереальні герої, оркестровий супровід був надзвичайно складним і помпезним. На перший план виходили хори й декорації [5, с. 85-86].

Таким чином, стиль бароко в музичному мистецтві XVII – XVIII століть виявив себе достатньо різнопланово: це й духовні твори І.С. Баха та Г.Ф. Генделя, їхні інструментальні концерти, монументальні опери Честі та інших композиторів. Проте в музичне мистецтво відобразало ті самі зміни в мисленні, що відбувалися в філософії, літературі, архітектурі, скульптурі, живописі. У межах цього стилю всі види мистецтва тяжіли до синкретичного поєднання, злиття в єдине ціле.

8.4. Ранній класицизм і його втілення в усіх видах мистецтва. Жанри і програма раннього класицизму. Якщо творцями стилю ренесансного реалізму були збіднілі дворяни, міщани, іноді "нові люди", а за стилем бароко стояли аристократи, які не бажали позбутися своїх привілеїв і їхні прихильники, то класицизм народився в колах талановитої університетської молоді і професорів.

Між творами барочних авторів і класицистів велика різниця. Трагедія перших пригнічує, насаджує почуття відчаю, зневіри у людські сили. Трагедія інших підносить, стверджує велич людини, сильної і прекрасної в своїх стражданнях і смерті.

Класицизм завжди сповнений громадянського пафосу. Саме тому його і використали як абсолютизм у часи свого становлення і стабілізації, так і Просвітництво в роки кризи абсолютизму для придушення і знищення монархічного ладу. Класицистські герої приносять себе у жертву в ім'я короля і держави, або в ім'я народу і свободи. Революції, як повітря, був потрібний героїзм, класицизм прославляв героїзм засобами мистецтва. Трагедії Корнеля, Вольтера – класицизм в драматургії, полотна Давида – класицизм в живопису, героїчні опери Глюка – класицизм у музиці.

Буало переніс у сферу мистецтва систему логічного мислення, яку виклав філософ Декарт: "Тіла, – писав Декарт, – пізнаються не почуттями або здатністю уяви, а одним тільки розумом. Вони стають відомими не завдяки тому, що їх бачать або відчують, а завдяки тому, що їх розуміють думкою. Правда притаманна не почуттю, а одному тільки розуму, який чітко сприймає речі".

Розум стає арбітром прекрасного, критерієм прекрасного, розумне – синонімом прекрасного. Буало в своїй поемі "Поетичне мистецтво" весь час

апелює до розуму: "сонце розуму", "вчіться мислити ви, а тоді вже писати", "вірші, сповнені думки", "розумні строки", "шлях до розуму".

Саме тому епоху Просвітництва називають епохою філософії: все потрібно було логічно і раціонально зважити, а тоді вже творити. Але раціоналістична філософія в надрах тієї цивілізації уживалася лише із класицизмом.

Головні риси стилю класицизму:

- 1) зв'язок з античністю, її ідеалізація;
- 2) правило триєдності часу, дії і простору;
- 3) розмежування мистецтва на "високі" (релігійні сюжети картин, трагедії, епопеї) і "низькі" (комедія, сатира, побутові сюжети картин) жанри і неможливість їх поєднання;
- 4) розмежування світських і духовних жанрів у мистецтві;
- 5) раціоналізм;
- 6) космополітичний характер мистецтва.

Майстри класицистського стилю черпали сюжети із творів античних авторів, набагато рідше – брали середньовічні чи сучасні.

На полотнах художників теж переважали античні сюжети. Проте художників-класицистів більше хвилює сама людина, її почуття, її внутрішній стан, її очі, що виступають віддзеркаленням душі. Вони охоче передають психологічну ситуацію, в яку потрапили герої сюжету.

Перед нами полотно художника-класициста Жана Берена „Продавщиця білизни“. Переглядаючи цю картину. Ми в першу чергу звернемо увагу на зворушливу зустріч дівчини та юнака, а не на просте відвідування цим юнаком крамниці. Молодий дворянин палко дивиться на дівчину-продавщицю, а вона робить вигляд, що зацікавлена його комірцем, а насправді намагається затримати юнака й продовжити з ним розмову [24, с. 86].

Із правилами музики в стилі класицизму ми познайомимося на прикладі віденського класицизму, найдосконалішого за формою і з'ясуємо, що відрізняло його від італійського та французького класицизму. Класицизм у музиці – це строгість музичної форми, філософський виклад музичного матеріалу, думки, що ідеально розміщалися в цій формі. Приклад класичного класицизму нам дали Й. Гайдн та В.А. Моцарт.

У творчості Йосипа Гайдна – австрійського композитора другої половини XVIII століття, – склалися класична сонатна й симфонічна форми. Він є прикладом філософського класицистського мислення в музиці.

У творчості Йосипа Гайдна – австрійського композитора другої половини XVIII століття, – склалися класична сонатна й симфонічна форми. Він є прикладом філософського класицистського мислення в музиці.

Соната – це музичний жанр, який виник на противагу кантаті. *Кантата* (від *cantare* – співати) утвердилася як жанр вокальної багатоголосної музики, тоді як жанр інструментальної музики для інструмента-соло чи з акомпанементом став називатися *сонатою* (від *sonore* – звучати).

Сонати писали ще від часів європейського Відродження, проте вони не мали запрограмованої форми, а трактувалися вільно. Симфонія до початку творчості Й. Гайдна також не мала строгої форми, могла бути одночасною чи багаточастинною [20, с. 58].

I. Гайдн увів у європейську музику трьохчасну форму сонати (рідше – чотирьохчасну). Перша частина мала бути написаною у формі сонатного *Allegro* (*allegro* – швидко); друга частина була повільною, співучою – *Adagio* (*adagio* – повільно) або *Lento* (*lento* – дуже повільно, протяжно). Іноді друга частина сонати створювалася в характері танцю – менуету. Середня частина кожного менуету представляла собою тріо (її виконувало три інструменти, якщо це була симфонія, а не соната). Схема побудови менуету була наступною: *менуєт – тріо – менуєт*. Менует на відміну від тріо менует виконували всі інструменти.

Остання частина сонати – фінал – зазвичай виконувалася в темпі *Presto* (якнайшвидше). Іноді цю частину також писали у форму сонатного *allegro* у динамічному й тональному контрастному співставленні.

Письменницький класицизм був сповнений громадянського пафосу. Саме тому його і використали як абсолютизм у часи свого становлення і стабілізації, так і Просвітництво в роки кризи абсолютизму для придушення і знищення монархічного ладу. Класицистські герої приносять себе у жертву в ім'я короля і держави, або в ім'я народу і свободи. Революції, як повітря, був потрібний героїзм, класицизм прославляв героїзм засобами мистецтва. Трагедії П. Корнеля, А.М. Вольтера – класицизм в драматургії, полотна Давида – класицизм в живопису, героїчні опери Х. Глюка – класицизм у музиці [3, с. 105].

Прикладом класицистської драматургії може стати трагедія П'єра Корнеля „Сід“, присвячена відомому герою іспанської Реконкісти (війни за звільнення Апеннін від арабів). *Короткий зміст трагедії*: щоб протистояти мавританському вторгненню в Кастильське королівство, лицар Дієго де Вівар відкидає релігійні забобони і об'єднується з арабами, які проживали в Іспанії для

спільної боротьби проти маврів. Араби його прозвали „Сідом“ (пан, покровитель). Підозрюючи короля Альфонсо VI у вбивстві його старшого брата Ранчо, Дієго публічно вимагає від нового короля клятви, що той не вбивав свого брата. Король позбавляє Дієго всіх титулів і володінь і наказує йому покинути Кастилію. Всі піддані Дієго добровільно слідуєть за ним. Дієго вдалося звільнити від маврів Валенсію і її жителі запропонували визволителю корону міста. Та Дієго, як вірний підданий, васал, передає цю корону своєму суверену королю. В одній із вирішальних битв Дієго смертельно поранили.

Віддане йому військо підупало духом. Тоді помираючий Дієго наказує своїй дружині Хімені посадити його на коня й прив'язати до нього, надіти на обличчя забрало, щоб ніхто не здогадався, що Сід помер і прикріпити до руки меча. Коли військо Дієго побачило, що він з ними, це підняло бойовий дух воїнів і вони виграли битву. Коли раніше Сід вів військо в бій, то він звертався до своїх воїнів із таким гаслом: „За Бога, короля й Іспанію!“ Цього разу в бій військо повів сам король із словами: „За Бога, Сіда й Іспанію!“ тож, навіть прекрасна смерть Сіда несла поразку його ворогам [17, с. 243]. Така ідея класицистських сюжетів.

Отже, для представників усіх видів мистецтва стилю класицизму розум стає арбітром прекрасного, критерієм прекрасного, розумне – синонімом прекрасного. Н. Буало в своїй поемі "Поетичне мистецтво" весь час апелює до розуму: "сонце розуму", "вчіться мислити ви, а тоді вже писати", "вірші, сповнені думки", "розумні строки", "шлях до розуму". Саме тому епоху Просвітництва називають епохою філософії: все потрібно було логічно і раціонально зважити, а тоді вже творити. Але раціоналістична філософія в надрах тієї цивілізації уживалася лише з класицизмом.

8.4. Французький та італійський класицизм. Розквіт класицизму при французькому дворі пов'язаний із правлінням Людовика XIV. У королівському палаці ствердилася мода бароко. Та в літературі й мистецтві ствердився класицизм.

Французький театр цього періоду представлений безсмертними творами таких майстрів, як Жан Расін писав трагедії на античні сюжети, ідеалізуючи Античність. Короткий зміст його найвідомішої трагедії „Федра“: за грецьким міфом юний герой Тесеї спрямував вітрила до Криту і вступив у двобій з мінотавром (чудовиськом, що жило в Лабіринті). У лабіринті він не заблукав лише завдяки клубку ниток, який дала Тесею Аріадна, дочка царя Міноса. Та Тесеї залишив Аріадну й одружився з її молодшою сестрою – Федрою. У Тесея

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
від першого шлюбу був син Іпполіт. Нова дружина Тесея Федра закохалася в Іпполіта. Іпполіт далекий від нечестивих думок і кохає іншу дівчину. Тоді Федра, якій не вдається звабити його, звинувачує пасинка в тому, що він домагався її кохання силою. Тесеї повірив дружині й вигнав свого сина. Іпполіт загинув у вигнанні. Федра, дізнавшись про це, звинувачує в усьому лише себе, вона не може далі жити без Іпполіта й закінчує життя самогубством. Такі сюжети хвилювали витончені смаки королівського двору [19, с. 67].

Найвидатніші представники французького раннього класицизму - П'єр Корнель, Жан Расін і Жан Батист Мольєр. Їхні трагедії та комедії популярні й сьогодні.

Прикладом психологічного сюжету картини може послужити полотно Антуана Ватто „Примхливиця“. У центрі картини юна дівчина, яка надула свої губки й не хоче спілкуватися. Обличчя дівчини відразу притягує до себе увагу. А недалеко від неї, опершись на руку, напівлежить її кавалер, що спокійно спостерігає за дівчиною. Мабуть, він не виконав її чергову примху, та вже звик до подібної реакції. А. Ватто був майстром психологічної мініатюри [24, с. 69].

У музичному мистецтві таким же майстром психологічної мініатюри був Франсуа Куперен (1668-1733). Його п'єси відображають людські характери музичною мовою, або навіюють картини природи. Найвідоміші мініатюри Ф. Куперена – це „Очерет“, „Женці“, „Збиральниці винограду“, „Кохана“, „Будильник“, тобто, всі вони мають програмну назву.

Ф. Куперен любив повторювати: „Я віддаю перевагу тому, що мене зворушує, над тим, що мене вражає. Я ненавиджу холодну, позбавлену недоліків красу знатних дам, помпезні королівські прийоми.“

У цьому головна відмінність класицистів від майстрів стилю бароко, які великого значення надавали протилежному [10, с. 560].

Ф. Куперен був видатним композитором, клавесиністом і органістом. У 25 років Франсуа став головним органістом капели Людовика XIV і придворним учителем музики королівської родини.

Його п'єса „Кохана“, написана у форму сарабанди, знайомить із першою трагедією в житті Ф. Куперена – смертю його нареченою. Ця втрата викликала до життя не лише вражаючу драматичну п'єсу, а й єдині вірші, які в своєму житті написав Франсуа.

У Ф. Куперена твори насичені прикрасами (трелями, мелізмами), які він почерпнув із стилю бароко. Та на відміну від своїх помпезних колег прикраси

Куперена завжди виконувалися в чіткому ритмі й органічно вписувалися в розвиток мелодії. Взагалі для класицизму, як і для музики Відродження не характерні мелізми. До цього стилю вони прийшли з бароко. Твори Ф. Куперена виконуються в єдиному строгому темпі від початку до кінця, без прискорення чи уповільнення.

Опери у стилі класицизму писали Жан Філіпп Рамо і Жан Батист Люллі.

Жан Батист Люллі (1632-1687) створив особливий тип опери – оперу-серія, ліричну трагедію, для якої використовував античні та сучасні сюжети. Він дотримувався правила триєдності класицистів. Ж.Б. Люллі народився у Флоренції (Італії) в родині мельника. В юнацькі роки був талановитим актором мандрюючого театру, де його й помітив герцог де Гіз. Вражений артистичними здібностями й чіткою дикцією юнака, герцог привіз Люллі до Парижу і попросив принцесу Монпансьє вивчити з ним французьку мову.

У Парижі почалася композиторська діяльність Ж.Б. Люллі. Після тривалої боротьби зі своїми ворогами й конкурентами Ж.Б. Люллі отримав таку високу посаду й визнання, що йому надали право королівської монополії на написання музики. Тобто, без його дозволу жоден із королівських музикантів не мав права писати музичні твори, а якщо хтось це й робив, то його штрафували. Із повним на те обґрунтуванням італієць Ж.Б. Люллі міг би так сказати про себе: „Французька музика – це я!“ [17, с. 154].

Ж.Б. Люллі поєднувала дружба з П. Корнелем і Ж.Б. Мольєром, на тексти творів яких він писав свої опери. Упродовж всього свого життя Жан Батист не міг розстатися зі своєю першою професією – акторством. Він особисто бере участь у виставах Ж.Б. Мольєра, готує ціле покоління акторів до професійної сценічної діяльності, відпрацьовує з власною оперною трупкою акторську техніку, дикцію, сценічний рух.

Опери Ж.Б. Люллі мають переважно світську тематику й нерідко обурювали французьке духовенство. Та композитор вів із єпископами й кардиналом гнучку політику. Одного разу духівник Ж.Б. Люллі погодився його сповідати й відпустити гріхи, якщо композитор на його очах кине в камін все написане для нової опери „Ахілл і Поліксена“. Така була головна умова. Ж.Б. Люллі послухався із християнським смиренням: він віддав священику партитуру в руки, щоб той її сам спалив за його словами „диявольський рукопис“. Про це стало відомо Людовику XIV. Він здивувався: „Батист, стверд-
164

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва жують, що ти кинув у полум'я свою оперу? Повірив маячні духовника й спалив прекрасну музику?“ „Заспокойтеся, сир, заспокойтеся! – шепнув королю на вухо Люллі. – Я чудово знаю, що роблю. У мене є ще кілька екземплярів“ [17, с. 158].

Італійський класицизм найвиразніше представлений творчістю батька й сина – Алессандро й Доменіко Скарлатті. Батько ввійшов в історію, як автор італійських опер seria, син – творами для клавесину й органу.

Доменіко Скарлатті (1685-1757) завоював у Європі популярність клавесініста-віртуоза. Саме в його творчості отримав розвиток такий інструментальний жанр, як клавесинна соната. Зважаючи на те, що сонати Д. Скарлатті з'явилися на півстоліття раніше, ніж сонати Гайдна, вони не мають такої досконалої сонатної форми.

Зазвичай в сонатах Д. Скарлатті експозиція представлена всіма партіями – головною, зв'язуючою, побічною і заключною, а розробка й реприза далеко не такі повноцінні. Розробка могла бути повністю відсутньою, або представлена змінами в одній партії. Реприза могла починатися в тональності першого ступеня родства по відношенню до головної. Часто в репризі проходять не всі представлені в експозиції партії. В окремих сонатах Д. Скарлатті зустрічають досконалі репризи за наявності маленьких скорочених розробок [21, с. 131].

Проте, саме сонати Д. Скарлатті підготували ті суттєві зміни в інструментальній музиці, що відбудуться у середині XVIII століття – народження симфонії та класичної сонати.

Таким чином, італійський і французький класицизм у музичному мистецтві мав не такі досконалі форми, як віденський. На те є вагомі причини: у Франції класицизм народився найраніше, тому перехід до нових музичних форм лише намітився; в Італії, батьківщині мистецтва Ренесансу й ренесансного реалізму, класицизм не відігравав такої вирішальної ролі, як у тих країнах, де ствердилася абсолютна монархія. Проте класицизм як культурне явище простежується практично в усіх європейських країнах, що свідчить про його універсальність.

РОЗДІЛ 9. МАСОВА КУЛЬТУРА ВІДНЯ НАПРИКІНЦІ XVIII СТОЛІТТЯ ТА ВПЛИВ НА НЕЇ МАСОНСТВА



9.1. Витоки віденської масової культури та Емануель Шиканедер. Масова культура Відня на противагу іншим європейським містам сягнула значно вищого рівня. Це пояснювалося загальними мистецькими здобутками Відня, який представляв собою уселенський центр зосередження класичної культури. У Відні найчастіше відбувалися драматичні вистави, реалізувалися оперні постановки, публічні концерти. Заможні стани населення здалеку добиралися до Відня, щоб спеціально потрапити на культурні заходи. У Відні знаходилася й одна із впливових масонських лож, діяльність якої також позначалася на спрямуванні жанрів мистецтва. На противагу королівським драматичним та оперним трупам і театрам демократична театральна традиція продовжує своє життя впродовж усього XVIII століття. Принциповою відмінністю між майстерністю співаків-акторів королівських театрів і народних було наступне: поперше, до королівських труп безумовно потрапляли актори з кращими голосами, ніж до народних; по-друге, спектаклі королівських труп швидше нагадували костюмовані концерти, ніж драматичне театральне дійство, слухачів-аристократів більше хвилювало естетичне враження, ніж зміст і сценічна дія; по-третє, до труп народних театрів потрапляли співаки зі скромнішими вокальними даними, проте їхня драматична майстерність була набагато кращою, навіть інколи перебільшеною.

Найяскравішою сторінкою в історії віденської народної культури XVIII століття є театр Емануеля Шиканедера (1751–1812 рр.) німецького драматичного актора, імпресарію, драматурга та лібретиста. Е. Шиканедер справді є надзвичайно визначною фігурою в історії південнонімецької і австрійської масової культури. Німецькі та австрійські вчені присвятили чимало досліджень його персоні і завдяки їхнім зусиллям перед нами вимальовується образ одного з передових діячів епохи, людини всебічного обдарування, повз якого В. А. Моцарт, настільки чутливий до всього, що стосувалося рідного йому мистецтва, пройти не міг. Та й сама історія їхнього знайомства і зустрічей є цікавою сторінкою в історії створення національної історії [Sonnek, 1999, S. 53]. Персона Емануеля Шиканедера останнім часом почала цікавити провідних німецьких мистецтвознавців. Так, монографія Курта Гонолки «Великий театрал моцартівського часу: Емануель Шиканедер» присвячена розвитку віденського народного театру наприкінці XVIII століття, впливу музики Моцарта на театральну діяльність Е. Шиканедера». Інше дослідження Міхаеля Лоренса «Нові результати досліджень театру у Відені та Емануеля Шиканедера» повідомляє про побудову Народного театру у Відені та особливості режисерської роботи Е. Шиканедера зі своєю трупю. Цій же проблемі присвячена й стаття німецької дослідниці Єви Гезіне-Баур. У монографії Анке Сонек «Емануель Шиканедер. Директор театру, актор і драматург» всебічно розглянуто всі види діяльності Е. Шиканедера, особливо його економічні здібності утримувати театр у таких непростих умовах. Незважаючи на достатнє коло досліджень, на сьогоднішній день немає таких, де б розглядався вплив масонства на розвиток масової культури XVIII століття, зв'язок народного мистецтва й академічного. Тому автор статті ставить мету дослідити прояви масової культури Відня наприкінці XVIII століття та вплив масонської ложі на її лідерів.

Як і більшість німецьких акторів того часу, Е. Шиканедер прийшов у театр із «низів». Кли йому не було ще й 4-х років, померла мати. Батько працював міським кравцем і сильно пив. У 8 років Емануель вже вмів гарно шити й виконував замовлення за батька, а 11-х років (після його смерті) подорожував по країні в якості мандрівного музиканта, «ліранта». в 1773 році Е. Шиканедер приєднався до мандрівної трупи акторів (спочатку як кравець, який ремонтував сценічний одяг і декорації), швидко тут звернув на себе увагу й незабаром став членом знаменитого колективу Б. Мозера, який обслуговував всю південну Німеччину комедіями, трагедіями, зингшпілями та балетами. Виступав Е. Шика-

недер в ті часи головним чином в амплуа молодого коханця і трагічного героя (він був одним із перших і кращих німецьких Гамлетів, якого зіграв у Мюнхені з величезним успіхом, до речі – його власний переклад В. Шекспіра німецькою), проте з неменшим успіхом виконував і комедійні ролі.

У 1778 року він сам став директором трупи, яка успішно гастролювала в Штутгарті, Нюрнберзі, Аугсбурзі, Регенсбурзі. Через рік він зустрівся з В. А. Моцартом у Зальцбурзі [Krzyszowiak, 2009, S. 11]. Двадцятивосьмилітній Еммануїл Шиканедер на той час був цілком сформованою артистичною індивідуальністю. Темпераментний, рухливий, вольовий, він заражав оточуючих своєю невтомною енергією і, здавалося, був народжений для того, щоб очолити передовий творчий колектив. І це дійсно відбулося: Е. Шиканедер зумів створити згуртований ансамбль артистів, які поділяли його погляди та охоче йому підпорядковувалися, але найнеймовірніше – йому вдалося на кошти трупи побудувати у Відні театр, що за розмірами конкурував із королівським! Утім, знайомство з режисерськими планами Е. Шиканедера і правилами, призначеними для акторів, а тим більше зі строгими стягненнями, що накладалися на співробітників театру за недбайливе ставлення або запізнення, змушує припустити, що тут грали роль не лише художні, а й адміністративні таланти, що перебували між собою в добрій згоді.

Недарма «Галерея німецьких акторів і актрис старого й нового часу» (від 1783 р.) дає Е. Шиканедеру однаково втішну характеристику як акторові і як керівнику трупи: «Пан директор Еммануїл Шиканедер є одним із найкращих ораторів, які вміють переконати своїх акторів, щоб ті гідно оцінили сценарій опери, вважає за потрібне обумовити суперечливі з його точки зору, а для інших неприйнятні прийоми та «трюки». Риси його обличчя, його рухи від природи сценічні й красиві, він високий, має гарну статуру й добре тримається. Він сам грає всі головні ролі – коханців, комічних батьків, тиранів і героїв. Роль Гамлета він виконує з великим, але й заслуженим успіхом. У зингшпілях він здебільшого грає комічні ролі, де теж користується успіхом, хоча іноді впадає в «комічне» перебільшено. Його голос чистий, мелодійний, і співає він з умінням і смаком; словом, пан Емануель Шиканедер володіє знаннями, енергією та працьовитістю, необхідними для постановки корисних, цікавих і доступних публіці п'єс. Пан Шиканедер не лише надзвичайно прискіпливий у виборі п'єс, але вміє правильно показати кожного зі своїх акторів у відповідній йому ролі, а в якості директора заслуговує на ту похвалу, яку давно заслужив у якості актора» [Lorenz, 2008, S. 40].

Уже зальцбурзькі гастролі свідчать про те, що прагнення підняти народну національну драматургію червоною ниткою проходить через всю діяльність Е. Шиканедера. Його трупа виконувала як драматичні, так і оперні твори. Основою драматичного репертуару трупи були п'єси В. Шекспіра («Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Річард III», «Король Лір»), Г. Лессінга («Емілія Галотти», «Мінна фон Барнхельм»), В. Гете («Клавіго», «Гетц фон Берліхінген»), які йшли тут водночас із нескладними німецькими зінгшнілями. У Зальцбурзі Е. Шиканедер заново поставив і «Німецького отця сімейства» О. Геммінгена, «Юліуса фон Тарент» І. Лейзевітца, «Агнес Бернауерін» Террінга, «Медею» Ю. Бенди, «Севільського цирюльника» за П. Бомарше і «Лоттхен при дворі» Ф. Гіллера. Тоді ж були складені і три власні його п'єси: комедії «Регенсбурзький корабель», «Хижі птахи» і «Порок викрито». Твори ці були розраховані на специфіку саме театрального впливу. «Я пишу не для читача, я пишу для сцени, до неї відсилаю я своїх рецензентів», – пояснював він згодом у вступі до своєї «Збірки театральних творів» (1792 р.). Проте окрім гострого відчуття театральних ефектів, вміння створювати та розробляти сценічні конфлікти, його п'єси виявляють все дуже живе, реалістичне для уяви. На думку В. Роммеля, Е. Шиканедер – «один із перших драматургів XVIII століття, у якого «обстановка починає говорити». Ця реалістичність мислення ще сильніше дала про себе знати пізніше, у віденський період його діяльності, коли Е. Шиканедер почав частіше виступати в комедійних, ніж серйозних ролях. «Кучер Россшвейфа, – писав А. Кастеллі в «Мемуарах», – у місцевій своїй п'єсі «Віденські фіакри», поставленій 30 листопада 1792 року, грав він так правдиво, що я можу назвати цю роль дійсно майстерною. Сцена, де він вибігає з кімнати мертво блідий, тому що насильно побив нарешті свою дурну дружину, бо нічого більше не залишалося робити, була гідна справжнього вшанування» [Lorenz, 2008, S. 45].

Стосовно народного театру Е. Шиканедер виявився навіть попереду своїх геніальних драматургів-колег, без коливань ставши в нечисленні ряди його реформаторів. Його приваблювали будь-які види та форми народних видовищ – від бешкетних фарсів до балетних феєрій і гігантських епічних вистав під відкритим небом за зразком старовинних релігійних народних уявлень. Він був великим майстром машинних і декоративних ефектів, грандіозних парадів і батальних сцен, він, захоплюючись усім цим, не завжди витримував міру; але не слід забувати, що в південній Німеччині й особливо в Австрії традиції театру XVIII століття були ще дуже живучі, а Е. Шиканедер, як театральний керівник, завжди

враховував бажання та смаки своїх співвітчизників. Він хотів хвилювати та вражати своїх слухачів; за його власними словами, він завжди прагнув зібрати з них «повні жнива сліз» і для цього не відступав ні перед якими витратами [Honolka, 1984, S. 91].

9.2. Е. Шиканедер, В. Моцарт і масонська ложа. Цілком зрозуміло, що зустріч з такою людиною дала сильний поштовх уяві В.А. Моцарта; Е. Шиканедер зумів його вразити розмахом своїх планів. Саме тоді й виникла мрія написати разом з ним «німецьку оперу»; але план залишився невиконаним, і життєві шляхи розійшлися: В. А. Моцарт у листопаді поїхав до Мюнхену ставити «Ідоменея», Е. Шиканедер, закінчивши в лютому 1781 року свої гастролі в Зальцбурзі, попрямував до Братислави.

У 1784 році він разом із Кумпфом створив нове товариство. У цей період його трупа вже грала «Фієско» і «Розбійників» Ф. Шіллера з «пожежею і руйнуванням графського замку Мооров». Такі видовища дуже вразили уяву імператора. Тому Йосиф II проїздом двічі відвідав народний театр і запросив Шиканедера до Відня «організувати постановки німецьких зингшпіль в у королівському театрі поблизу «Karntnertor».

Проте за ті три місяці, що «шиканедірівська» трупа грала в Кернтнертор-театрі, німецька опера не вийшла зі свого жалюгідного становища – італійці знову отримали в Австрії безперечну перевагу. І вся справа, мабуть, була в музиці. Зазнала невдачі й спроба Е. Шиканедера поставити в Королівському театрі свою обробку «Божевільного дня» П. Бомарше: в останній день (4 лютого 1785 г.) постановка була скасована цензурою. Виявилось, що в справу втрутився сам імператор. 31 січня 1785 р. Йосиф II написав графу Пергену: «Я дізнався, що відома комедія «Весілля Фігаро» повинна відбутися в Кернтнертортеатрі в німецькому перекладі. Ця п'єса містить багато суперечливого, то думаю, що цензор або зовсім її відкине, або зажадає таких переробок, після яких враження від постановки буде вельми сумнівним» [Honolka, 1984, S. 97].

Також самолюбство Е. Шиканедера просто нищило «зверхнє» ставлення до нього віденської знаті. Випадок із комедією П. Бомарше засвідчує, що просвітницькі прагнення Е. Шиканедера далеко виходили за межі, намічені «освіченого деспотизму» Йосипа II, окрім того, на нашу думку, В.А. Моцарт під враженням цієї події, яка підняла у Відні велику дискусію, зацікавився сюжетом «Весілля Фігаро» [Gesine-Baur, 2012, S. 199]. Як ми вже зазначали вище, з 1785, Е. Шиканедер постійно виступав у Кернтнертор-театрі у Відні, продовжуючи працю-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва вати і в Зальцбурзі, коли дозволяв час. І в цей час він постійно зустрічався з В. А. Моцартом. Проте свідчить і той факт, що вони обоє майже одночасно вступили до масонської ложі. Е. Шиканедер був посвячений в масони в Регенсбурзі в масонській ложі під іменем «Карл до трьох ключів» в 1791 році [Gesine-Baur, 2012, 205].

Його прохання про вступ, датоване 14 липня 1788 року, зберігається в масонську музеї Німеччини в Байройті. Рекомендацію Е. Шиканедеру дав В. Моцарт. У 1789 році трупа Шикандера виступала у власному театрі в театрі «Ауф дер Відн», в передмісті Відня. Постановки трупи, в тому рахунку й опера В. А. Моцарта «Викрадення із сералю», мали великий успіх у публіки. Е. Шиканедер, окрім моцартівських, також поставив низку опер на казкові народні сюжети, часто використовуючи для цього складні технічні рішення.

Після неприємностей у королівському палаці Е. Шиканедер вдруге з'явився у Відні й у 1789 році та взяв на себе ще й керівництво «Фрейхаус-театром», разом із ним приїхали кращі співробітники його старої трупи. І саме тепер зіткнення талановитого театрального діяча з віденською театральною традицією відкрило новий розділ в історії народного віденського театру. Е. Шиканедер почав із фарсу «Дурний садівник із гір, або два Антони», де сам виконував головну роль («дурного Антона», що, по суті, копіювало роль Касперле); п'єса так сподобалася жителям Віденя, що Е. Шиканедер написав потім до неї шість продовжень. Наступним кроком виявилася велика романтико-комічна опера «Оберон, цар ельфів», текст якої, написаний за мотивами Віланда, належав акторові театру Карлу Людвігу Гізеке, а музика – учневі Й. Гайдна, Павлу Враницькому.

Потім, у вересні 1790 року з'явилася власна чарівна п'єса В. Шиканедера «Камінь мудреців, або Чарівний острів», матеріал якої був запозичений з того ж «віландівського» збірника казок «Джин-ністан». Все це були сходинки на шляху до «Чарівної флейти». Геніальне творіння Е. Шиканедера і В. А. Моцарта «Чарівна флейта» оповідає про силу Любові та Віри, яка веде до Абсолютної Досконалості, до осягнення Божественної Мудрості. Чималу роль зіграли ці спектаклі й у зближенні В. А. Моцарта з народною сценою. Коли Е. Шиканедер навесні 1791 року звернувся до В. А. Моцарта з проханням написати для його театру оперу на кшталт «Каменя мудреців», композитор навряд чи міг байдуже поставитися до такої задачі [Sonnek, 1999, S. 53].

Уже в «Обероні» та «Камені мудреців» Е. Шиканедер як режисер спробував створити масштабніший і вагоміший тип фантастичного спектаклю. Застосовуючи старі машинні трюки, він невпинно мріяв вийти за межі комедійного зінгшпиля, створити велику німецьку казкову грандвиставу. Ще сильніше затвердила його в цьому намірі екзотичної опери «Торжество сонця брамінів» Хенслера і Венцеля Мюллера (з масонськими символами), що поставлена в 1790 році в Леопольдштадт-театрі й полонила глядачів своїм захоплюючим сюжетом: викрадення дівчини, збори таємного жрецького товариства, храм сонця – все це порушило його уяву, безсумнівно, вплинувши на вибір сюжетних мотивів «Чарівної флейти». В. А. Моцарт працював над оперою із захватом.

Існує думка, що «Чарівна Флейта» була улюбленою оперою композитора. На початку осені 1791 року відбулися відразу три оперних прем'єри: 6 вересня в Празі, 15 вересня у Веймарі, а 30 вересня, у Відні, в театрі «Ауф дер Віден» – постановка опери «Чарівна флейта». Успіх був приголомшливий. Публіка була вражена красою та складністю вокальних партій, виразним артистизмом акторів. Мелодії багатьох арій та ансамблів інтонаційно близькі австрійським і німецьким народним пісням. На наступний день після прем'єри городяни співали їх на вулицях Відня. Життєвості образів, безсумнівно, сприяло тісне спілкування композитора з театральним колективом. Едвард Дент стверджував, що В. А. Моцарт, який часто ходив на постановку «Оберона» (на початку роботи над власною оперою він любив згадувати музику П. Враницького), чудово знав достоїнства, слабкості та індивідуальні особливості кожного з виконавців. Та й ролі в «Обероні» були як би заздалегідь розподілені між майбутніми учасниками «Чарівної флейти»: принца (Гюона виконував тенор Шак, майбутній Таміно, блискучий актор; пашу з Тунісу – майбутній виконавець ролі Зарастро, бас Герл; Йозефа Хофер, майбутня Цариця ночі, співала віртуозну партію Оберона, роль принцеси Аманди виконувала Анна Готтліб.

Про те, що образ Папагено створював композитор майже спільно з виконавцем, свідчать чимало очевидців: Е. Шиканедер часом тут же, під час репетиції, добивався від В. А. Моцарта потрібних йому сценічних штрихів (так було з дуетом Папагено і Папагеною в фіналі другого акту), композитор не міг не враховувати зовнішньої привабливості Е. Шиканедера, його мужнього вигляду та виразних інтонацій. Тому Папагено, який узяв багато від образу Касперле, в той же час виявився глибоко індивідуальним завдяки акторській майстерності Е. Ши-

172

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва канедера. На вимогу Е. Шиканедера, В. А. Моцарт спростив багато вокальних пасажів, з якими було важко упоратися, зате збільшив драматичний компонент у музиці [Gesine-Baur, 2012, S. 206].

Роль Папагени виконувала дружина Е. Шиканедера Елеонора Арт – блискуча драматична акторка. Вона мала невеликий і приємний від природи голос, хоча спеціально вокалу, як і її чоловік, ніде не навчалася. Звичайно, що до трупи королівського театру її ніколи б не взяли. І сам В. А. Моцарт спочатку запротестував, бо не бажав такого експерименту. Проте Е. Шиканедер заявив композитору: «Що для тебе важливіше, твої співочі «рулади», чи успіх у публіки?» [Lorenz, 2008, S. 51]. Він настільки самостійно відпрацював із дружиною завершальний дует Папагено й Папагени, що композитор здався. На прем'єрі саме цей номер опери викликав шквал аплодисментів.

Правда іноді погляди В. А. Моцарта й Е. Шиканедера щодо режисури, акторської гри і зайвих сценічних ефектів розходилися. Тому, у своїй веймарській постановці «Чарівної флейти» Е. Шиканедер постарався їх уникнути, зайвий раз підкресливши цим відмінність «літературного» театру від народного. В. А. Моцарт же, який напередодні прем'єри уже ввійшов у традиції віденського народного театру й душею і серцем, готовий був прийняти будь-які ризиковані повороти, народжені фантазією Е. Шиканедера; він цінував у ньому те ж органічне відчуття народної сцени, яким значною мірою володів і сам [Lorenz, 2008, S. 52].

Як ми вже зазначали вище, і Вольфганг Амадей Моцарт (із 1787 року) і Еммануель Шиканедер (із 1791-го за протекцією В. А. Моцарта), були членами таємного братства. У головній ідеї опери вони втілили основні постулати масонства: віру в найвищу сутність, у надприродну могутність. Оперу пронизують масонські знаки, церемонії посвячення та ритуали (інсталяції, регуляризації). Багато загадок «Чарівної флейти» і до цього дня залишаються нерозгаданими. Не дивно, що вона постійно залучає представників різних сфер науки, культури та мистецтва – від британського режисера і актора, Кеннета Брана, до японського ілюстратора, Еситака Аmano. Зазначимо, що варто звернути увагу й на те, що акторська правда Е. Шиканедера ввійшла до моцартівської музики в поєднанні зі «стандартними» рисами австрійського коміка – його обжерливістю, наївністю, боягузством і хвастощами, з комедійною легкістю і ексцентричністю поведінки і вічним потягом до безпосереднього зв'язку з театральною публікою. Всі геніальні попередники Папагено брали участь у його створенні; проте лише

В.А. Моцарт зумів «ошляхетнити» Папагено навіть у порівнянні з його безпосереднім прообразом Касперле, посиливши і збагативши ті людські риси, ту акторську майстерність, що він побачив у Е. Шиканедера. Так в народному театрі вперше народилася популярна постать із народних підмостків. Історія Віденського народного театру нерозривно пов'язана з «Чарівною флейтою» та масонськими ритуалами. Ось уже понад сто років – це візитна картка прославленого театру. Після смерті В. А. Моцарта (5 грудня 1891 року, в ніч після другої постановки «Чарівної флейти») сліди Е. Шиканедера губляться.

Проте через десять років він знову з'являється у Відні й у 1801 році відкриває новий народний театр – «Ан дер Він». Театр відкрився прем'єрним показом опери «Олександр» Франца Тейбера на лібрето Е. Шиканедера. Театр «Ан дер Він» був одним із найбільших і найкраще технічно оснащених театрів свого часу, проте Е. Шиканедер через фінансові труднощі вже через рік був змушений його продати, хоча його нові власники двічі запрошували Е. Шиканедера в театр знову як художнього керівника. Та коли в 1804 році театр був викуплений бароном Пітером фон Брауном, той негайно звільнив Е. Шиканедера – свого старого суперника. Е. Шиканедер покинув Відень і відправився в Брно, а потім в Штайр [Lorenz, 2008, S. 54].

Маючи надзвичайний хист, Е. Шиканедер здалеку помічав талановитих людей. У період свого останнього перебування у Відні Е. Шиканедер (згадавши відгуки В. А. Моцарта про «юне дарування») співпрацював із Людвігом ван Бетховеном, котрий у той час писав музику на лібрето Е. Шиканедера «Вогонь Вести». Л. Бетховен так і не закінчив роботи, бо його повністю захопила нова ідея – сюжет до опери «Фіделіо». Незважаючи на те, що весь цей час він безкоштовно займав кімнату в театрі «Ан дер Він» завдяки Е. Шиканедеру, що розплачувався за всі його «забаганки», такого контакту, як із В. А. Моцартом у них не склалося. Мабуть причина була в різниці у віці та світогляді. Та й Л. Бетховен ніколи не відзначався «шляхетною» поведінкою. Кінець життя Е. Шиканедера був жахливим. У 1811 році через девальвацію, викликану війною, він утратив велику частину свого майна та грошових накопичень. На його руках померла його кохана дружина, якій він зберігав вірність усе своє життя. А в 1812 році під час подорожі в Будапешт Е. Шиканедера несподівано вразило божевілля. Він помер у страшних злиднях 21 вересня 1812 року, повернувшись до Відня. Усього Е. Шиканедер написав близько 55 п'єс і 44 лібрето [Honolka, 1984, S. 91].

Через сто років після смерті Е. Шиканедера традиції народного театру у Відні спробували відродити. Так, на святковому відкритті театру «Фолькстheater» (1889 р.) драматург Людвіг Анценгрубер промовив: «Нехай відродиться воістину народна культура Емануеля Шиканедера!» [Lorenz, 2008, S. 55].

Таким чином, діяльність Віденських народних театрів «Ауф дер Віден» і «Ан дер Він» Емануеля Шиканедера свідчить про тісний зв'язок із традиціями масової культури, народними театрами Середньовіччя. Їхні постановки відрізнялися сценічними ефектами, розрахованими на масову свідомість, яскравою, емоційною і навіть іноді перебільшеною виразністю гри акторів. Незважаючи на те, що в народних театрах не було таких блискучих голосів, як у королівських, драматична дія в них значно виграла, бо й оперні партії нерідко виконували драматичні актори, на зразок самого Емануеля Шиканедера та його дружини – Елеонори Арт. Постановка Е. Шиканедером в театрі «Ауф дер Віден» опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» на лібрето Е. Шиканедера знаменувала собою вершину сценічного досягнення XVIII століття, а для розвитку масової культури – її вершину, переплетіння з академічними традиціями. Не останню роль для такого злету відіграла й віденська масонська ложа «Карл до трьох ключів» із її розумінням справедливості й краси, активними членами якої були В.А. Моцарт та Е. Шиканедер.

ПІСЛЯМОВА

Отже, впродовж вивчення “Духовного життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва” ми дослідили дві історико-мистецькі епохи та багато ідейно-художніх напрямів (стилів) у середині цих епох. Завданням монографії не було поглиблене вивчення творчого спадку видатних діячів мистецтва минулого. Ми аналізували лише ті моменти в розвитку художнього процесу, що найкращим чином характеризували головні ідейно-художні стилі кожної досліджуваної епохи.

У монографії музичне мистецтво розглядалося як невід’ємна складова людської культури й у тісному зв’язку з іншими видами мистецтва – живописом, архітектурою, скульптурою, модою, театральною драматургією. І в цьому синкретичному поєднанні мистецтв ми здійснили спробу розібратися в ідейно-художньому змісті кожного із стилів.

Зміст мистецтва, його спрямованість не підлягають аналізу, якщо ми досліджуємо лише якийсь один із його видів – музику, архітектуру чи живопис (тощо) – без тісного зв'язку з іншими видами. Картина такого бачення вийде примітивною. З іншого боку, теж дуже складно розібратися в художньому стилі на прикладі одного з видів мистецтва. Якщо стиль (ідейно-художній напрям) дійсно виділяється на тлі мистецько-історичної епохи, він обов'язково обов'язково визначиться в усіх видах мистецтва. А для цього необхідно розуміти основні риси, що характеризують цей стиль.

Монографія представляє дві мистецько-історичних епохи – Середньовіччя та Просвітництво, кожний стиль всебічно, об'ємно, в поєднанні всіх видів мистецтв.

Матеріали монографії завершуються епохою Просвітництва. Це була складна епоха філософського мислення, коли всі природні явища намагалися пояснити логічно й раціонально. Тому й головним стилем Просвітництва виступав класицизм з його обов'язковими правилами й чіткою формою.

У нашому дослідженні ми визначили основні категорії духовного життя (культурно-історична епоха, стиль, менталітет, ментальність, ідеологія, філософія, мистецтвота тощо) та людський чинник в історичному розвитку середньовічної Європи, шляхи зародження елітної та народної культури. Було показано подвійність середньовічної ідеології (світської та церковної) та певне протистояння цих напрямів, а також роль філософії у середньовічному суспільстві як посередниці між наукою та релігією.

Ми виявили та класифікували основні ідейно-художні напрями в духовному житті епохи Середньовіччя (Романіка, Готика) та раннього Просвітництва (ренесансний реалізм, бароко, класицизм XVII століття), простежити їхню еволюцію в ідейно-художні напрями епохи романтизму;

У монографії було обґрунтовано структурні компоненти моделі духовного життя в означений період (повсякденний пласт народного життя, елітану культуру, мистецькі надбання).

Ми представили методологічні засади шкільної підготовки середньовічних акторів (школярів і студентів, підготовку в цехових школах і гільдіях, а також у мандрівних театрах)

Нами було визначено дидактичні засади і практичні можливості використання позитивного досіду духовного життя країн Західної Європи в епоху Відродження та раннього Просвітництва в підготовці майбутніх учителів музич-

Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва
ного мистецтва (позитивний досвід цехових майстерень, підготовки музикантів у гільдіях, виховний потенціал героїчного репертуару шкільних театрів Середньовіччя та епох Просвітництва).

Наступна епоха, яка існувала вже в іншому часі – епоха Романтизму. Романтизм зародився в ті часи, коли в більшості європейських країн пробудився інтерес до власних національних витоків, до вітчизняної історії. Художня уява письменників і поетів, музикантів і художників відтворювала героїв минулих століть не стільки такими, якими вони були насправді, а такими, якими їх хотіли бачити – прикладом мужності, відданості, честі.

У музичному мистецтві представники раннього Романтизму намагалися розширити межі класицистських форм. Філософське сприйняття світу поступається місцем історичному світорозумінню. Тож поступово романтики повністю відкидають догми класицистів і досягають у самовираженні повної свободи.

Епоха Романтизму – вже невіддалена від нас епоха. Знайомство з її культурним наповненням, ідейно-художніми стилями, талановитими їх носіями є доступним і зрозумілим. Проте, вивчення попередніх мистецько-історичних епох послужить логічним підґрунтям для повноцінного її сприйняття в органічному поєднанні художніх стилів і видів мистецтва.

Список джерел і літератури:

1. Аллепский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Аллепским (по рукописи Моск. Гл. Архива М-ва Иностранных Дел); [пер. с арабского Г. Муркоса]. М. : Политиздат, 1989 : в 2 вып. Вып. 2. От Днестра до Москвы. – М. : Политиздат, 1989. 202 с.
2. Андрій Рачинський — вчитель Максима Березовського. *Витоки творчості Максима Березовського*. Глухів, 1995, с. 30—33.
3. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков. М. : Высш. шк., 1973. 560 с.
4. Буало Н. Поэтическое искусство. М. : Госиздат, 1957. 112 с.
5. Вефлин Г. Искусство большого стиля. М. : Искусство, 2000. 148 с.
6. Волкова С.С. Заметки о собирании древних рукописей. РГАЛИ. Ф. 723. Ед. хр. 37. 45 л. б.д.
7. Волкова С.С. Научная деятельность С.В. Смоленского по певческой

- палеології. Стаття (черновик) С.С. Волкова. РГАЛИ. Ф. 723. Ед. хр. 96. 3 л.
8. Гергей Е. История папства; [пер. с венг. О.В. Громова]. М. : Республика, 1996. 463 с.
 9. Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры ; К. А. Иванов. СПб. : Алтея, 2001. 183 с.
 10. Левина Ю. С. Теория и инструментальное творчество в средние века. М. : Музыка, 1989. 700 с.
 12. Маттезон И. Музыкальная критика. Я.С. Друскин. *О риторических приемах в музыке И.С. Баха*. М. : 1996. С. 98-111.
 13. Про українську вертепну драму та явище вертепного действа. *Перлини духовності: твори укр. світової л-ри від часів Київ. Русі до XVIII ст.* : [навч. посіб.] : в 2-х кн. [упоряд., передм. і комент. В. О. Шевчука]. К. : Грамота, 2003. Кн. 2. 2003. С. 418-432.
 14. Прокопович Ф. Владимир. *Перлини духовності: твори укр. світової л-ри від часів Київ. Русі до XVIII ст.* : [навч. посіб.] : в 2-х кн. ; [упоряд., пердм. і комент. В. В. Різуна]. К. : Грамота, 2003. Кн. 1. 2003. С. 510-531.
 15. Спасский А.А. О новом издании творений. св. Афанасия Александрийского в русском переводе. *Богословский Вестник, издаваемый Московской Духовной Академией*. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра: собственная типография. 1901. Том III. Ноябрь. С. 567-581.
 16. Тинкторис Й. Определитель музыкальных терминов Р. Бальмер. *Готика и музыка*. – М. : 2001. – С. 142-160.
 17. Французский театр эпохи Просвещения : ред. ГН. Бояджиева. М. : Прогресс, 2000. 346 с.
 18. Хрестоматия по истории зарубежной литературы XVII – XVIII веков : [ред. С.Д. Артамонова]. – М. : 1982. – 420 с.
 19. Хрестоматия по истории западноевропейского театра : [ред. ГН. Бояджиева] : в 2 т. Т. 2. – М. : ГОСИЗДАТ, 1953. – 362 с.
 20. Цебрій І.В. Теорія і практика гармонійного поєднання музичного мистецтва і історичної науки в навчально-виховному процесі: збірник наукових праць ПДПУ. Серія: Педагогічні науки. Полтава : ПДПУ, 2001. Випуск 6. С. 52-60.
 21. Цебрій І.В. Підготовка майбутніх учителів історії до використання музичного мистецтва. *Неперервна професійна освіта : теорія і практика*. 2002. Вип. 2. 130-135.
 22. Цебрій І.В. Українське бароко в контексті слов'янської культури. *Вісник історії* : зб. наук. праць. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2007. – С.159–170

23. Цебрій І.В. Активізація пізнавальної діяльності студентів на лекційних заняттях із мистецьких дисциплін. *Мистецтво в реаліях сучасної освіти : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (21 квітня 2010 року)*. Полтава, 2010. С. 138–145.
24. Шахова К.А. Творчество великих европейских художников XV – XVIII веков. К. : Мистецтво, 1980. 288 с.
25. Gesine-Baur, Eva (2012). Emanuel Schikaneder. Der Mann für Mozart, München. 500 S.
26. Honolka, Kurt (1984): Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit. Salzburg und Wien. 254 S.
27. Krzeszowiak, Tadeusz (2009). Freihaustheater in Wien 1787-1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder. Sammlung der Dokumente. Böhlau, Wien u. a.. 404 S.
28. Lorenz, Michael (2008). Neue Forschungsergebnisse zum Theater auf der Wieden und Emanuel Schikaneder, Wiener Geschichtsblätter 4/2008, Wien (siehe Weblinks). S. 38–57.
29. Sonnek, Anke (1999). Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber, Schriftenreihe der Intern. Stiftung Mozarteum, Bd 11, Kassel. 382 S.

Наукове видання

Цебрій І.В., Назаренко Н.В. Духовне життя країн Західної Європи в епоху Середньовіччя та раннього Просвітництва: монографія. Старобільськ-Полтава:ЛНУ, 2021. 180 с.

Підписано до друку 27.05.2021 р.
Папір офсетний. Друк трафаретний.
Ум. друк. арк. 9. Наклад 100 прим.
Зам. № 2211

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК №6817 від 01.09.2015 р