



За редакцією
Умберто Еко

Харків
«Фоліо»
2022

Зміст

Література і театр

8 Вступ. *Еціо Раймонді*

Великі теми

- 15 Маньєризм та антикласицизм. *Лучія Родлер*
19 Поетика та літературна критика. *Лучія Родлер*
23 Філологія та ерудиція. *Лоредана Чінес*
28 Мовне питання. *Лючія Родлер*

Проза XVI століття: релігійні трактати, історико-політичні твори, оповідні твори

- 31 Релігійна література. *Давіде Монда*
39 Іван від Хреста. *Давіде Монда*
43 Трактати і діалог. *Сільвія Контаріні*
49 Історіографія. *Лоредана Чінес*
55 Нікколо Макіавеллі. *Росселла Пуліто*
61 Франческо Гвічардіні. *Росселла Пуліто*
65 Франсуа Рабле. *Сільвія Контаріні*
69 Новела. *Сільвія Контаріні*
74 Пікарескний роман. *Стефано Баллеріо*
79 Емблематична книга. *Марко Антоніо Баццоккі*
82 Листи і мистецтво листування. *Алессія Веццоні*
87 Література про мистецтво. *Алессія Веццоні*

Придворна культура: вірші та поеми

- 96 Лицарська поема. *Джованні Баффетті*
100 Лудовіко Аріосто. *Росселла Пуліто*
106 Торквато Тассо. *Джованні Баффетті*
111 Теофіло Фоленго. *Джулія Рабоні*
116 Петраркізм. *Давіде Монда*
125 Неолатинська поезія. *Давіде Монда*
130 Едмунд Спенсер. *Антонелла Савіолі*
135 П'єр де Ронсар та «Плеяда». *Сільвія Контаріні*
140 Комедія в Італії. *Клаудіо Лонгі*
149 Рудзанте. *Росселла Пуліто*
153 Комедія в Європі. *Клаудіо Лонгі*
161 Трагедія в Італії. *Клаудіо Лонгі*
172 Трагедія в Європі. *Клаудіо Лонгі*
183 Крістофер Марло. *Джованна Франчі*
189 Пасторальна драма. *Клаудіо Лонгі*

Образотворче мистецтво

200 Вступ. *Емілія Калбі*

Високий Ренесанс

- 208 Апогей Ренесансу. *Ірене Граціані*
213 Роль графічних мистецтв у добу Модерну. *Емілія Калбі*

-
- La civiltà della Maniera***
- 221 Шляхи розвитку маньєризму. *Джованні Сассу*
227 Антикласици та ексцентрики. *Джованні Сассу*
232 Вазарі та зародження історіографії мистецтва. *Джованні Сассу*
237 Порівняння різних видів мистецтва. *Джованні Сассу*
241 Коментарі до робіт Вітрувія. *Сільвія Медде*
246 Вілла. *Ферруччо Каналі*
254 Антикваріанізм. *Лука Бьянкі*
258 Naturalia i mirabilia. *Алессандра Ріцці*
262 Джамболонья і маньєристична скульптура. *Марілена Качорнья*
268 Вивільнення декоративно-прикладного мистецтва. *Крістіана Франческоні*
279 Мистецтва у період між Реформацією і Контрреформацією. *Джованні Сассу*
- Папський Рим: художники та замовники***
- 286 Мікеланджело Буонарроті. *Сільвія Медде*
295 Рафаель Санті. *Джованні Сассу*
303 Рим часів Юлія II делла Ровере, Льва X Медічі та Павла III Фарнезе. *Франческо Чекареллі*
311 1527 рік: розграбування Рима і діаспора митців. *Гайя П'єрнаолі*
316 Фламандські митці в Італії. *Рафаєлла Фонтанаросса*
320 Донато Браманте. *Ферруччо Каналі*
328 Антоніо да Сангалло Молодший. *Сільвія Медде*
334 Джакомо Бароцці, відомий як Віньола. *Ферруччо Каналі*
- Художній досвід Північної Італії***
- 341 Леонардо да Вінчі. *Мауро Мінарді*
348 Корреджо. *Джованні Сассу*
353 Парміджаніно. *Джованні Сассу*
358 Високе Відродження у Венеції. *Соня Кавіччіолі та Франческо Де Кароліс*
367 Тіціан. *Массімо Фавілла та Руджеро Руголо*
374 Венеціанський живопис у другій половині Чинквеченто. *К'яра Гі та Соня Кавіччіолі*
381 Портрет. *Лука Бьянкі*
385 Якопо Сансовіно. *Сільвія Медде*
390 Джуліо Романо. *Соня Кавіччіолі*
396 Андреа Палладіо. *Сільвія Медде*
- Між природою і мистецтвом***
- 402 Театр і роздуми про стародавнє від Буонталенті до Скамоцці. *Емануела Багаттоні*
409 Хореографічні постановки у правителя. *Лука Бьянкі*
413 Гротеск. *Гайя П'єрнаблі*
420 Сад. *Марілена Качорнья*
427 Площі. *Франческо Чекареллі*
- Придворна культура в Європі***
- 433 Франциск I і Фонтенбло. *Стефанія Б'янкані*
439 Філіпп II і Ескоріал. *Джованні Сассу*
443 Рудольф II і Празький двір. *Алессандра Ріцці*
- Головні герої європейської сцени***
- 448 Ієронім Босх. *Лука Бьянкі*
453 Альбрехт Дюрер. *Лука Бьянкі*

-
- 458 Маттіас Грюнвальд. *Бенедетта Базеві*
461 Альбрехт Альтдорфер та Дунайська школа живопису. *Бенедетта Базеві*
465 Пітер Брейгель Старший. *Урсула Еспозіто*
469 Ганс Гольбейн Молодший. *Урсула Еспозіто*
474 Ель Греко. *Рафаелла Фонтанаросса*

Музика

- 480 Вступ. *Роберто Лейді*

Головні дійові особи: музикознавці та композитори

- 483 Музикознавці: Франкіно Гафурі та Джозеффо Царліно. *Лука Марконі*
490 Джованні да Палестрина. *Перо Гарджуло*
494 Андреа та Джованні Габріелі. *Клаудіо Тоскані*
497 Томас Луїс де Вікторія. *Массімо Привітера*
500 Орlando ді Лассо. *Массімо Привітера*
504 Мартін Лютер та Йоган Вальтер. *Джанмаріо Меріцці*
508 Ганс Лео Гасслер. *Джанмаріо Меріцці*
512 Йоганн Еккард. *Джанмаріо Меріцці*
515 Міхаель Преторіус. *Алессандра Фйорі*
519 Клеман Жаннекен. *Массімо Привітера*
523 Якоб Аркадельт. *Массімо Привітера*
527 Ораціо Веккі. *Массімо Привітера*
531 Лука Маренціо. *Массімо Привітера*
536 Джезуальдо да Веноза. *Клаудіо Тоскані*
539 Флорентійська камерата. *Анна Тедеско*

Поліфонічна та інструментальна музика

- 543 Мадригал. *Клаудіо Тоскані*
548 Французька поліфонічна пісня. *Консуело Джиліо*
553 Англійська музика. *Алессандра Фйорі*
559 Фламандська музика. *Алессандра Фйорі*
563 Духовна лауда. *Елізабетта Пасквіні*
565 Протестантська релігійна музика. *Джанмаріо Меріцці*
571 Інструментальна музика. *Клаудіо Тоскані*
575 Музика для лютні. *Алессандра Фйорі*
579 Органна музика. *Клаудіо Тоскані*
582 Танцювальна музика. *Алессандра Фйорі*
586 Придворний танець. *Еудженія Касіні Рона*

Хронологія

- II Загальна
IV Історія
VI Філософія
VIII Наука і техніка
X Література і театр
XII Образотворче мистецтво
XIV Музика



B 210

G. P.

G. P. del. G. P. fecit.

Великі теми

Маньєризм та антикласицизм

Лучія Родлер

Поняття маньєризму, безпосередньо запозичене з мистецтвознавства, вказує на низку прикметних літературних текстів, що виявляють складний взаємозв'язок з класицизмом, від наслідування до модифікації. Антикласицизм, який деформує традицію на рівні комічного, безумовно, є полемічним щодо канону наслідування.

Походження терміна «маньєризм»

У XVI ст. термін «манера» (що походить від старофранцузького слова *manière*, яке вживалося для позначення як способу поведінки в суспільстві, так і соціальних категорій, що характеризувалися певними типами поведінки) мав як позитивне, так і негативне значення. У творах Вазарі (1511—1574) «манера» переважно вказує на стиль художника і, зокрема, на здатність певних живописців поєднувати окремі елементи краси, але в Чинквеченто (XVI ст.) цей термін також може позначати надміру штучні та церемонні відносини. У цьому контексті «афектації, манірності» термін поширився в XVII ст., а вже наприкінці XVIII ст. маньєризм означає велику частину мистецтва другої половини XVI ст., що розглядається як деформація класичного мистецтва доби Відродження.

Макс Дворжак

Лише у 20-х роках XX ст. окремі вчені, фахівці з історії мистецтва, і насамперед чех Макс Дворжак, почали вживати слово «маньєризм» в іншій інтерпретації художніх тенденцій 1520—1530-х років, виявивши в їхній очевидній штучності ознаки духовної кризи та нової чуттєвості: суб'єктивістський характер «манери» вже не видається явищем занепаду, натомість вказує на пробудження фантазії індивідуальної і творчої, що перебуває в антитезі до класичних норм.

В образотворчому мистецтві найбільшими виразниками цієї тенденції є Мікеланджело, Тінторетто й насамперед Ель Греко; на літературній ниві — Тассо, Рабле, Шекспір, Сервантес.

Гіпотезу Дворжака підхоплюють інші вчені, зокрема Арнольд Гаузер, котрий визначає маньєризм як художній вираз політичної, економічної та інтелектуальної кризи, що охопила Захід у XVI ст. Він убачає у маньєризмі перший прояв сучасного мистецтва з його протиставленням реального та ідеального, що набуло яскравого втілення в комічній і піднесеній постаті Дон Кіхота.

Арнольд Гаузер

Крім того, для Гаузера маньєризм є інтелектуалістичним та аристократичним, на відміну від бароко, яке демонструє чуттєву та народну тенденцію у мистецтві.

Маньєристська література, як правило, циркулює лише в обмежених колах, переважно серед літераторів, тож має бути написана складною, неоднозначною мовою, обираючи форми спілкування для посвячених, як-от емблема та ієрогліф; барокова література, навпаки, прагне викликати здивування та задоволення публіки шляхом гедоністичного використання художніх засобів, за допомогою яких зміцнюється зв'язок із предметним світом. Необхідність відрізнити маньєризм від бароко привела до уточнення: перше явище переважно належить добі Чинквеченто, тоді як друге починається в останні десятиліття XVI ст., але поширюється й урізноманітнюється аж до XVIII ст. Руйнування схем і збалансованих моделей класицизму видається спільним для обох стилів, але маньєризм діє в рамках класичних форм, поглинаючи і гасячи їх; бароко, зазвичай, проектує ці форми назовні, змушує їх вибухати та в нав'язливих пошуках нового змінює їх і примножує.

У середині XX ст. маньєризму, як і стилю бароко, також приписується вага не історично визначена, а радше позаісторична, типологічна. Ернст Роберт Курціус розуміє його як риторичну категорію, що постійно повертається і може охоплювати навіть дуже віддалені в часі та просторі явища, але об'єднані загальним протистоянням класиці та стилістиці *ornatus*. Слідом за ним Густав Рене Хокке реконструював (1959 р.) захопиви феноменологію маньєризму, представивши стиль як нерегулярний, ненормований, дисгармонійний та заплутаний, простеживши його від антикласицизму александрійської доби до поезії XX ст., через Срібний вік латиномовної літератури, Пізнє Середньовіччя, час Гонгори, Шекспіра й Маріно та добу романтизму.

Справа в тому, що будь-яка спроба глобальної інтерпретації маньєризму, здається, приречена на провал, поки не буде проаналізовано окремі національні традиції, бо лише їх вивчення може урізноманітнити розуміння маньєризму як явища та підвести під нього твердий і конкретний історичний фундамент. Культ форми в Монте-ня, чуттєвий петраркізм Фернандо де Еррери, замкнута і дорогоцінна проза Джона Донна, їдкий і скептичний стиль Франческо Гвічардіні, трагічний антикласицизм П'єтро Аретіно — лише кілька прикладів багатогранної стилістичної метаморфози, що відбувається в рамках ренесансної моделі, коли людина намагається виразити проблематичне бачення дійсності.

Стиль маньєризму: характерні та постійні риси

Використовуючи термін «маньєризм» у вузькому розумінні для позначення риторичної та стилістичної практики, можна встановити окремі характерні та постійні риси: увага до літературної техніки, навіть незалежно від семантики; фрагментація, порушення єдності між окремими елементами тексту заради особливого, незавершеного, химерного й дивного враження; накопичення елементів, яке реалізується через риторичну фігуру списку та перерахування (для *asindeto* та *polisindeto*); елоквенція, що базується на *ornatus in verbis conjunctis* (образне мовлення, базоване на розташуванні слів); відсутність ієрархії серед елементів дискурсу; тенденція до використання відкритих структур, як-от мадригал; потяг до героїчного та велемов-

ного, з нав'язливим акцентуванням певних декоративних елементів. Однак варто підкреслити, що за допомогою цих витворів письменник-маньєрист залишається в межах класичної традиції, наслідує її зразки, ніколи не відкидає і не замінює їх, але розхитує окремі аспекти, переводячи міру в надмірність, гармонію в дисгармонію, рівновагу в надлишок.

Досить лише для прикладу прочитати знаменитий чотиривірш Луїджі Грото, трагіка в дусі Сенеки та версифікатора, яким захоплювався Джамбаттіста Маріно: «Водночас я боюся, і сміюся, згораю й мерзну / коли спиняюся при появі любові моєї / Я зупиняюся, / й знаходячись у її присутності, знов зупиняюся / і насолоджуюсь, стогну, і знемагаю, дивлюсь і мовчу». Подібне використання алітерацій, множинності та кореляцій можна побачити в ряді текстів, що перекривлюють учення Франческо Петрарки, безперервно повторюючи риторичні фігури поета і його *ornatus*. Проте Грото, як і набагато більш вишукані петраркісти, не уникає принципу наслідування, котрий цілком відкидають барокові поети.

**Експерименти
та зміни класичних
форм**

У наслідуванні класичної традиції маньєристи вносять у свої твори емоційний та індивідуалістичний акцент шляхом небувалого поєднання інкрустацій, синтаксичної вишуканості, брахілогічних перебільшень, радше переплітаючи між собою, ніж порушуючи традиційні норми у своєрідній новій стилістичній недбалості, на кшталт Торквато Тассо.

Ілюстрацією цієї концепції творчого чи примхливого наслідування можуть бути Камілло Пеллегріні і Грегоріо Команіні. Натомість Галілео Галілей блискуче поєднує співця «Амінти» з образним світом маньєризму, зіставляючи «королівську галерею, прикрашену сотнею давніх статуй» із «Несамовитого Роланда» Лудовіко Аріосто та «дрібничку» Тассо, прикрашену дивинами, як-от «ескізи Баччо Бандіnellі або Парміджаніно», проте застиглу в холодному фільтрі літератури, як «скам'янілий краб, сухий хамелеон, муха, павук [...] у шматку бурштину».

**Примхливе
наслідування**

Техніка маньєризму відповідає не лише замкнутій та меланхолічній психології — на неї також вплинув неоплатонізм із його естетикою *phantasia* (фантазії). Не дарма термін «манера» перегукується зі словом «манія», що по-грецьки означає «безумство», а для Джордано Бруно визначає творчий ентузіазм: у антикласичному діалозі *Degli heroici furori* («Про героїчний ентузіазм») (1585 р.) він стверджує, що справжній поет черпає натхнення в собі самому й перебуває поза будь-якими чітко визначеними правилами. Його жорстка антиарістотелівська думка набула значного поширення в Англії, де Джон Лілі (1554—1606) вже створив афектований і вишуканий твір *Euphues, The Anatomy of Wit* («Евфуес, або Анатомія дотепності») (1578 р.), що породжує термін «евфуїзм», який часто вважають синонімом маньєризму, оскільки ця літературна техніка запозичує латиноподібну структуру прози Джованні Боккаччо (1313—1375), італійських та іспанських гуманістів і прикрашає її риторичними прийомами, вишуканими епітетами й зухвалими метафорами.

Не менш складним є поняття антикласицизму, яке можна простежити в різних авторів, таких як Теофіло Фоленго (1491—1544), Рудзанте (1496?—1542) та Франческо Берні (1497?—1535): їх звернення до класичних моделей породжує справжній літературний жанр — грайливу поезію, що здобуває значний успіх в італійській літературі. Рішуче відкинувши канон класицизму, ці письменники змінюють серйозні поетичні моделі, представляючи життя, байдуже до ідеалів, на тлі деформованих та химерних образів реальності. Їхня творчість пов'язана з менш відомими традиціями фольклорного або середньовічного походження. Під кутом зору стилістики вони зосереджуються на лінгвістичних експериментах, використовують різноманітні й маргінальні діалекти та говірки. Тож каламбури, комічні подвійні значення, грайливі посилення та пародії в інший спосіб, але не менш глибоко, ніж у літературі маньєризму, фіксують порушення гегемонії класицизму. Тому, читаючи стилізовані рядки про «кучеряве волосся із золота і прозорого чистого бурштину» та про неймовірні «м'які очі, ясніші від сонця, / здатні перетворити день спокійний на ніч темну» молодій особі, котрій присвячено сонет петраркіста П'єтро Бембо, варто пам'ятати, що в стилізований пародії Франческо Берні цими рядками описано риси розпатлої та косоокої старенької, яка плаче.

Основні принципи класицизму — міра, елегантність, баланс між штучністю і природністю — представляють лише один з аспектів XVI ст., яке також охоплює інші форми альтернативної культури. Вони становлять те, що отримало назву «контрренесансу» або «анти-ренесансу», і зумовлені прагненням пояснити різноманіття реальної дійсності. Так, Нікколо Макіавеллі, Еразм Роттердамський, Франсуа Рабле, Йоганн Фішарт та багато інших «неправильних» митців у своїх творах виявляють межі унітарного й абсолютного бачення людини, а також комічні аспекти формального дотримання принципів, і не лише в літературі.

Див. також: *Франсуа Рабле, с. 65;*
Лицарська поема, с. 96;
Лудовіко Аріосто, с. 100;
Торкватто Тассо, с. 106;
Шляхи розвитку маньєризму, с. 221;
Мікеланджело Буонарроті, с. 286;
Венеційський живопис у другій половині Чинквеченто, с. 374;
Ель Греко, с. 474.

Поетика та літературна критика

Лучія Родлер

У Чинквеченто відбуваються впорядкування літературних пошуків та їхня інституціоналізація з подальшою кодифікацією в поетиці. З появою теорії літератури зароджується й літературна критика, що аналізує сучасні тексти та жанри.

Відповідно до правил

Поетика доби Відродження, що виникла в Італії в XVI ст., а згодом поширилася в інших країнах і особливо у Франції, базується на наслідуванні античних зразків та дотриманні правил окремих літературних жанрів. Виходячи з аристотелівського принципу, згідно з яким мистецтво наслідує природу, і в цьому античні автори досягли досконалості, робиться висновок, що сучасники повинні моделювати свої роботи за античними зразками. Крім того, з класичної літератури теоретики Чинквеченто запозичують чітке розмежування між літературними жанрами, кожен з яких має певні правила.

Отже, хоча систематична класифікація жанрів і виходила за межі намірів Арістотеля, котрий зосередився на трагедії та епосі, у XVI ст., слідом за Цицероном, жанри сприймалися як закриті форми, а оригінальність письменника проявлялася в рамках правил, що часто досить вільно виводилися з творів Стагірита (прізвисько Арістотеля). Насправді, частина історії аристотелівської спадщини — це ще й історія безперервного викривлення, яке триває навіть після значного поширення та коментування його поетики на взірць «Поетичного мистецтва» Горація.

Класифікація жанрів

Навіть у праці високого теоретичного рівня, такий як *Poetices libri VII* (1561) Джуліо Чезаре Скалігера (1484—1558), можемо побачити систематизацію аристотелівських тем, отриману, в тому числі, через заперечення самого Арістотеля: божественне походження поезії, базованої на натхненні й технічній вправності; потреба в наслідуванні природі, або, скоріше, письменнику, котрий найкращим чином представляє ідеал поезії розумної, регульованої та гідної, а саме Вергілію; виховна мета мистецтва, визначення трагедії, концепція правдоподібності стають елементами літературної теорії, яка часто виявляється абстрактною та довільною.

Внаслідок нормативної інтерпретації Арістотеля велике значення в драматичному жанрі надається єдності дії (що розуміється як розвиток єдиного сюжету) і часу (дія повинна відбуватися протягом однієї доби). Лодовіко Кастельветро (1505—1571) додав ще єдність місця, що виключає будь-які зміни сцени дії.

Єдність місця та дії

Епізодичні прояви нетерпимості щодо формалістичного розуміння жанрів маємо вже в XVI ст.: так, в окремих випадках судженню за правилами протиставляються

судження, що виходять із впливу твору на публіку (Джамбаттіста Гваріні), але лише в XVII ст. такий підхід набуває значного поширення. Справді, приблизно в 40-ві роки XVI ст., після «перевідкриття» «Поетики» (прокоментованої Франческо Робортелло в 1548 р.) та «Риторики» Арістотеля, поглиблюються теоретичні, спеціальні та технічні дискусії, що сприяло детальному визначенню літературних жанрів, хоча нерідко й анахронічно орієнтованому на класичний період. Типовою для цієї фази максимальної інституціоналізації літератури є жорстка нормативна установка, що отримує підтримку також у розроблених Церквою після Тридентського собору приписах змістового та морального характеру.

Так, при зіткненні з «неправильними» текстами, як-от «Божественна комедія» Данте, «Несамовитий Роланд» Аріосто, «Визволений Єрусалим» Тассо і «Вірний пастух» Гваріні, можливі три шляхи розвитку подій: включити твір в один з уже відомих жанрів; піддати його критиці, якщо перший шлях здається неможливим (це часто трапляється з Данте); створити нову форму шляхом зіставлення, наприклад, створеної за античним зразком епічної поеми зі створеною за особливими правилами лицарською поемою. У цьому контексті також виникає проблема взаємозв'язку риторики і поетики: для Франческо Патріці (1529—1597), котрий досліджує неоплатонічну думку, перша є лише прислужницею діалектики і жодним чином не може обмежити творчий характер мислення. Однак набагато частіше поширюється помилкова інтерпретація Арістотеля, згідно з якою риторика ототожнюється з прикрашанням, із приємною формою, якої можна надати будь-якому дискурсу, з технічним засобом для передавання морального повідомлення.

Норми і тексти

Літературна критика

Найбільш пристрасна полеміка італійського Чинквеченто — це суперечка навколо «Несамовитого Роланда» та «Визволеного Єрусалиму» з приводу того, як Лудовіко Аріосто і Торквато Тассо дотримувались правил Арістотеля щодо епічної форми: чи можуть ці правила бути важливими для творів незвичної та нерегулярної структури, якою є лицарський роман, жанр французького, провансальського та іспанського походження, чийм взірцем є поема Аріосто?

Окрім тих, хто суворо дотримується арістотелівських правил (тут можна назвати Антоніо Мінтурно (?—1574) та Спероне Спероні (1500—1588), котрі заперечують іронічний і повсякденний тон нових форм, не приймають надто великого потягу до чудесного та до багатьох дій), є ті, хто намагається примирити старе і нове: тут ми повинні згадати Джамбаттісту Джиральді (1504—1573), прозваного Чінтіо, який у «Розмірковуваннях про те, як складати романи» (1554 р.) розробляє складну проблему єдності дії, що з появою лицарської поеми опинилася в кризі. Задля того щоб задовольнити висунуті арістотелівською «Поетикою» вимоги порядку та раціональності, він пропонує епічну модель з одним героєм, який може перебувати в центрі багатьох дій. Але публіка, поціновувачі лицарської традиції, не надто вітали як класично-міфологічну працю

Аріосто і Тассо

Чінтіо («Геркулес», 1557 р.), так і розказаний цілком відповідно до класичних канонів твір Джан Джорджо Тріссіно про експедицію Велізарія проти остготів («Італія, звільнена від готів», 1547—1548 рр.).

Після першого етапу, в якому порівнюються «Несамовитий Роланд» і «Визволений Єрусалим», дискусія зосереджується переважно на другому творі, зокрема через звернення Торквато Тассо до теми взаємозв'язку між істиною та історією. Врешті-решт, критикам доводиться констатувати появу нової змішаної драматичної форми — пасторальної драми та трагікомедії, яка поєднує в собі шляхетність героїв трагедії та сюжет комедії з щасливим кінцем.

Натомість ті, хто бачить у змішування жанрів загрозу педагогічно-моральній функції мистецтва, крім порушення строгих правил єдності стилю, відмовляються його визнавати. Натомість, течія Гваріні не лише наполягає на безперервній рухливості літературної системи, але прямо виступає за гедоністичну інтерпретацію літератури. Таким чином, поки Італія рухається до поетики чудового наступного століття, інші країни вивчають і переробляють теорії італійського класицизму.

Новий синтез

Європейські поетики

У Європі італійська поетика мала надзвичайний вплив. Наприклад, в Іспанії Алонсо Лопес Пінчіано у «Давній філософії поезії» (1596 р.) намагається вбудувати середньовічні та гуманістичні іспанські літературні жанри в класичну парадигму, вмістивши оповідні жанри до підрозділу глави, присвяченої епічній поезії. У ренесансній Франції великий успіх опери сприяв появі численних теорій про емоційне значення риторики, включно з теоріями Томаса Себіллк, П'єра де Ронсара, Воклена де ла Френе. У праці «Захист і уславлення французької мови» (1549 р.) Жоашен дю Белле неодноразово наголошує на необхідності завоювання поетом влади над серцями та душами читачів, а для їх переконання пропонує запозичити в Цицерона, Квінтіліана та з посібників пізньої середньовічної риторики перелік пристрастей та окремих способів, що можуть ці пристрасті збудити.

У Німеччині, Філіпп Меланхтон (1497—1560) по-новому конкретизує розрізнення між діалектикою і риторикою, згідно з яким мета діалектики — навчання, тоді як функція риторики — хвилювати. Так, в «Основах риторики у двох книгах» (1531 р.) серед трьох цілей риторики (*movere*, *docere* та *delectare*) найбільш затребуваним стає *movere*, тоді як *delectare* здається відсунутим, а серед п'яти частин промови — *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, *memoria* — найбільшу увагу автор приділяє *elocutio*, що видається найпридатнішим, коли є мета переконати когось у чомусь. Зрештою дану Квінтіліаном характеристику *elocutio* як найважливішого для опанування, проте найважливішого ресурсу, одностайно підхоплюють Меланхтон, дю Белле, Жак Пелетьє дю Ман, Марк Єронім Віда, Спероне Спероні, Торквато Тассо і Джордж Паттенгем.

Риторика і пристрасті

Але щоб зрозуміти першість, завойовану *elocutio* протягом XVI ст., слід урахувати, що це не просто прикрашання. Риторичні фігури насправді є спробою класи-

фікувати психофізичні умови та відповідні мовні форми, причому саме риторичні фігури сигналізують про втрату балансу, відхилення від звичайної поведінки.

Одним із найяскравіших роздумів у цьому плані є думка Джорджа Паттенгема (1530?—1590), котрий на останніх сторінках свого «Мистецтва англійської поезії» (1589 р.) стверджує, що риторичні фігури — це кристалізація емоційних станів,

**Риторичні фігури
та душевні стани**

взятих з реального життя. З тієї самлі причини у своїй, створеній на італійським зразком, «Апології поезії» (1595 р.) Філіпп Сідні (1554—1586) рекомендує виявляти розсудливість у наслідуванні, воно має здійснюватися не механічним способом, а в тісному

взаємозв'язку з психологічним контекстом. Зрештою також у формі міркувань технічного характеру поетика XVI ст. виражає необхідність сприймати кожен твір мистецтва як органічне й цілісне творіння в рамках однорідної системи літературних цінностей, і таке сприйняття поширюється на часи Шиллера (1759—1805), Гете (1749—1832) та Альф'єрі (1749-1803).

Див. також: *Філософія і протестантська Реформація (Історія європейської цивілізації. Епоха Відродження. Історія. Філософія. Наука і техніка, с. 343);*

Поетика та літературна критика, с. 19;

Мовне питання, с. 28;

Трактати і діалог, с. 43.