



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.
Philological Sciences. Vol. 2 (105)

Вісник Житомирського державного
університету імені Івана Франка.
Філологічні науки. Вип. 2 (105)

ISSN (Print): 2663-7642
ISSN (Online): 2707-4463

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82:1/82(091)

DOI 10.35433/philology.2 (105).2025.7-18

ЛЮДИНА І МИСТЕЦТВО В РЕНЕСАНСІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Н. І. Астрахан*

У статті розглянуто ренесансну концепцію людини у її взаємозв'язку з новим баченням художньої творчості, що вирізняє добу Відродження стосовно Середньовіччя й Античності. Для Відродження характерний притаманний цьому періоду культдожурний діалог, що дає змогу синтезувати напрацювання попередніх епох. Античний антропоцентризм і середньовічний християнський теоцентризм поєднуються, набуваючи нової якості, у духовно-інтелектуальній практиці демократичних і водночас елітарних гуманістичних студій. Ренесансний синтез надає особливого значення людині, сутність якої розкривається у творчості, що прагне стати універсальною, охоплюючи всі знання, уміння, сфери діяльності, земну конкретику та трансцендентну загадковість. Відзначено, що найбільш очевидно творчий потенціал ренесансної людини проявляє індивідуально-авторська мистецька діяльність, яка дає підстави митцю усвідомити себе в ролі "співавтора Бога" (Ф. Петрарка). Художні звершення доби Ренесансу, запрошуючи до "релігійної медитації", з новою гостротою в умовах поступової секуляризації мистецтва актуалізують християнську проблематику. Зокрема, ідеться про відновлення втраченого зв'язку з Богом, що має стати основою реалізації "божественного начала", народження автора, творчого самотворення людини в просторі індивідуальної екзистенції, мистецтва, історії.

З опорою на міркування М. Гайдеггера про новочасний характер поняття "картина світу" розкрито особливості ренесансного світогляду, що стає передумовою активної та відповідальної творчої діяльності людини. Відкриття перспективи в живописі Ренесансу, нове ставлення до людського тіла й людини як гармонійної духовно-тілесної істоти, освоєння часо-просторової конкретики природного універсуму потрактовано в контексті нових обрив художньої практики. "Вітрувіанська людина" й "Джоконда" Леонардо да Вінчі, фрески "Секстинської капели" Мікеланджело Буонаротті інтерпретовано як знакові в контексті окреслених світоглядних зрушень і художньо-естетичних новацій. Візуалізація духовного буття людини й "Священної історії" в образотворчому мистецтві Ренесансу схарактеризовано у зв'язку з проблемою співвіднесення високого і масового мистецтва в межах актуальної художньої практики та її реценції.

Ключові слова: Ренесанс, концепція людини, художня творчість, автор, гуманізм, візуалізація, картина світу.

* доктор філологічних наук, професор
(Житомирський державний університет
імені Івана Франка)
ORCID: 0000-0002-4087-2466
astrakhan-n@zu.edu.ua

HUMAN AND ART IN THE RENAISSANCE WORLDVIEW

Astrakhan N. I.

The article examines the Renaissance concept of the human being in its connection with a new vision of artistic creativity, which distinguishes the Renaissance era from the Middle Ages and Antiquity. The Renaissance is characterized in terms of its inherent cultural dialogue, which enables the synthesis of previous epochs' achievements. Ancient anthropocentrism and medieval Christian theocentrism merge, acquiring a new quality in the spiritual and intellectual practices of democratic yet elite humanistic studies. The Renaissance synthesis places special emphasis on the human being, whose essence is revealed through creativity aspiring to be universal, encompassing all knowledge, skills, fields of activity, earthly specifics, and transcendent mystery.

The paper notes that the creative potential of the Renaissance individual is most evidently manifested in individual-authorial artistic activity, which allows the artist to perceive themselves as a "co-author of God" (F. Petrarch). The artistic achievements of the Renaissance, inviting "religious meditation," highlight Christian themes with renewed urgency in the context of the gradual secularization of art. In particular, the article addresses the restoration of the lost connection with God, which should serve as the foundation for realizing the "divine principle," the birth of the author, and the creative self-creation of the individual within the space of personal existence, art, and history.

Drawing on M. Heidegger's reflections on the modern concept of the "world picture," the article reveals the features of the Renaissance worldview, which becomes a prerequisite for active and responsible creative activity. The discovery of perspective in Renaissance painting, the new attitude toward the human body and the individual as a harmonious spiritual-corporeal being, and the exploration of the spatiotemporal specifics of the natural universe are interpreted in the context of new artistic horizons. Leonardo da Vinci's Vitruvian Man and Mona Lisa, as well as Michelangelo Buonarroti's frescoes in the Sistine Chapel, are analyzed as emblematic of these worldview shifts and artistic-aesthetic innovations. The visualization of human spiritual existence and "Sacred History" in Renaissance visual art is examined in connection with the issue of correlating high and mass art within contemporary artistic practice and its reception.

Keywords: Renaissance, concept of the human being, artistic creativity, author, humanism, visualization, world picture.

Постановка наукової проблеми.

Доба Ренесансу започатковувала суттєві світоглядні зміни, що вплинули на подальший розвиток не лише європейської, але й світової культури. Синтез культурних напрацювань доби Античності та Середньовіччя, так званий "культурдіалогізм" [3: 148], виявився можливим і продуктивним, визначаючи особливості філософсько-естетичної концептуалізації людини й мистецтва, "становлення нової моделі художньої творчості" [3: 151]. Діалог між епохами, реалізований у межах діяльності представників ренесансного гуманізму, дав змогу кардинально змінити розуміння феномену людини та природи художньої творчості, підняти усвідомлення їхнього взаємозв'язку на принципово новий рівень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Світоглядні й мистецькі

новації доби Ренесансу, починаючи зі знаменитої книги Дж. Вазарі "Життєписи найславніших живописців, скульпторів і архітекторів" (1550), а потім знакової праці Я. Буркгардта "Культура Ренесансу в Італії" (1860), незмінно є предметом наукової рефлексії в контексті різних гуманітарних дисциплін та в міждисциплінарних студіях. Серед літературознавців, які зверталися до означених проблем, згадаємо передусім М. Андреєва, М. Бахтіна, П. Білоуса [1], Г. Грабовича, Д. Затонського, І. Козлика [6], Г. Косікова, Е. Курціуса, Є. Мелетинського, Д. Наливайка, О. Пилип'юка, Ф. Санктіса, І. Стаф, Ю. Султанова, Н. Торкут. Утім, незважаючи на численність досліджень, у контексті мистецької практики та наукової рефлексії сьогодення виникає потреба перегляду

деяких усталених оцінок й уважного ставлення до нюансів ренесансної художньої концептуалізації людини та мистецтва, що уможливає краще розуміння сутності актуальних процесів, генетично пов'язаних зі світоглядними й естетичними зрушеннями доби Відродження.

Мета статті – визначити взаємозв'язок концепцій людини та мистецтва у світоглядній картині доби Відродження, що набуває особливого значення з огляду на необхідність потрактування сучасного й прогнозування наступних етапів еволюції художньо-естетичних форм, зокрема в літературно-художній практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Для ренесансної свідомості "макрокосм природи й мікрокосм людського життя, світ фізичний і духовний є цілісною єдністю", що нею керують "закони розуму і гармонії"; притаманний цій свідомості антропоцентризм породжував замкнуті гармонійні композиції, "співрозмірні з людиною – центром світобудови" [7: 6–7]. Для свідомості доби Середньовіччя людина – Боже створіння, чия воля обмежується вибором між добродетеллю та гріховністю, божественним і диявольським, а отже, у проєкції на вічне життя, вибором між раєм і пеклом. Як зазначає І. Козлик, "усі найважливіші елементи художньої творчості складали свого роду релігійні ієрогліфи", "теологія мистецтва відміняла владу творчої фантазії", і сама "історія для середньовічної людини отримувала сенс тільки з огляду на вічність і здійснення Божого задуму" [6: 44–45]. Традиційне мистецтво Середньовіччя в ситуації, коли сформований у межах античної культури тип індивідуально-авторської творчості був відкинтий, відводило митцю роль скриптора, переписувача вже створених текстів, підпорядковуючи мистецьку діяльність жорстким правилам чітко прописаного

канону. Залишаючись байдужим до особистості майстра, воно було пильним стосовно сил, що могли проявляти себе через художні образи. Не випадково в той час були створені спеціальні механізми цензури, обмеження, заборон, що передбачали жорстку реакцію на невідповідність мистецьких творів засадничим постулатам християнства. Як і все життя, мистецтво поставало простором боротьби між небесними "захисниками" людини та її "ворогами", протистояння між силами порядку й загибелі людської душі. Над усіма іншими переживаннями домінували релігійні, естетичні аспекти духовного буття людей не виокремлювалися, не піддавалися спеціальній рефлексії. Теоцентризм середньовічної культури відводив художньо-естетичній сфері точно визначене місце, спрямовуючи й художні, й естетичні процеси в річище релігійного порядку, тобто очищення й відродження людської душі. Це надзавдання середньовічної культури збереглося й у добу Ренесансу, адже саме поняття "відродження", яке іноді розуміють у контексті відновлення забутих традицій Античності, мало виразне релігійне забарвлення, похідне від основної євангелічної настанови на відродження людської душі через покаяння, очищення від гріховності, подолання наслідків первородного гріха. Принципово новою була сама можливість входження античної спадщини в культурне життя християнської Європи, її привласнення нащадками варварів, які, зруйнувавши Рим, майже десять століть потому доросли до того, щоб стати спадкоємцями знехтуваного культурного багатства.

Античні уявлення про людину як міру всіх речей, людське тіло як об'єкт естетичного захоплення, звісно, мали бути спростовані християнським аскетизмом середньовічної культури. Скульптура, що домінувала в античному світі над іншими видами мистецтва, закономірно сприймалася як матеріальне втілення язичництва, а відтворювана нею тілесність – як

демонстративна апологія гріховності. Перевага духовного над тілесним як закон середньовічного мистецтва мала знаменувати перемогу божественного над диявольським, спроба скульптурно увіковічнити тіло в християнській системі координат поставала як святотатство. Відомо, що, прагнучи примирити християнську релігію з вірою в олімпійських богів, Давній Рим намагався ввести Христа в Пантеон, як раніше в Давній Греції це було зроблено з Діонісом, демократичний культ якого швидко завоював прихильність широкого загалу й трансформувався в художні форми античного театру, трагедії та комедії як його провідних жанрів. Звісно, спроби адаптувати християнське віровчення до традиційного поклоніння богам-олімпійцям виявилися марними. Християнство стрімко поширювалося серед римлян, перетворюючись на офіційну релігію та виштовхуючи язичництво в минуле, приречене на зречення й забуття. Місце для статуї Христа в Пантеоні богів залишилося порожнім.

Зрозуміло, чому діалог середньовічної культури з античною був неможливий. Його розгортання потребувало нового часопростору для синтезу, яким стала доба Ренесансу. Вона здійснила зворотний маневр щодо запізно-марних римських намірів: переосмислила античну спадщину в християнській системі координат, орієнтуючись на ідеї середньовічного неоплатонізму та досвід Візантії, що виявився актуальним на межі XIII–XIV ст. у Західній Європі, передусім в Італії. Крім контактів між Візантією та Італією, де пам'ять про античні часи була найбільш активною, значну роль відіграли візантійські вчені, змушені переселитися на італійський півострів після падіння Константинополя в 1453 році. Суперечності між західним (католицьким) та східним (православним) варіантами християнства вочевидь на той момент були не такими гострими, як між християнським та мусульманським

релігійними світами, охопленими в ті часи непримиренною війною. І хоча католицький Рим у певні періоди воював із Візантією, намагаючись підкорити собі Константинополь, візантійський досвід збереження та наповнення античних художніх форм християнським змістом виявився затребуваним передренесансною Європою. На відміну від Візантії, вона була готовою не лише активно засвоювати ці форми, але й трансформувати їх у процесі стрімкого всебічного розвитку, забезпеченого змінами в економічному, соціальному житті й пов'язаного передусім із можливостями приватної ініціативи. Прогрес індивідуальності, породжений цивілізаційними зрушеннями в житті європейського континенту, уможлилював емансипацію мистецтва щодо релігії, перегляд уявлень про творчість та її суб'єкта – митця – у межах нового бачення світу. "Ренесанс, який підніс ідею самоцінності людини, істотно змінив погляд на авторство", підкреслюючи "значущість і неповторність" [1: 142] кожного мистецького витвору.

Для ренесансного художнього мислення єдність земного і вічного життя поставала як можливість, провокуючи увагу до індивідуальної екзистенції, концентрацію погляду на постаті окремої людини, її унікальних рисах. Не випадково жанр індивідуалізованого портрета починає інтенсивно розвиватися в добу Відродження, руйнуючи середньовічні канони, що передбачали символізацію та стилізацію в зображенні персони, яка завжди поставала у вимірі певної соціальної групи, вимірялася соціальною роллю. Індивідуальність затінялася ідеалізовано-схематичним баченням очікувань, що пов'язувались у суспільстві з виконанням тих чи тих соціальних функцій, зміна соціальних ролей не передбачалася. Короля хотіли бачити мудрим, мужнім, справедливим; священник повинен був утілювати віру й доброчесність; великий релігійний діяч уособлював святість; селянин – покору й терпіння;

ремісник – ревну турботу про високу якість створюваних речей і вироблених продуктів. Духовне ж буття особистості поставало як ще більш узагальнене, адже душа могла бути загубленою або врятованою; ішлося про доволі схематичне зображення грішників чи праведників і святих, які утворювали сувору ієрархію, зумовлену християнськими смислами. Елементи індивідуалізації й відсилки до конкретних обставин життя і смерті могли стати предметом зображення лише в перспективі загибелі або спасіння душі. У ренесансній художній свідомості відбувається відкриття особистості, її нове народження в процесі творчої індивідуації (термін М. Мамардашвілі). Якщо особистісний вимір античного мистецтва передбачав рух від зображення тілесного й зовнішнього до відтворення суб'єктивного внутрішнього життя, про що свідчить поява й особливості розвитку лірики у VІІ–VІ столітті до н.е., у мистецтві доби Відродження навпаки: художня свідомість іде від духовного до тілесного, докладаючи зусиль для легітимізації тіла, обґрунтування самої можливості духовно-тілесної гармонії, правомірності естетичного замилювання людиною як прекрасною істотою.

Гармонія – це античне поняття, що ґрунтується на уявленні про міру. У мистецтві Ренесансу гармонія отримує здатність перетинати кордони, об'єднуючи не лише тілесне й духовне, земне й вічне, але й людину та Бога. Ренесансне вчення про "золотий перетин" як "універсальний закон гармонійного формоутворення" [9: 53], утілений у довершені композиції творів великих майстрів, супроводжувалося міркуваннями про "божественну суть" цієї пропорції, її відповідність уявленням про Трійцю [9: 337]. Якщо гармонія духовного і тілесного народжує красу як естетичний абсолютизм, а земного й вічного – щастя як абсолютизм етичний, то гармонійні взаємини між людиною та Богом

утілюються в сам феномен ренесансного мистецтва і, зокрема, перспективу як його головну новацію. Перспектива – мистецьке опанування простору, володіння ним, що знаменує собою здатність митця створювати художній світ – цілісний зоровий простір, завдяки якому досягається "ясне бачення" (одне з етимологічних значень поняття "перспектива"). Митець перестає бути локалізованим усередині зображуваного світу, на середньому плані нижньої частини простору, як у добу Середньовіччя, відповідно до застосовуваних тоді правил зворотної перспективи. Тепер він перебуває за межами зображуваного світу, поза ним – як його творець, автор.

Відомо, що митець італійського проторенесансу Джотто ді Бондоне, створюючи фрески Капели дель Арена в 1305 році, уперше виніс точку споглядання за межі зображуваного світу, вдавшись до так званої центральної, або "ренесансної", перспективи. За відкриттям перспективи – новий погляд майстра й нове "бачення" майстра, людська природа якого не є перешкодою на шляху до божественної досконалості, а, навпаки, відкриває цей шлях як можливість, передбачену Творцем для людини як Божого створіння. Дбайливо виміряна й відтворена Леонардо да Вінчі тілесна досконалисть "Вітрувіанської людини" гармонійно узгоджується з неймовірною майстерністю митця, здатного усвідомити божественний задум щодо людини, подивитися на неї поглядом Творця, й у такий спосіб досягти відповідності божественному задуму. На думку Мікеланджело Буонаротті, "найвищий живопис полягає у зображенні, що змагається з мистецтвом Бога, найбільш довершеного з його творінь – людини, яку він створив за своїм образом і подобою" [10: 380].

Водночас об'єктом мистецького споглядання стає зовнішній світ – природа. Композиційні шедеври ренесансного образотворчого

мистецтва, зокрема такі, як "Джоконда" Леонардо, відображають як реалізовану можливість гармонійні взаємини між людиною та природним універсумом, що починає мислитися як реальний однорідний і нескінченний простір – Всесвіт. Світ "отримує своє буття актом творення, але як поцейбічність він не може у повній мірі відобразити божественну досконалість, тобто втілити чисту ідею краси, проте у природі вона іноді присутня, і митець має відчуті і спромогтися відобразити її у своєму творі" [8: 12]. Думка про те, що Мона Ліза, як і всі портрети Леонардо, насправді є зашифрованим авторпортретом, відповідає уявленню про божественного Творця, відображеного у своєму творінні, і божистого майстра, який у процесі мистецького творення оприявнює істинну сутність людини, виступаючи, як вважав Петрарка, співавтором Бога. Подібні настанови естетики й художньої практики Відродження разом із ренесансним платонізмом і натурфілософією були вповні поціновані в добу романтизму. Для романтиків, згідно з ідеями Ф. Шлегеля, бути людиною – це означає бути творцем, адже митець так співвідноситься з не-митцем, як людина з іншими створіннями на землі.

На думку М. Гайдеггера, саме доба Ренесансу дала підставити говорити про картину світу й світогляд, що стали атрибутами Нового часу [12]. У контексті ренесансного культурного розвитку людина постала як суб'єкт, здатний спрямовувати свої пізнавальні зусилля на світ як об'єкт, утілювати предметизацію цього об'єкта в художню, а згодом і наукову репрезентацію (лат. *Representatio*) – картину. Це означало емансипацію суб'єкта, становлення гуманістичного антропоцентризму, зорієнтованого на античні традиції, але якісно нового по суті самоусвідомлення людини як активної та вільної істоти, основної точки відліку для потрактування всіх подій і процесів, що відбуваються в

історії. Погляд на світ як об'єкт означав можливість опанування світу, його свідоме творення як сфери існування людства – культурного простору. Саме в добу Ренесансу в ситуації стрімкого розвитку науки, техніки й мистецтва формується нова соціальна група – творча інтелігенція. Її рефлексія щодо власної діяльності робить події творення культури дійсно суб'єктивними – усвідомленими й відповідальними, авторськими. Розмірковуючи про "універсальність" Леонардо да Вінчі як "найлюдянішого митця", Е. Гарен говорить передусім про "широту його світогляду, яка була такою, що його інтереси і творчість не знали кордонів і поширювались на **всі** сфери людської діяльності, **всі** сфери реальності, істинно на сукупність **всіх** явищ" у прагненні поєднати **всі** знання з **усім** умінням у пошуках зв'язку між **усіма**¹ образами світу і його потойбічною таємницею [10: 87].

Для античності, як вважав М. Гайдеггер, суб'єктивний погляд на світ був неможливий, тому що сама людина відчувала на собі погляд космосу – була об'єктом спостереження богів як невід'ємних від світу творців і виразників його краси. Розуміння людини як об'єкта пильної уваги з боку богів втілювалося в архітектоніку художніх форм античного театру: завдяки емоційно-психологічному механізму катарсису глядач разом із героєм переживав афекти, разом із хором співчував, оцінював та осмислював події, що відбуваються тут і зараз, тобто суб'єктивно був присутній у просторі оркестри, поряд з акторами й хором, адресуючи театральне дійство, як і власне життя, богам, їхньому спогляданню. Закономірно, що живопис в античній культурі відігравав другорядну роль. Як стверджував М. Гайдеггер, уявлення Платона про ейдос, співіснуючи поряд із недовірою до того, що можна побачити очима,

¹ Тут і далі виділення напівжирним шрифтом належить автору статті.

випереджало свій час, зверталось до далекого майбутнього [12].

Для середньовічної християнської свідомості зображення було символічним: ікона, як і візуальне оформлення храму загалом, – це спеціально організований символічно-смысловий простір, покликаний акцентувати зв'язок духовного буття людини з Богом. Як уже зазначено, людина перебувала в нижньому ярусі цього простору, уписаному не в реальний світ і навіть не у всесвіт, а в потік Священної Історії, кожен епізод якої міг бути осмислений тільки в контексті вічності, у перспективі вічного життя. Відомо, що у Візантії існував рух іконоборців; саму можливість зображення Бога як творця й основного учасника Священної Історії вони піддавали запереченню. Коли на зміну часовій перспективі Апокаліпсису як закономірного фіналу Священної Історії прийшла винайдена ренесансними майстрами центральна перспектива, зорієнтована на особливості візуального сприйняття реального простору, ікону змінила постікона – картина, відкриваючи обрії нового світобачення і разом із ним відлік Нового часу.

Антропоцентризм ренесансного гуманізму традиційно пов'язують із секуляризацією мистецтва й культури загалом, так званим "обезбожуванням". Великі митці Ренесансу, звісно, не ставили під сумнів релігійні переживання, але призначали свої твори не так для молитви, як для "релігійної медитації", підставою для якої мало стати естетичне сприйняття зображуваного. Запрошення до міркувань означало переосмислення проблеми взаємин людини та Бога, її нову постанову. Новочасний розвиток європейського мистецтва показує, що ця проблема досі не вирішена, тому піддається актуалізації й переформулюванню в межах кожного нового періоду художньо-естетичної еволюції. Зіткнення язичницької іманентності й християнської трансцендентності у творіннях

Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, Рафаеля Санті може бути оцінене по-різному, залежно від того, як гостро стоїть проблема розвитку/зламу/відродження релігійної свідомості в той чи той період. "Звичайно, це не був простий розвиток, це були постійні хитання, від великої релігійності до меншої і, можливо, взагалі до її зникнення" [5: 178], – зауважує В. Бойтін. Так, можна говорити про профанацію сакрального або обоження профанно-реального, людського, та в обох випадках "міркування" свідчать про напружену відповідальність творчої свідомості за адекватність мистецької репрезентації зображуваному феномену. З іншого боку, можливість суто естетичного сприйняття релігійних сюжетів та образів, інтерпретації їх у відверто реалістичній системі координат, веде до нового відкриття світу, його споглядання у вимірі краси, істини, гармонії, невідривних від духовної висоти, наповненості й цілісності духовного спів-буття людей. Таке сприйняття, проблематизуючи феномен людини й світу, знову розгортає роздуми в річище релігійної проблематики. Але цього разу індуктивно спрямовує їх від конкретного до абсолютно абстрактного, за різними варіантами філософської концептуалізації якого в найбільш впливових системах Нового часу проглядає трансцендентне.

Сам факт візуалізації учасників і подій Священної Історії в ренесансному образотворчому мистецтві став художньою матеріалізацією – утіленням – середньовічної християнської візії, основи якої були закладені Об'явою Івана Богослова – етимологія слова "Апокаліпсис" указує на споглядання певної картини, що розгортається перед духовним поглядом. Звісно, слово апелює до внутрішнього споглядання. За логікою апостола Івана, істинне, початкове слово – це і є Бог. Здатність його сприйняти в повноті – результат особистісної

духовної звитяги кожної окремої людини, виявлення її віри.

Уже в "Божественній комедії" Данте Аліг'єрі середньовічна візія набула ознак особистісно-екзистенційної конкретності, адже персональний життєвий шлях пошуку істини в цьому творі розгортається в сакральному просторі світобудови, переплітаючи час і простір у їх земному й вічному вимірі. Своєрідним ключем до продуктивного ренесансного синтезу протилежностей, що дає змогу вирішити "загадку богоподібності людини, яка має втілюватись у поцейбічному житті у свободі любові й творчості" [8: 15], у поемі Данте виступає образ Беатріче: вона "водночас і особистість, й ідеальна сила", "конкретна людина і неповторний світ душі як персоналізація небесної мудрості", "подія <...> особистого життя і прорив у світ універсального смислу", особистість, яка є "уособленням етичного і естетичного ідеалу" [8: 15]. Можливість сходження на вершини духовного буття започатковується для Данте спогляданням Беатріче та її поглядом, зверненим до сонця. Хоча у фіналі поеми відтворюється не персоніфікований, а умоглядно-ідеальний (неоплатонічний, пов'язаний з ідеями Діонісія Ареопаріта) образ триєдиного Бога як сліпучого світла, це саме споглядання, бачення, уможливлене зустріччю з конкретною землею людиною. Зустріч, певним чином локалізована в часі та просторі, стала підставою для візуалізації реальної особистості в ментальному, внутрішньому баченні. З іншого боку, зустріч із людиною стає передумовою для зустрічі з Богом, відновлення втраченого внаслідок гріхопадіння зв'язку людини з її Творцем. У цьому плані творче народження ренесансної людини в просторі мистецтва, особистісної екзистенції та історії, символізоване знаменитим "Створенням Адама" Мікеланджело, знаменувало нову якість буття, його не звідані раніше можливості, міра реалізації яких у подальшому

розгортанні Нового та Новітнього часу не сприймається як цілком усвідомлена.

Візуалізація Біблії, здійснена у фресках Мікеланджело, що їх мистецтвознавці назвали "Божественною комедією" Відродження, дивовижним поєднанням трансцендентного ідеалізму, породженого флорентійським неоплатонізмом, із глибоко пережитим трагізмом історії [10], спрощує завдання ментального бачення духовного буття для всіх людей, задає його антропоцентричні параметри. Тому такою великою є міра відповідальності митця за витоки й характер живописного образотворення, чистоту того "героїчного ентузіазму", що дає змогу об'єднати "людські" й "божественні", або, використовуючи мову естетики І. В. Ф. Гегеля, суб'єктивні й об'єктивні чинники художньої творчості. У цьому плані живописні одкровення великих митців доби Ренесансу відіграли ту саму роль, що й винайдення книгодрукування: не випадково засоби тиражування зображень – гравюри, літографії – це також ознака цього періоду. Упізнавані візуальні образи, створені зусиллями ренесансних майстрів, стали опорою для ментального світоконструювання в процесі прочитання літературних творів Нового часу, поряд із якими індивідуально й приватно прочитувалася Біблія, що не уявлялося можливим до початку "нечуваного нововведення" Реформації [5: 179]. Оригінальне творення образів потребувало нових алгоритмів осмислення, адже читач міг бути здивований або навіть дезорієнтований новаторським характером авторського висловлювання. Вільний синтез несумісних у межах середньовічних уявлень культурних традицій, життєвих практик, жанрових форм, образних рядів породжував оригінальні художні феномени, що справляли яскраве враження новизни на читачів. Творчий діалог із

біблійними образами й подіями адаптував традиційні механізми осмислення до викликів часу, урізноманітнюючи й ускладнюючи їх завдяки актуалізації античної міфології, застосування принципів античної естетики, діалогічного звернення до давньогрецької філософії. Різномановитість життя, нові потреби, зумовлені щойно відкритими обріями практичної та духовно-інтелектуальної й, зокрема, естетичної діяльності, передбачали розширення та поглиблення смислотвірного інструментарію, реалізації гнучкого та багатоаспектного мислення. Естетичні переживання, викликані образотворчим мистецтвом Ренесансу, вводили духовно-релігійне буття особистості в простір реального життя, легітимізуючи його через одухотворення й красу.

З іншого боку, літературні образи, створені великими діячами європейської ренесансної літератури, у такому контексті набували особливого масштабу й значення. Не випадково "Дон Кіхот" Мігеля де Сервантеса й сьогодні за тиражами перевидань на другому місці після Біблії. Зі свого боку, ці літературні образи отримали класичну візуалізацію в XIX столітті в ілюстраціях Гюстава Доре. Різномановитість діяльності французького ілюстратора свідчила про остаточну секуляризацію мистецтва, адже серед робіт художника поряд з ілюстраціями до Біблії, "Божественної комедії", "Дон Кіхота", "Гаргантюа і Пантагрюеля" опинилися візуалізації образів казок Шарля Перо, творів Оноре де Бальзака, декораційне оформлення оперети Жака Оффенбаха "Орфей у пеклі" (прем'єра 1858 року), карикатури та памфлети на гарячі теми сьогодення. Саме в той час було закладено підвалини стрімкого розвитку сучасної масової культури, зорієнтованого передусім на прибутки від продажу псевдестетичного "продукту", що подобається загалом саме тому, що не потребує присутніх духовно-інтелектуальних зусиль.

Ренесансна візуалізація одухотворено-божественної краси світу й людини перетворилася на своєрідну норму, канон, відхід від якого покликаний сигналізувати про тривожні симптоми розвитку водночас реального та мистецького світів, що перетинаються в кожному окремому факті авторсько-художнього творення та рецептивно-естетичного відтворення. Надмірну візуалізацію – одну з визначальних рис масової культури сьогодення – сучасні автори осмислюють як небезпечну. Ідеться не лише про втрату будь-якої міри в ході продукування візуальних образів у псевдо-мистецьких, рекламних чи пропагандистських цілях, тобто про "примноження сутності без необхідності" (всупереч принципу В. Оккама), заради отримання дивідендів у тій чи тій формі. Захаращення ментального бачення людини такого ґатунку нав'язливими образами негативно позначається на внутрішньому бутті особистості, про що розмірковує Умберто Еко у романі "Таємниче полум'я цариці Лоани": у передсмертних видіннях головний герой бачить величезну кількість химерних істот, породжених коміксами, рекламою, голлівудськими фільмами, але не може згадати обличчя коханої дівчини, без якої і життя, і смерть втрачають будь-який смисл [4]. Ідеться про внутрішнє змертвіння – втрату самої здатності до ментального бачення, тобто до активного існування внутрішнього "я", духовного буття, що проявляє себе у відтворенні і творенні ментальних образів – роботі пам'яті, творчій уяви, любовної діалогічної взаємодії з іншими, кохання, релігійних переживань.

Доба Ренесансу зробила традицію читання масовою завдяки винаходу Й. Гуттенберга, зростанню університетів і можливостям саморозвитку, що відкривалися соціально-економічними зрушеннями й стали доступними практично для всіх людей. Долучитися до свідомого творення культури через гуманістичне

освоєння античних традицій, натурфілософське вивчення природи, художньо-естетичну діяльність могла будь-яка людина того часу, адже сама доба закликала до роботи над собою, свідомого формування власної особистості. Як уже зазначено, творення та сприйняття художньої літератури здійснювалося з опорою на напрацювання попередніх епох, на тлі синтезу духовно-релігійних і художньо-мистецьких ідеалів, важливим моментом яких стала візуалізація регламентованою християнською релігією духовного спів-буття людей у просторі Священної Історії.

Ренесансна мистецька практика в контексті викладених міркувань – актуальне надбання, що, незважаючи на численні дослідження, потребує виваженої рефлексії в межах незавершеного "проекту модерну", культурно-історичні кордони якого в літературознавчій рефлексії постійно розширюються [2: 24]. Здійснена ренесансним мистецтвом концептуалізація людини, вироблене ним розуміння мистецької діяльності й, зокрема, літературно-художньої творчості започатковує новий етап культурного розвитку "європейського людства" (вислів Г. В. Ф. Гегеля), відкриває не вичерпані на сьогодні можливості й перспективи в плані розгортання важливих для самоусвідомлення цілісної загальнолюдської понад-часової спільноти культурних традицій.

Висновки й перспективи дослідження. "Культурдіалогізм" як один з основних принципів художньої практики й мистецької рефлексії доби Ренесансу зумовлює особливості ренесансної концепції людини й мистецтва, слугуючи орієнтиром для подальших культурних епох. Синтез античних і середньовічних настанов, що виявився можливим для ренесансної художньої свідомості, переконливо вказує на продуктивність діалогічного освоєння попередніх культурних традицій, необхідність їх якісного переосмислення на наступних

етапах історичного поступу відповідно до нових запитів духовного розвитку.

Усвідомлення людини як цілісної духовно-тілесної істоти, краса якої відповідає нероздільності земного й вічного, людського й божественного, природного й трансцендентного, стало важливим чинником ренесансної картини світу, що поставав об'єктом активної перетворювальної діяльності, предметом художнього споглядання й відтворення. Ренесансне народження особистості, опора титанів Відродження на художню творчість у процесі індивідуації – неперевершені зразки відповідальної та результативної особистісної присутності у світі, впливової участі в культурному спів-бутті поколінь. Цінність цих зразків зростає в контексті сучасної нівеляції відмінностей між високою та масовою культурою, на тлі очевидної симулякризації мистецтва, постструктуралістських сумнівів у легітимності постаті автора, яку сприймають як "ренесансний конструкт", отже, вона підлягає деконструкції.

Ренесансне мистецтво як реалізація гармонійних взаємин між людиною та Богом самими фактом свого існування доводить досяжність мистецької гармонії як естетичного абсолюту й можливість щастя як абсолюту етичного, що постає на перетині земного й вічного буттєвих вимірів. Як би не інтерпретували в контексті сучасної наукової картини світу загальнокультурний концепт "Бог", гармонійна рівновага між людським і божественним, погляд на людину й світ "із позиції Бога" відкриває для справжнього майстра "перспективу" перетворення "божественного створіння" на "божистого творця", відповідне духовній сутності людини, вищу планку якої встановлює геніальність. Не випадково особливу увагу до такої "перспективи" проявляли представники романтизму, окреслюючи нові обрії не лише для власної художньо-творчої діяльності, але й для мистецтва модерну в

широкому розумінні цього слова. Мистецьке "народження людини", символізоване знаменитою фрескою Мікеланджело "Створення Адама", містить невичерпний потенціал розуміння, звернений також до сучасної свідомості, яка, неначе Адам, перебуває в полоні інерції спокою, що в сучасних умовах із катастрофічною легкістю може обернутися небуттям.

Образна візуалізація духовного життя особистості ("Божественна комедія" Данте) й Священної Історії (розпис Сікстинської капели Мікеланджело) задають нові параметри

мистецького потрактування буття людини та людства в просторі художньо-творчих авторських експериментів Нового й Новітнього часу, створюють своєрідний канон образного мислення. Є підстави вважати, що він актуальний і сьогодні, оскільки акцентує на проблемі відповідального образотворення, омовлення й візуальної репрезентації універсальних загальнолюдських смислів, потребує уважного розгляду в подальших філологічних та міждисциплінарних студіях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус П. "Перше відродження" української літератури (друга пол. XVI – початок XVII ст.). *Ренесансні студії: Зб. Статей* / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Запорізький національний ун-т та ін. Запоріжжя, 2006. Вип. 11. С. 139–145
2. Волощук Є. Чарівна флейта Модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: монографія. Київ: ВД Дмитра Бураго, 2008. 528 с.
3. Головей В. Трансформації релігійного мистецтва в епоху Ренесансу. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Розділ IV. Естетика та філософія мистецтва. № 27. 2013. С. 148–152.
4. Еко У. Таємниче полум'я цариці Лоани. Переклад з італ. Ю. Григоренко. Харків: Фоліо, 2024. 416 с.
5. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера / Переклав з нім. Володимир Кам'янець. Львів: Літопис, 2004. 720 с.
6. Козлик І. В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження ("Картина світу". Естетика. Поетика): навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.]. Івано-Франківськ: СИМФОНІЯ форте, 2011. 344 с.
7. Кротова Т. Предметний світ Ренесансу як втілення духу гуманістичної культури. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Випуск 21. С. 3–16.
8. Лебідь А. Є. Ціннісно-світоглядний універсум епохи Ренесансу: культура, наука, мистецтво. Навчально-методичний посібник. Суми: ФОП Цьома С.П., 2019. 48 с.
9. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX ст.) [монографія]; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. 400 с.
10. Garin E. Il pensiero di Michelangelo. Nel: Garin E. L'età nuova. Napoli, 1969. Pp. 347–383.
11. Garin E. Universalità di Leonardo. Nel: Garin E. Scienza e vita civile nel Rinascimento. Bari, 1965. Pp. 87–107.
12. Heidegger M. Zeit des Weltbildes. Im: Holzwege. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1950. S. 69–104.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bilous, P. (2006). "Pershe vidrozhennia" ukrainskoi literature (druha pol. XVI – pochatok XVII st.) ["The First Renaissance" of Ukrainian Literature (second half of the 16th – beginning of the 17th century)]. *Renansni studii: Zb. statei* / In-t lit.

-
- im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy; Zaporizkyi natsionalnyi un-t ta in. Zaporizhzhia. Vol. 11. Pp. 139–145. [in Ukrainian].
2. Voloshchuk, Ye. (2008). *Charivna fleita Modernu. Dukhovno-estetychni tendentsii nimetskomovnoi modernistskoi literatury XX st. u lirytsi R. M. Rilke, prozi T. Manna, dramaturhii M. Frisha: monohrafiia* [The Magic Flute of Modernity. Spiritual and Aesthetic Tendencies of German-Language Modernist Literature of the 20th Century in the Lyrics of R. M. Rilke, the Prose of T. Mann, and the Drama of M. Frisch: Monograph]. Kyiv: VD Dmytra Buraho. 528 p. [in Ukrainian].
 3. Holovei, V. (2013). *Transformatsii relihiinoho mystetstva v epokhu Renesansu* [Transformations of religious art in the Renaissance]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoieuropeiskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky*. Part IV. Estetyka ta filosofiiia mystetstva. No 27. Pp. 148–152. [in Ukrainian].
 4. Eko, U. (2024). *Taiemnyche polumia tsarytsi Loany* [The Mysterious Flame of Queen Loana]. Translated from Ital. by Yu. Hryhorenko. Kharkiv: Folio. 416 p. [in Ukrainian].
 5. *Istoriia yevropeiskoi mentalnosti* [History of European mentality] (2004) / ed. by Peter Dintselbakher / translated from German by Volodymyr Kamianets. Lviv: Litopys. 720 p. [in Ukrainian].
 6. Kozlyk, I. V. (2011). *Svitova literatura doby Serednovichchia ta epokhy Vidrozhennia ("Kartyna svitu". Estetyka. Poetyka)* [World Literature of the Middle Ages and the Renaissance ("Picture of the World". Aesthetics. Poetics)]: study guide [for students of higher educational institutions]. Ivano-Frankivsk: SYMFONIIa forte. 344 p. [in Ukrainian].
 7. Krotova, T. (2010). *Predmetnyi svit Renesansu yak vtilennia dukhu humanistychnoi kultury* [The objective world of the Renaissance as the embodiment of the spirit of humanistic culture]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Vol. 21. Pp. 3–16. [in Ukrainian].
 8. Lebid, A. Ye. (2019). *Tsinnisno-svitohliadnyi universum epokhy Renesansu: kultura, nauka, mystetstvo* [The value-based and worldview universe of the Renaissance era: culture, science, art]. educational and methodological guide. Sumy: FOP Tsoma S. P. 48 p. [in Ukrainian].
 9. Lutsak, S. M. (2010). *Dominanta yak mentalne oserdia khudozhno-estetychnoho protsesu (na materialy ukrainskoi literatury mezhi XIX–XX st.)* [The Dominant as the Mental Core of the Artistic and Aesthetic Process (Based on Ukrainian Literature of the Turn of the 19th–20th Centuries)]: [monograph]; [ed.by. R. T. Hromiak]. Ivano-Frankivsk: Foliant. 400 p. [in Ukrainian].
 10. Garin, E. (1969). *Il pensiero di Michelangelo* [Michelangelo's Thought]. Nel: Garin, E. *L'età nuova* [The new age]. Napoli. Pp. 347–383. [in Italian].
 11. Garin, E. (1965). *Universalità di Leonardo* [Universality of Leonardo]. Nel: Garin, E. *Scienza e vita civile nel Rinascimento* [Science and civil life in the Renaissance]. Bari. Pp. 87–107. [in Italian].
 12. Heidegger, M. (1950). *Zeit des Weltbildes* [Time of the worldview] In: Holzwege [Wooden paths]. Frankfurt a.M.: Klostermann. Pp. 69–104. [in German].

Стаття надійшла до редколегії: 20.09.2025

Схвалено до друку: 28.11.2025