

Вагомий внесок в образотворче мистецтво Закарпаття зробили яскраво обдаровані живописці Е. Кремницька-Бедзір, О. Бурлін, М. Сапатюк, І. Ілько, В. Бурч, В. Звенигородський, М. Біланін, Й. Бокшай (молодший). Працюючи в різних жанрах і стильових напрямках, вони втілили у своїх полотнах складне багатство реалій довколишнього світу.

Художниками широкої ерудиції, великої живописної культури й інтенсивного творчого пошуку є В. Приходько та В. Скакандій. Разом з ними сьогодні діалектику розвитку Закарпатської школи певною мірою визначають також З. Мічка, П. Фелдеші, Й. Руцак, Й. Бабінець, Т. Данилич, О. Саллер, Л. Гайду. Вони різні за рівнем фахової майстерності, мистецьким світоглядом, манерою виконання, творчими уподобаннями, асоціативним сприйняттям життя, метафоричністю художнього мислення, естетичним ставленням до реалій дійсності. Прагнення відійти від художніх стереотипів і завчених шаблонів — ось що насамперед характеризує їхню творчість.

Мистецький досвід старших колег виявився надійним орієнтиром для творчої молоді: рішуче неприйняття епігонства і наслідування чужих зображальних систем притаманне якщо не всім, то більшості молодих митців. Якісне оновлення Закарпатської школи з середини 1980-х рр. багато в чому завдячує творчості В. Павлишина, О. Пазуханича, В. Габди, Т. Усика, В. Черепані, О. Горалю, Ю. Мошака, М. Берец, І. Дідика, О. Громова, С. Біби.

Окрім творчої роботи, Спілка художників України провадить величезну виставкову діяльність, організацію художніх пленерів. Міжнародні пленери Спілка почала організовувати з 1978 року. У свою чергу, спілчани працювали на творчих базах різних країн. Твори закарпатських художників почали експонуватися за межами України з 1966 року.

Наталія МУСІЄНКО,

кандидат філософських наук, старш. наук. співроб.

ГЕНЕЗА МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ:

Масовість мистецтва у вимірі античності і західного Середньовіччя

Н. Мусієнко. Генеза масової культури: масовість мистецтва у вимірі античності і західного Середньовіччя.

У статті йде мова про масовість мистецтва як його характерну рису. Авторка аналізує масові види й жанри мистецтва античності та Середньовіччя, зазначаючи, що бінарна опозиція масового і елітарного в мистецтві цих епох уже існує, але є відносною і не артикульованою.

Ключові слова: масове мистецтво, елітарне мистецтво, античність, Середньовіччя.

Н. Мусієнко. Генезис массовой культуры: массовость искусства в измерении античности и западного Средневековья.

В статье идет речь о массовости искусства как его характерной черте. Автор анализирует массовые виды и жанры искусства античности и Средневековья, указывая, что бинарная оппозиция массового и элитарного в искусстве этих эпох уже существует, но является относительной и не артикульированной.

Ключевые слова: массовое искусство, элитарное искусство, античность, Средневековье.

N. Musiyenko. Genesis of mass culture: mass character of art in measuring of antiquity and western Middle Ages.

The article deals with mass character of art as its characteristic feature. The author analyses mass kinds and genres of art of antiquity and Middle Ages, marking that binary opposition of mass and elite art in these epoches existed already, but was relative and not articulated.

Keywords: mass art, elite art, antiquity, Middle Ages.

В епоху стрімкого розвитку новітніх електронних комунікацій питання *масовості* мистецтва та культури постійно перебуває у фокусі уваги наукової спільноти та громадськості, а категорія *масовості* набуває нового соціокультурного прочитання в контексті сучасної *глобальної масової культури XXI ст.* Поняття *масова культура* від своєї появи несе на собі

елемент елітарної зневаги до цього явища, розуміється як товар, поява, масове тиражування та споживання якого стали можливими завдяки новим масовим комунікаціями ХХ ст. *Масова культура* асоціюється з низькими смаками, спрощеними сюжетами, банальними творами, які швидко поширюються і добре продаються. Традиційним є ганити продукцію *масової культури* та звинувачувати її у дегуманізації суспільства. В основі негативного розуміння терміна *масова культура* лежить конфлікт *масового* та *елітарного*.

Термін *масова культура* виник у середині ХХ ст., проте *масові* та *елітарні* тенденції притаманні мистецтву протягом усього його історичного розвитку. Про це свідчить аналіз європейської культури, яка є базою феномену *масової культури*. Саме тому ми звертаємося до історичного контексту *масовості* в європейському мистецтві, залишаючи поза нашою увагою китайську, арабську, індійську та інші культури, котрі сьогодні є активним чинником *глобальної масової культури*. Ми поділяємо точку зору відомого вченого М. Л. Гаспарова, що, коли «ми протиставляємо високу культуру та масову культуру, ми малюємо картину світу, подібну до релігійної чи платонівської. На одному боці існує світ істинний, на другому — хибний, і щоб причаститися до світу істинного, треба струсити з себе світ хибний. Якщо ми не є платоніками, то не будемо вдавати з себе небожителів: визнаємо, що навколишній світ є не таким уже й хибним. І будемо, спираючись на нього, осмислювати себе і будувати для себе та інших сходи до світу високої культури» [1]. Грецькі вази, перед якими ми благоговіємо, були *масовою* культурою, а драми Шекспіра — *масовим* видовищем. Про це свідчить історія.

Початкові форми мистецтва первісного суспільства характеризуються його утилітарністю, прикладним характером, загальнодоступністю та загальнорозумілістю, а відтак — масовістю. Інакше мистецтво не могло б виконати свою утилітарну (сакральну чи суто прикладну) функцію в первісному колективі. У наскельних зображеннях, що їх розуміли всі прадавні люди, відтворено диких звірів, ритуальні танці, знаряддя праці тощо. Головними властивостями мислення первісної людини були синкретичність, конкретність, образність, а базувалося воно на міфологемах і не знало відсторонених понять. Мистецтво, як і інші форми суспільної свідомості, ще не вирізнялося зі світосприйняття первісної людини, не існувало в його сучасному розумінні, але вже існували всі ознаки специфічного явища первісної культури.

Первісна людина, у тому числі й первісний художник, не протиставляла себе колективу, громаді. Тотемна образність говорила людині про тотожність її життя з життям навколишнього світу, про її тотожність з природою. Подальший розвиток культури і мистецтва характеризується втратою такої тотожності. Процес цей розгортається поступово і реалізується в добу Нового часу.

Античність. Специфіка античної свідомості багато у чому зумовлювалася тією особливою роллю, яку відіграло мистецтво в Стародавній Греції. Воно було тісно пов'язане з політикою та ремісництвом. Грецька естетика вважала утилітарно-практичну функцію мистецтва головною і розглядала його як форму ремісництва: воєнний щит був не тільки зброєю, він був об'єктом естетичної насолоди. Гомер в *«Іліаді»* присвячує сто тридцять поетичних рядків зображенню картини виготовлення богом Гефестом щита для Ахіллеса. Це своєрідна подорож шляхами життя, яка закінчується небуттям, а сам щит виступає образом світової гармонії. До речі, існує цікава версія археологів, що щит Ахіллеса знаходиться у сховищах-катакомбах храму, присвяченого герою. Храм цей було розташовано на теренах України на острові Зміїний. Можна сподіватися, що скарби храму буде знайдено і легенда перетвориться на історичну реальність. Адже було відкрито німецьким археологом Г. Шліманом Трою, яка до того вважалася плодом фантазії великого Гомера.

Відомий німецький просвітник і теоретик мистецтва Йоганн Йохим Вінкельман, вивчаючи античне мистецтво, підкреслював: «Слава і щастя художника не залежали від догодження неосвіченій гордості. Твори мистецтва обговорювалися не позбавленим смаку нікчемним критиком, возвеличеним завдяки низькопоклонству та догідництву, а оцінювалися та нагороджувалися мудрішими з народу на загальних зборах греків» [2]. Античних митців можна вважати привілейованими лише з сучасної схибленої на привілеях точки зору: в своїх власних очах вони були передусім рівноправними громадянами поліса, а не вибраною кастою. Митці не мислили себе поза полісом, діяли та творили як рівноправні громадяни і для всіх громадян. На рабів, звичайно, таке рівноправ'я не поширювалося.

Основою єдності митця та суспільства слугував і домінуючий для античності *традиційний* тип творчості, що характеризує мистецтво, яке використовує міфологію, як основну базу

для творчості. Варто зауважити, що традиційність мистецтва античної Греції відмінна від традиційного мистецтва, наприклад, Близького Сходу вже тим, що у першому присутня чітка авторська складова, а друге орієнтується на анонімність.

Давньогрецькій літературі була притаманна *усна* техніка. Епічні твори виконувалися *аедами* — співаками-імпрровізаторами, творцями грецьких пісень. Проте не тільки епос, але й інші твори грецької літератури вимагали усного виконання. Культова поезія, поетичні твори, що виконувалися зі святкових нагод, призначалися для декламації, а не для індивідуального читання. Усна передача творів драматичних жанрів була зрозуміла сама собою. Еротична лірика виконувалася під час бенкетів. Художня проза була представлена промовама афінських ораторів Ісократ та Демосфена, а також філософськими текстами: Платон і Арістотель приділяли багато уваги літературній обробці своїх творів [3]. У класичній грецькій літературі лише текст, що прозвучав, здійснював себе. Епос, лірика, драма, проза, до якої входили також риторика, історія та філософія, були призначені для публічної декламації.

Усність грецької літератури була запорукою її *масовості*, широкого розповсюдження. Цікаво, але факт усності був одночасно й запорукою *елітарності* давньогрецької літератури: Платон бачив у сувоях і книжках певне приниження істинної мудрості, адже вони промовляють до всіх, а істинний філософ — тільки до вибраних та посвячених. «Будь-який твір, один раз записаний, перебуває в обігу всюди — і в людей, що розуміють, і в тих, кому взагалі не треба його читати і він не знає, з ким треба спілкуватися, а з ким — ні», — твердив Платон [4]. Сергій Аверінцев висловив цікаву думку про те, що греки тих часів так само ставилися до записаного слова, як наші сучасники ставляться до записаної музики, до нотного письма: якою важливою б не була утилітарна роль музичної партитури, реальна музика можлива тільки як звучання [5].

Цікаво, що про аедів йдеться і в «*Iliadi*» й «*Odissei*». Їх мистецтво ставиться в один ряд з майстерністю теслі чи лікаря, і говориться про те, що співець мав право одержувати винагороду за свою майстерність. Аудиторією аеда був весь поліс. Його з однаково великою увагою слухала і аристократія, і прості громадяни. Часом аед ставав новинарем — постачав публіці свіжі новини. Але, безумовно, головним було мистецтво виконання. Найталановитіші аеди буквально зачаровували слухачів, уводячи їх у священний транс. В «*Odissei*» греки захоплено слухають піднесену оповідь про своє повернення з Троянської війни, а сам Одіссей хвалить аеда за пісні та високе *вміння*. «В це *вміння* епічного співця входило все, починаючи з відмінної від повсякденної мови епосу, віршованого метру, а також модуляції голосу, яким промовлялася білина, до засвоєння чималого запасу усталених формул для відтворення актів побутового і релігійного життя (опис прийому їжі і питва, пробудження ранком і відходу до сну, офірувань), порівнянь, коротких і деталізованих, постійних епітетів, прийомів композиції, мистецтва характеристики дійових осіб оповіді. Засобом останнього в аедів було різнобарв'я мовних прийомів героїв» [6].

Отже, наявність цілого ряду спеціальних прийомів і засобів відрізняла виклад подій аедом від побутової мови, що вело до концентрації уваги аудиторії. Аед при цьому залишався у повній мірі зрозумілим і викликав загальне емоційне захоплення. Героїчні пісні могли виконуватися, звичайно, без такого рівня майстерності, будь-ким, хто міг наслідувати виконання аедів. Так, в «*Iliadi*» один з головних її героїв, Ахіллес, співає у своєму наметі пісні, присвячені подвигам міфічних героїв (IX пісня «Iliadi»). Саме з пісень-імпровізацій аедів народжувалися величні поеми, такі як «*Iliada*» та «*Odisseia*».

На зміну імпрровізаторам-авторам аедам в VII–V столітті до н. е. приходять *рапсоди*, які так само подорожують давньогрецькими містами, лише повторюючи тексти, які належать іншим авторам. До речі, подібне розподілення можна спостерігати в епоху Середньовіччя, коли тексти створювали *співці-трувери*, а *співці-жонглери* лише виконували їх.

У Стародавній Греції було поширене влаштування змагань (*агонів*) серед аедів. Найвідоміші змагання відбувалися на острові Делосі під час свят на честь бога Аполлона. За переказами, в таких змаганнях брав участь сам Гомер. Співців, що походили від Гомера і виконували перед народом його пісні, називали гомеридами. Згодом, так почали називати і рапсодів, що не походили від Гомера.

Втім, змагання відбувались не лише серед майстрів епічної поезії, а й серед поетів-ліриків, найзнаменитішим серед яких вважався Піндар. Проте і йому випало зазнати гіркої поразки на поетичних змаганнях. Перемогла Піндара знаменита поетеса Корінна з Беотії.

У своїй творчості вона широко користувалась не лише відомими міфами, але й місцевими переказами, що робило її особливо популярною та званою серед своїх співвітчизників. Давньогрецький письменник Павсаній пояснював секрет успіху Корінни саме зрозумілістю її мови. За одними свідченнями, вона перемогла Піндара в змаганнях п'ять разів, а за іншими — була наставницею молодшого поета і давала добрі поради, зокрема, як зберігати почуття міри, користуючись міфологічними образами. В рідному місті поетеси Танагрі було поставлено її статую, — адже Корінна була не тільки талановитою поетесою, а й однією з найвродливіших жінок свого часу. Для історії залишилися імена таких поетес, як Міртіда, Праксіла.

Та найвизначнішою серед жінок-поетес була, безперечно, Сафо з острова Лесбос. Сам Платон називав її *прекрасною десятою музою*. Її вірші були надзвичайно поширені в античному світі і багато цитувались різними авторами. У своїх поезіях вона спиралась на народні лесбоські співи. Як вважають дослідники, саме звідти і народилась знаменита *сапфічна* строфа. Вона знайшла широке розповсюдження в європейській поезії, а також українській і російській, зокрема в «*Слов'янській граматиці*» Мелетія Смотрицького. Постає Сафо привертала увагу Лесі Українки, яка присвятила їй незакінчену драматичну поему. Крім того, в ліричних віршах українська поетеса наслідує стиль і мелодику віршів Сафо.

Свій талант Сафо присвятила коханням у усій багатобарвності його проявів і ніколи не зверталась до тем політичних, хоч у певний час і стала жертвою політичних переслідувань і повинна була покинути рідний Лесбос. Після повернення поетеса створює школу для дівчат, яку називає *домом, присвяченим музам*. Тут можна було побачити дівчат з усіх куточків Греції. Кожна з учениць привозила з собою пісні своєї батьківщини, які Сафо охоче використовувала у власних творках. Дівчата навчалися співу, танцю, гри на музичних інструментах. У школі існував хор *служительок муз*, який виконував як сакральні гімни, так і поетичні діалоги, що вели між собою Сафо та її учениці. Сама Сафо робила все, аби поезія та мистецтво знайшли якнайширше розповсюдження. Зусилля поетеси зустрічали повагу і розуміння з боку її співгромадян. Її зображення навіть було викарбовано на монетах міста Мітілени — найзначнішого на Лесбосі.

Згадавши, навіть вибірково, лише кілька імен з літератури античної Греції, можна переконатися, що поезія, музика, спів, були невід'ємною частиною існування вільного громадянина поліса, проникаючи в усі сфери особистого та суспільного життя, а не належали лише вузькому колу цінителів прекрасного.

Не менш приваблював стародавніх греків театр, де вирували пристрасті героїв, добре знайомих кожному жителю поліса з міфів і сказань. Саме в античній Греції був покладений початок художньому розвитку драматичного виду поезії. «Драма, на відміну від епосу та лірики, вже в перших своїх художніх виявах зберегла весь синкретизм обрядового хору, моменти дії, сказання, діалогу» [7]. Театральне дійство виникло з обрядів, сакральних ігор. *Масовості* грецької драми сприяло її походження від культу бога Діоніса, а також те, що міфологічні сюжети вільно переходили в поетичні, адже в Греції не було нездоланої прірви між богами і людиною [8].

Науковці, що вивчають походження античного театру, пов'язують його витоки з міфом та ритуалом. У процесі переходу від полювання до землеробства ритуали, в яких відтворювалися хода і рухи тварин, поступово змінювалися на більш абстрактне дійство, де передавалася вже зміна пір року, прихід весни, коли починались польові роботи, чи осені — пори збору врожаю.

Цікавим є момент перетворення, який найбільш повно спостерігався під час свят на честь бога Діоніса. І не тільки тому, що його почет мав вигляд ходи козлів (саме цап був тотемною твариною цього божества), учасники його натягали на себе козячі шкури і прикрашували голови рогами. Важливо і те, що учасники дійства, починаючи зі звичайного сп'яніння (за Симонідом «від сп'яніння пішли комедія і трагедія в Ікарії» [9]), переходили до екстатичного стану, що мав надзвичайно сугестивний характер. Варто згадати дії менад чи вакханок, жінок, прикрашених вінками з винограду, які протягом свят на честь Діоніса носилися, озброєні тирсами, горами і долами. І горе тому, хто траплявся їм на шляху: досить згадати долю легендарного Орфея.

Екстаз діонісійських свят передався від безпосередніх учасників ходи до натовпу. Власне, діяв уже той самий механізм театрального дійства, коли виконавець заражає своєю пристрастю і натхненням глядачів. На думку дослідників, класичний театр наслідував ритуальні дійства ще в одному: вистави відбувалися саме під час *діонісії*, тобто свят на честь бога Діоніса.

В самих дійствах відбувалися теж перевтілення, що і згодом мало місце на театральній сцені. На колісниці, що мала вигляд корабля, перебував той, хто зображав самого Діоніса, часто це був маленький хлопчик. Колісниця прикрашалась фалічними символами, а хори виконували дифірамби на честь божества. І до сьогодні відгомони цього дійства залишилися в обрядах фракійських селян.

Цікавим є той факт, що розповсюдження та утвердження культу Діоніса відноситься до VIII–VII ст. до н. е. і пов'язується зі зростанням міст-держав (*полісіє*) та становленням полісної демократії у Греції. Пов'язаний зі стихіями землі Діоніс протиставлявся Аполлону, як богу передусім родової аристократії. Народна основа культу Діоніса відобразилася в міфах про незаконне народження бога і його тривалу боротьбу за право ввійти на Олімп [10]. Звичайно, було б занадто прямолінійним прикладати дихотомію масового та елітарного до цих двох божеств античної Греції, проте деякі паралелі нам видаються досить красномовними. У тому числі одурманюючий, п'яний (в повному сенсі цього слова) дух культу Діоніса — адже, згідно з міфами, всюди, де він з'являвся, розквітав культ виноробства і вакханалій (у Римі його знали під іменем Вахха), протягом яких люди звільнялися від мирських проблем у священному екстазі.

Про діонісійське та аполлонівське начало в грецькій культурі написано багато, і насамперед Фрідріхом Ніцше в його відомому дослідженні «Народження трагедії з духу музики» [11], який, аналізуючи їх та протиставляючи, підкреслює утаємниченість, індивідуалізм, інтелектуалізм, відчуття міри, пророчий характер аполлонівського культу і його протилежність культу діонісійському, у тому числі завдяки повному єднанню людини та природи. Саму сутність античної Греції філософ бачив в єдності і боротьбі цих двох начал, найвищим синтезом яких є антична трагедія. У свою чергу, Карл Юнг різко протиставляв діонісійське та аполлонівське як екстровертність почуттів і інтровертність розуму.

Очевидні елементи театрального дійства мали місце і в містеріях, де участь брали лише *посвячені*. Німецький філософ-містик Рудольф Штайнер називає містерію «*таємною релігією вибраних*, що існувала одночасно з релігією народною, — і підкреслює: давні люди дивилися на містерії як на щось небезпечне. Шлях до таємниць буття пролягав через світ жахів, і горе тому, хто недостойним чином намагався проникнути туди. Не було більшого злочину, ніж видати таємницю непосвяченому... Відомо, що Есхіл був звинувачений у тому, що переніс на сцену щось із містерій. Він врятувався від смерті втечею до вітваря Діоніса і судовим розслідуванням, яке показало, що він не був посвяченим» [12]. Уже сама участь у містеріях тільки *посвячених* робила ці дійства та їхніх учасників, говорячи сучасною мовою, *елітарними*.

У драматичних дійствах, що відбувались під час містерій, зокрема в знаменитих Елевсинських містеріях, ішлося про кохання Зевса і Деметри, про викрадення дочки богині Кори (Прозерпіни) богом Плутоном та про пошуки її Деметрою і про повернення Кори на півроку до матері з Аїда. Як бачимо, містерії теж були свого роду відображенням землеробських циклів. Тісний зв'язок грецького театру з міфом і ритуалом був запорукою того, що й висока трагедія була близька і зрозуміла найширшій аудиторії, так само як поеми Гомера чи ліричні вірші Піндара.

Ще один момент, який пов'язував античний театр не тільки з вибраною публікою, — це влаштування змагань, які мали місце не лише серед атлетів, музикантів, співаків і поетів, а й на театральній сцені. «У греків було прийнято змагатися в усьому, що несло в собі можливість боротьби. Змагання чоловіків у красі складали елемент Панафінеїв і спортивних ристалищ на честь Тезея» [13]. Відомий голландський культуролог і філософ Й. Хейзинга бачить в агональному (змагальному) началі основний ігровий принцип, що являв собою «перехід у змагальній грі до культури» [14], при якому змагання часом ніби поглинало життя і одночасно втрачало, так би мовити, свою ігрову та культурну цінність, вироджуючись у чисту пристрасть суперництва. Вихідним пунктом тут є, можливо, уявлення про майже дитяче відчуття гри, яке реалізується в цілому ряді ігрових форм, тобто пов'язаних з правилами, і відторгнутих з «повсякденних дій, в яких могли розвинутися вроджені потреби ритму, передування антигетичної кульмінації та гармонії. З цим почуттям гри рука в руку виступає дух, що прагне честі, достоїнства та краси. Містичне і магічне, все героїчне, все музичне, логічне і пластичне шукає собі форму виразу у благородній грі. Культура зароджується не як гра і не з гри, а у гри» [15]. Ми навели таку розлогу цитату відомого голландського культуролога, щоб ще раз

звернути увагу на те, яке глибоке коріння, в тому числі і в ігровому началі, мало мистецтво сцени в Елладі.

Сергій Аверінцев слушно підкреслює, що театр перетворив основні психологічні риси грека: публічність та *майданність* — на феномен культури, а отже, може служити символом античності [16]. Цікаво зауважити, що покриття витрат на театральну виставу у греків вважалося почесною місією для багатих городян. На театральні постановки в Греції збиралося чимало глядачів, про що свідчить кількість місць у театральних будівлях, що збереглися до наших днів: в афінському театрі вона сягає 17 000, в Мегаполісі — 44 000. Склав глядачів був різноманітним — були і жінки, і діти, і раби. Великі драматурги Греції: Есхіл, Софокл, Еврипід, Аристофан, Менандр — користувалися популярністю та любов'ю городян не менш ніж мудрі правителі та переможці Олімпійських ігор [17]. Недарма Плутарх Херсонеский дає високу оцінку драматургу Менандру, бо він був зрозумілим людям різного соціального становища та віку. «Адже одні драматурги пишуть для натовпу, для черні, інші — для небагатьох, а сказати те, що складається з обох видів поезії, те, що підходить всім і кожному — нелегко» [18].

Платон вважає, що трагедії та комедії є лише тінню тіней — імітують земні речі, які є самі по собі лише тінню безсмертних ідей. До того ж вони звертаються до людських пристрастей, а отже, з точки зору філософа, мають згубний вплив на моральний стан громадян. У його ідеальній державі прийнятні лише дифірамби на честь богів та добродійних людей. Навіть великому Гомеру теж не знаходиться там місця, хоча поки що ніхто не може його замінити: «Поет цей виховав Елладу, і заради керування людськими ділами і просвітою варто його ретельно вивчати і, згідно з ним, вибудовувати своє життя» [19].

У вченні Платона звучать ідеї *елітарності* мистецтва і філософії. Останню філософ вводить до кола муз. Поет-філософ зображує не просто життя, як він його знає, але буття, як він його розуміє. Античні критики називали Платона геніальним суперником Гомера. Рудольф Штайнер точно підсумовує, що «мудрість Платона і грецький міф зливаються воедино, а також мудрість містерій і міф. Створені боги були змістом народної релігії; історія їх виникнення була таємницею містерії» [20].

Великий учень Платона Арістотель у знаменитій *«Поетиці»* [21] досліджує поетичне мистецтво, драму, епос, простежує зародження трагедії та комедії, вводить поняття *трагічного катарсису*. Варто зауважити, що предметом аналізу та уваги філософа стають *масові* за його часів форми поезії, а слово *народний* у Арістотеля означає ще й *загальнонароджений* [22].

Аристократичним поглядом афінської школи протистояли кініки «крайне ліве, плебейське — демократичне і матеріалістичне крило в античній філософії» [23]. Засновниками цієї філософської школи були Антисфен і Діоген. Кініки відображали світосприйняття найбідніших верств населення, у тому числі й рабів. Майже всі представники цієї філософської школи займалися літературною діяльністю — складали параподії та сатири, їхньою принциповою особливістю було говорити правду сміючись. Кініки максимально намагалися наблизитися до нижчих верств суспільства, відмовлялися від будь-якого матеріального добробуту, задовольнялися лише найнеобхідним, з презирством ставилися до розкошів. Серед кініків та кінізуючих письменників були вихідці з рабів: один з найоригінальніших сатириків епохи еллінізму Меніп із Гадар, сатиричний поет Монім із Сіракуз тощо. Кініки висміювали аристократію і протиставляли Гомерові, поетові царів, Гесіода, поета селян. Їхніми героями ставали вихідці з простого народу, тимчасом як офіційна олександрійська поезія надихалася образами вельможних постатей.

Прагнучи максимальної демократичності, кініки часто заходили занадто далеко у своєму запереченні тих мистецтв, які не висловлюють моральних ідей у доступній відкритій формі, у тому числі й скульптури. Вони вважали, що скульптура не може відобразити людської суті та душі, а дає лише зображення красенів-атлетів. Останні ж були мішенню найуїдливіших насмішок з боку кініків. Адже з точки зору філософів цієї школи зовнішня краса нічого не означала, а ідеалом мали слугувати потворний раб Езоп і Сократ. Кініків дивувало й обурювало, що скульптура коштує великих грошей, а хліб насущний продається задешево.

Пластичність і *тілесність* були головними рисами античної свідомості. Класична антична естетика стверджувала принцип співмірності з людським тілом, що пояснює суспільне значення та *масову* популярність скульптури. Гегель розглядав скульптуру як домінуюче

мистецтво античності: «Це відчуття завершеної пластики у божественному та людському притаманне переважно Греції. Розуміючи Грецію як країну поетів та ораторів, істориків та філософів, ми ще не досягнемо її в її суті, якщо не звернемося і не розглянемо образи як епічних і драматичних, так і реально існуючих державних діячів та філософів, виходячи з їхньої пластики.

Бо як люди практично діючі, так і поети, і мислителі, у щасливі дні Греції мають цей пластичний, загальний, і все ж таки індивідуальний, однаковий у внутрішньому та зовнішньому, характер» [24].

Поділяючи таку точку зору, Іполит Тен пише, що всі інші види мистецтва лише імітували і супроводжували скульптуру, «жодне з них не виразило з такою повнотою національного життя, жодне з них не було таким розробленим та таким загальнонародним» [25]. Цікаво, що *масовості*, загальнодоступності та зрозумілості античної скульптури сприяла її поліхромність. Водночас абсолютизація пластичності обмежувала художні можливості античності. Мистецтво музики та поезії цінувалось піфагорійцями, Платоном, Аристотелем та іншими філософами вище скульптури, проте і поезія, і музика сприймалися в цю епоху скульптурно та тілесно. Пластичність складала основу акторської майстерності. Популярність великих грецьких скульпторів: Фідія, Праксителя, Скопаса, Лісиппа та інших — не викликає жодних сумнівів.

Заперечення кініками скульптури як розуміння прекрасного, по суті, було запереченням класичного етико-естетичного ідеалу калокагатії, що мав аристократичне забарвлення. Ідеї кінізму, що замінили красу фізичну красою духовного космосу людини, були наближені до постулатів християнства і освоювалися в Середні Віки. Їхня орієнтована на *масовість* мистецтва естетика протистояла *елітарним* тенденціям аристократичного мистецтва. Проте витончену рафіновану аристократичну культуру пізнього еллінізму витиснули не кініки, а хвиля нової християнської релігійної культури в поєднанні з глибинними шарами культури народної.

Кініки належать до еллінізму, третьому і останньому періоду античної культури. Елліністичне мистецтво втрачає притаманну класичній добі ідейну наповненість і стає *мистецтвом для розваги*. *Хліба та видовищ!* (*Panem et circenses!*) — вимагав натовп у Римі. І імператори, починаючи з Августа, всіляко намагалися задовольнити цю вимогу. Пальму першості у трагедії забирають гладіаторські бої, для чого споруджуються грандіозні цирку. Саме видовищні види мистецтва мали особливу популярність і *масовість* у Римській імперії. Найбільший успіх належав комічному жанру. Пізньоантичний мім (так називався і жанр, і актор) являв собою балаганну виставу з розрахованим на широкі верстви населення сюжетом.

Середні віки. Перехід від античного типу культури до середньовічного дуже точно схарактеризував С. С. Аверінцев: «Шлях із простору зовнішнього світу у внутрішній простір людської свідомості — такий шлях пройшло в цю переломну епоху мистецтво» [26]. Християнський богослов раннього Середньовіччя Августин Аврелій розрізняє істину в житті та істину в мистецтві. Єдиною насолодою в житті християнина, згідно з Августином, є Бог. Отже, духовна насолода від творів мистецтва є тільки ступенем до найвищої насолоди. Саме таке сприйняття естетичного об'єкта є характерним для середньовічної естетики.

Новітні ідеали, і передусім новітнє розуміння Бога, зумовлюють різке, часто відверто негативне, ставлення до античної культури ранньохристиянських теоретиків періоду пізньої античності. Особливої критики піддаються *масові* види мистецтва, що популяризують античний пантеон богів. За твердженням багатьох ранньохристиянських авторів, скульптури вважалися вмістилищем демонів, а скульптори засуджувалися, як їхні творці. Римський філософ і богослов Квінт Тертуліан (Quintus Tertullianus) вважав, що художники мають перенести свої зусилля в царину ремісництва та прикладного мистецтва. Істинне мистецтво для римського історика Лактація збігається з реальністю, адже навіть найвищий і найкращий художній твір може передати лише ескіз тіла, а майстерність людини не здатна надати своїм витворам ані руху, ані відчуття.

Антична скульптура як символ тілесності стає у повну протилежність до моделі християнського світосприйняття, що абсолютизує безсмертну душу і проповідує зневагу до тіла, пропонує усмирнення тіла аскезою, стриманістю і помірністю, бо за образом Христового тіла — тіло має бути стражденим. Про це пише знаменитий французький дослідник Середньовіччя Жак Ле Гофф і підкреслює: «Велике руйнування побуту людей у містах, що в Античності

були *par excellence* осередками суспільно-культурного життя, ліквідує театр, цирк, стадіон і терми — місця спілкування й культури, що в різних іпостасях підносять і використовують тіло, — це руйнування доктрини, що завершує занепад тілесного» [27]. Дослідник вважає, що в середньовічній системі центральне місце займає тіло, але вже не фізичне, як в античності, а Церква — містичне тіло Христа, а також держава — як тіло з монархічною головою.

Одним із символів руху зі світу зовнішнього до внутрішнього стала архітектура. У схоластичній класифікації архітектура, як і живопис, розглядається як нижче, *механічне* мистецтво і протиставляється вищим, *вільним* мистецтвам — музиці та поезії. Необхідність виразити безмежність та божественне робить архітектуру провідним мистецтвом епохи. Величні лінії готичних соборів, які линули у небо, стали символом прагнення до Бога. *Масового* прагнення. Для античності внутрішній простір храмів був передусім місцем для збереження статуй богів і храмових скарбів. Греки молилися не в храмі, а перед ним. Як і прикрашений фронтонами та скульптурними портиками античний театр, античний храм був загальнодоступним та відкритим.

У християнському храмі повнота естетичних та змістових функцій перекладається на його *внутрішній* простір, який має прийняти всіх віруючих та відповідно духовно настроїти їх. Г. Ф. Гегель у своїх лекціях з естетики писав: «Така будівля нічим не наповнюється до кінця, все поглинається величию цілого. Воно має і зображує певну мету, але у своїй грандіозності та величому спокої підіймається до нескінченного, за межі тільки доцільно-службового» [28]. Християнство є світовою *масовою* релігією. Відомий французький теоретик мистецтва XIX ст. Іполит Тен підкреслював, що культова споруда «мала бути достатньо великою, щоб вмістити все населення округу чи міста, жінок, дітей, кріпосних, ремісників і бідняків нарівні з дворянами та сенйорами. Маленька целла, що зберігала статую грецького бога, портик, перед яким розгорталася процесія вільних греків, були недостатні для цієї маси людей. Їй був потрібен великий храм, широкі подвійні бокові вітари, що перетиналися, великі склепіння, колосальні стовпи та покоління робітників, котрі впродовж століть приходили сюди працювати для спасіння душі, дроблячи цілі гори, щоб закінчити споруду» [29]. Їх загальна праця складалася в єдиний витвір мистецтва.

Існує давня легенда про Шартрський собор: в нього потрапила блискавка — і він повністю згорів. Натомість до згарища почали звідусіль приходити люди. Серед них були і каменярі, і художники, і мандрівні комедіанти, і дворяни, і священники, і бюргери. Всі вони довго працювали разом, аж поки знову звели храм. Імена їхні залишилися невідомими, і ми досі не знаємо, хто побудував Шартрський собор. Християнські храми відігравали велику роль як в утвердженні християнського світосприйняття, так і в духовній просвіті: молитви, культові обряди, сцени на фронтонах та віконних вітражах промовляли до всіх, орієнтувалися на *масове* сприйняття. Звичайно, існують різні рівні їхнього розуміння і прочитання. Поряд зі зрозумілим і доступним в оздобленні культових споруд часто міститься закодована інформація, що її можуть відкрити тільки посвячені особи, але загалом споруда християнського храму, безперечно, зорієнтована на її *масове* сприйняття та вплив на масову свідомість. Замкнутий на землі, християнський світ був широко відкритим до неба. Матеріально і духовно не існувало нездоланих перепон між земним та небесним світами.

Масовості сприяла взаємодія нової християнської ідеології з дохристиянською народною культурою [30]. Не випадково церкви часто зводилися на священних язичницьких місцях. Популяризація християнської релігії приводить до виникнення *масових* жанрів церковної літератури. Мова й сам зміст цих текстів були трансформовані для розуміння рядовими проповідниками та їхньою паствою. Зрозуміло, що навіть прості священники вже своєю належністю до духовенства відрізнялися від мас населення. Проте ще більше, ніж від своїх мирян, вони відрізнялися від не надто численної групи схоластичних докторів.

Варто зауважити, що структура європейського середньовічного суспільства була набагато складнішою за *полісну* структуру античності. У Середні віки в Європі співіснують три основні шари культури: церковна (цивілізаційна латина, риторика, діалектика), що іде від римської античності, *куртуазна* (осінь Середньовіччя — XIV–XV ст.), народна — цивілізаційно загасає, а реанімує її романтизм. Для верхнього шару є характерним універсалізм християнської латини, для нижнього — регіоналізм.

Класичною є схема, що виділяє у Середньовіччі три основні соціальні групи: *ті, хто молиться, ті, хто воює, і ті, хто працює* (*oratores, bellatores, laboratores*). А саме —

священники, воїни-лицарі та трудівники: селяни й міщани. Жак ле Гофф у своїй відомій книзі «*Цивілізація середньовічного Заходу*» посилається на цю троїсту схему, яку вивів французький вчений Жорж Дюмезиль, і наводить притчу про овець, биків та собак, що дійшла у викладі Ансельма Кентерберійського (початок XII ст.). Зміст її полягає в тому, що «призначення овець — давати молоко та вовну, биків — обробляти землю, а собак — захищати овець та биків від вовків. Бог охороняє їх, бо кожна з цих тварин виконує свій обов'язок. Так і три соціальні стани створив Він, щоб вони несли різні служіння у цьому світі. Він установив одним — клірикам та монахам — молитися за інших, щоб, сповнені добротою, вони наставляли людей, годуючи їх молоком проповіді, і навіювали їм гарячу любов до Бога своїм прикладом. Він установив селянам, подібно до биків, забезпечувати життя собі та іншим. І, наприкінці, воїнам установив Він проявляти силу в необхідній мірі, як від вовків захищаючи від ворогів тих, хто молиться та обробляє землю» [31].

Проте комунікація між кліриками, воїнами та селянами була непростою і ускладнювалася мовним фактором. Хлопчики, які йшли в монастирські школи і готувалися стати *тими, хто молиться*, віддалялися від свого мовного середовища. В монастирях панувала латина [32]. Лицарі, *ті, хто воює*, свої чесноти виявляли тільки у своєму середовищі. На селян та міщан — *тих, хто працює*, — не розповсюджувалась ані лицарська відвага, ані відданість, їм залишалась хіба що грубість та жорстокість. Так само науки, латина і весь монастирський світ залишалися далеким від містифікованого авторами пізніших епох лицарства.

Існування практично паралельних світів, де розмовляли *латиною* або *народною мовою*, ускладнювало існування *масових жанрів* літератури. Найбільше розповсюдження отримують такі жанри церковної літератури, як: агіографія — життє святих, пенітенціалії — покайні книги, оповідання про мандри загробним світом, вульгаризоване богослов'я [33]. Говорячи про агіографію, необхідно підкреслити, що поруч з діловими за тоном нотатками про шанованих людей чи новелами про пригоди праведників у грішному світі, особливий успіх мав такий вид *житій*, що межував із казкою. В агіографії часто знаходять відгомін народні легенди, що набули християнської оболонки. Це, безумовно, сприяло популярності житій [34]. Те саме стосується й інших популярних церковних жанрів, що безпосередньо чи опосередковано вбирали в себе народну фольклорну традицію. За характерною для цих творів проповіддю християнського вчення проступають обриси народної творчості.

Монастирі, що поповнювалися ченцями з числа селян та міщан, ставилися до них толерантно. М. Л. Гаспаров висновує, що саме в їх «казані», де були замішані стародавній германський і французький фольклор та латина, народилися сучасні французька та німецькі мови [35].

А. Я. Гуревич висуває широко аргументовану концепцію співвідношення *релігійної* та *народної* культур у Середні віки і приходить до висновку, що «різні шари культури народної, яка йшла корінням в язичництво, в архаїчні вірування та звичаї, і церковно-християнської — не просто співіснували, але перетиналися і взаємодіяли у свідомості середньовічних людей, від селянина до єпископа» [36].

Як церковна література була популярною серед мирян, так світська викликала очевидну зацікавленість кліриків. Останні часто були її авторами і тими, хто переписував, а отже, *тиражував* ці твори. Цілий ряд відомих епічних творів, у тому числі і славетний лицарський епос «*Пісня про Нібелунгієв*», вийшов саме з-під їхнього пера. Цікаво, що в деяких європейських мовах, наприклад у давньоірландській, не було поняття *автор*, а існував вислів *той, хто переписав*. Практично, *той хто переписав*, не відрізнявся від *того, хто написав*. Розмитість авторства та цеховий характер мистецтва Середньовіччя створювали особливе світосприйняття. Імена митців поглиналися храмовим дійством, так само як окремі види мистецтва: музика, архітектура, поезія, живопис — зливалися в релігійному синтезі. Неусвідомленість авторства, звичайно, не означає відсутність авторства. Йдеться про особливий характер творчості, а також про неусвідомлену *елітарність* мистецтва цієї епохи, яка проявлялася передусім у літературній монополії духовенства: людьми освіченими в Середні віки були частіше саме ці верстви населення.

Уже починаючи з елліністично-римської епохи можна констатувати схиляння перед пергаментом та буквами — культ написаного слова, що прийшов зі Сходу. Приналежність до вищого суспільного стану не означала грамотність та освіченість. Дуже часто як королів, так і дрібних феодалів цікавили тільки війни, полювання та турніри. Вони з презирством

ставилися до людини, яка

Все над книгами сидит,

Все над свитками корпит [37].

М. Л. Гаспаров писав, що Європа вступила в V–VI ст. міською цивілізацією античності, а вийшла — сільською цивілізацією Середньовіччя [38]. В цьому ракурсі цікаво розглядати лицарську субкультуру. На це вказує сама її назва — *куртуазна, культура замку*: замки і феодалні двори розташовувалися поза містом. З такою *сільською* культурою пов'язане так зване *Довге Середньовіччя*, яке охоплює історію з перших віків християнства і до кінця XVIII і навіть початку XIX ст. Цей термін і концепцію запропонував у 1970-ті рр. Фернан Бродель, а потім підтримав Жак Ле Гофф.

У феодалних замках зародилася *куртуазна* література. *Куртуазна* лірика містить яскраві зразки індивідуальної творчості, які в Середні віки здобули найбільший розвиток у лицарському та куртуазному романі, що створюється в різних європейських країнах у XI–XIII ст. письменниками та поетами, серед яких: Тома (Thomas) та Беруль (Béroul), автори перших версій роману «Трістан та Ізольда», а також майстер куртуазного роману Крет'єн де Труа (Chrétien de Troyes), перу якого належать тексти про Ланселота та короля Артура; Вольфрам фон Ешенбах (Wolfram von Eschenbach) — автор найвідомішого німецького роману середньовіччя «Парціфаль», німецький поет Готфрід Страсбурзький (Gottfried von Strassburg), чия версія історії про Трістана та Ізольду через століття послугувала основою для лібрето однойменної опери Вагнера, тощо. Хоча при всьому різноманітті жанрових витоків середньовічний роман більш за все спирався на народну казку, він знаменує початок переходу до свідомого художнього вимислу та індивідуальної творчості, що знайшла свій розквіт в епоху Відродження [39].

Видовищні мистецтва не знайшли собі місця в офіційній християнській культурі. Ще античні християнські теоретики, а потім Августин та його послідовники їх нищівно критикували, бо вони вступали в протиріччя з етичними та естетичними принципами нової культури. Протягом майже всіх Середніх віків видовищні мистецтва залишалися однією з форм народної опозиції до християнської релігії, проте церква широко використовувала багато елементів видовищних мистецтв у структурі свого театралізованого культового дійства. У своїй класичній роботі «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя та Ренесансу» М. М. Бахтін глибоко вивчає взаємний вплив офіційної та народної культур того часу, детально розглядає головні, з його точки зору, форми народно-сміхової культури: обрядово-видовищну, словесно-сміхову та різні жанри фамільярно-майданної мови.

Аналізуючи детально карнавал, «це друге життя народу, амбівалентність, загальнонародність, універсальність, риси спрямованого сміху, організоване на базі сміху» [40], М. М. Бахтін полярно протиставляє його культурі офіційній, релігійній і підкреслює, що народна сміхова культура в Середні віки існувала поза офіційною культурою. «Середньовічні люди були рівно дотичні до двох рівнів життя: офіційного та карнавального, до двох аспектів світу: благоговійно-серйозного та сміхового. Ці два аспекти співіснували в їхній свідомості. Вони співіснували, але вони не змішувалися» [41]. З точки зору Гуревича, карнавал, передбачаючи перевертання офіційної культури, виходить саме з неї: перетворюючи — утверджує її. Адже Бахтін підкреслює, що голе заперечення є абсолютно невлавистим народній культурі [42].

У рамках церковної традиції *пасхального сміху* розвивалася й пародійна карнавальна література. Створювалися пародійні та напівпародійні латинські трактати. Загальновідома «Вечеря Кіпріана» подає карнавальний опис усього Святого Письма. Не меншу популярність отримав і «Вергілій Марон граматичний» — напівпародійний вчений трактат з латинської граматyki і одночасно пародія на шкільну премудрість. Пародії на молитви: літургія п'яниць, літургія гравців тощо — створювалися, як і серйозні богословські трактати, у стінах монастирів і швидко ставали популярними.

Отже, обидва шари культури Середньовіччя були присутніми у свідомості кожної людини тієї епохи, звичайно, в різних співвідношеннях. Роль домінанти могла відігравати та чи інша сторона — залежно від того, хто це був — університетський професор чи неписьменна селянка [43]. Крім бінарного (офіційне — карнавальне) рівня функціонування культури Середньовіччя, вище ми вже вказували на його тернарний (троїстий) рівень (церковне — куртуазне — народне). Середньовічна людина належала до однієї з субкультур, володіла її мовою та кодами і зовсім не обов'язково могла володіти кодами іншої субкультури, більш

того — розуміти представника іншої субкультури на вербальному рівні, адже паралельно використовуються дві мови: сакральна (латина) і розмовна, що могло варіюватися залежно від часу та території.

Аналізуючи ускладнену мовну комунікацію, а отже, розуміння знаків і кодів різних соціальних та ієрархічних груп Середньовіччя, український вчений М. А. Собуцький пише про необхідність обережного застосування цивілізаційних понять пізніших культур, у тому числі поширеної опозиції *масового* та *елітарного*. Адже сьогодні вододіл між сучасною *масовою* та *елітарною* культурою проходить у рамках однієї *мови культури*. В широкому культурологічному розумінні *мова культури* є універсальною формою осмислення реальності, а отже, включає в себе ті засоби, знаки, форми, тексти, які дають людям можливість орієнтуватися в даному культурному середовищі і вступати в комунікаційні зв'язки. В Середні віки такі комутаційні зв'язки є ускладненими. Вчений висновує: «Середньовічний тип культури являє собою ієрархічну, вертикально орієнтовану проекцію трансцендентального теоцентризму на весь навколишній світ і на носія самої цієї культури» [44].

Проте мовні та ієрархічні ускладнення функціонування літератури у значно меншій мірі поширюються на інші масові види мистецтва цієї доби, як архітектура та карнавальні дійства, що ми вже зазначали вище.

Важливо підкреслити, що мистецтво цієї доби взагалі ще невідривно пов'язане з життям, структурованими церковними формами та чергуванням церковних свят. Про це пише видатний нідерландський історик та культуролог Йохан Хейзинга: «Труди та радощі є замкнутими в твердо встановлені рамки. Найважливіші форми життя визначаються релігією, лицарством та куртуазною любов'ю. Завданням мистецтва є наповнення красою форм, у яких це життя протікає. Люди шукають не мистецтва самого по собі, а прекрасного в житті» [45]. Цей авторитетний дослідник Середньовіччя підкреслює, що «власне, як сфера прекрасного мистецтво Середніх віків ще себе не усвідомило. В більшій мірі — це прикладне мистецтво, навіть у творах, які б ми вважали абсолютно самостійними: іншими словами, бажання володіти таким твором зумовлюється його призначенням, тим, що він слугує певному життєвому укладу; якщо ж, беручи це до уваги, художник керувався чистим прагненням до прекрасного, то це відбувається напівнесвідомо» [46]. Отже, замовлення художнього твору робиться майже завжди з утилітарно-практичної точки зору, і ще відсутня межа між художньою творчістю і ремеслом. Перші паростки *мистецтва заради мистецтва* з'являються в замках, де накопичуються витвори мистецтва і де ними вже насолоджуються з естетичної точки зору або як фамільним надбанням. На цьому ґрунті зростають художні смаки та прояви, які розкриваються в епоху Ренесансу.

Масовість мистецтва є його характерною, питомою рисою. Наш стислий схематичний екскурс указує на існування *масових* видів і жанрів мистецтва античності і Середньовіччя. Антагонізм між тенденціями *масовості* та *елітарності* не проявляється, що зумовлюється наступними факторами:

- Мистецтво ще не виділяє себе повністю з ремісництва і включає всі напрями духовної та предметно-практичної діяльності людини. В античності намітився поділ мистецтв на вільні (*liberales*), духовні, та службові (*vulgares*), що потребують фізичних зусиль. Середньовіччя доповнює та поглиблює цю систему, а отже, відносить до вільних мистецтв в основному наукові, з сьогоднішньої точки зору, дисципліни, а до службових (механічних) — ремесла та музику, живопис, архітектуру і скульптуру.

- Ще не існує митців (художників) у сучасному розумінні цього слова, які б створювали вироби мистецтва, що слугують об'єктами винятково естетичного споглядання. Теорія творчості Томи Аквінського стосується як художника, так і будь-якого ремісника. Митці не усвідомлюють себе як художню *еліту*, хоч практично такою й були. Античність та середньовіччя знали лише одну елітарність — *соціальну*.

- Бінарна опозиція *масового* і *елітарного* в мистецтві цих епох уже існує, але є відносною і не артикульованою. Мистецтво античності і Середньовіччя характеризується колективністю, домінуванням «традиційного» типу творчості, з його орієнтацією на загальне, а не індивідуальне.

Новий вимір *масовості* мистецтва античності і Середньовіччя набуває у наступні епохи, починаючи з Відродження. Наприклад, *куртуазна* література, що зародилася як *елітарна*, отримала *масове* поширення, романи XIII–XIV ст. лягли в основу *народних книг*, які широко

читали ще в XIX ст. Проте *масовою* ця література стає завдяки романтикам XIX ст. Хоча ще у XII ст. трубадур Гіраут де Борнель (Guiraut de Bornelh) стверджував: «*Завидна доля пісень тих, що створює поет для всіх*» [47].

1. Гаспаров М. Л. Историзм, массовая культура и наш завтрашний день // Вестник истории, литературы, искусства / Отд-ние ист.-филол. наук РАН. — М.: Собрание; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 27.
2. Винкельман И. И. История искусства древности. — М.: ИЗОГИЗ, 1933. — С. 124.
3. История Древней Греции / Под ред. В. И. Кузищина; Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. — М., ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
4. Платон. Федр // Платон. Соч.: В 3 т. — М.: Мысль, 1970. — Т. 2. — С. 217.
5. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы — М.: Наука, 1977. — С. 196.
6. История греческой литературы. — М.-Л., 1946. — Т. 1. — С. 78.
7. Веселовский А. И. Историческая поэтика. — Л.: Худож. лит., 1940. — С. 291.
8. Миронова В. М., Михайлова О. Г., Мегела І. П., Лефтерова О. М. Антична література: Навчальний посібник. — К.: Либідь, 2005. — 488 с.
9. История греческой литературы. — М.-Л., 1946. — Т. 1. — С. 278.
10. Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1991. — Т. 1. — С. 380–382.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Полн. собр. соч. — М., 1912. — Т. 1. — С. 87–163.
12. Штайнер Рудольф. Мистерии древности и христианство. — М.: Интербук, 1990. — С. 13.
13. Хейзинга Йохан. Homo Ludens. — М., 1992. — С. 90.
14. Там само. — С. 91.
15. Там само. — С. 92.
16. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1976. — С. 56.
17. История греческой литературы: В 3 т. — М: Изд-во АН СССР, 1947. — Т. 1. — С. 277–477.
18. Цит за: Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика. — М.: Изд-во МГУ, 1979. — С. 163.
19. Платон. Государство // Платон. Соч.: В 3 т. — Т. 3. — Ч. 1. — С. 437.
20. Штайнер Рудольф. Мистерии древности и христианство. — М.: Интербук, 1990. — С. 50–51.
21. Аристотель. Поэтика. — М.: Худ. лит., 1957. — 182 с.
22. Аристотель. Метафизика // Собр. соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 1975. — Т. 1. — С. 83.
23. Нахов И. М. Философия киников. — М.: Наука, 1982
24. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — С. 113–114.
25. Тэн И. Философия искусства. — М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. — С. 41.
26. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1976. — С. 57.
27. Ле Гофф Жак. Середньовічна уява. — Львів: Літопис, 2007. — С. 120.
28. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — С. 77.
29. Тэн И. Философия искусства. — М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. — С. 45.
30. Штайнер Рудольф. Мистерии древности и христианство. — М.: Интербук, 1990. — 124 с.
31. Ле Гофф Ж. Цивилизация Средневекового Запада. — М.: Прогресс-Академия, 1992. — С. 240.
32. Гаспаров М. Л. Каролингское возрождение (VIII–IX вв.) // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. — М: Наука, 2006. — С. 480.
33. Гаспаров М. Л. Клерикальные жанры: [Латинская литература] // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М., 1984. — Т. 2. — С. 503–507.
34. Берман Б. И. Читатель жития. Агиографический канон русского средневековья и традиции его восприятия // Художественный язык Средневековья. — М., 1982. — С. 159–184.
35. Гаспаров М. Л. Каролингское возрождение (VIII–IX вв.) // Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. — М: Наука, 2006. — С. 224.
36. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. — М.: Искусство, 1981. —

- С. 28.
37. Гюго В. Турнир короля Иона // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. — М.: Худож. лит., 1958. — Т. 1. — С. 364.
38. Гаспаров М. Л. Светские жанры: [Латинская литература] // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М., 1984. — Т. 2. — С. 507–510.
39. Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. — М.: Искусство, 1983. — 304 с; Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. — М.: Наука, 1976. — 351 с.
40. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М.: Худож. лит., 1966. — С. 11.
41. Там само.
42. Там само. — С. 11.
43. Гуревич А. Я. Проблемы в изучении средневековой культуры // Культура и искусство западноевропейского средневековья. — М., 1961. — С. 5–35.
44. Собуцкий М. А. Мовно-культурний простір західноєвропейського середньовіччя. — К.: Інститут історії НАН України, 1997. — С. 12.
45. Хейзинга Й. Осень Средневековья. — М.: Наука, 1988. — С. 276.
46. Там само.
47. История французской литературы. — М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1946. — Т. 1. — С. 81.

Оксана КОЗИНКЕВИЧ,
*завідувачка відділу європейського мистецтва
Львівської картинної галереї*

ОХОРОНЕЦЬ СКАРБІВ **Підгорецький замок та його власник**

О. Козинкевич. Охоронець скарбів (Підгорецький замок та його власник).

У статті йдеться про пам'ятку історії та культури України — Підгорецький замок на Львівщині та його художню колекцію.

Ключові слова: Підгорецький замок, Вацлав Жевуський, родина Жевуських.

О. Козинкевич. Хранитель сокровищ (Подгорецкий замок и его владелец).

В статье рассказывается о памятнике истории и культуры Украины — Подгорецком замке на Львовщине и его художественной коллекции.

Ключевые слова: Подгорецкий замок, Вацлав Жевуский, семья Жевуских.

O. Kozynkevych. The guardian of treasures (Pidhirtsi Castle and its owner).

The article deals with the monument of Ukrainian history and culture — Pidhirtsi Castle in Lviv region and its art collection.

Keywords: Pidhirtsi Castle, Waclaw Rzewuski, Rzewuski family.

Змінюючи один одного, господарі Підгорецького замку залишали по собі або квітучу, або занепалу резиденцію. Коли власник Підгірців Вацлав Жевуський мандрував Близьким Сходом і очолював бедуїнські племена, за його відсутності у маєтку господарював Франтішек Ремішевський. Цей шляхтич встановив необмежену владу в Підгір'ях і користався нею украй брутално: маєток майже знищив, замок пограбував. Очевидці розповідали, як селяни за наказом повноважного представника-плєніпотента вивозили меблі, картини, скульптуру та кам'яні балюстради кудись на Поділля. Ремішевський оголошував публічні лецитації, під час яких скупники, переважно єврейські купці, купували різне столове начиння, порцеляну, ліхтари, бронзову скульптуру тощо. За його наказом знімали з терас кам'яне покриття і продавали бродівським євреям. А щодо маєтку — найкращі села — Кути, Лабич, Ражнів, Ясенів, Кадлубиська — Ремішевський віддав комірникові Лісовському як платню за ведення справ Вацлава Жевуського.

Коли відбувались ці безчинства в замку, настав пам'ятний 1831 рік.