

## ТЕМА №4 ВІЗАНТІЙСЬКА І ЗАХІДНА ЛАТИНСЬКА ЕСТЕТИКА

### Лекція і семінар

Період середньовіччя займає досить тривалий часовий відрізок - з V до XIV ст., тобто приблизно тисячоліття. Соціальні та культурні процеси, які формували художню теорію і практику середньовіччя, неоднорідні; в рамках середньовічної естетики і середньовічної свідомості миєвіччя.

Формування візантійських естетичних уявлень відбувається на рубежі IV і V ст. У IV ст. Римська імперія розпадається на дві самостійні частини - західну і східну. Імператором східної частини став Костянтин. Ця імперія, з одного боку, продовжила вже існуючі напрямки художньої творчості, з іншого - утворила власні, що вплинули на становлення нових естетичних орієнтацій.

Початкові етапи розвитку візантійської культури відзначені протиставленням двох підходів до розуміння ролі художніх зображень в християнській культурі. Йдеться про прихильників іконоборства і прихильників іконошанування. Позиції іконоборців ґрунтувалися насамперед на біблійних постулатах про те, що Бог є Дух і його ніхто не бачив, а також на заповіді: «Не роби собі кумира і всякої подоби з того, що на небі вгорі, або на землі внизу, і що у воді під землею: не поклоняйся їм і не служи їм». Такого роду пафос надихав, зокрема, імператора Костянтина П'ятого, який належав до ревних іконоборців, що проголосив єдиним образом Христа євхаристійні хліб і вино. Костянтин закликав зображати чесноти не на картинах, а обробляти їх в самих собі. Таке специфічне розуміння образу спиралося, очевидно, на давньоєврейські уявлення про ототожнення імені та сутності об'єкта. Все це було далеким не тільки від античної теорії образу, що ґрунтувалась на принципі мимезису, але і від символічної теорії образу, що

розвивалася в ранній патристиці. До активних прихильників іконошанування належав Іоанн Дамаскін (675-749).

Позиції іконоборців залишалися впливовими протягом трохи більше ста років. Вселенський собор 787 р, присвячений питанням іконопочитання, прийшов до висновку: «... що розповідь висловлює письмом, те ж саме живопис висловлює фарбами». І якщо книги доступні небагатьом, то «живописні зображення і ввечері, і вранці, і опівдні - постійно розповідають і проповідують нам про справжні події». До VIII ст. у Візантійській імперії існувало вже безліч мальовничих зображень Христа. Узагальнюючи наявну практику, Вселенський собор виходив з двох посилок - догматичної і психологічної. Нові аргументи, що визначають догматику ікон, зводилися до того, що якщо Христос істинно прийняв людську подобу, то разом з плоттю він знайшов і видимий образ, який може і повинен бути зображений на іконі.

Психологічна посилка виходила з того, що зображення страждань і мук Христа повинні викликати у глядачів сердечну тугу, сльози співчуття і розчулення. Побажання, які виробив для іконописців Вселенський собор, орієнтували їх на ілюзорне натуралістичне зображення всіх подій Священної історії. Передбачалося, що коли художник не тільки дає загальне зображення страждань, а й звертає велику увагу на виписування ран, крапель крові, - всі ці деталі роблять великий емоційний вплив: неможливо без сліз дивитися на них.

Саме такий тип зображення видавався батькам Вселенського собору найбільш придатним для культового живопису. Однак свого розголосу візантійська мозаїка і живопис набули саме тому, що не пішли цим шляхом. Був вироблена особлива образотворча мова, далека від ілюзорно натуралістичних прийомів. Значну роль у фресках, мозаїках, іконах відігравало те, що можна визначити як індивідуальне художнє чуття самого автора.

Загалом, аналізуючи художні особливості візантійських ікон, не можна не відзначити їх сувору канонічність, яка виявляється не лише в строгій ієрархії кольорів, яка встановилася в той період, але і в композиційних прийомах зображення. Так, зображення Христа строго регламентувалося, могло бути тільки фронтальним, в той час як зображення Богоматері, апостолів могло даватися в три чверті; в профіль зображували лише негативні образи - образи сатани, пекла. Канонічність візантійського мистецтва відрізняється особливою нормативністю, яку не можна порівняти з системою регламентації художньої практики західноєвропейського середньовіччя.

Зупинимось на символіці кольорів. Колір, поряд зі словом, виступав важливим виразником духовних сутностей і висловлював глибокий релігійний сенс. Найвище місце займав пурпурний колір - колір божественної й імператорської гідності. Наступний за значенням колір - червоний, колір полум'яності, вогню (як караючого, так і того, що очищує), - цей колір є символом життя. Білий колір часто протистояв червоному як символ божественного. Одяг Христа у візантійському живописі зазвичай білий. Вже в античності білий колір мав значення чистоти і святості, відчуженості від усього мирського, тобто кольорового. Далі розташовувався чорний колір як протилежність білому, як знак кінця, смерті. Потім - зелений колір, який символізував юність, цвітіння. І нарешті, синій і блакитний, які сприймалися в Візантії як символи трансцендентного світу. Важливо зауважити, що загалом для візантійського іконопису не характерний психологізм, головні його естетичні ознаки - узагальненість, умовність, статика, самозаглибленість, канонічність.

Приблизно з IX ст. набирає силу світське візантійське мистецтво. Про нього до останнього часу було мало відомо, зараз же вивчені пам'ятники дозволяють говорити про розвиток так званої естетичної традиції, що орієнтувалася на античність. Вона співіснувала поруч з іншими течіями, а

саме з церковно-патристичною та церковно-монастарською. Безумовно, головний орієнтир світських художніх уявлень - це гедоністичний аспект краси, акцент на виразності чуттєвого сприйняття. Візантіїці X, XI і XII ст. захоплено читають язичницьких письменників, активно використовують язичницькі ремінісценції у своїй творчості. Передусім, звертає на себе увагу творчість такого яскравого письменника, як Михайло Пселл (XI ст.). У Пселла, як і у його співгромадян, виник інтерес до того, що можна визначити як краса людини. Незважаючи на незліченні заклики духовенства і церкви до відмови від тілесної краси, в візантійських романах з'являються подробиці, які свідчать про глибину емоційної чуйності їх творців і, очевидно, читачів.

Ось, наприклад, опис портрета імператора Василя II, яке дав Пселл. Очі його були «світлоголубі і блискучі, брови не навислі і не грізні, але і не витягнуті у пряму лінію, як у жінки, а вигнуті, що видають гордий норов чоловіка. Його очі не втоплені, як у людей підступних і хитрих, але і не опуклі, як у розпущених, з сірим мужнім блиском... Всі члени тіла його відрізнялися співмірністю, а сидячи на коні, він являв собою ні з чим не порівнянне видовище - його карбована фігура височіла у сідлі, ніби статуя». Подібне виразне художнє відтворення пластики тілесного образу можна виявити в багатьох джерелах.

Якщо наведений опис зіставити з вишуканістю і витонченістю літературних текстів еллінізму, то перший, безумовно, програє передусім з огляду на мову та тодішній тезаурус, досить наївний і елементарний набір властивостей і понять. Візантійські автори і самі це відчували, тому всіляко підкреслювали ідею невимовності тілесної краси. Таке регулярне підкреслення невимовності мирської краси фактично перейшло в утвердження ідеї саява краси, саява до такої міри, що і дивитися на неї вже нестерпно.

Тут постає досить серйозне питання: найчастіше середньовічну культуру визначали як культуру слуху, а не культуру зору, виходячи з того, що сама процедура богослужіння, молитовні піснеспіви, проповідь більшою мірою актуалізували усне слово, а не письмове. Однак якщо звернути увагу на те, як інтенсивно розвивалися архітектура, іконопис, образотворче мистецтво, то приймати цю тезу можна з великими пересторогами. Це підтверджують і тексти візантійського роману, який продовжував традиції античного роману.

Один з домінуючих пошуків візантійської естетики - обговорення проблеми образу в іконі і його божественного прообразу. Візантія прагнула до стійкості іконографічних схем - тенденція, яка йшла переважно зі Сходу, від єгипетських ієрогліфів. Автор повинен був не вправлятися в умінні адекватно відтворювати образи реального світу, а йти жорстко регламентованим шляхом, який розумівся як умова сходження до Абсолюту.

Як і будь-які обмеження, ці канони «випрямляли» творчий задум, породжували драматичні суперечності у авторів. Показовими у цьому контексті визнання єпископа раннього середньовіччя Аврелія Августина (354-430), які побічно зачіпають і питання естетики. У «Сповіді» зустрічається красномовний самоаналіз: «Іноді мені видається, що я надаю цим звукам більше честі, ніж личить, помічаю, що при одних і тих же священних словах наші душі більше запалюються полум'ям благочестя, коли ці слова співають так, а не інакше». Августин - художньо чутлива людина, глибоко відчуває нюанси мелодійного виконання, але саме це його і бентежить. «Насолода плоті моєї, якій не слід віддавати у владу розум, часто обманює мене. Замість того щоб слідувати терпляче за змістом пісень, вона намагається прорватися вперед і вести за собою те, заради чого вона і мала право на існування. Так я грішу, сам того не усвідомлюючи, і усвідомлюю лише згодом».

Вочевидь, йдеться про те, що вже сама по собі музична виразність - тембр, поєднання голосів, мелодійний малюнок - виливає сильну магію, пробуджує хвилювання, і це хвилювання, часом опиняючись найголовнішим підсумком сприйняття, якоюсь мірою стає перешкодою на шляху суто релігійної медитації. Подібна оцінка художнього впливу, яке не так заглиблює у світ схоластики, скільки будить живу чуттєву природу людини, лякала багатьох авторів середньовіччя.

З VI до X ст. в Західній Європі розгортається так званий період «несистемного розвитку мистецтва». Художні пам'ятники цього часу, зокрема епохи каролінгів, несуть на собі відбиток неусталених, незавершених пошуків; це мистецтво за своїм характером є перехідним. У X ст. з'являються твори романського стилю. Романський стиль розвивається протягом X, XI і XII ст. Важливо звернути увагу, що в архітектурі романського стилю помінялися між собою значення інтер'єру і екстер'єру храму. Античність віддавала більшу перевагу екстер'єру - величому, урочистому, масштабному. Інтер'єр античних храмів невиразний, малий за обсягом; там виставлялися фігури язичницьких богів, а головні події розгорталися поза храмом. У романському стилі, навпаки, зовнішні форми архітектури - округлі, великовагові, досить аскетичні; набагато більшого значення надається інтер'єру будівлі.

Хоча діячі західноєвропейської церкви намагалися керувати мистецтвом і управляли їм насправді, проте в скульптурному оздобленні храмів часто виникало таке, що вони не могли ні зрозуміти, ні схвалити. Справді, коли ознайомлюєшся з романськими соборами Франції, Німеччини або Північної Європи, то на рельєфах стін, біля підніжжя колон, на вікнах, біля вхідних дверей виявляється величезне число кам'яних кентаврів, левів, кидаються в очі барельєфи і скульптури різних чудовиськ, всякого роду химер. Ці істоти виникли з тієї колишньої традиції, що в період іконоборства і переважання орнаменту отримала назву «звірячий стиль». Багато століть

пройшло, і вже в Західній Європі X-XI століть ці ж звірі сидять на обрамленнях інтер'єрів храмів, часом навіть заміщують у композицію святих.

З обуренням писав про цю тенденцію єпископ Бернар Клервоський (1091-1153): «Для чого ж в монастирях перед поглядами читаючою братії ці образи потворного, до чого тут брудні мавпи, до чого дикі леви, до чого жахливі кентаври, до чого напівлюди? Тут під однією головою бачиш багато тіл, там, навпаки, на одному тілі - багато голів, і так далі. Настільки велика, дивна всюди строкатість найрізноманітніших образів, що люди віддають перевагу тому, щоб читати по мармуру, ніж по книзі, і цілий день розглядають їх, дивуючись, а не розмірковують про Закон Божий».

Справді, суть цих образів дуже давня, всі вони прийшли в романське мистецтво з народного фольклору, з казок, байок, з епосу. Та й вдивляючись, між іншим, в скульптуру романських храмів, не можна не відзначити її деяку простонародність. Це зазначає більшість мистецтвознавців. Романське мистецтва спочатку здається грубим і диким, якщо порівнювати його з витонченістю і пишністю Візантії, але водночас воно більш безпосереднє, в ньому навіть є щира і палка експресія, воно набагато менш регламентоване.

Розмірковуючи про це, можна прийти до висновку, що не варто перебільшувати роль символічного і трансцендентного елементу в середньовічній естетиці та в середньовічній художній свідомості. Стало вже звичним відзначати містицизм середньовічного менталітету як його провідну рису, стверджувати, що ідеальний естетичний об'єкт цієї епохи зводився лише до незримої духовної сутності і т.п. З одного боку це так, але з іншого - не слід забувати і про величезні маси простого люду, які не читали і не знали як слід церковних догматів. Коли мова заходила про події Священної історії, прості люди найчастіше їх приземлювали, переказуючи ці сюжети, вводили їх в контекст повсякденної звичайної ситуації.

Ще очевидніше, повніше і драматичніше подібний життєвий, земний зміст розкривається в готичному мистецтві. Розвиток готичного стилю - новий етап у розвитку середньовічної Західної Європи. Готика розквітає в період боротьби міст за незалежність від феодалного сеньйора, в період розвитку середньовічного міста-коммуни. Готичне мистецтво (як і романське) утвердило у храмовій архітектурі так званий базилікальний принцип, який передбачав особливу будову собору, що мав форму витягнутого прямокутника. У східному регіоні (у Візантії, Київській Русі) набув поширення інший - хрестовокупольний - принцип будівництва храмів.

У середньовічній Європі XI-XII ст. собор в місті представляв собою щось більше, ніж місце для церковної служби. Поряд з ратушею він виступав осередком всього суспільного життя, часто в соборі засідав парламент, крім богослужінь читалися університетські лекції, виконувалися театральні містерії.

В XI-XIII ст. інтенсивно розвивається ряд театральних жанрів. Передусім, все це відноситься до релігійних містерій, які створювалися на основі сюжетів Старого і Нового Заповітів. У XIII в. у Франції виник новий жанр - театральний міраклъ, що поєднував побутові, життєві епізоди із зображенням чудес святих. Помітне місце займала і мораліте - дидактична п'єса з алегоричними персонажами, теми яких бралися з життя: співчутливе ставлення до селян, висміювання жадібності багатіїв, святенництва, ченців, невігластва суддів і т.п.

Перший зразок літературно оформленої літургійної драми з'явився у Франції ще в XI ст. І донині збереглася драма «Наречений, або Діви мудрі і діви нерозумні». Вона розігрувалася в церкві у циклі великодніх інсценувань, сенс її був близький до сенсу містерій і мораліте: в драмі розгортався

узагальнений діалог «благочестя» і «недбальства», яких уособлювали «діві мудрі» і «діві нерозумні».

Ще одна особливість західноєвропейської художньої свідомості - вкоріненість у ній образу людини, що страждає. Зображення пригніченої та страждаючої людини - прихований нерв, що проходить через готичне мистецтво протягом декількох століть. Недарма готика так полюбила сюжети, пов'язані з мучеництвом, де головними предметами зображення були плебей, жебрак, мандрівник. Для західноєвропейського іконопису менш характерні образи, що демонструють релігійну велич. У готиці, як правило, художнє утвердження духовного начала є обернено пропорційним фізичній красі. Якщо античні статуї наводять на думку, що прекрасний дух може жити тільки у прекрасному тілі, то скульптура західноєвропейського середньовіччя свідчить про зворотнє.

Максимальне напруження духовного життя позначає себе через спотворені пропорції, через зображення фігур людей, плоть яких виснажена. Висока напруга внутрішнього життя, що руйнує рівновагу тілесного і духовного, - відмінна риса готичного мистецтва. Герой готичної скульптури нещадний до свого тіла, на ньому завжди лежить печать страждання, він про щось болісно розмірковує, щось болісно намагається зрозуміти. Подібна традиція значною мірою протистояла прийомам зображення людської подоби в давньоруському мистецтві. В іконопису Київської Русі можна знайти зображення мучеництва, але не такого, що виражає себе в різких судамах й спотвореннях плоті, що ведуть до асиметрії в різних пропорціях

У пізній період середньовіччя в Західній Європі відзначається посилення уваги художньої творчості до реального світу. Невтомна цікавість до природи, звірів збагачується і обростає все новими цікавими подробицями. Цей інтерес до реальних речей та подій оточуючого світу,

цілком приземленим деталям - одна з найхарактерніших рис художньої свідомості XIV в. Всі подібні спостереження дозволяють говорити про те, що пануюча культура слуху змінюється культурою зору.

Утвердження нових прийомів художньої творчості і сприйняття викликало до життя і нові естетичні узагальнення. Спеціальних естетичних трактатів теологи західноєвропейського середньовіччя не створювали, їх естетичні погляди розсіпані по так званим сумах - свого роду узагальненням знань. Так, Ульріх Страсбурзький (13 ст.) одну з глав свого твору «Сума про благо» присвячує темі «Про красу», приділяючи особливу увагу ретельному описові різних видів тілесної краси «нормальної людини». Фома Аквінський (1225-1274) в «Сумі теології» пише про незацікавлений характер переживання прекрасного. Зокрема, він вважає, що все, що оцінюється почуттями як прекрасне, не пов'язане з потребами задоволення якої-небудь мети, навпаки, естетичне переживання нівелює будь яку практичну спрямованість. Якщо при сприйнятті музики або живопису ми відчуваємо почуття одержимості або умиротворення, то ці наші естетичні реакції представляють цінність вже самі по собі. Специфіка прекрасного, на думку Ф. Аквінського, полягає в тому, що при спогляданні або осягненні його заспокоюється бажання.

Завершуючи свій рух, траєкторія середньовічної естетики як би проробляє повне коло. До ранніх теорій образу-символу, еманції додаються роздуми про чуттєву краси, художні критерії якої багато в чому демонструють свою самоцінність. Ф. Аквінський навіть робить зусилля «виміряти» прекрасне, він визначає його як щось завершене, що володіє числовою гармонією, чуттєвим сприйняттям і блиском. Такий підхід до аналізу прекрасного, яке існує об'єктивно і вбирає в себе ряд самоцінних якостей, вочевидь, близький аристотелевській традиції. Глобальна зміна орієнтацій - від платонізму до аристотелевських принципів - відбила всю складність еволюції

середньовічного менталітету і підкреслила своєрідність пізнього середньовіччя. Водночас, посилення уваги людини до предметного світу, милування його чуттєвою красою підготувало в XIV в. наступ нової культурної парадигми Відродження.

#### ПИТАННЯ СЕМІНАРУ

1. Мистецтво і християнство: проблеми взаємин в період до Другого Нікейського собору (787 рік)
2. Естетичні погляди Аврелія Августина.
3. Естетичні погляди Фоми Аквінського
4. Символіка кольорів в Візантійській естетиці
5. Канонічність Візантійської естетики. Канон, стиль, метод.
6. Естетика Софії Київської
7. Романський стиль і його художні особливості
8. Феномен куртуазної любові.
9. Постать абата Сюжера і зародження мистецтва готики
10. Лицарський роман. Кретьєн де Труа «Персеваль, або Повість про Грааль». Загальна характеристика
11. Лицарський роман. Вольфрам фон Ешенбах «Парціфаль». Загальна характеристика
12. Середньовічний театр. Містерії, мораліте, фарс

13. Героїчний епос середньовіччя: -Ісландські саги; -Кельтський епос; - «Пісня про мого Сіда»; - «Пісня про Нібелунгів». На вибір
- 14.Сміх в середньовічній народній культурі. Феномен карнавалу
- 15.Ян ван Ейк «Портрет подружжя Арнолфіні». Аналіз твору.
- 16.Символ і алегорія в західноєвропейському середньовічному мистецтві. «Роману про Троянду»
- 17.Естетика Інтернаціональної готики.

## ЛІТЕРАТУРА

- 1.Ауэрбах Э. Данте — поэт земного мира. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004
- 2.Бычков В.В. Византийская эстетика. Исторический ракурс. - М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. - 768 с.
- 3.Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
4. Титус Буркхардт. Сакральное искусство Востока и Запада. - Издательство: М."Алтейя"., 1999 г.
- 5.Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Пер. с англ. - СПб.: Алтейя, 2000.
- 6.Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971.
- 7.Мелетинский Е. Средневековый роман. М., 1983.