

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
Кафедра теорії літератури і компаративістики

Анатолій ЖАБОРЮК

ІСТОРИЧНІ ХУДОЖНІ СТИЛІ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

(візантійський, романський, готика)

Посібник зі спецкурсу

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів
(Лист № 14/18.2.-385 від 17.02.2006 р.)

Одеса
“Астропринт”
2007

ББК 85.03(0)4-022я73

Ж 126

УДК 7.033(075.8)

У пропонованому посібнику висвітлюється процес зародження, розвитку і занепаду трьох великих європейських художніх стилів, які функціонували у добу Середньовіччя: візантійського, романського і готичного. На матеріалі мистецтва Візантії, Франції, Німеччини, Англії та інших країн з'ясовується характер і специфіка кожного з названих стилів у їх національному переломленні, а також особливості їх виявлення в різних мистецтвах: архітектурі, скульптурі, малярстві, книжковій мініатюрі, прикладних мистецтвах.

Особлива увага приділена архітектурі — провідному мистецтву Середньовіччя — яке об'єднало навколо себе всі інші мистецтва, підпорядкувавши їх єдиній меті — ствердженню ідеологічних засад феодального суспільства.

У посібнику висвітлюються й процеси, які відбувалися в середньовічному мистецтві України, зокрема в розділі, де йдеться про візантійський стиль.

Посібник розрахований на слухачів гуманітарних факультетів (філологів, істориків, культурологів), аспірантів, викладачів та всіх, хто цікавиться проблемами історії та теорії мистецтва.

Рецензенти:

О. А. Тарасенко, доктор мистецтвознавства, професор Південноукраїнського державного університету;

О. В. Александров, доктор філологічних наук, професор, зав. кафедрою журналістики Одеського національного університету;

В. О. Абрамов, мистецтвознавець, заступник директора Одеського художнього музею з наукової роботи

Рекомендовано до друку Вченою радою Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

Протокол № 10 від 16.06.2005 р.

Ж $\frac{4901000000-037}{318-2007}$ Без оголош.

ISBN 966-318-682-8

© А. Жаборюк, 2007

Американському письменникові Едгару По належить такий парадоксальний вислів: “В одному випадку зі ста те чи інше питання посилено дискутується тому, що воно дійсно є темним. В останніх дев’яноста дев’яти випадках воно стає темним тому, що посилено дискутується”. Подібна ситуація склалася з поняттям “стиль” — однією з найскладніших і найбільш заплутаних категорій естетики. Незважаючи на те, що проблемі стилю присвячено сотні праць, у тому числі й солідних монографічних досліджень, вона до цього часу залишається у цілому ряді аспектів до кінця нез’ясованою і дискусійною. Спробуємо викласти своє розуміння цієї складної проблеми.

Термін “стиль” походить від грецького слова *stylos*, що перекладається як “паличка”. Однак не проста паличка, а призначена спеціально для письма. Такими паличками, загостреними на кінці, стародавні греки, а за ними й римляни, писали на табличках, покритих воском.

Нині поняття “стиль” вживається в різних значеннях: як сукупність характерних рис життя чи поведінки людини (стиль денді, стиль життя *homo sovietico*); як сукупність особливостей, що характеризують певне явище (стиль одягу, стиль зачіски, стиль меблів); як стиль роботи (ударна робота, “німецька робота”); як стиль літочислення (старий стиль, новий стиль).

Вживається термін стиль і в науці, зокрема в лінгвістиці, з метою визначення певного типу усного чи писемного мовлення (науковий стиль, публіцистичний стиль, конфесійний стиль тощо).

У таких значеннях термін “стиль” почав вживатися лише згодом, за аналогією до його первісного і основного значення, а саме як категорії художньої, естетичної. Відомо, що ще в античні часи стиль входив до понять риторики і застосовувався для характеристики індивідуальної манери красномовства.

У сучасній теорії мистецтва під поняттям “стиль” прийнято розуміти усталену спільність (подібність) найважливіших ознак твору або групи творів чи навіть певного мистецького

напрямую, яка склалася об'єктивно і яка дозволяє відрізнити цю спільність від інших подібного роду спільностей. До таких ознак належать передусім компоненти художньої форми: композиція, сюжет, фабула, мова (в широкому розумінні цього поняття, як система художніх засобів і прийомів конкретного мистецтва), а також жанрова належність твору. Саме завдяки спільності (відносної, звичайно) цих формальних компонентів ми і впізнаємо той чи інший стиль.

Разом з тим, стиль не зводиться лише до категорії суто формальної. З'ясовуючи процес творення стилю, теоретики мистецтва ввели у науковий обіг такі поняття, як “носії стилю” і “стилетворчі фактори”. До перших належать уже згадані нами елементи художньої форми, до других — елементи, які стосуються змісту: тема, ідея, проблематика, пафос, образи у їх змістовому наповненні, тобто все те, що визначається світоглядом письменника, характером і спрямованістю його художнього мислення. Під впливом цих чинників формується стильова домінанта, яка і визначає характер певного стилю.

Отже, стиль фактично є категорією, що об'єднує форму зі змістом. Як наскрізний принцип побудови форми, стиль “підноситься” над нею, надаючи відчутної цільності і єдиного колориту основним її компонентам. Більше того, стиль — категорія не лише естетична, а й ідеологічна. За влучним зауваженням О. Соколова, стиль — “це та художня матерія, у якій втілюється ідея” [7, с. 87].

Стиль — поняття багатозначне і багаторівневе. Розрізняють, зокрема, такі рівні стилю: а) стиль окремого художнього твору; б) індивідуальний стиль творчості митця або навіть окремого її етапу; в) стиль певного художнього напрямку, течії, школи (стиль передвижництва, стиль віденської художньої школи кінця XIX — поч. XX ст.; стиль “іронічної прози” в українській літературі II пол. XX ст.); г) національний стиль, під яким розуміються характерні особливості мистецтва певного народу, що стали предметом наслідування митцями інших народів (китайський стиль пейзажного малярства, псевдоросійський стиль в архітектурі кінця XIX — поч. XX ст.); д) нарешті — історичний стиль, або стиль епохи, в якому акумулюються усталені риси мистецтва певної історико-культурної доби. До таких стилів у європейському мистецтві прийнято відносити стилі візан-

тійський, готичний, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, модернізм тощо).

Як бачимо, одним і тим же терміном позначаються далеко не тотожні поняття, які мають різні ступені єдності: від найвужчого (стиль окремого твору) до найширшого (історичний стиль або стиль доби).

Теоретики стилю по-різному ставляться до такого широкого застосування терміну “стиль”. Одні не вважають це перешкодою для з’ясування естетичної природи стилю, мотивуючи це тим, що “значення слова “стиль” таке ж зрозуміле, для всіх однакове, як і значення найпростіших слів “вікно” або “двері” [9, с. 5]. Інші пропонують переглянути стильову термінологію з метою уникнення плутанини. Так, О. В. Лармін вважає за доцільне замість терміну “індивідуальний стиль” вживати термін “індивідуальна творча манера” [4, с. 228].

Такий широкий спектр вживання терміну “стиль” викликав полеміку щодо розуміння самої суті цієї естетичної категорії. Так, певна частина літературознавців схиляється до тлумачення стилю як явища “одиничного”, притаманного лише творчості окремих митців. При цьому стиль, як правило, протиставляється методів. Л. І. Тимофеев, наприклад, стверджує, що “у методі знаходять насамперед те, що пов’язує митців, а в стилі — те, що їх роз’єднує: “особистий досвід, талант, манера письма і т. ін.” [8, с. 64].

Переважає ж більшість теоретиків стилю вважають його явищем не “одиничним”, а, навпаки, “множинним”, таким, що стосується передусім мистецького процесу. Цю точку зору поділяють, зокрема, такі визначні теоретики мистецтва, як Ю. Борєв [1], Г. Вельфлін [2], Й. Вінкельман [3], Кон-Вінер [4], О. Соколов [7], Д. Наливайко [6], О. Лармін [5] та ряд інших. Отже, стиль виконує не “розділяючу” функцію, а, навпаки, “об’єднуючу”, і є саме тим фактором, що дозволяє виділити в загальному потоці розвитку мистецтва більш чи менш крупні його одиниці, які характеризуються певною єдністю. Такими “одиницями”, а разом з тим і певними етапами в історії мистецтва і є такі поняття, як мистецький напрям, течія, школа, історико-мистецька доба. Таким чином, категорія стилю виступає не лише як категорія поетики, а й як категорія історії мистецтва.

Перше розуміння стилю як категорії історії мистецтва запропонував Й. Вінкельман у своїй широковідомій книзі “Історія мистецтва стародавніх часів”, опублікованій у 1764 р. На прикладі мистецтва стародавнього Єгипту, Греції й Риму Й. Вінкельман зробив спробу простежити процес “народження, розвитку, зміни і занепаду” мистецтва, а також досягнути “особливості мистецтва різних народів, епох і мистецтв” [3, с. 41].

Слідом за Й. Вінкельманом термін “стиль” в широкому його значенні вжив у своїй статті “Просте наслідування природі, манера і стиль” Й.-В. Гете, назвавши стиль вищим ступенем мистецтва, який “ґрунтується на найглибших твердженнях пізнання, на самій суті речей, оскільки нам дано його розпізнати у зримих і відчутних образах” [5, с. 401].

Користується терміном “стиль” у його вінкельманівському розумінні і Гегель у своїх “Лекціях з естетики”, причому як в його мистецтвознавчому і філологічному, так і у філософському трактуванні [5, 173-177].

Остаточному утвердженню терміну стиль як історико-мистецької категорії послужили праці раніше уже згаданих нами відомих німецьких істориків і теоретиків мистецтва Г. Вельфліна та Кон-Вінера.

Оскільки основним предметом нашої уваги буде саме історичний стиль, зупинимося на його характеристиці більш детально.

Однією з визначальних особливостей історичних стилів є, по-перше, те, що вони охоплюють не один якийсь вид мистецтва, а всі, або, принаймні кілька найважливіших, провідних мистецтв, що надає їм універсального характеру. По-друге, сфера функціонування історичних стилів обіймає обширні території, включаючи в свою орбіту мистецтва цілого ряду країн, а деякі, наприклад, ренесанс, бароко і класицизм, практично весь європейський континент.

Досить обширні і часові рамки функціонування історичних стилів, які вимірюються, особливо на ранніх етапах розвитку мистецтва, цілими століттями. У межах цих часових вимірів і здійснюється еволюція стилю: від зародження, через розквіт і до занепаду.

Отже, історичний стиль — це цілий етап у розвитку мистецтва, що сформувався в конкретну історико-культурну добу, і

який являє собою цілісну систему споріднених ідейно-художніх принципів і зображально-виражальних засобів і прийомів.

О. Соколов у своїй монографії “Теорія стилю” відзначає сім пар категорій стилю, якими один стиль відрізняється від іншого:

- а) Наявність чи відсутність умовності;
- б) Співвідносність зображення і вираження;
- в) Співвідносність об’єктивного і суб’єктивного у жанрах мистецтва;
- г) Простота і складність творів мистецтва;
- д) Симетричність чи асиметричність художньої структури;
- е) Величина творів;
- ж) Переваги динаміки чи статичності [7, с. 94-98].

Визначальні ознаки історичного стилю в різних мистецтвах виявляються по-різному. Так, візантійський стиль найповніше виявив себе в архітектурі, монументальному малярстві (мозаїки і фрески в культових спорудах) та в ікономалярстві; романський і готичний — в архітектурі і прикладних мистецтвах; ренесанс — в цілому ряді мистецтв, але найповніше — в образотворчих мистецтвах (малярство і скульптура), класицизм — у драматургії і театральному мистецтві; романтизм — в літературі і музиці і т. д.

Важливо відзначити, що на більш ранніх етапах історії мистецтва, зокрема в добу середньовіччя, однією з найважливіших передумов розвитку стилю була яскраво виражена тенденція до злиття різних мистецтв, об’єднання їх навколо якогось одного з них і саме того, яке відігравало роль стильової домінанти. Яскравим виявом такого синтезу мистецтв є зокрема готичний стиль, який об’єднав навколо архітектури всі інші мистецтва: скульптуру, малярство, прикладні мистецтва, літературу, музику.

Доба середньовіччя, репрезентована візантійським, романським і готичним стилями, була, таким чином, добою функціонування найбільш стійких стилістичних єдностей. Однак уже в добу Відродження, у зв’язку з інтенсивним розвитком творчих індивідуальностей, в межах пануючого стилю виникають різні напрями, течії. Розпочинається процес поступового розшарування, розмивання стильової єдності. Цей процес посилюється ще й від того, що в пануючий стиль все інтенсивніше проникають елементи нового стилю, який іде на зміну старому. Нерідко новий

і старий стилі розвиваються паралельно. Так певний час співіснували романський стиль і готика, ренесанс і барокко, барокко і класицизм.

Що ж стимулює “рух” історичного стилю, під впливом яких чинників відбувається процес виникнення, розвитку і згасання стилю, заміна старого стилю новим?

На це запитання на початку ХХ ст. майже одночасно спробували відповісти згадані вже нами німецькі історики і теоретики мистецтва Г. Вельфлін і Кон-Вінер.

Представник формалістичного напрямку в мистецтвознавстві, Г. Вельфлін виходив з розуміння мистецтва лише як форми, не залежної ні від змісту, ні від будь-яких інших зовнішніх факторів (соціальних, ідеологічних, релігійних тощо). Пояснюючи все виключно дією внутрішніх законів мистецтва, Г. Вельфлін основним фактором розвитку стилів, заміни їх один одним, виділяв спосіб бачення, притаманний митцям тієї чи іншої історико-мистецької доби. На думку Г. Вельфліна, існують дві форми (два способи) бачення: лінійна і живописна (мальовнича), природа яких не піддається об’єктивному поясненню. Митці однієї доби бачать предмети реального світу (Г. Вельфлін свою концепцію будує на матеріалі образотворчих мистецтв) в лініях і контурах, що було характерним для митців ренесансу і класицизму, інші — митці бароко — в масах, світлотіньових плямах і т. п.). Звідси — все багатство і різноманіття мистецьких явищ Г. Вельфлін зводить до двох формалістично трактованих стилів: лінійного і живописного (мальовничого), які періодично змінюють один одного. Перший з них “подає речі такими, якими вони є, другий — такими, якими вони здаються” [2, с. 24-25].

Конкретизуючи основні положення своєї концепції, Г. Вельфлін виділяє 5 пар понять, які вказують на напрямки руху стилів: а) від пластичного до об’ємного; б) від замкненої форми до відкритої; в) від одиничності до множинності; г) від абсолютної ясності до відносної.

З формалістичних позицій підходить до вирішення проблеми еволюції стилів, зміни їх один одним і інший відомий теоретик і історик мистецтва — Кон-Вінер — у своїй широко відомій і ґрунтовній праці “История изобразительных искусств”, яка уже була згадана нами.

Якщо Г. Вельфлін “рушійною силою” зміни стилів вважав спосіб бачення митцями предметів і явищ реальної дійсності, то Кон-Вінер — боротьбу двох тенденцій: прагнення до доцільності творів мистецтва і до їх прикрашення. У відповідності з цим, Кон-Вінер робить висновок про функціонування протягом всієї історії мистецтв двох стилів-антиподів: тектонічного, конструктивного і атектонічного, декоративно-орнаментального, які, чергуючись, приходять один одному на зміну. До перших з них Кон-Вінер відносить дорійський стиль давньогрецького мистецтва, романський стиль у мистецтві середньовіччя, ренесанс і класицизм у мистецтві нового часу. До другого, декоративно-орнаментального, — готичний стиль, бароко і рококо.

Пояснюючи, як і Г. Вельфлін, зміну стилів внутрішніми законами мистецтва, Кон-Вінер, все ж не заперечує впливу на цей процес і зовнішніх факторів, зокрема розвитку техніки і загального руху народного життя, однак тезу цю не розгортає.

З інших позицій підходять до пояснення причин зміни стилів його теоретики, які трактують мистецтво як діалектичну єдність форми і змісту, небезпідставно вважаючи, що саме в характері цієї єдності і криються секрети стилетворення.

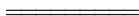
Вище уже йшлося про дві складові поняття “стиль” — “носіїв стилю” і “стилетворчих факторів”, перші з яких репрезентують форму, а другі — зміст. З трансформації останніх, тобто стилетворчих факторів, до яких, як уже відзначалося, належить тематика, проблематика, ідейна спрямованість творів мистецтва, а також світоглядні переконання митця, і розпочинається процес творення нового змісту.

Першопричиною цього процесу є соціально-економічні зрушення доби, викликані зростанням продуктивних сил, загальною активізацією економічного життя. Ці зміни неминуче викликають появу нових віянь і процесів у сфері культури і ідеології. Розвивається наука, виникають нові філософські концепції, трансформуються релігійні вчення. В результаті формується і утверджується нове світорозуміння і світобачення людей і, зокрема, митців.

Процеси, які відбуваються в реальному житті, породжують нові теми, проблеми, які вимагають свого розкриття і вирішення, а це, в свою чергу, веде до збагачення і удосконалення арсеналу художніх засобів і прийомів, породжуючи якісно нові комбінації

носіїв стилю. В результаті в надрах старого стилю зароджуються і розвиваються паростки стилю нового. Певний час обидва стилі співіснують, взаємодіючи і борючись між собою, аж поки новий стиль, утвердивши свої домінуючі позиції, не витіснить свого попередника.

Саме така концепція розвитку і зміни стилів, що утвердилася в сучасній теоретичній думці, видається нам найбільш переконливою. Цієї концепції ми й будемо дотримуватися, аналізуючи процеси зміни стилів в кожну конкретну історико-мистецьку добу.



1. Боров Ю. Основные эстетические категории. — М., 1960.
2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. — М.-Л., 1930.
3. Гете Й. В. Пoesія правди. — К., 1982.
4. Кон-Винер. История изобразительных искусств. — М., 2000.
5. Лармин О. В. Художественный метод и стиль. — М., 1964.
6. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — М., 1964.
7. Соколов А. В. Теория стиля. — М., 1968.
8. Тимофеев Л. И. Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика. — М., 1964.
9. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. — М., 1977.

СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

(Загальна характеристика доби: людина і суспільство)

Середньовіччям прийнято вважати період раннього і пізнього феодалізму, хронологічні рамки якого охоплюють тривалий відрізок часу від VI до XIV ст. для країн Західної Європи і до середини XVI ст. для країн Східної Європи і Візантії.

Донедавна вважалося, що Середньовіччя було добою, що характеризувалася релігійним фанатизмом і мракобіссям, як “глухі і темні віки”, що розділяли дві славні епохи: античність і Ренесанс. Саме так дивилися на середні віки діячі Відродження: Боккаччо, Петрарка, Леонардо да Вінчі, Джорджо Вазарі та ін., і такий погляд на Середньовіччя зберігався аж до кінця XIX ст. Подібним чином судили і про середньовічне мистецтво, вважаючи його величезним кроком назад в художній історії людства порівняно з мистецтвом стародавніх греків і римлян доби античності.

Нині погляд на Середньовіччя докорінно змінився, стало зрозуміло, що до оцінки цієї складної і суперечливої доби слід підходити з зовсім іншими критеріями, ніж ті, з якими ми підходимо до оцінки античності і Нових часів — критерії ці повинні бути адекватними добі. А це значить, що Середньовіччя загалом, як і культура й мистецтво цієї доби зокрема, необхідно розглядати в світлі їх власної логіки. Тільки за цих умов перед нами відкриються як темні, нерідко дійсно потворні сторони Середньовіччя, так і те прогресивне, чим Середньовіччя збагатило європейську і світову цивілізацію. А внесок цей був настільки значним, що його важко переоцінити.

По-перше, саме в Середні віки зародилися і сформувалися всі сучасні європейські нації зі своїми мовами і національними традиціями, окреслилися території європейських держав, які в основі своїй і сьогодні залишаються незмінними. По-друге, саме у Середньовіччі слід шукати джерело багатьох культурних і мистецьких досягнень сучасної доби.

Для того, щоб глибше осягнути суть культурно-мистецьких процесів, які відбувалися в Середні віки, необхідно більш чіт-

ко і конкретно уявити собі саму добу: що являло собою середньовічне суспільство, яким було світобачення і світорозуміння середньовічної людини, у що вона вірила, на що спиралася у своєму нелегкому, сповненому протиріч і небезпек житті.

Передусім відзначимо, що основним постулатом, який визначав світогляд і моральну свідомість жителів Середньовіччя, була всеохоплююча і непохитна віра в Бога. Це була та найвища істина, навколо якої групувалися всі уявлення, всі суспільні і духовні цінності середньовічної людини, спираючись на які вона вимальовувала у своїй уяві загальну картину світу.

Середньовіччя виробило свою, теологічну в своїй основі, концепцію Всесвіту, яка охоплювала як реальну природу, так і надприродні, божественні сили. В основі цієї концепції лежало визнання Бога як велетенської і всеблаготворної сили, яка створила світ і людину. Безмежна різноманітність форм життя у Всесвіті була піддана класифікації, і все у цих безмежно різноманітних формах було визнано необхідним і розумним. Це була універсальна за своїм характером, глибоко оптимістична філософія, згідно з якою все існуюче на землі і в Космосі трактувалося як частина цілого, так званого “Великого ланцюга буття”.

Всесвіт у відповідності з цією філософською системою складається з двох світів: “Нижнього” (земного, матеріального, тілесного) і “Верхнього” (духовного, божественного). Верхній світ, населений небожителями, вважався основним і вічним, тоді як Нижній, заселений людьми й іншими живими істотами, — тимчасовим і тлінним.

Кожен зі світів мав свої ієрархічні градації. Так, у Верхньому, небесному світі вищими істотами вважалися серафими, херувими і престоли (перший чин), за ним йшли господства, сили і власті (другий чин), ще нижче — начала, архангели і ангели (третій чин).

У земному світі, що складається з чотирьох стихій: вогню, води, повітря і землі, найвище стояла людина, далі йшли тварини, рослини, каміння (мертва природа). У межах кожної з цих градаційних груп теж була чітко визначена ієрархічна драбина. Так, у людському суспільстві зверху знаходився імператор, за ним, нижче, — королі, феодали, духовні особи і, нарешті, — прості смертні.

У групі тварин був свій ієрархічний ряд — чотириногі, птахи, комахи, черви.

Кожна група теж підлягала ієрархічній класифікації. Так, простий люд ділився відповідно на вчених, ремісників, торговців, юродивих.

Мав свої градації і потойбічний світ, який складався з пекла, чистилища і раю. Найбільші грішники терпіли вічні муки в пеклі, менші перебували у чистилищі, праведні блаженствували у раю. Рай уже співпадав зі світом Верхнім, божественним. Таким чином, “Великий ланцюг буття” був тією ідеєю, яка з’єднувала в одне ціле всі сфери життя.

Середньовічна людина по-своєму сприймала оточуючий її реальний світ. У неї були свої стосунки з природою, своє сприйняття часу і простору, своє ставлення до праці, до власності, до смерті, своє розуміння дитинства, шлюбу і т. п.

Стосунки середньовічної людини з природою були своєрідними, і коріння цієї своєрідності криються ще в язичницькій, поганській добі, коли людина ще не повністю відірвалася від природи і природа була основним джерелом задоволення її життєвих потреб. Свідченням того, що людина не мислила себе без природи на певному етапі своєї еволюції, є численні зображення людей-звірів, людей-рослин і дерев, у яких замість гілок і листя зображені людські голови, а також багаторуких і багатоголових істот тощо. Відголосок цього “звіриного стилю” проявився у творчості митців Північного Відродження, зокрема у творчості Ієроніма Босха і Пітера Брейгеля Старшого.

Фантастичне сприйняття дійсності взагалі було притаманне людям Середньовіччя. Вони беззастережно вірили в існування добрих і злих духів, “нечистої сили”, про що свідчать численні легенди, які дійшли до наших днів з різних джерел, у тому числі й писемних. У них розповідаються майже неймовірні історії: про воскресіння мертвих, про біснування “нечистої сили” в церквах під час богослужіння і її покарання силою божою, про те, що можна за одну мить перенестися, скажімо, з Ірландії до Італії, як це трапилося зі св. Бригіттою, яка не встигла за цю мить навіть моргнути оком тощо.

Пізнаючи природу, середньовічна людина все вимірювала своїми масштабами. Простір вимірювався кількістю кроків, величина предметів — ліктем, долонею чи пальцем, ділянка

поля — величиною площі, яку можна обробити за один день. У природі людина бачила ті ж якості, якими володіла сама; у будові власного тіла відкривала космос. Голова асоціювалася з небом, груди — з повітрям (дихання), ноги — з землею, кістки — з камінням, волосся — з травою і т. п. Так закладалися основи концепції “Великого ланцюга буття”, в якому людина мислилася тотожною Космосові, а Космос, в свою чергу, повторювався в людині.

Світ для середньовічної людини був обмежений тією місцевістю, де вона жила. Село, місто, найближча округа — такими були просторові рамки середньовічної людини. Лише з часом, під впливом активізації економічних і торгових зв’язків між окремими феодальними володіннями просторові уявлення середньовічної людини стали поступово розширятися.

Важливо відзначити, що до оцінки простору середньовічна людина підходила у відповідності зі ступенем його святості. Найбільш поважне ставлення було до священних місць, якими були храми, кладовища, перехрестя доріг з Розп’яттям тощо. Вважалося, що ці місця знаходяться під особливим покровительством Бога.

Мали люди Середньовіччя і свої уявлення про час.

Як відомо, язичницький календар, побудований на зміні пір року, після запровадження християнства був пристосований до церковної літургії: членування року почали здійснювати у відповідності з найважливішими подіями Священної історії. Основними часовими категоріями були рік, сезон, місяць, доба. Остання ділилася не на години, а лише на день, ніч, які різко протиставлялися. Вважалося, що день Бог створив для живих, а ніч — для мертвих.

Середньовічний час — повільний, епічний, його не цінували, вважаючи, що Бог створив його в достатній кількості. Годинників не було (перший механічний годинник з’явився лише в XIII ст.), і люди орієнтувалися в часі за церковним дзвоном, який кликав віруючих на молитву — ранішню, обідню чи вечірню.

Час почав цінуватися лише тоді, коли він став мірилом праці і мірилом грошей, тобто з інтенсифікацією ремісничого виробництва і торгівлі.

Поряд з земним, “мирським” часом існував і час сакраль-

ний, біблійний, і саме цей час вважався реальним, істинним. З моменту смерті і воскресіння Христа біблійний час об'єднується з земним, з'являється нова часова категорія — історичний час, який відлік свій розпочинає з дня сотворіння Богом світу. Відтоді час “випрямився”, став лінійним і незворотнім. Раніше, зокрема в античні часи, час вважався циклічним, таким, що повертається з кожним новим циклом.

Закономірність і незворотність часу була визнана церквою. Заперечуючи вчення античних філософів про циклічність часу, відомий християнський теолог св. Августин писав, що “для сприйняття минулого часу ми володіємо пам'яттю, сучасне уявляємо шляхом спостереження, для майбутнього існують очікування і надія”.

У християнському середньовічному сприйнятті історичному часові протиставляється таке поняття як “вічність”, яка належить лише Богові. Її не можна вимірювати якимись часовими відрізками, тоді як “історичний час” має як свій початок (день сотворіння Богом світу), так і свій кінець — друге пришествя Христа, після якого земне життя закінчиться і настане вічне царство Боже.

Звідси стає зрозумілим, чому середньовічна людина не боялася смерті, адже вона вірила, що на неї чекає вічність: або вічне життя у Раю, або вічні муки у пеклі. Основним для неї було — не занепасти душу, щоб не закрити собі шлях до Раю. До цього ж закликала і Церква. “Не треба боятися смерті, — учив один з відомих середньовічних теологів. — Передбачити, коли вона прийде, неможливо, уникнути не можна. Турбуватися треба про спасіння душі, бо страшна не смерть, а загибель душі”.

Середньовічна людина мало турбувалася про своє здоров'я, а тому тривалість життя була невеликою. Люди здебільшого вмирали, не доживши до старості. Та й “старість” приходила дуже рано — рідко хто доживав до внуків. Карл Великий прожив 72 роки, і це вважалося чудом.

Лише починаючи з XIV ст., ставлення до здоров'я і до смерті починає поступово змінюватись. Поштовхом до цього послужили часті і страшні епідемії чуми, яка загрожувала тотальним знищенням людства. З'являється почуття ностальгії по земному життю, що відбулося, зокрема, у появі “віршів про смерть”,

а також у похоронних плачах. Смерть починає усвідомлюватися як щось трагічне, як прощання з земним життям.

Середньовіччя не знало категорії “дитинства”. На дитину дивилися як на малого дорослого. А тому й не виникало проблеми виховання дітей. Більше того, занадто велика увага до дітей засуджувалась церквою, оскільки вона приносить шкоду — притупляє любов до Бога. Якщо дитина вмирала, за нею не дуже і побивалися.

Незавидною була і доля жінки в середні віки, функції її зводились в основному до продовження роду. Дівчаток видавали заміж в одинадцять років, а траплялося, що й раніше, хоча церквою це заборонялося. Жінка була повністю позбавлена майнових прав, не мала права вчитися в школі чи в університеті. У списках студентів тогочасних університетів не зафіксовано жодної жінки. Безправною і беззахисною була жінка і в родинному житті. У сексуальних стосунках панували брутальність і цинізм, за подружню невірність жінку, як правило, карали смертю. Виняток, певною мірою, становить лише становлення жінки у лицарському середовищі, де панував культ жінки — “дами серця”, про що свідчать твори куртуазної поезії.

Немало було темного, безвідрадного у побуті, у сфері емоційного життя. До самого початку XVIII ст. особи різного полу спали в одній кімнаті, не соромлячись оголених тіл. За столом, споживаючи їжу, чавкали, сякалися, пожадливо їли, огризки, кістки тощо кидали прямо під стіл, на поталу собакам. Охайності не дотримувалися, на неприємний запах, що йшов від брудного тіла, не звертали уваги.

Специфічним було ставлення середньовічної людини до праці і до власності.

Для феодала праця зводилася лише до участі у війнах або лицарських забавах — турнірах, до фізичної праці у цьому соціальному середовищі ставлення було зневажливим, адже вважалося, що це справа простого, безправного люду.

Ставлення до праці з боку церкви було суперечливим. З одного боку, праця вважалась результатом гріха, що його вчинили перші люди — Адам і Єва, тобто вважалась карою Божою. З другого ж боку, праця визнавалась необхідною для людини, адже ні людина, ні суспільство існувати без праці не можуть. Стояло питання лише про міру праці, ця міра повинна бути

угодною Богові. Саме цим пояснюється велика кількість різних днів, у які віруючим заборонялося працювати, або виконувати певні види роботи. Найбільш богоугодною вважалася хліборобська праця, вона не лише схвалювалася церквою, а й освячувалась як така, що прославляє Бога. Не випадково на середньовічних храмах, зокрема на готичних соборах зображувались рельєфні композиції, які прославляють хліборобську працю.

Поступово “реабілітуються” і інші види праці, зокрема праця інтелектуальна, яка тривалий час не могла компенсуватися матеріально, оскільки вважалася даром Божим.

Своєрідним було й ставлення до власності і багатства.

Як відомо, середньовічне феодальне суспільство трималося на земельній власності, якою володіли феодали і церква. Позиція церкви у цьому плані була делікатною. З одного боку, справжнім праведником вважався бідняк — адже сам Христос жив у бідності і не мав ніякої власності. А з другого боку, церква без власності, зокрема без власності на землю, не мислила свого існування. А тому, щоб якось виправдати своє становище землевласника, церква посилено пропагувала ідею доброчинності. У зв'язку з цим роздача милостині бідним, особливо в дні релігійних свят, набула в Середньовіччя великих розмірів. Найбільш активними у цьому відношенні були монастирі. Не було, фактично, жодного монастиря, який би не мав притулку для бідних і сиріт.

Представники феодальної знаті по-своєму прославляли свою “доброчинність” — найбільшою доблестю сеньйора була щедрість по відношенню до своїх васалів. Тема щедрості, роздачі подарунків васалам, як відомо, була однією з провідних тем лицарської літератури. Великі багатства, здобуті у війнах або ж нещадною експлуатацією простого люду, витрачалися на бенкети, організацію лицарських турнірів, на подарунки “дамам серця” тощо. Таким чином, існуючий у Середньовіччі феодальний лад характеризувався крайнім марнотратством і не сприяв нагромадженню капіталу, який би став основою для економічного зростання, і в цьому одна з причин його загибелі.

Окремо слід наголосити на ролі середньовічного міста як центра економічного, культурного і мистецького життя.

Середньовічне місто мало особливий статус і багато чим візнялося від села, як і від помістя феодала. У містах розви-

валося ремісниче виробництво, організоване на корпоративних цехових засадах, зосереджувалася торгівля. Міста користувалися магдебурським правом і меншою мірою залежали від влади феодалів, крім того, міста були краще упорядковані у побутовому і культурному відношеннях. У кожному місті, як правило, були наявні такі об'єкти громадського призначення, як школа, притулок для бідних і сиріт, а то й університет.

Жителі міста відчували більшу захищеність завдяки наявності фортечних мурів і більшому покровительству Бога — адже у кожному місті був собор або велика церква, які були центрами не лише релігійного, а й громадського та культурного життя. Саме у містах зародився і сформувався новий соціальний тип громадянина, з якого згодом виріс клас міської буржуазії — найпослідовнішого ворога феодалізму.

У середньовічних містах, особливо в добу готики, вирувало громадське і культурне життя. На цей період припадає пік храмобудівництва, процвітання художніх ремесел. Міські акти Парижа, як і багатьох інших міст, що дійшли до нас від середньовічних часів, свідчать, що на оздобленні храмів працювала велика група митців — скульпторів, малярів, виробників речей релігійного культу, а також інших предметів з кришталю, слонової кості. Особливо дбали про прикрашення інтер'єрів храмів, у яких можна було бачити мозаїчні підлоги, драпіровані колони, різьблені крісла, виняткової краси вітражі, лампади тощо.

Середньовічне місто уміло не лише працювати, але й святкувати та веселитися. Святкували не лише релігійні свята, а й дні закінчення важливих сільськогосподарських робіт — жнив, збирання винограду тощо. У святкові дні влаштовувались масові гуляння з переодяганням, масками, під час яких пародіювали різні моменти і події серйозного церемоніалу: обирали “короля” блазнів, абата, єпископа, які й очолювали карнавальні дійства.

Карнавали носили всенародний характер, у них брало участь фактично все населення міста, у тому числі і представники кліру. За влучним висловом М. Бахтіна, у карнавалі не просто брали участь, у ньому жили, але жили по законам карнавальної свободи. Це було друге, святкове життя народу на відміну від життя буденного, своєрідна розрядка, засіб переборення стра-

ху, який переслідував жителя Середньовіччя звідусюди, щодня і щогодини.

Карнавальний сміх — сміх універсальний, спрямований на всіх і на все, він “і заперечує, і стверджує, і хоронить, і відроджує” (М. Бахтін).

Без розуміння суті і характеру карнавального сміху не можна з належною глибиною осягнути як середньовічну культуру загалом, так і середньовічне мистецтво зокрема.

* * *

Як уже було відзначено, розвиток культури і мистецтва доби Середньовіччя характеризується функціонуванням трьох великих художніх стилів: візантійського (в Східній Європі і Візантії) та романського і готичного в країнах Західної і Центральної Європи. Першим сформувався і досяг свого розквіту візантійський стиль. В процесі свого функціонування він могутньо впливав на весь культурно-мистецький процес в Європі доби Середньовіччя. З нього і розпочнемо розмову про європейські художні стилі доби Середньовіччя.

Візантійський стиль — один із трьох великих художніх стилів (поряд з романським і готичним), що ними характеризується розвиток європейського мистецтва доби Середньовіччя.

Термін “візантійський стиль”, як і назва держави, на теренах якої він зародився і побутував, походить від назви древньогрецької колонії Візантія, що знаходилась на місці колишнього Константинополя (нині Стамбул).

Як держава, Візантія з’явилася на карті відомого тоді світу в кінці IV століття н. е., а точніше — у 395 р. Саме у цьому році було офіційно оформлено поділ колись єдиної Римської імперії на її Західну і Східну частини. Західна Римська імперія невдовзі після цього впала під натиском варварських племен і повстань рабів. Що стосується Східної Римської імперії — власне Візантії, то вона зуміла відбити нападки варварів і захистити свої кордони. Під назвою Ромейської імперії (ромеями греки називали римлян) Візантія проіснувала довгих десять століть, поки не була завойована турками-османами. Столицю Візантії — місто Константинополь турки захопили у 1456 р. Цей рік і вважається останнім роком існування Візантії.

У добу Середньовіччя Візантія була однією з наймогутніших і найрозвиненіших держав Європи і Передньої Азії і відзначалася високим рівнем розвитку культури. Територіально Візантія обіймала обширний регіон, до якого входили крім материкової Греції та Малої Азії також Сирія, Єгипет, Південна і Північна частини Італії та балканські країни: Македонія, Болгарія, Сербія. Державною мовою у Візантії з IV по VI ст. була латинська мова, а з VI ст. і до кінця існування держави — грецька мова. На чолі держави стояв імператор, влада якого була безмежною.

Важливою умовою, яка сприяла економічному і культурному піднесенню Візантії, було те, що вона не зазнала такої глибокої катастрофи, яка спіткала Західну Римську імперію. У той час, як остання лежала в руїнах, у Візантії збереглися античні міста, обширні торговельні зв’язки, культурні і мистецькі осередки. У таких сприятливих умовах перехід від античності до Середньовіччя здійснювався поступово, без особливих катаклізмів і катастроф.

Якщо говорити про ті чинники, які вирішальним чином впливали на розвиток візантійської культури і мистецтва, то серед них слід особливо виділити вплив християнської ідеології. У всіх сферах суспільного життя панувала церква. Вплив релігії на візантійців був величезним. Вони настільки увірували в істинність і могутність саме візантійського варіанту християнства, що уявляли собі своє майбутнє як поступову трансформацію своєї країни в царство Боже.

І це можна зрозуміти, адже Візантія стала об'єктом суцільної сакралізації з боку її правителів-імператорів, які очолювали не лише світську, а й церковну владу. Імператори головували на Соборах православних церков, призначали і звільняли патріархів, самі писали теологічні трактати.

Уже в VI ст. стараннями візантійських теологів були закладені основи християнського вчення, яке згодом — у VIII — IX ст. було вдосконалене найвидатнішими візантійськими теологами Іоанном Дамаскіним та Федором Судитом. У відповідності з цим вченням Бог був визнаний основним джерелом буття всього сущого, а природа — не лише творінням Бога, а й розкриттям його божественної мудрості.

У центрі Всесвіту було поставлено людину — свого роду Мікрокосм, створений гармонійно й мудро з розумної душі і плоті. Заради людини, згідно з твердженнями візантійських теологів, і була принесена жертва Христа.

Важливо відзначити, що візантійські теологи не заперечували античну філософію, а, навпаки, спиралися на неї у побудові своїх філософських концепцій.

Філософська думка у Візантії розвивалася у гострій боротьбі різних течій, в результаті якої перемогу здобули представники релігійно-етичного напрямку, репрезентованого так званим ісихазмом, суть якого полягає в тому, що злиття з Богом і спасіння душі можуть досягти лише благочестиві люди-аскети, які відмовилися від усіх радощів земного життя і відгородилися від зовнішнього світу стінами монастирської келії. Ідеї ісихазму (аскетизму) набули широкого поширення у всьому християнському світі, як на Заході, так і на Сході Європи, в т. ч. і в Україні. Як відомо, в Україні перший монастир був заснований в XI ст. ченцями Антонієм і Феодосієм.

Під всеохоплюючим впливом християнської теологічної думки

і жорстким контролем з боку Церкви відбувається і процес розвитку культури і мистецтва Візантії. На обширних теренах імперії формується унікальна за своїм характером художня система, яку згодом історики мистецтва назвуть візантійським стилем.

Становлення і розвиток візантійського мистецтва відбувалися на базі засвоєння і трансформації різних традицій. Передусім — це мистецтво Риму, тісно пов'язане з пізньо-античною художньою культурою, головним чином, з його офіційною лінією, в якій визначальну роль відігравали ідеї імперської величі, тяжіння до урочистості, грандіозності, парадності і, по-друге, це багатющі традиції мистецтва Сходу — Месопотамії, Сирії, Ірану, Єгипту — просякненого суворим, нерідко містичним духом і фанатизмом.

Не можна недооцінювати також впливу мистецьких традицій тих країн, які прийняли християнство в його візантійському варіанті, а саме: Вірменії, Грузії, Македонії і Болгарії. В результаті цих взаємовпливів сформувалося мистецтво, яке набуло великої ідеологічної сили, завданням якого було цементування Візантійської імперії і візантійського суспільства, утвердження величі і істинності православної християнської церкви.

Стараннями багатьох поколінь візантійських християнських філософів була вироблена і досить цільна естетична концепція мистецтва, основним принципом якої був підпорядкований весь його розвиток. В основі цієї концепції лежало вчення про дві реальності — земну, плотську і духовну, божественну, з яких перша вважалася лише слабким відбитком другої, основної, божественної. Відповідно до цієї концепції була вироблена струнка система настанов і правил — так званий канон, яким повинні були керуватися у своїй практичній діяльності всі діячі візантійського мистецтва. Все зводилося до того, щоб у творах мистецтва — настінних розписах, іконах, творах книжкової мініатюри — можна було досягти найбільшого ефекту у припущенні земного, плотського і у возвеличенні, прославленні всього духовного, божественного.

У своєму розвитку візантійське мистецтво пройшло ряд етапів, протягом яких воно пережило як розквіт, так і тимчасові занепади. Перший розквіт візантійського мистецтва припадає на VI століття, на добу імператора Юстиніана I, в період правління якого були створені видатні пам'ятники офіційного мис-

тецтва, зокрема в архітектурі та монументальному настінному малярстві, в тому числі і знаменита Константинопольська Софія. Після тривалого періоду спаду, викликаного поразками у війнах, внутрішніми соціальними і релігійними конфліктами, зокрема іконоборством (VII — IX ст.) наступило нове піднесення в період правління династії Комнінів (1057–1204). Саме в цей період у Візантії утвердився піднесений, урочистий, ідеальний стиль. Художня творчість була піддана строгій регламентації. Увага митців зосередилась на складному і тонкому трактуванні духовної сторони образу. У цей період особливо інтенсивно розвивається мистецтво іконопису, остаточно викристалізовується канонічний образ ікони, формується новий тип церковної споруди — хрестово-купольний храм.

Останній період в історії мистецтва Візантії — часи панування імператорської династії Палеологів (середина XIII ст. і до кінця існування імперії) — ознаменований появою і поширенням реалістичних тенденцій. Художня творчість збагачується життєвими спостереженнями, посиленням інтересу до античної спадщини. В монументальному малярстві і книжковій мініатюрі появляються гострохарактерні портрети, спроби передачі об'ємів і простору.

Однак ці тенденції не одержали подальшого розвитку, вони були затоплені могутньою хвилею реакції, зокрема ідеями ісихазму з його аскетизмом і містикою. Мистецтво Візантії так і не змогло знайти в собі достатньо свіжих сил, які могли б привести до зруйнування старої середньовічної художньої системи і утвердження нового, світського реалістичного мистецтва, як це трапилося в країнах Західної Європи.

У різних мистецтвах візантійський стиль виявився по-різному в залежності від специфіки самого мистецтва, його природи і образної мови. Простежимо це передусім на прикладі архітектури — провідного мистецтва доби Середньовіччя.

* * *

Протягом перших століть існування імперії візантійські зодчі продовжували розвивати традиції античної архітектури часів імператорського Риму з її величчю і грандіозністю. Особливо показовим і плідним у цьому плані було VI ст., коли Візантія

досягла піку своєї могутності, а територією майже зрівнялася з колишньою єдиною Римською імперією. У цей час були побудовані такі визначні архітектурні ансамблі, як Великий палац, колосальна Цистерна, перекрита склепінням, що спиралося на мармурові колони, іподром, на якому відбувалися кінні ристалища, а також знаменита Константинопольська Софія. Метою цих велетенських, як на той час, споруд було возвеличення Візантії як правонаступниці Риму, імператора і православної християнської церкви.

В контексті історії мистецтва особливий інтерес викликає храм св. Софії, побудований у 532–537 рр. в часи правління імператора Юстиніана архітекторами Анфимієм із Тралл і Исидором із Мілета. За свідченням сучасника будівництва — письменника Прокопія, храм св. Софії панував над усім містом, як корабель над хвилями моря.

За своєю структурою Константинопольська Софія являє собою тринефну базиліку (у плані — видовжений прямокутник), перекритий у центрі велетенським куполом. Зодчим, які будували храм, довелося вирішувати надзвичайно складну, небувалу до того проблему перекриття велетенського купола, з якою вони блискуче впорались. Купол тримається на чотирьох стовпах, захованих від очей глядача, і людині, яка знаходилась в храмі, здавалось, ніби купол тримається лише на легких півкруглих парусах.

В основі купола прорізано 40 вікон. Створюється враження, ніби купол вільно летить над храмом. Віруючі повинні були не розумом, а схвильованою душею осягнути чудо вознесення купола на запаморочну висоту.

Винятковим багатством і розкішшю відзначається інтер'єр храму, стіни і колони якого облицьовані кольоровим мармуром і прикрашені чудовими мозаїчними композиціями. Архітектура храму змушувала людину відчутти свою нікчемність перед божественними силами, імператором і авторитетом християнської церкви.

Архітектурний образ Константинопольської Софії винятково гармонійний, у ньому цілісно відображена ідея величі, складності і безмежної багатогранності світу. Однак гармонійність і велич храму св. Софії не має того ясного, земного характеру, якими відзначалися античні будівлі.



Храм св. Софії у Костянтинополі. 532–537 рр. Внутрішній вигляд

У VII — VIII ст. Візантія переживала важкі часи. Безпервні війни і соціальні потрясіння привели до втрати більшої частини території, занепаду її колишньої економічної могутності, що не могло не позначитися на розвитку мистецтва і зокрема архітектури. Замість грандіозних архітектурних ансамблів тепер будують значно скромніші споруди як культового, так і громадського призначення. Саме в цей період формується новий тип церковної будівлі — хрестово-купольний храм, який уже не має нічого спільного з античною ордерною архітектурою. Замість традиційної античної базилики в основу плану нового типу храму покладено хрест, а основною ознакою його конструкції є купол у центрі будівлі і “рукави” хреста, що розходяться від купола.

Все в новому храмі було продумано і підпорядковано втіленню основних засад християнського вчення.

За твердженням християнських богословів храм вважався зменшеною моделлю світу. Верхня частина його (купол) символізувала небо, нижня (підлога) — землю. Символічно подані в хрестово-купольному храмі й інші важливі з точки зору теології елементи Всесвіту — рай і пекло. Чотири сторони храму під єдиним куполом означали чотири сторони світу під владою єдиної Вселенської церкви. Вівтар — центральна, найважливіша частина — завжди розміщувався зі східної сторони, і в цьому теж був закладений символічний зміст: на Сході народився Христос, там здійснював він свої чудотворні діяння, звідти чекали його нового пришествя. Схід був символом надії, тоді як Захід символізував собою минуле земне життя і лякав неминучістю Страшного суду. Не випадково саме в західній частині храму — бабинці, як правило, вміщували зображення “Страшного суду”.

Символічний зміст мала і кількість куполів: один купол символізував Бога-отця (деміурга), два куполи — двоєдину природу Христа — Боголюдини, три куполи — Святу Трійцю, п’ять куполів — Христа і чотирьох євангелістів, сім куполів — сім таїнств Христових, одинадцять — Христа і дванадцять апостолів і т. д.

Масивні стіни, могутні опори, які уже не підлягають раціональному ордерному членуванню, як то мало місце в античних будівлях, сувора логіка виділення об’ємів, неспіврозмірність

пропорцій будівлі пропорціям людини і, разом з тим, геометрична чіткість і стрункість конструктивних форм — такими є основні риси, що ними характеризується хрестово-купольний храм.

До найбільш типових зразків хрестово-купольних храмів, які збереглися на теренах колишньої Візантійської імперії, належать, зокрема, храм монастиря Дафні поблизу Афін (XI ст.), церква св. Феодора в Константинополі, відома нині під турецькою назвою Сууку-Джамі (XIV ст.) та ряд інших.

Як основний тип церковної будівлі хрестово-купольний храм утвердився і в інших країнах православного світу: Болгарії, Сербії, Македонії, Вірменії, Греції, в т. ч. і в Україні (Київська Софія, Михайлівський золотоверхий собор та ін.).

* * *

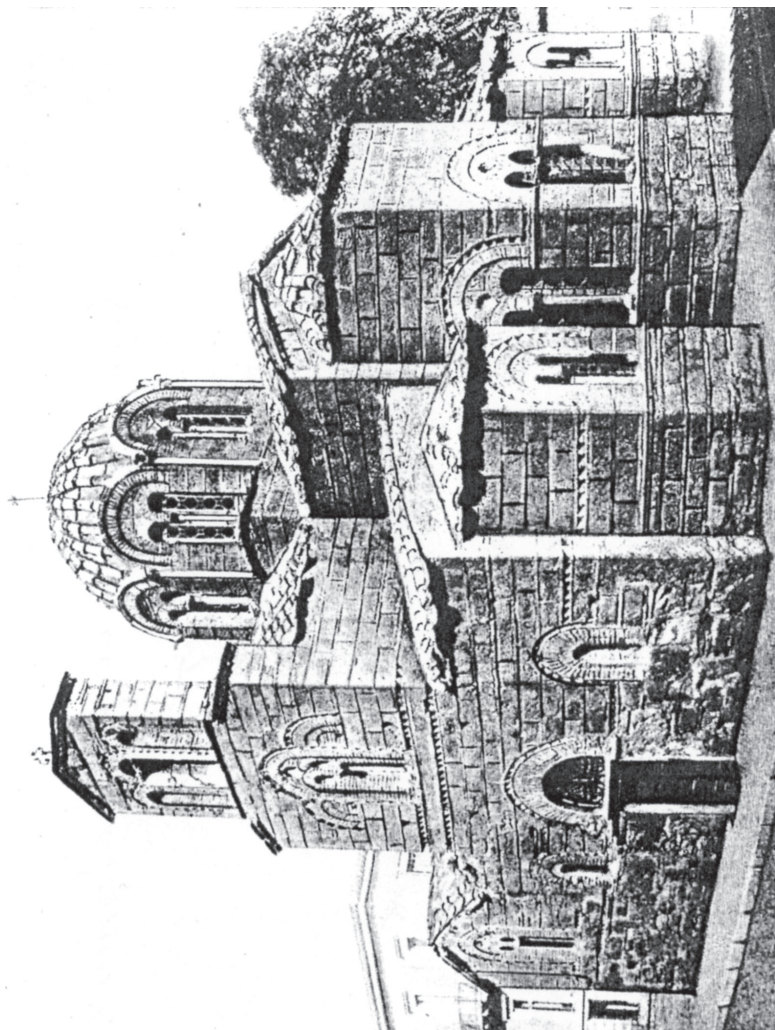
Високого рівня розвитку досягло у Візантії образотворче мистецтво, зокрема монументальне малярство, репрезентоване мозаїчними та фресковими розписами в культових спорудах.

Пам'ятників монументального малярства від тих далеких часів збереглося не так і багато. З тих, що дійшли до нашого часу, на особливу увагу заслуговують мозаїчні розписи у церкві Сан-Вітале (Св. Віталія) в м. Равенна (VI ст.), а також цикл мозаїчних зображень у церкві монастиря Дафні поблизу Афін (XI ст.).

У першому із згаданих пам'ятників виділяються передусім дві парні композиції з зображенням імператорського подружжя: “Імператор Юстиніан з почтом” та “Імператриця Феодора з почтом”, розміщені на лівій і правій частинах абсида. Набрані зі смальти (кольорового скла), вони відзначаються особливо високою майстерністю, продуманістю композиційного рішення, індивідуалізацією облич персонажів, винятковою гармонійністю колориту, в якому домінують теплі кольори: пурпуровий, рожевий, жовтий.

На першій із згаданих композицій імператор Юстиніан зображений у пурпуровому одязі, оздобленому дорогоцінними, передусім золотими, прикрасами.

Справа від імператора — дві постаті патриціїв у білому одязі з пурпуровими вставками і група воїнів-охоронців в яскравому одязі зі списами і щитами в руках. Зліва від імператора — ар-



Церква св. Федора в Афінах. XI ст.



Імператриця Феодора з почтом. Мозаїка церкви Сан-Вітале у Равенні. VI ст.

хияєпископ і два диякони. Постаць Юстиніана ділить композицію на дві рівних частини, що надає їй симетричності.

Образи трактовані площинно, пропорції їх тіл видовжені, складки одягу, що спадають щільними масами, надають постатям характеру безтілесності. В образі Юстиніана відчувуються портретні риси, але основне в композиції — передача духовного начала: у погляді широко відкритих очей, які немов би пронизують глядача, відчувається надлюдська духовна сила.

У мозаїці з зображенням Феодори сильніше відчувається рух, більшою яскравістю відзначається кольорова гама, особливо в одязі супутниць імператриці, в якому переливаються золотисті, лілові, жовті, блакитні і червоні тони.

Високою майстерністю позначений цикл мозаїчних зображень у церкві монастиря Дафні. Розміщена у куполі храму погрудна постаць Христа — Пантократора, проникнута духом суворой величі, немовби випливає із золотої чаші купола. Укрупнені риси лику окреслені з великою скрупульозністю і точністю, підкреслюючи зморшки лоба, похмурі складки рота, вигін брів. Все це, разом з суворим поглядом, посилює неабияку духовну експресію створеного невідомим митцем образу.

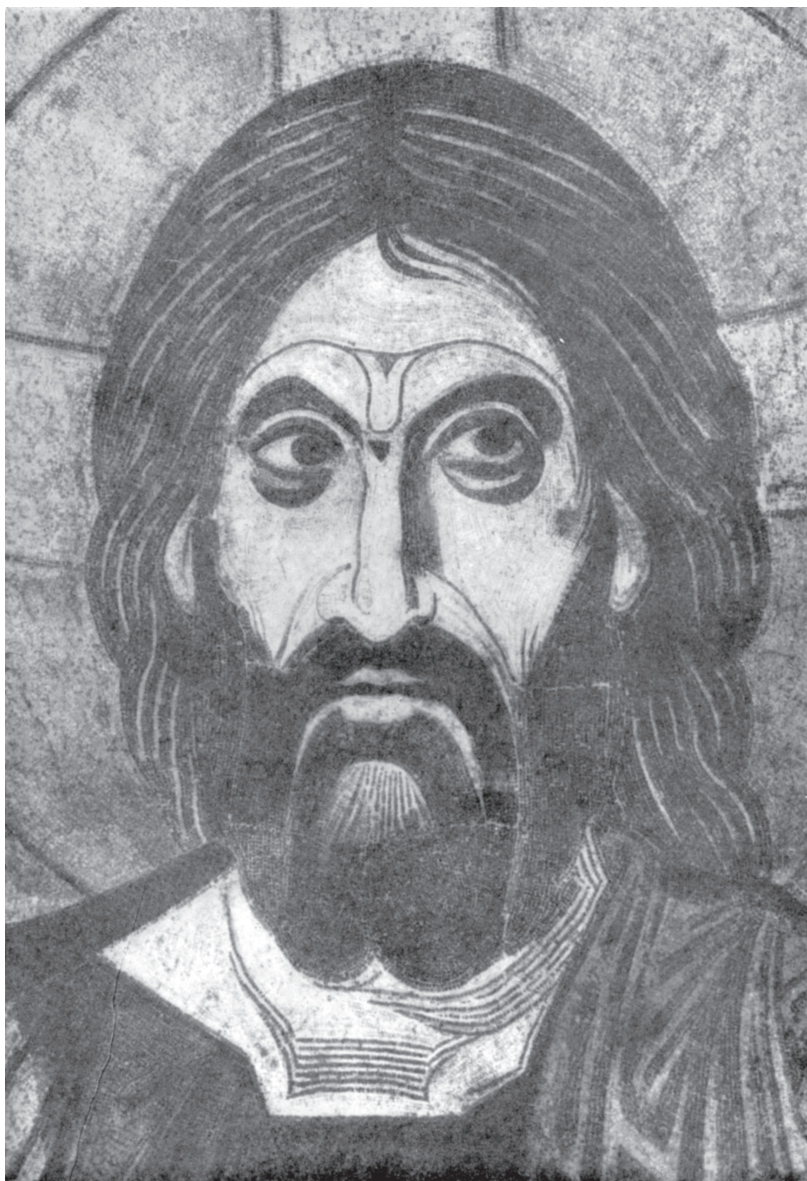
З такою ж високою майстерністю виконані й інші мозаїчні зображення в церкві монастиря Дафні, зокрема композиції “Благовіщення”, “Різдво”, “Преображення” та ін. У цих, як і в інших мозаїчних зображеннях, особливо тих, що виконані у комненівський період розвитку візантійського мистецтва, проявилось характерне для візантійського монументального малярства прагнення відбити високе духовне начало.

* * *

Основним видом образотворчого мистецтва як у самій Візантії, так і в інших країнах православного світу, які входили до сфери її впливу, був іконопис — унікальне явище в історії світового мистецтва.

Слово “ікона” в перекладі з грецької означає “образ”, “зображення”. Звідси і поширена в народі назва ікон — образи□.

Поява ікон була викликана потребою в засобах, які переконано засвідчили б реальність земного життя Ісуса Христа і всього того, про що розповідається в священній історії.



Христос Пантократор. Мозаїка церкви монастиря Дафні
поблизу Афін. XI ст. Фрагмент



Центральна частка віттарного образу з зображенням Христа.
X–XIV ст. Венеція, собор св. Марка

Зародився іконопис у I ст. н. е. в ранньохристиянських общинах Близького Сходу, але остаточно утвердився і набув статусу офіційного церковного мистецтва у Візантії після рішень Сьомого Вселенського Собору 787 р., який визнав ікону наріжним каменем православного богослов'я і одним із найважливіших атрибутів християнського православного храму.

Іконопис — глибоко своєрідне мистецтво, і сучасній пересічній людині багато в чому незрозуміле, особливо, якщо йдеться про старі візантійські ікони канонічного типу.

Перше, що звертає на себе увагу в іконах, виконаних з дотриманням вимог канону, — це яскраво виражена площинність зображення. Постаті святих трактуються в іконі суто площинно, навіть без натяку на об'ємність. Одягнені у довгополі, що спадають широкими складками, ризи, вони здаються безтілесними. Зате велика увага приділяється лику святих, на якому, як правило, різко виділяються великі, явно перебільшені розміром, очі. Саме вони, очі, і привертають передусім увагу віруючих, закликаючи їх зректися всього суетного, “мирського”, і наблизитися у своїх помислах до Бога. Площинність зображення, таким чином, є одним із найважливіших принципів і засобів, спрямованих на приниження людської плоті і возвеличення духу, як того і вимагав канон. Подібну роль відіграє в іконі і золоте чи срібне тиснене тло, що заміняє собою тривимірний простір, тим самим посилюючи ірреальність зображення.

Своєрідно розміщувалися в іконах постаті святих. У центрі іконописної композиції завжди знаходяться найбільш значні у ієрархії святих персонажі, тоді як менш значні займають, так би мовити, її периферію. Причому, майже всі постаті подаються фронтально, анфас, хоч у відповідності з сюжетною ситуацією вони мусили б бути оберненими у бік центральних персонажів — Христа чи Богородиці. У профіль зображувались лише семантично незначні персонажі або ж персонажі негативного плану. Саме так, у профіль, зображувався, наприклад, Іуда у композиціях “Таємна вечеря”.

Семантикою визначалася і масштабність постатей. Для візантійця, як і взагалі для середньовічної людини, звичним було бачити на передньому плані порівняно невеликих розміром “протистоячих”, а за ними, на другому плані, масштабно

значно більші постаті Христа або Богородиці, хоч це, як відомо, суперечить законам просторової перспективи.

Іконі протипоказана динаміка, постаті святих, як правило, позбавлені руху, пози їх застигли, статичні, що мало означати “заспокоєння в Богові”. І тільки ті персонажі, які відчують докори сумління, наділялися різкими жестами і рухами.

Чимало у творах іконопису різного роду умовностей. Умовним, зокрема, є освітлення, яке завжди розсіяне і летиться згори, з божественного джерела, т. зв. “світло вічного полудня”. Умовно вирішується в іконі проблема часу: нерідко застосовується, зокрема, поєднання в одній сцені двох актів зображуваного процесу, які в реальній дійсності могли відбуватися лише в різний час.

Важливу роль у канонічній іконі відіграє “обернена перспектива”, яка принципово відрізняється від звичної нам нормальної перспективи, закони якої були відкриті митцями і вченими італійського Відродження. Перед іконописцем ніколи не поставало завдання правдивого відтворення реального вигляду того чи іншого предмета залежно від його розміщення в просторі, освітлення в даний конкретний момент, що так важливо для художника-реаліста. Для іконописця важливим було зобразити предмет як щось добре йому відоме, стає і незмінне, незалежно від того, звідки на цей предмет дивитися. А щоб цього досягти, предмет повинен був бути схарактеризованим не з однієї якоїсь, а принаймні, з двох або й кількох сторін. Так, наприклад, церковна будівля в іконі завжди має такий вигляд, ніби ми одночасно спостерігаємо її як зліва, так і справа. Отже, обернена перспектива на відміну від нормальної передбачає не одну, а кілька точок зору.

Особливостями оберненої перспективи обумовлений і характерний для іконопису високий горизонт. Саме він давав змогу зобразити предмети так, щоб вони не закривали один одного.

У плані композиційному ікона являє собою замкнений простір. Компонуючи зображення, іконописець ніби одночасно перебуває і перед зображуваним предметом, і в його центрі. Звідси той парадоксальний для сучасного глядача вигляд, що його набувають в іконах предмети переднього плану. Так, наприклад, стіл в іконі майже завжди має форму трапеції, повернутої до глядача не більшою, а меншою стороною, оскільки іконописець бачить його ніби очима свого візаві, з центра

композиції. Таких парадоксів у візантійських іконах немало. Взагалі всі ці деформації і “спотворення” саме тому й вдаються нам деформаціями й спотвореннями, що вони не відповідають законам звичної для нас нормальної перспективи.

Для творів іконопису характерним є не лише умовність зображення, а й широке використання символів. Символічно зображувалася, наприклад, ніч у вигляді згорнутого сувою, божественне слово, що вилітає з вуст святого легкою хмаринкою.

Особливий символічний зміст містить у собі колорит ікон. Кожний колір в іконі має конкретне смислове навантаження і відіграє роль певного символу: білий означає чистоту й невинність, синій — божественність, пурпуровий — царственість, владність. Червоний символізує мученицьку кров Христа і вогонь віри, зелений — кромішню пільму пекла і т. п.

Однак колір в іконі відіграє не лише символічну роль, а й бере активну участь у створенні відповідного настрою: радості, смутку, спокою, збудження тощо. Видатні майстри іконопису розуміли велику емоційну силу чистих локальних кольорів і були чудовими колористами. Не випадково про кращі твори іконного мистецтва кажуть, ніби в них відчувається веселий передзвін фарб. Саме у яскравому, глибоко емоційному колористичному вирішенні передусім і криється сила емоційного і естетичного впливу творів іконопису на сучасного глядача.

Канонічна ікона візантійського стилю стала основою, на якій формуються національні школи іконопису в країнах православного світу, в тому числі і в Україні.

* * *

Високого рівня розвитку досягло у Візантії мистецтво книжкової мініатюри. Пояснюється це тим великим значенням, яке набула у культурному житті Візантії книга.

Як і інші види мистецтва, книжкова мініатюра носила в основному релігійний зміст, ілюструвалися головним чином богослужбні книги, однак зверталися візантійські мініатюристи і до ілюстрування творів на історичну і природознавчу тематику.

Візантійські майстри книжкової мініатюри вперше у цьому виді мистецтва перейшли від “книги”-сувою до власне книги, яка складається з окремих зшитих листів. Разом з тим, вони

внесли чимало нового в прийоми ілюстрування. Поряд з малюнками в тексті, типовими стали ілюстрації розміром у цілий лист, який вшивався в книгу. Такі ілюстрації вимагали завершеної композиції в дусі “станкового” малярства.

Книжкова мініатюра, як, зрештою, й інші види візантійського мистецтва, у різні періоди історії країни розвивалася нерівномірно, були і періоди піднесення, і періоди спадів. Найбільш інтенсивно цей вид мистецтва розвивався в IX — XI століттях, коли були створені такі визначні твори, як мініатюри кодекса “Слово Григорія Назинянина” (IX ст.), знаменитий “Паризький псалтир” (X ст.), кодекс “Слово Іоанна Златоуста” (XI ст.) та ряд інших. Спираючись на здобутки античного мистецтва, візантійські мініатюристи досягли високої майстерності в передачі у своїх малюнках простору, у моделюванні об’ємів, пластики людських постатей. У їхніх творах значне місце посідає зображення обставин, у яких розвивається сюжет, з’являються елементи пейзажу.

Досить чітке уявлення про характер та високий рівень мистецтва книжкової мініатюри відзначеної доби може дати, зокрема, мініатюра “Давид, який грає на Лірі” з “Паризького псалтиря”. Мініатюрист зобразив Давида на тлі пейзажу, характерного для мистецтва пізньоантичної доби (скелі, дерева, міські будівлі) в оточенні звірів, які заворожено слухають його гру. Поряд з Давидом зображена алегорична постать Мелодії, яка надихає його своєю присутністю. Немає сумніву в тому, що автор ілюстрації в даному випадку скористався мотивом відомого міфу про Орфея.

Високої майстерності досягли візантійські митці в оформленні рукописних книг орнаментованими заставками і ініціалами, які переливаються відтінками чистих вишуканих кольорів. При цьому орнаментальна розробка, як правило, поєднується з площиною, умовним трактуванням людських постатей, як про це свідчить, зокрема, згаданий вище кодекс “Слово Іоанна Златоуста”, що зберігається в Національній бібліотеці Франції в Парижі.

Книжкова мініатюра Візантії відіграла важливу роль у становленні розвитку мистецтва ілюстрування не лише в країнах, що входили в сферу безпосереднього функціонування візантійського стилю, але й у країнах Західної Європи, зокрема у дороманський та романський період його розвитку.



Святі Сергій і Вакх. Візантійська ікона VII ст.



Давид грає на лірі. Візантійська мініатюра
з Паризького псалтиря X ст.

Плідно розвивалося у Візантії також художнє ремесло. Великим успіхом і попитом на європейському ринку користувалося візантійське художнє литво, зокрема, бронзові двері для церков, художні шовкові тканини, а також художній фаянс, на розписах якого помітно позначився вплив мистецтва Сходу.

* * *

Початок візантійської літератури припадає на VI — VII ст., коли грецька мова стає у Візантії державною і панівною мовою. Формування її, як і всієї візантійської культури, відбувалося під великим впливом літератури античної доби, а також, певною мірою, літератур Сходу, передусім арабської і перської (іранської).

Як і у всіх інших галузях візантійського мистецтва, в літературі домінувала релігійна, церковна тематика, репрезентована як поезією, так і прозою.

Провідним поетичним жанром була так звана “поезія гімнів”, найбільш визначними представниками якої були Роман Сладкоємець — автор близько тисячі гімнів, імператор Юстиніан (обидва жили в VI ст.), а також патріарх Сергій (VII ст.), якому належить знаменита молитва “Акафіст Богородиці”.

Твори поезії гімнів — це, як правило, коротенькі ліричні оповідання, написані у вільній формі, яка являє собою щось середнє між поезією і прозою. Основний зміст гімнів — проповідь аскетизму та інших християнських чеснот. Гімни носили повчальний характер і визначалися теплотою й щирістю вираженого у них почуття, завдяки чому вони користувалися великою популярністю у віруючих.

Церковна проза була представлена агіографічним (життєвим) жанром та близькими до нього патериками — короткими оповіданнями про життя аскетів. Твори обох жанрів широко розповсюджувались у численних рукописних списках.

Жанр “житія” в плані з’ясування специфіки літератури візантійського стилю особливо характерний.

“Житіє” — це не біографія святого чи його портрет, а, швидше, — своєрідна словесна ікона — образ, створений для молитви. Як і ікона, житія — жанр підкреслено канонічний, зразком для якого послужило Євангеліє.

Як і Євангеліє, життя, як правило, розпочинається з пророкування народження майбутнього святого (у Євангелії це відповідає Благовіщенню). А далі фактично повторюється, звичайно, у новому варіанті, земне життя Христа.

У дитинстві майбутній святий вирізняється серед своїх однокласників неабиякою мудрістю; уникає дитячих забав. Згодом — усамітнюється у пустелі чи в монастирі, бореться зі спокусою диявола і, нарешті, — починає служити Богові.

Основний зміст життя — епізоди його чудодійних діянь, які, фактично, повторюють діяння Христа (сцени зіллення хворих, воскресіння мертвих тощо).

Закінчується життя, як і Євангеліє, гоніннями, страшними тортурами, мученицькою смертю святого і вознесенням його на Небо.

За такою схемою писалися майже всі “Життя святих”, що мало свідчити про повторюваність духовного досвіду всіх тих, хто присвятив себе служінню Богові.

“Передмова” до життя теж носить канонічний характер. Спочатку автор просить благословення у Бога на свій труд, далі вибачається перед читачем за те, що він, грішний, зважився писати про святе, скаржиться на відсутність таланту і просить Божого благословення на труд, за який він береться зі страхом.

І це був не просто етикет, літературний штамп, оскільки автори житійних творів були людьми глибоко віруючими, а тому і щирими у вираженні своїх почуттів.

Житійний жанр набув широкого розповсюдження у всіх країнах православного світу, у тому числі й Україні. Це було улюблене читиво простого люду.

Що стосується світської літератури Візантії, то вона являла собою своєрідну суміш різноманітних відомостей з історії, географії, природознавства, зокрема, з медицини, а також з філософії, теології, філології (риторики) тощо. Типовим зразком такої літератури може бути зокрема твір видатного візантійського письменника Михайла Пселла “Хронограф”, який містить у собі багату інформацію з різних галузей знань. Разом з тим, ми знайдемо у цьому творі чимало цікавих, оригінальних і дотепних характеристик цілого ряду історичних діячів того часу. Без перебільшення можна сказати, що такого глибокого проникнення у внутрішній світ людини візантійська література до Пселла не знала.

Відомий М. Пселл і як видатний ритор, майстер жанру енкомії. Представники цього жанру змагалися один з одним у майстерності складання різного роду поздоровлень, привітань, промов панегіричного змісту тощо.

* * *

Як уже було відзначено, у сферу впливу і функціонування візантійського стилю, поряд з іншими країнами православного світу, входила і Україна.

Незаперечним є той факт, що Візантія в культурному і мистецькому житті України-Русі відіграла велику роль. Саме через Візантію — найпередовішу в культурному відношенні країну тодішньої Європи і Передньої Азії — наші предки вперше ознайомилися з досягненнями античної й середньовічної філософської думки, прилучилися до “книжної мудрості”. З Візантії прийшло в Україну християнське вчення, а з ним і мистецтво богослужіння та церковного співу, так зване “сладкоголосся”. В галузі архітектури Україна перейняла у Візантії тип хрестово-купольного храму, а в галузі образотворчого мистецтва — техніку мозаїки і фрески, мистецтво іконопису і книжкової мініатюри.

Однак це зовсім не значить, що середньовічне українське мистецтво — це лише результат зовнішніх запозичень, і що воно не має під собою власного ґрунту. Як показують наукові дослідження останніх десятиліть ХХ ст., культура й мистецтво України-Русі не були відгороджені китайською стіною від культури й мистецтва попередньої поганської доби. Про високий рівень цієї культури свідчать численні елементи естетичного ставлення до дійсності, що проявилися у народному побуті, звичаях, обрядах. Побут наших предків був щедро прикрашений різноманітними витворами мистецтва. Одяг, наприклад, як жіночий, так і чоловічий, прикрашався витканими й мережаними візерунками, а зброя і речі господарського вжитку — орнаментом. На крівлях будинків можна було бачити химерні, вирізьблені з дерева, фігурки “князьків” тощо. І все це було пройняте духом невичерпної народної фантазії. Відомі були нашим предкам і художні ремесла, зв’язані з виготовленням срібних і бронзових прикрас, тобто те, що прийнято називати “срібним фольклором”.

Взагалі наші предки ніколи й нічого не брали у сусідів у, так би мовити, чистому вигляді. Все те, що запозичувалося в сусідніх народів, переосмислювалося і перероблялося на свій лад у відповідності з місцевими традиціями. Так трапилося і з візантійською спадщиною. Саме у процесі її переосмислення і “перетоплення” у горнилі місцевих мистецьких традицій і виник той своєрідний сплав візантійського і українського, який і визначив неповторну своєрідність і оригінальність мистецтва Русі-України, а разом з тим і своєрідність українського варіанту візантійського стилю.

Переконалим доказом того, що українське мистецтво доби раннього Середньовіччя не зводиться до простого копіювання візантійських зразків, свідчить хоч би такий приклад. У 1037 р. в часи правління Ярослава Мудрого було закладено Київську Софію. Для будівництва собору запросили грецьких майстрів, які легко могли скопіювати перший-ліпший з тогочасних візантійських храмів. Однак цього не сталося — храм св. Софії набув цілком оригінального архітектурного вигляду. Дослідники цього храму одностайно відзначають такі його специфічні риси, як пірамідальність форми, багатocupольність, своєрідну побудову склепінь. Взяті в сукупності, ці риси й визначили настільки неповторний вигляд собору, що йому важко знайти відповідника у всій культовій архітектурі XI ст.

Безперечно, мають рацію ті дослідники, які твердять, що на архітектурних формах Київської Софії позначилися вимоги його замовця — князя Ярослава, який забажав мати в храмі просторі хори, де б могла вільно розміститися його велика родина. Разом з тим, небезпідставними є й твердження про те, що на формування архітектурного абрису Софії Київської вплинули і місцеві будівельні традиції.

Київська Софія, Чернігівський Спас (на жаль, не зберігся), Михайлівський Золотоверхий Собор, Кирилівська церква у Києві, як і монументальні розписи у цих храмах — все це пам’ятники саме українського варіанту візантійського стилю, оскільки в кожному з них наявні суттєві елементи, яких ми не знайдемо у відповідних творах візантійського мистецтва.

Показовими у цьому плані є також ранні українські ікони домонгольської доби “Велика Панагія”, “Устюзьке Благовіщення”, “Св. Юрій” та “Дмитро Солунський” (всі нині знаходять-

ся в російських храмах), які свідчать про те, що українські іконописці, навчаючись у греків, з самого початку йшли шляхом переосмислення візантійських зразків. У цих творах виразно відчутний відхід від таких канонічних вимог класичної візантійської ікони, як підкреслена площинність і “графічність” трактування форми, застосування оберненої перспективи, обов’язкове дотримання грецького або іудейського типажу, суворість лику святих, темний, холодних відтінків, колорит. Натомість названим творам притаманні об’ємність, тривимірність, прагнення до відчутної “матеріалізації” постатей, зокрема, облич, модельованих хоч ще й ледь помітною, але все ж відчутною світлотінню, українізація типажу.

Щоб мати більш конкретне уявлення про український варіант візантійського стилю, зупинимось на стислій характеристиці хоч би кількох найбільших характерних творів. Почнемо з мозаїчної композиції “Оранта”, яка прикрашає конху абсиди Київської Софії.

Зображення Оранти вражає передусім своїми велетенськими розмірами (висота фігури 5,5 м, голови — 90 см, загальна площа — 70 кв. м) і винятковою тривкістю. Незважаючи на майже тисячолітній вік, воно добре збереглося. Однак не тільки цим пояснюється величезна популярність “Оранти” і неабиякий вплив її на глядача. Цінність цього твору полягає передусім у винятковій змістовності образу, вираженій у довершеній художній формі.

У розумінні віруючої людини Богоматір є втіленням доброти і милосердя, заступницею роду людського, посередницею між Богом і людьми. Втілення ідеї заступництва було, поза всяким сумнівом, одним із найважливіших завдань, яке ставив перед собою набирач “Оранти”. Ця ідея відбита в неспокійному, всепроникаючому погляді великих, східного типу, очей Богородиці, у сповненій глибокого змісту позі, в характерному жесті піднятих догори рук.

В ідейному змісті “Оранти” є й ще один важливий аспект. Богородиця вважалася упорядницею і покровителькою міст, більше того — опорою християнської держави, “царствія непорушною стіною”. Звідси стає зрозумілим, чому саме над “Орантою” автори розписів помістили багатозначний, сповнений глибокого змісту надпис: “Бог посеред нього. Він не похитнеться.



Богоматір Оранта. Мозаїка собору св. Софії у Києві. XI ст.

Бог допоможе йому з самого ранку”. “Він” у цьому контексті — це і храм як осередок міста, і саме місто — “Хранимий Богом Київ”, як і вся християнська держава Ярослава, що в нелегких змаганнях виборювала собі право вважатися рівною Візантії.

Дослідники софійських мозаїк одноставно відмічають високі мистецькі якості “Оранти”. Особливо майстерно вирішена “Оранта” в кольорі: чудово гармонують між собою інтенсивні холодні тони одягу Богоматері (темно-синій хітон, фіолетовий, пурпурового відтінку мафорій) з теплим, золотим кольором тла та блідо-рожевим — лику і рук. Привертають до себе й такі деталі, як невеличка гаптована золотом і пурпуром хусточка за поясом Богоматері та червоні чобітки на ногах. Остання деталь є прямим натяком на покровительство Богоматері царській і князівській владі. З історичних джерел відомо, що взуття червоного кольору у Візантії мали право носити лише члени імператорської родини.

Значного ефекту надає зображенню “Оранти” золоте тло. Переливаючись безліччю мерехтливих відтінків, воно створює враження, ніби Богоматір випромінює мерехтливе неземне світло.

Робота над “Орантою” вимагала великого професійного уміння і точних розрахунків: зображення розміщене не на рівній, а на сферичній, увігнутій поверхні, і погіршеності в пропорціях могли привести до спотворення образу. На щастя, цього не сталося, хоч деяка пропорційна невідповідність між окремими частинами фігури все ж має місце. Майстер, що набирив “Оранту”, очевидно, не зумів точно визначити перспективне скорочення, яке неминуче виникає, коли на зображення дивитися знизу, внаслідок чого постать Богоматері виявилась дещо укороченою у своїй нижній частині. Однак, як то нерідко буває, недолік може обернутися і своєю протилежною стороною. Саме такою і воліли бачити свою заступницю наші предки — реальною, сильною, справжньою “непорушною стіною”, якою можна було б надійно прикритися від усіх бід і небезпек, які звідусюди чатували на них.

В “Оранті” своєрідно відбився і увіковічився тисячолітній досвід української історії, вона була, образно кажучи, не просто німим свідком, а й активним учасником найважливіших як героїчних, так і трагічних її подій. Не одне покоління україн-

ців протягом довгих століть іноземного поневолення молилося перед “Орантою” в надії заручитися її підтримкою у боротьбі за відновлення державної незалежності України, і ця молитва, як ми знаємо, була почута Богом.

Національна святиня, Берегиня нації — такий є символічний зміст “Оранти” — шедевра не лише українського, а й світового мистецтва.

* * *

До найбільш характерних зразків українського іконопису візантійського стилю можна віднести ікони “Юрій Змієборець” із с. Станіля (Львівщина), “Волинська Богоматір” з Луцька та “Богородиця-Одигітрія” з Красова. На прикладі цих ікон можна легко простежити, як поступово візантійський стиль набував характеру українсько-візантійського.

Ікона “Юрій Змієборець” (кінець XIV ст.) з Національного музею у Львові виконана ще значною мірою під впливом візантійських та старокиївських художніх традицій. Про це свідчать зокрема такі характерні її риси, як площинне моделювання форми, умовність малюнка, аскетична суворість лику святого, традиційне викладання волосся окремими пасмами тощо.

Незважаючи на підкреслену площинність зображення і огріхи в малюнку (постать святого неприродно видовжена), емоційна виразність ікони досить висока і досягається вона передусім засобами колориту. Інтенсивні синьо-зелені та червоні тони одягу воїна-переможця ефективно контрастують з чорним силуетом коня, створюючи відповідний емоційний настрій. Ікона намальована на основі традиційного для християнської іконографії сюжету, до того ж і трактованого традиційно: безстрашний молодий воїн мчить на коні і вражає списом голову змія, що, розкривши пащу, розпластався на землі.

Легендарний образ святого Юрія був дуже популярним серед віруючих. У свідомості людини з народу він був носієм доброго і світлого начала — правди, справедливості, тоді як в образі змія втілювалося все зле і насамперед кривда, несправедливість.

Характерною особливістю ікони “Юрій Змієборець”, як, зрештою, й інших ікон XIII — XIV ст., є граничний лаконізм



Волинська Богоматір. Українська ікона.
Кінець XIII — поч. XIV ст.

композиції, повністю позбавленої будь-яких розповідних деталей. Вся ікона — символ, але символ такої сили, в якому ідея торжества добра над злом виражена з винятковою чіткістю і ясністю. В іконі переконливо відбито сувору добу в житті українського народу, коли він змушений був відстоювати свою національну незалежність, ведучи уперту боротьбу з численними й жорстокими ворогами.

Старі візантійсько-українські художні традиції виразно відчуються також в іконі “Волинська Богоматір з Луцька випадково віднайденій у 1962 р. в одному зі старих волинських храмів. У ній є чимало рис, які зближують її з іконою “Юрій Змієборець”. Це, передусім, лаконізм композиційного вирішення та майстерне контрастне поєднання добре підібраних, хоч і дещо приглушених кольорів: темно-вишневого, рожевого, зеленого та білого. Тло в обох іконах вохристе, правда, дещо різних відтінків.

Разом з тим, в іконі “Волинська Богоматір” відчувається глибше емоційне проникнення в образ. Суворий, навіть з відтінком аскетизму, лик Марії позначений ледь відчутною скорботою. Іконографічний тип Богоматері-Одигітрії (Провідниці), що, як правило, у візантійських іконах відзначався особливою суворістю, тут вийшов уже дещо пом’якшеним. У спокійних, плавних лініях малюнка, як і взагалі у моделюванні форми, відчувається певною мірою вплив елліністичних традицій.

В іконі наявні риси, які вказують на її зв’язок з фольклорною традицією (своєрідна, властива народним іконописцям геометризація форми та використання квітчасто-візерункових мотивів у зображенні одягу Марії та маленького Христа).

У плані пом’якшення образів у порівнянні з візантійськими іконами особливо характерна ікона “Богородиця-Одигітрія” з Красова, датована початком XV ст. Перед нами глибоко емоційний образ Богоматері з немовлям Христом на руках, яка дивиться на глядача замисленими очима, вражаючи спокоєм і своєрідною чарівністю. Суворий ієратизм старої візантійської іконописної школи тут уже майже повністю витіснений гуманістичним вирішенням образу. Кольорова гама ікони стримана, але надзвичайно гармонійна. Переважають багряно-рожеві та світло-вохристі тони, що приємно контрастують із зеленкувато-синіми плямами окремих деталей одягу Богоматері та та-



Богородиця Одигітрія з с. Красів Львівської обл.
Українська ікона XV ст.

кого ж кольору фігурками ангелів, зображених у верхніх кутках ікони.

Стилістичні особливості ікони “Богородиця-Одигітрія” з Красова, як і інших ікон XV ст., свідчать про те, що в українському іконописі цієї доби уже виразно проявляються риси, характерні для італійського Проторенесансу.

* * *

В українській літературі візантійський стиль проявився не лише у творах релігійного змісту, зокрема в жанрі “житія”, про що вже йшлося вище, але і в такому світському жанрі, як літопис. Правда, назвати літопис світським жанром можна лише з великою дозою умовності, оскільки події реальної історії найтіснішим чином переплітаються в ньому з подіями Священної історії.

Тематика літопису, як правило, складається з трьох основних тем.

По-перше, — це державне життя, яке включає в себе особисте життя князя (народження, одруження, князювання, смерть, воєнні походи, напади ворогів, мирні угоди, князівські міжусобні війни тощо). По-друге, — це церковне життя (вибір віри, будівництво церков, заснування монастирів, призначення єпископів тощо). Третя тема — розповідь про незвичайні природні явища і події (затемнення сонця або місяця, поява комети, страшна засуха, нашествия саранчі і т. п.), які не могли не привернути загальної уваги.

Як і інші жанри візантійської літератури, літопис — жанр строго канонічний і вкрай ідеологізований. Літописець вважав своїм обов’язком не лише фіксувати ті чи інші події, а й стверджувати думку про повну залежність їх від волі Бога.

Спробуємо простежити це на прикладі “Повісті временних літ” — першого українського літопису, неоціненного першоджерела історії України.

Згідно з вимогами канону, літопис, як правило, розпочинається з трьох визначних подій Священної історії: сотворіння світу, всесвітнього потопу чи Вавилонського стовпотворіння. Притримується канону і автор “Повісті временних літ”. Розпочинається “Повість” з розповіді про всесвітній потоп, Ноя і

його синів Сіма, Хама і Іафета, останній з яких, Іафет, отримав у своє володіння землі, населені слов'янами.

Далі йде розповідь про Вавилонське стовпотворіння і поділ єдиного народу за мовними ознаками на 72 народи. Від одного з них і походять слов'яни. Так літописець включив слов'ян у світову історію, стверджуючи думку про те, що слов'яни — “не без роду і племені”, а нащадки самого Ноя — єдиної людини, що її Бог залишив у живих після катастрофи.

Закінчивши розповідь про слов'ян, автор “Повісті...” ставить першу дату: “В літо 6360 (відповідає 852 р. нашої ери) “стала прозиватися Руська земля”.

Однак і цим вступна частина літопису не закінчується. Літописець повертається назад — до Адама — першої людини, створеної Богом, від нього — до Авраама, Мойсея, Давида, Соломона, до зруйнування Іерусалиму, і ще далі — до Різдва Христового, імператора Костянтина і через нього — до руських князів — Олега, Ігоря, Святослава і до року написання літопису. Таким чином, “літописний” час включається у вічність.

Тільки після такого “ідеологічного” вступу автор “Повісті...” розпочинає запис подій в їх хронологічній послідовності, не пропускаючи жодного року, навіть якщо в ньому і не відбулося якоїсь достойної уваги події, наприклад: “В літо 6631. В літо 6632. В літо 6633. В літо 5534. В літо 6635” і т. д.

Іноді літописець лише стисло відмічає: “В літо 6537. Мирно бисть” або “В літо 6775. Нічого бисть”.

Якщо у тому чи іншому році відбулася якась подія, автор лише стисло її констатує; наприклад: “В літо 6653. Заклав Володимир святу Софію у Новгороді” або: “В літо 6559. Поставив Ярослав Іларіона митрополитом, руського родом, у священній Софії, скликавши єпископів”.

Літописець безпристрасно фіксує як великі, так і малі події, тим самим немовби урівнюючи їх у значимості, адже всі вони — результат Божого промислу. Якщо ж у тому чи іншому році не відбулося жодної події, достойної бути зафіксованою у літопису, значить на те теж була воля Божа.

Суха констатація подій у літописі зовсім не означає, що літопис — твір суто фактографічний. У “Повісті временних літ”, як і в інших літописах, ми знайдемо і розповідь, і “Житіє”, і сказання, і молитву, тобто майже всі жанри середньовічної

літератури. І все ж всі вони, по суті, зберігають характер констатації тих чи інших фактів.

Автор “Повісті временних літ” рішуче відмовляється від коментарів тих чи інших подій, вважаючи це гріхом, адже всі вони від Бога, і вдається до оцінки їх лише в крайніх випадках, коли йдеться про події, які стали причиною якогось великого лиха, кари Божої. У таких випадках все пояснюється гріхом, порушенням Божої волі, і рятунок бачиться літописцеві лише у покайнанні за здійснений гріх, у молитві про його прощення.

Повідомляючи про ті чи інші історичні події Руської історії, автор “Повісті...” майже завжди зіставляє їх з близькими за характером подіями Священної історії, тим самим освячуючи їх, надаючи їм сакрального характеру, характеру вічності. Так, наприклад, убивство Святополком Окаянним князів Бориса і Гліба зіставляється з убивством Авеля його братом Каїном і т. п.

Для іконописця не існує теперішнього часу. Лише минулий і майбутній. Все те, що відбулося щойно — уже минуле. При цьому час сприймається, так би мовити, в оберненій перспективі. Попереду, “передне” не те, що ще має відбутися, а те, що вже було, і чим раніше, у віддаленіший час воно відбулося, тим більшої ваги, більшої цінності воно набуває. Передні (найдавніші) події Священної історії, перші князі, перша слава — це те, з чого все почалося і без чого не існувало б ні людини, ні світу.

Майбутнє ж не є предметом передбачення — воно наперед відоме: друге пришествя Христа, страшний суд і вічне життя в раю або вічне перебування в пеклі.

Не буде помилкою, якщо ми скажемо, що літопис, як і “житіє”, — це своєрідна словесна ікона, образ, але не однієї чи кількох святих, а цілої картини створеного Богом світу.

* * *

З усього сказаного вище про візантійський стиль випливають такі висновки:

Візантійський стиль — важливий етап у розвитку європейського мистецтва. Сформувавшись на базі античних культурно-мистецьких цінностей, він став своєрідним містком, який поєднав мистецтво стародавнього світу з мистецтвом Середньо-



Євангеліст Лука. Мініатюра з Остромирової Євангелії.
Київська школа. 1056-1057 рр.

віччя. Охопивши більшу частину Європи і Передню Азію, а також всі найважливіші мистецтва, візантійський стиль могутньо впливав на хід історичного розвитку всього європейського мистецтва і передусім — на мистецтво країн православного світу.

Репрезентоване візантійським стилем мистецтво — це мистецтво в основі своїй суто офіційне, завданням якого було утвердження і зміцнення існуючого феодального ладу. Філософська суть цього мистецтва спиралася на релігійний світогляд середньовічної людини і на вчення ідеологів християнства.

Однією з найсуттєвіших особливостей мистецтва візантійського стилю є його прагнення до величі і розкішності. У першу чергу це стосується архітектури та настінних монументальних розписів. Краса у розумінні тогочасних візантійських митців взагалі асоціювалася з розкішшю і величністю, а відблискам і переливам золота надавалася особлива увага. У цьому мистецтві було багато піднесеності й суворості, але йому бракувало теплоти і безпосередності.

Повне домінування релігійної тематики, підкреслений символізм образів, строга канонічність форми (жанрів, іконографічних типів, композиційних рішень та мовностилістичних засобів і прийомів) — такими є найважливіші риси, що ними характеризується візантійський художній стиль.

Цілком зрозуміло, що в кожному конкретному мистецтві ці риси проявилися по-різному, у відповідності зі специфікою самого мистецтва. В архітектурі — це прагнення до грандіозності архітектурних форм, особлива увага до оздоблення інтер'єрів церковних споруд; у настінному малярстві — монументальність і аскетизм образів, площинність зображення, колористична вишуканість. У літературі — поєднання реального з фантастичним і явною домінантою останнього, непорушна канонічність жанрів, прагнення до стилістичної вишуканості.

Сформувавшись раніше інших європейських художніх стилів Середньовіччя, візантійський стиль безпосередньо і різноманітними каналами впливав на їх розвиток і передусім — на становлення і формування романського стилю.

Романський стиль являє собою художню систему, яка у XI — XII ст. охопила більшість країн Західної, Центральної і Південної Європи, тобто той регіон, де панівною релігією був католицизм.

Термін “романський стиль” виник на початку XIX ст. за аналогією до терміну “романські мови”, який саме тоді був запроваджений у мовознавстві. Поява цього терміна була викликана необхідністю внести певні корективи у періодизацію історії середньовічного мистецтва: до початку XIX ст. все середньовічне мистецтво визначалося одним терміном: “готика”.

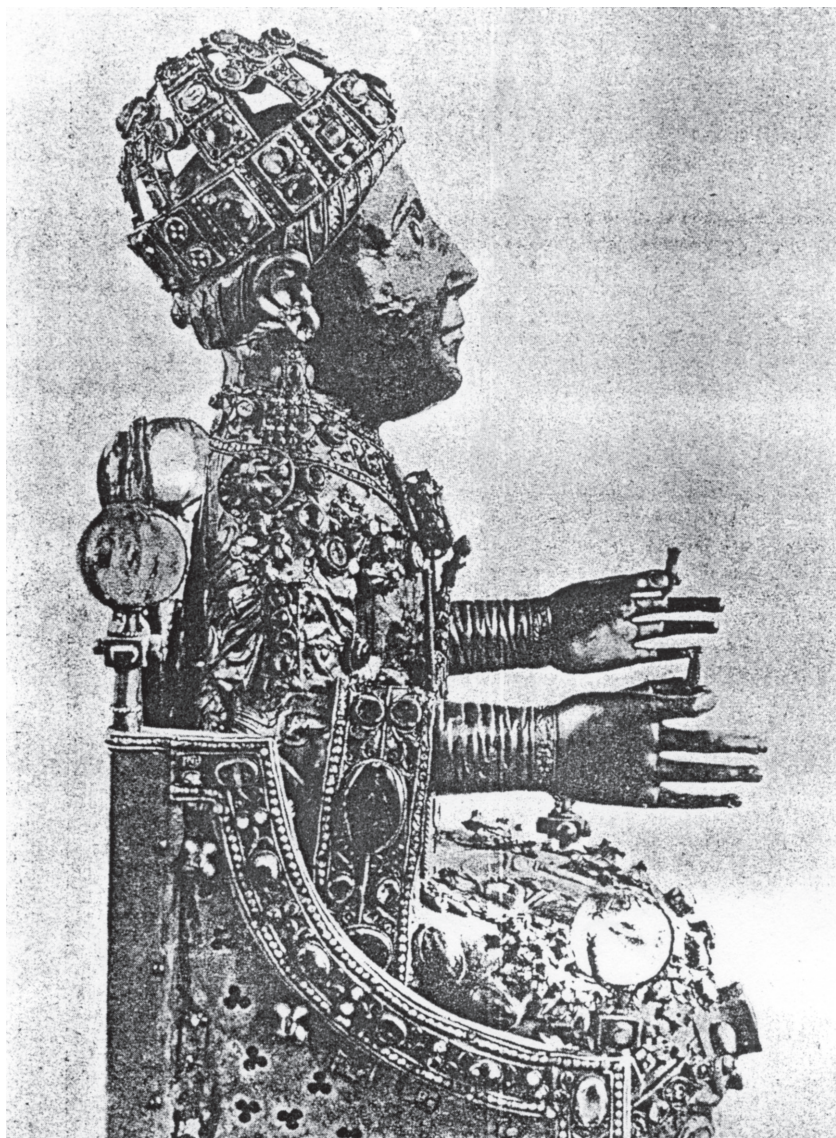
Основою, яка об’єднала розвиток мистецтва народів, що проживали на такій обширній території, в одне русло, була спільність соціально-економічних умов (розвинена система феодальних відносин), а також інтегруюча роль католицької церкви.

Формувався романський стиль на базі трьох основних факторів: а) культурних і мистецьких традицій корінного населення (кельтів) та германських племен, які осіли на території Західної і Центральної Європи у період великого переселення народів (IV — VI ст.); б) традицій античної (римської) культури; в) традицій візантійської художньої культури, яка на той час досягла високого рівня розвитку.

Після падіння Риму і загибелі Західної Римської імперії на її території виникло ряд варварських держав, що їх заснували германські племена. У Галії (нинішня Франція) створили свою державу франки, в Британії — англосакси, у Північній і Центральній Італії — остготи, в Іспанії — вестготи. Осівши на цих землях, германські племена змішалися з місцевим населенням, яке частково уже було романізоване за часів панування римлян.

У культурному відношенні варварські племена стояли значно нижче за римлян і романізоване населення, а тому швидко й самі романізувалися, сприйнявши латинську мову (за винятком племен, які осіли на території сучасної Німеччини), римське право і нову релігію — християнство у його католицькому варіанті.

Разом з тим варварські племена внесли у романізоване середовище свої звичаї, вірування, різноманітні форми свого сві-



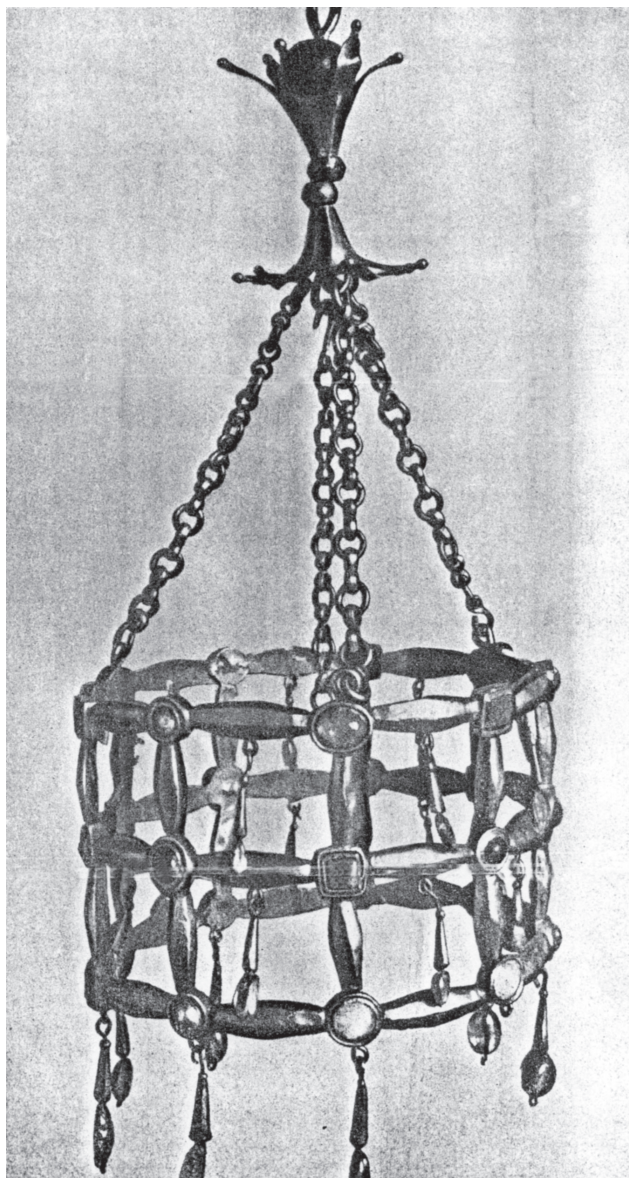
Статуетка св. Віри. IX ст. Каролінгська доба



Євангеліст Лука. Мініатюра Євангелія Едо.
Мистецтво дороманської доби



Євангеліст Лука. Мініатюра Євангелія Оттона III. Біля 1900 р.
Мюнхен. Державна бібліотека. Дороманська доба



Вестготська корона.
Прикладне мистецтво дороманської доби

тогляду, своє міфологічне мислення, у якому явища природи і суспільного життя переплавлялися народною фантазією у глибоко поетичні образи. У душі міфологічної ідеології було переосмислене і християнство, в результаті чого воно набуло своєрідних форм, значно відмінних від своєї візантійсько-римської першооснови.

Найбільш життєздатним з новоутворених варварських держав виявилось королівство франків, якому судилося відіграти важливу роль у розвитку всієї західноєвропейської культури. Тут раніше, ніж в інших варварських королівствах, розгортається культурне і мистецьке життя: будуються християнські храми, у монастирях пишуться і художньо оформлюються рукописні книги, зароджуються прикладні мистецтва. Художнє життя зосереджується, головним чином, у вузькому колі освічених людей, які оточували правителя держави — короля чи імператора, — його придворних і церковних ієрархів.

Культурно-мистецьке життя у королівстві франків особливо активізувалося в останній чверті VIII і першій половині IX ст. після утворення імперії Карла Великого — першої імперії Середньовіччя, до якої входили території сучасної Франції, Західної і Південної Німеччини, Північної і Центральної Італії, а також Бельгії і Голландії.

Сам майже неграмотний, Карл Великий виявився розумним і далекоглядним правителем. Він високо цінував освіту, запрошував до себе освічених людей з інших країн. Під їхнім впливом почали формуватися освічені і талановиті люди з франкського середовища, діяльність яких сприяла зародженню і утвердженню мистецтва, яке згодом буде назване мистецтвом каролінгського Відродження.

Правління Карла Великого ознаменувалося активізацією будівництва. Споруджувались будівлі як культового, так і світського, громадського призначення.

Зодчі каролінгської доби спирались у своїй діяльності на традиції античної, головним чином, римської та візантійської архітектури, про що свідчить зокрема найвидатніша архітектурна споруда каролінгської доби — Аахенська капела, зразком для якої послужила згадувана уже нами церква Сан-Вітале у Равенні. Капела у художньому відношенні справляє враження неабиякої могутності і міцності. Інтер'єр капели був прикрашений

мозаїчними і фресковими композиціями, виконаними у візантійському стилі. На жаль, збереглися вони лише фрагментарно.

Взагалі, мозаїчне і фрескове малярство набуло в каролінгську добу значного поширення. Сюжети для розписів запозичувались з церковних легенд, хронік, різного роду алегоричних трактатів тощо. Ранняхристиянські мотиви переосмислювалися в них і пристосовувалися до нових вимог часу. Розуміючи велику дидактичну роль мистецтва, Карл Великий заохочував митців до розписування інтер'єру церков, оскільки воно “дає можливість неосвіченій людині дізнатися про те, чого вона не може дізнатися з книг”.

Поряд з монументальним малярством зароджується в каролінгську добу книжкова мініатюра. У цей період були створені, зокрема, знаменитий Утрехтський Псалтир, а також Євангелія єпископа Ебо — визначні твори середньовічного мистецтва книжкової ілюстрації.

Особливу майстерність виявив майстер, який ілюстрував Євангеліє єпископа Ебо. Якщо у творах інших мініатюристів образи євангелістів зображені в стані споглядальної задуми, то в Євангелії Ебо вони охоплені тривогою, неспокоєм, пальці їх судорожно стискають перо, волосся у них скуповджене, одяг у численних складках немовби тріпоче на вітрі.

Розвивається також прикладне мистецтво. Виготовляються різноманітні фібули (застіжки, пряжки), декоративне хатнє начиння, а також предмети культу: чаші, хрести, оклади церковних книг тощо. Особливо високо була поставлена ювелірна справа — вироби прикрас з золота, срібла, а також мистецтво емалі.

Мистецтво каролінгської доби, в основі якого лежали художні традиції кельтських і германських племен, збагачене благотворним впливом античної і візантійської художньої культури, як бачимо, досягло досить високого рівня розвитку і підготувало ґрунт для формування нової, більш високої художньої якості — романського стилю.

* * *

Доба панування романського стилю (XI — XII ст.) — це доба, в яку у більшості країн Західної і Центральної Європи остаточно утверджується феодальний лад. Виробничі і юридичні

відносини, релігія і культура, форми державного управління набувають характерних середньовічних рис. Всі ці процеси відбуваються у складних умовах соціальних і воєнних потрясінь. Труднощі внутрішнього розвитку ускладнюються необхідністю вести постійну боротьбу проти зовнішніх ворогів: маврів, угорців, норманів. Не припинялися і міжусобні феодалські війни.

Разом з тим це був період зміцнення королівської влади і становлення централізованих держав. Відбувається інтенсивний процес формування європейських націй. Розвиваються ремесла, активізується торгівля.

XI — XII ст. — це також доба хрестових походів, метою яких було відвоювання у мусульман священної землі — Палестини. Відзначаючись нічим не виправданою жорстокістю і руйнівною силою, вони, разом з тим, сприяли розширенню територіальних горизонтів європейців, економічному зростанню ряду міст європейського Середземномор'я — Генуї, Венеції, Марселя та ін., яким судилося відіграти важливу роль у розвитку європейської цивілізації.

Головною ідеологічною силою у цю, як і в попередню добу, продовжує залишатися католицька церква, яка вирішальною мірою впливала на розвиток усіх сфер духовного життя — від богослов'я до мистецтва.

Основними культурними центрами в цей час були монастирі, релігійні Ордени, замки феодалів. Вони ж були і основними замовниками мистецьких творів. Отже, романський стиль — стиль максимально аристократичний. Творцями мистецьких цінностей були представники духовенства і лицарства. Однак і в середовищі народу створювалися художні цінності — сповнені гострим гумором приказки і прислів'я, продовжує побутувати епос, розігруються перші, ще досить наївні театральні вистави, які набудуть особливого поширення і розквіту в добу готики.

У романську, як і в попередню каролінгську добу, основним носієм духовного начала була церква. Саме під егідою церкви здійснюється духовна єдність середньовічного суспільства, формується прошарок середньовічної інтелігенції — філософи, богослови, лікарі, юристи, у тому числі й діячі мистецтва — художники, архітектори, скульптори тощо.

Провідним видом мистецтва у романську добу була архітектура, яка стала тим центром, який об'єднав навколо себе всі інші мистецтва: скульптуру, музику, малярство, літературу, прикладні мистецтва.

Похмура велич і сувора простота — таким є загальне враження, що його справляє на сучасну людину романська архітектура. Вона повністю відповідає духові доби — такої ж похмурої і суворої.

Основними типами архітектурних споруд у цю добу були феодальні замки, монастирські ансамблі (абатства) і храми.

Замки, як правило, будувалися на скелі або на крутому березі річки і нагадували собою “орлині гнізда” — фортеці, які панували над місцевістю. Могутні фортечні стіни з зубцями, оточені глибоким ровом, залитим водою. Триповерхові оборонні вежі з бійницями, ворота з підйомним мостом на ланцюгу; грізна вежа у центрі замкового двору — так званий дижон з фортечною в'язницею у підвалі, арсенал, в якому зберігалася зброя; житлові приміщення всередині двору з системою товстих масивних стін і вузьких вікон-бійниць, оборонні вали навколо фортеці — таким був типовий замок феодала в романську добу. Такими замками-фортецями була усіяна вся тогочасна Західна і Центральна Європа.

Фактично фортецями були і монастирські комплекси-абатства, огорожені товстими мурами і фортечними валами.

Основним типом церковної споруди була базиліка, успадкована від античних ранньохристиянських часів.

Базиліка являє собою будівлю, яка в плані має видовжений латинський хрест. Повздовжня частина базиліки — неф (базиліки були тринефні і п'ятинефні) пересікається поперечним нефом — трансептом. На місці перетину нефа і трансепта височить вежа.

Вівтар, як і в православному храмі, знаходиться у східній частині, яка завершується хорами, увінчаними вежами.

Кожна частина романського храму (церкви чи собору) являє собою окрему просторову ланку, відособлену від інших частин, що було обумовлено вимогами церковної ієрархії. Так, у хорах могли знаходитись лише священнослужителі, простим віруючим вхід у хори заборонявся.



Церква романського стилю. X — XII ст. Німеччина

Ранні романські храми відзначалися простотою і ясністю архітектурних форм. Основним критерієм, що ними керувалися будівничі, була щонайбільша відповідність споруди їх функціональному призначенню. Зовні вони нічим особливо примітним не виділялися, архітектурні прикраси у них майже зовсім відсутні.

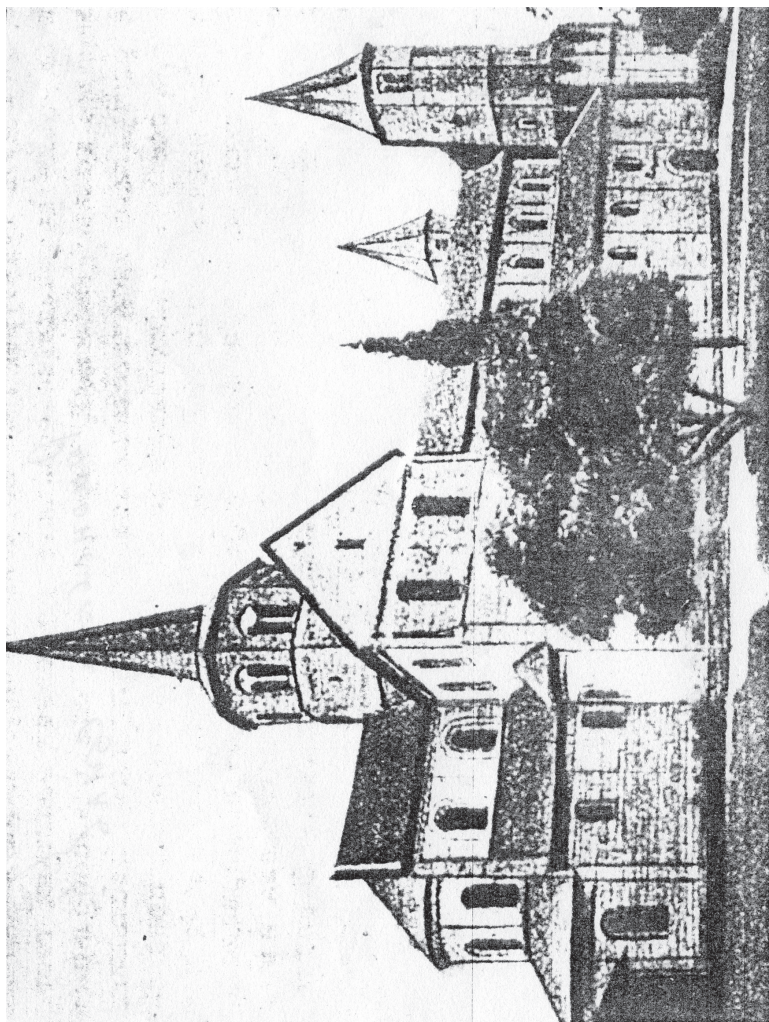
Перекриття в ранніх базиліках були плоскими, дерев'яними. З часом вони були замінені кам'яними склепіннями.

У місті Гельдесгейм (Німеччина) збереглася церква св. Годехарда (XII ст.), яка в плані характеристики романської церкви-базиліки є особливо показовою. Звертає на себе увагу чітка, ясна, можна навіть сказати, благородна архітектурна форма цього храму: кожна його частина: середні і бічні нефи, трансепт, що їх пересікає, абсиди вівтаря — все строго обмежено в своїх формах і підпорядковано функціональному призначенню будівлі. Фриз у вигляді невеличких арок — єдина прикраса зовнішнього вигляду церкви.

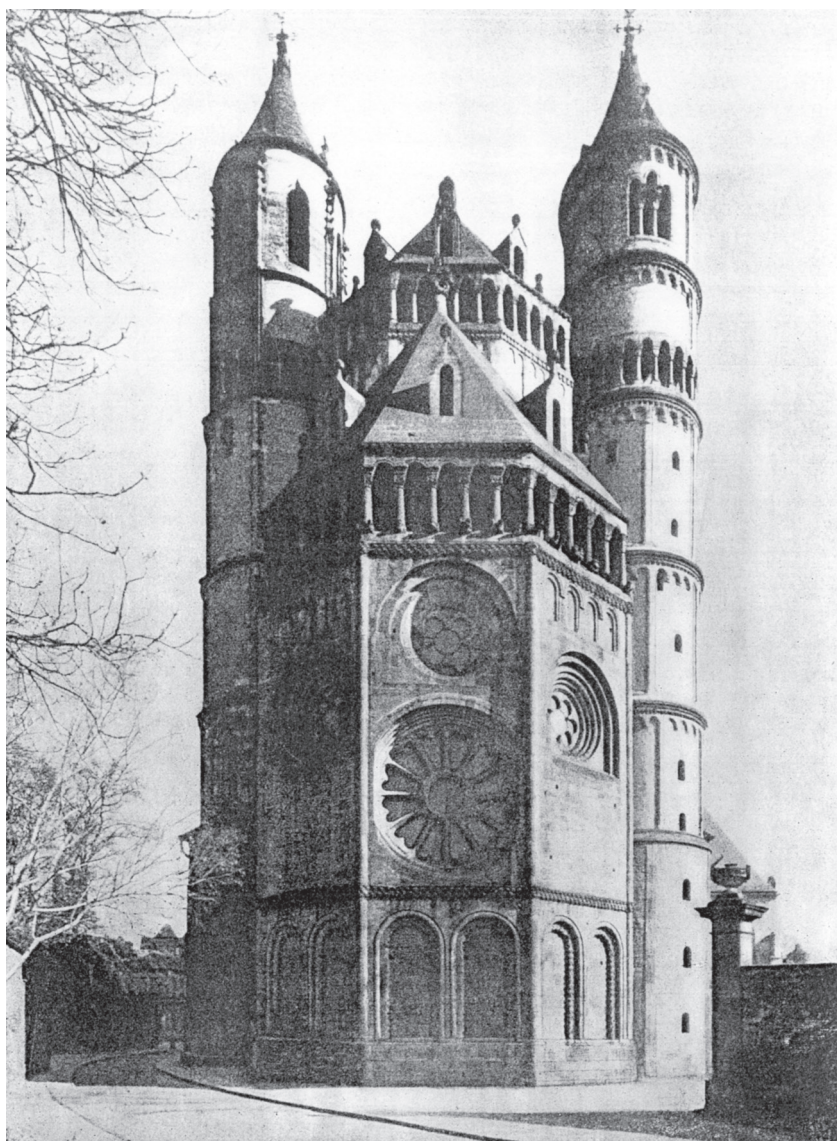
Досить гнітюче враження справляли інтер'єри ранніх романських храмів. Через малі вікна в храм майже не проникало денне світло. Освітлювалися вони лампадами і свічками, що спричиняло часті пожежі. Масивні грубуваті колони, важкі, півкруглі арки, великі і “глухі” поля стін викликали почуття похмурості і застиглості.

Інший характер мають храми пізньої романської доби, коли романський стиль уже починає переходити в готику. Стіни, особливо портали, почали прикрашатися рельєфами, статуями святих, різного роду скульптурними химерами. Типовим зразком такого храму є, зокрема, собор у місті Вормс (Німеччина), побудований на рубежі XII — XIII ст. Споруджений із сірого піщаника, схожий на фортецю, він панує не лише над містом, а й над усією округою. Його могутні вежі покриті кам'яними шатрами, що надає соборові грізного вигляду.

У Вормському соборі з особливою силою виявилось властиве романським будівничим відчуття суворої простоти архітектурного об'єму. У кам'яних прикрасах на підвіконнях і на галереях хорів збереглося все багатство древньої народної фантазії з її химерами, образами хижих звірів тощо. Властива романській архітектурі монументальність форми тут, як і в інших зразках німецької романської архітектури, досягла своєї вершини.



Церква св. Годехарда у Гільдесгеймі. Німеччина. XII ст.



Собор у Вормсі. Західний фасад. XII — поч. XIII ст.

Міцні, стійкі в своїх чітких пропорціях архітектурні форми Вормського собору, як, зрештою, і багатьох інших будівель романської доби, свідчать про те, що людину тих часів естетично задовольняло передусім виявлення матеріальності в мистецтві, утвердження перемоги над неподатливим каменем. Вся романська архітектура просякнута пафосом суворого одухотворення важких об'ємних форм, які викликають враження вічності, непохитності.

Протягом XI — XII ст. сформувався і тип середньовічного міста. Серед невеличких дерев'яних і глинобитних будиночків, у яких жила біднота, виділялися житла багатьох міщан, а також будинки єпископа і місцевого феодала. Сформувався і тип міського житлового будинку, в спорудженні яких використовувалися як мотиви замкової, так і храмової архітектури (арки, напівкруглі вікна, кам'яне орнаментальне обрамлення тощо). Особлива увага приділялася оформленню фасаду, який виходив на вулицю. На центральній площі міста, як правило, знаходилася ратуша — будинок міського магістрату.

* * *

На рубежі XI — XII ст. започаткувало свій розвиток і романське образотворче мистецтво — скульптура, малярство і книжкова мініатюра. Перед у цьому плані, як і взагалі в становленні романського стилю, вела Франція. Саме у Франції, раніше, ніж в інших країнах, склалася певна система принципів характеристики душевного стану людини, правда, ще не індивідуалізованої.

В скульптурі широкого розповсюдження набувають рельєфні композиції, якими прикрашались зовнішні стіни фасадів. Спочатку досить примітивні, вони з часом набувають високого мистецького рівня. Однією з кращих у цьому плані є композиція “Таємна вечеря”, зображена на одному з капітелів церкви Сен-Поль в Іссуарі (Оверн, Франція). Майстер, який виконував зображення апостолів на цій композиції, домігся неабиякої життєвої правдивості образів: кожна окрема фігура подана у цілком природній позі, і лише при розгляді композиції з усіх боків, можна помітити її умовність.

Загалом для французької романської скульптури характерна слабка індивідуалізація образів і якась немов би безлика одухотвореність. Це стосується зокрема монументальних рельєф-



Житловий будинок у Клюні. XI ст. Франція

них композицій, які прикрашували зовнішній вигляд храмів. Повністю підпорядкована прикрашальній функції, скульптура відповідала характерові тогочасної архітектури, як і загалом духові романської доби.

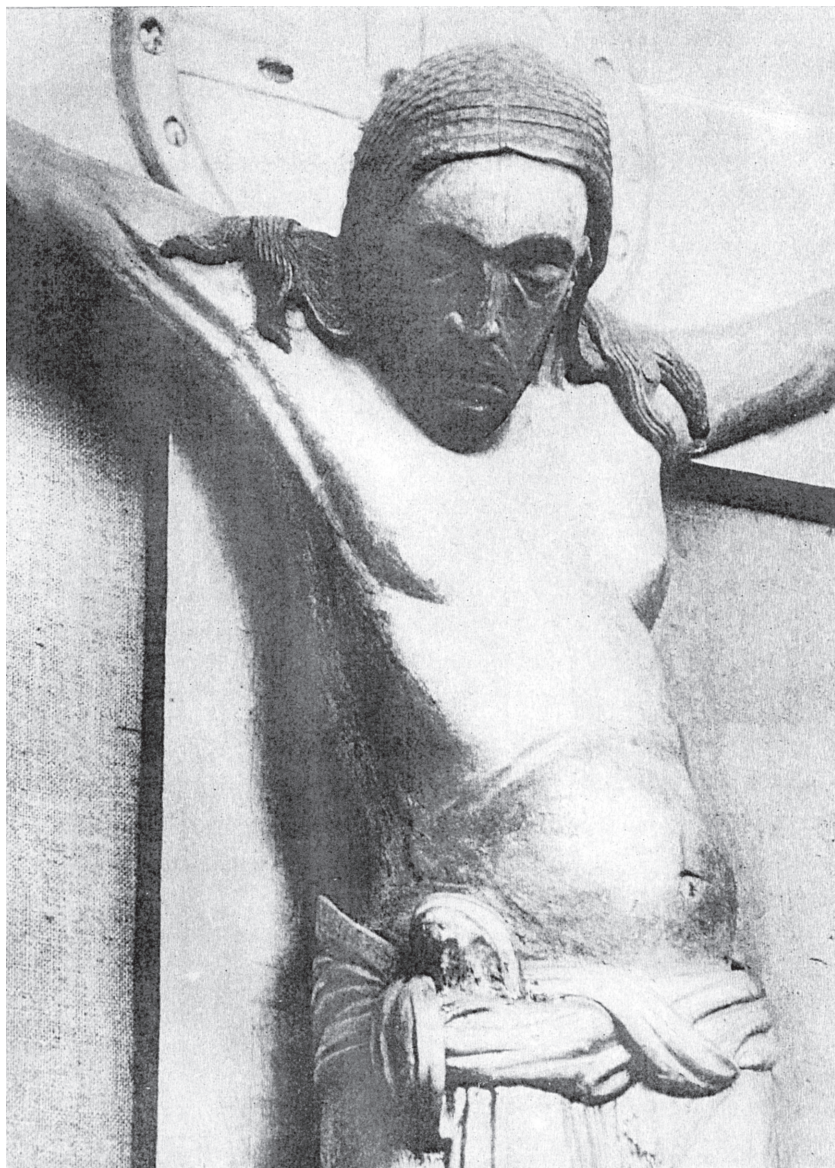
У романському мистецтві Німеччини кам'яна скульптура не набула широкого поширення і високого розвитку, однак все ж збереглися окремі її цікаві зразки. Серед них виділяється композиція “Розп'яття” з Кельнського собору (XI ст.). Образ Христа на цій композиції позбавлений будь-яких прикрас: перед натовпом віруючих постає з цієї композиції не царственный страдник, а змучена тортурами проста людина. Знічене тіло Христа, до того ж зображене досить умовно, практично позбавлене естетичної краси, властивої скульптурам античної доби. Різка виразність образу поєднується тут з важким спокоєм смерті. Важко знайти сильніше вираження тієї релігійної психології, яка була породжена в людей напередодні першого тисячоліття з дня народження Христа, коли люди зі страхом чекали його другого пришествя і Страшного суду. Прагнення до передачі грубої натуралістичної матеріальності взагалі було характерне для ранньої романської скульптури і особливо німецької.

В храмах Німеччини, на відміну від французьких, скульптура в основному зосереджувалась не зовні, а в інтер'єрі. Особливо поширена в німецькій скульптурі дрібна пластика: зображення невеличких розп'ят, шкатулок, підсвічників, оздоблених, як правило, дорогоцінним камінням. Німецькі майстри дрібної пластики ставилися до свого мистецтва з винятковою серйозністю і нерідко у творах невеликого масштабу досягали монументальності і піднесеності створених образів.

Широкого розповсюдження в романську добу, зокрема, у Франції, набули монументальні розписи, які виконувалися головним чином у техніці фрески. Збереглося біля сотні фрескових циклів; з них більшість — на Сході Франції, в Бургундії. Особливою майстерністю відзначаються фрески циклу так званих “синіх тонів”, на яких виразно позначився вплив візантійського монументального малярства. Найвизначнішим пам'ятником з цього циклу є розписи в церкві Сен-Сивен-сюр-Гартон в окрузі Пуату — єдиній церкві романського стилю, у якій майже повністю збереглося церковне убранство тих часів. Виконані у підкреслено площинній манері ці розписи відзнача-



Церква Сен Трохим в Арлі.
Фрагмент портала



Розп'яття в соборі в Кельні. Німеччина. 907 р.

ються динамічністю рухів персонажів, фантастичністю зображених сцен. Так, на одній із фресок можна бачити, як при звуках ангельської труби, яка сповіщає про настання Судного дня, з безодні виривається, щоб жалити людей, саранча, подібна до коней з крилами і людськими головами.

Німецькі монументалісти, на відміну від французьких, надають перевагу спокійним позам, урочистим рухам персонажів. У виразах їх облич відчувається марновірний страх, внутрішня експресія.

Під явним впливом візантійського мистецтва у Франції, Англії, Німеччині та в інших країнах досить високого рівня в романську добу набуло мистецтво книжкової мініатюри. Ілюструються передусім богослужебні рукописні книги — Біблія, Євангелія, Псалтирі тощо.

З творів французької мініатюри слід відзначити передусім прикрашену малюнками чотиритомну Біблію Етьєна Хордінга (1109). Багата фантазія у прикрашенні ініціалів поєднується тут з вільним виконанням людських постатей і чудовим рослинним орнаментом.

У Німеччині центрами мистецтва мініатюри були міста Рейхенау, Трір і Регенсбург. Манускрипти, створені у цих мистецьких центрах, набули широкого розповсюдження далеко за межами Німеччини і відіграли значну роль у розвитку романського стилю у всій Західній Європі.

До найцікавіших зразків англійської книжкової мініатюри належать рукописи Сент-Едмундського монастиря “Життя і смерть св. Едмунда” (перша половина XII ст.) і Вінчестерська Біблія (XII ст.). Остання відзначається винятковим багатством оформлення ініціалів, різноманітністю сюжетів і багатим рослинним орнаментом.

Високий рівень розвитку орнаментального мистецтва взагалі був характерним для романської доби. Характерною рисою його було багатство мотивів. Їх джерела — це і спадщина варварського мистецтва, і орнамент античного Риму, Візантії та Ірану. Великою популярністю користувався зокрема орнамент з зображенням фантастичних істот, у яких людські форми поєднувались з формами тваринного світу.

Певний розвиток отримали в романську добу художні ремесла, хоч справжній їх розвиток припадає уже на добу готи-

ки. У французькому мистецтві значні досягнення мало мистецтво емалі. Французькі емальєри вміли домагатися гострих і яскравих кольорів у поєднанні з тонким орнаментом мотиву виноградної лози. Популярність виробів, виготовлених зокрема емальєрами Ліона, користувалися великим попитом у багатьох країнах Західної Європи.

Німецькі майстри художнього ремесла прославилися виготовленням бронзових церковних дверей, прикрашених фігурками персонажів Священної історії.

Суворя експресія і монументальна виразність романської архітектури, синтез її з іншими мистецтвами визначили неповторну виразність романського стилю.

* * *

У словесному мистецтві романська доба ознаменована розвитком як релігійної, церковної літератури, так і літератури світської.

Основними жанрами церковної літератури були “житія” та “видіння”, тобто жанри агіографічні. Жанр “житія” по суті нічим не відрізнявся — ні формою, ні змістом — від аналогічних жанрів візантійського стилю, а тому ми на ньому не будемо зупинятися. Що стосується “видінь”, то їх основним змістом були розповіді про життя у потойбічному світі (праведників — у раю і грішників — у пеклі).

Основним жанром світської літератури був народно-героїчний епос.

Зародився народно-героїчний епос ще в дороманську добу — в добу великого переселення народів в умовах боротьби кельтських і германських племен за території. Як уже відзначалось, це була жорстока боротьба, яка супроводжувалася безперервними війнами з зовнішніми ворогами та феодалними міжусобними. Характер цієї доби не міг не позначитись на тогочасній літературі.

На перших порах героїчний епос був нерозривно пов’язаний з народною міфологією, тобто формувався на міфологічній основі, і лише згодом предметом його осмислення стала історія племен і народів, поетично переосмислена у відповідності з народною міфологією.

Центральним персонажем народно-героїчного епосу був воїн-богатыр, патріот, захисник рідної землі і рідного народу чи

племені. Народна фантазія наділила цього героя надзвичайною богатирською силою, мужністю і доблестю, високими моральними якостями, оскільки він втілював у собі міць, силу і відвагу всього народу.

Проблема авторства творів героїчного епосу на сьогодні залишається не вирішеною. Більшість дослідників сходяться на тому, що епос принципово анонімний, як і взагалі фольклор, і є продуктом колективної творчості. Кожен з виконавців, серед яких було багато талановитих людей, вносив у твір більш чи менш суттєві зміни, доповнення, шліфуючи текст. Відомий медієвіст, великий знавець історії і культури Середньовіччя В. Жирмунський влучно назвав епос індивідуальною творчістю на колективній основі.

До найбільш характерних зразків народно-героїчного епосу належать “Пісні Еди”, “Ісландські саги”, поезія скальдів (скандинавський епос); а також “Пісня про Роланда”, “Пісня про Сіда”, “Пісня про Нібелунгів” (відповідно французький, іспанський і німецький епос). Героїчні поеми складали й інші народи на певному етапі свого історичного розвитку: араби, фіні, грузини, казахи і т. п. У цьому ряду знаходиться і наше “Слово о полку Ігоревім”.

В основі народно-героїчного епосу завжди лежить якась конкретна історична подія. Так, у “Пісні про Роланда” зображено епізод, який мав місце під час походу Карла Великого в Іспанію проти маврів-сарацинів, а саме — битву на Ронсевальському міжгір’ї в Піренейських горах, де герой епосу — Роланд здійснив свій вчинок і героїчно загинув в ім’я короля і християнської віри, а сюжет “Пісні про Сіда” ґрунтується навколо подій, зв’язаних з облогою іспанцями захопленого маврами міста Сарагоси під час Реконкісти.

Визначальними рисами, які свідчать про належність героїчного епосу до романського стилю, є: а) монументальність і грандіозність у зображенні подій і героїв. Це великі за обсягом твори (у “Пісні про Роланда”, наприклад, нараховують до 20 тисяч віршів). Як правило, у них діють численні персонажі, передусім воїнів як з одної, так і з другої сторони; б) ідеалізація, героїзація і гіперболізація в зображенні головних героїв. Роланда, наприклад, наділено такою фізичною силою, що навіть смертельно поранений він наводить страх на ворогів; в)

обов'язкова наявність любовної колізії, що було взагалі характерним для літератури лицарського середовища; г) епічний, героїко-драматичний, нерідко й трагічний тон розповіді. Найбільшою мірою це стосується німецького епосу, в якому багато уваги приділено зображенню кривавих сцен, мотивам родової помсти тощо; д) переплетіння реального з вимислом, з фантастичним, чудесним. Причому це фантастичне і чудесне видаються за таке, що відбувалося реально; є) детальні описи битв, героїв, зброї. Так, у "Повісті про Роланда" детально описані кінь, меч і бойовий ріг Роланда, які мають навіть свої імена.

Одним словом, сувора, жорстока, по-своєму героїчна доба покликала до життя адекватний їй мистецький стиль, який ми називаємо романським.

* * *

Характеристика романського стилю була б не повною, якби ми залишили поза увагою таке унікальне явище, як лицарська куртуазна поезія.

Як відомо, лицарство являло собою своєрідну військово-феодалну організацію, яка жила за своїми законами і за своїм моральним кодексом.

Посвячення в лицарі було важливою подією в житті молодій людини і відбувалося шляхом урочистої церемонії. Виховання лицаря було тривалим і церемоніальним процесом. Майбутнього лицаря ще дитиною віддавали в чужу родину, де він засвоював науку куртуазності, тобто вишуканого шляхетного виховання, виконуючи обов'язки пажу господині дому.

В шістнадцятирічному віці юнака посвячували в лицарі. Він давав клятву на вірність своєму сюзеренові, присягаючись служити йому вірно і чесно протягом усього свого життя.

Лицарів вчили придворному етикетові, прищеплювали їм ідеали честі у її феодальному розумінні, набожності. Лицаря повинна була відзначати хоробрість і куртуазне ставлення до жінок.

Згідно зі звичаєм, який утвердився в лицарському феодальному середовищі, лицар повинен був обрати собі даму серця і теж вірно служити їй, як і своєму сеньйорові, все життя. Дама, саме дама, тобто заміжня жінка, повинна була відзнача-

тись вродливістю, молодістю і куртуазною вихованістю. Якщо лицар володів талантом, він складав пісні в честь своєї дами серця. У таких обставинах зародилася куртуазна поезія. Передусім — у Провансі (південно-східна Франція) — найпередовішому у ті часи (XI — XII ст.) куточкові Європи.

В Провансі перепліталися традиції французької, іспанської і мавританської культур. Тут рано розвинулися міста, утвердився феодальний лад. Багата і освічена феодальна аристократія жадібно вбирала в себе нові віяння, цінувала освіту, мистецтво, відзначалася витонченістю поведінки.

На відміну від інших країн Європи і навіть від інших провінцій Франції, у Провансі утвердилося особливе, поважне ставлення до жінки, яка тут користувалася всіма правами, в тому числі й майновими, що робили її матеріально незалежною від чоловіка.

А якщо ще й врахувати менталітет провансальців — веселий, життєрадісний, то стає зрозумілим, чому саме тут, у Провансі, виник середньовічний культ жінки і зародилася куртуазна, любовна поезія.

Творцями і виконавцями творів куртуазної поезії були трувери (Франція) або трубадури чи мінензінгери, як їх називали відповідно в Іспанії і Німеччині. Переважна більшість їх були вихідцями з лицарського середовища.

Трубадури ніде не вчилися складати пісні, а творили так, як підказувало їм серце. “Я маю навколо себе багато наставників, — свідчить один із трубадурів, — це луки, сади, дерева, спів пташок”.

Кожен трубадур мав навколо себе кількох жонглерів, які повинні були вміти танцювати, грати на якомусь інструменті, перестрибувати через обручі тощо. Під такий супровід трубадур виконував свою пісню.

Лицарська куртуазна поезія свідчила про суттєві зміни, які відбулися у відносинах між окремою людиною і суспільним середовищем, яке її оточувало, між чоловіком і жінкою. Кохання в куртуазній поезії сприймалося і трактувалося як найвище благо. Справжнім коханням вважалася висока, чиста любов, здатна пробуджувати високі пориви і переживання. Найбільш талановиті автори куртуазних творів навіть виявляли здатність проникати у внутрішній світ людини.

Правда, образ коханої (дами серця) ще був стереотипним, врода її оспівувалась в одних і тих же стандартних висловах, наприклад, прекрасне білокуре волосся, біле ніжне тіло, червоні губи, білі руки тощо. Такими засобами вимальовувався абстрактний ідеальний образ. У “дами серця” немає навіть імені, поет, як правило, давав їй своє любовне ім’я. Зате обов’язково підноситься уміння дами зі смаком одягатися, бути в міру кокетливою, благородною, розумною, такою, що вміє вести світську розмову і т. п. У своїй сукупності це і звалося куртуазністю.

Цікавий і такий момент: куртуазне кохання було неможливим між подружжям. В одній з пісень про це сказано так: “Чоловік вчинить проти честі, якщо він буде любити свою дружину, як лицар любить свою даму... Від цього не вийде нічого більшого за те, що вони вже мають по праву”.

Куртуазне кохання — таємне кохання. Лицар повинен був берегти таємницю свого кохання, щоб не піддати небезпеці даму свого серця: звичаї були суворі, і зрада жінки загрожувала їй серйозною небезпекою.

У літературі можна знайти чимало тверджень про те, що куртуазне кохання носило платонічний характер. Однак самі твори трубадурів заперечують такі твердження. “Якщо вона (дама), — читаємо в одній з пісень, — покохала свого вірного шанувальника, і вона знайде за потрібне, цілуючи, дарувати йому свою любов і допустити його під свою ковдру, вона підносить його до ступені друга”. Це був найвищий ступінь у взаєминах лицаря і дами його серця.

Пісні трубадурів відзначалися щирістю вираженого у них інтимного почуття, мелодійністю звучання. Ось один із ранніх творів німецької куртуазної поезії в перекладі на російську мову:

Приходи, мой друг, ко мне,
Так тоскую по тебе,
Так тоскую по тебе,
Приходи, мой друг, ко мне.

Словно роза, алыи рот.
Дай забвеньє от забот.
Дай забвеньє от забот.
Словно роза, алыи рот.

Куртуазна поезія відіграла важливу роль у розвитку європейської ліричної поезії. У ній вперше у європейській літературі аналіз ліричних переживань поставлений у центрі поетичної творчості. Під впливом куртуазної поезії формувався ліричний поетичний талант Петрарки і Ронсара — справжніх родоначальників європейської ліричної поезії. Високо оцінював любовну лірику трубадурів О. Пушкін.

* * *

Певні сліди романського стилю проявилися і в українському мистецтві доби раннього середньовіччя, хоч панівним стилем на терені України був візантійський стиль.

Впливи романського стилю йшли в Україну з Заходу головним чином через Польщу і найвиразніше помітні вони в архітектурі — передусім у фортечних спорудах XII — XV ст., а також в окремих церквах. У цьому плані слід назвати зокрема Верхній Замок у Луцьку (XIII — XIV ст.), замок у Межибожі на Хмельниччині та Покровську церкву у Сутківцях (Хмельницька область). Як і для будівель романського стилю характерними рисами у названих спорудах є товсті, масивні стіни, приземкуватість, а також маленькі вікна-бійниці.

Що стосується переважної більшості українських храмів доби раннього середньовіччя, то їм зовсім не властива суворість і драматична напруженість романської архітектури. У них більш спокійні і більш “лагідні” архітектурні форми, вони не домінують над місцевістю, не викликають почуття неприступності, суворості, стіни їх здебільшого приваблюють своєю білизною, гладкістю поверхні, відсутністю архітектурних прикрас.

Якщо у романських храмах велике місце відводиться різного роду страхіттям, химерам, то в українських храмах такий відкритий прояв пережитків демонології відсутній. Крім того, в українських православних храмах відсутні хори і важкі вежі над ними, їх замінюють бані (купола).

Як уже було відзначено, в українській літературі раннього середньовіччя наявний і жанр героїчного народного епосу, унікальним зразком якого є безсмертне “Слово про полк Ігорів” — твір, який знаходиться в одному ряду з “Піснями Еди”, піснями про Роланда, Сіда і Нібелунгів.



Покровська церква в Сутківцях. Хмельницька обл.
XV — перша пол. XVI ст.

Однак і тут відмінностей більше, ніж спільного. У цьому можна переконатися, зіставивши “Слово” з “Піснею про Роланда”.

Обидва пам’ятники відображають сувору добу раннього феодалізму, яку в радянській історіографії небезпідставно називали добою “воєнного феодалізму”.

Обидва пам’ятники пройняті пафосом героїзму, прославленням мужності воїнів, захисників своєї землі і свого народу. В основі обох пам’ятників лежить конкретна історична подія. У “Пісні про Роланда” — це битва війська Карла Великого з маврами у Ронсельванському міжгір’ї, у “Слові” — похід князя Ігоря на половців у 1185 р. І в одному, і в другому творі наявні міфологічні образи і діють надприродні сили. Разом з тим, “Слово” — твір принципово відмінний від “Пісні про Роланда”, в його основі лежить зовсім інший поетичний лад. “Пісня про Роланда” — це підкреслено епічна об’єктивна розповідь про героїчні події минулого, тоді як у “Слові” надзвичайно сильно відчувається ліричний струмінь. У “Слові” значно сильніше виявлені почуття автора, оцінка ним зображених подій. Автор “Слова” стоїть немовби поряд з військом Ігоря, події відбуваються “на його очах”. Все знаходить відгук у його душі. Він чує, як трублять труби у Путивлі, як готські жінки співають про руське золото, як співають дівчата над Дунаєм, як плаче Ярославна на фортечному валу міста.

Є й ще одна, особливо важлива відмінність між обома творами. Автор “Пісні про Роланда” прославляє передусім свого сеньйора — Карла Великого, тоді як автор “Слова” — Руську Землю, Батьківщину, Україну.

Для романського стилю певною мірою теж характерний ліризм, який виявився в куртуазній поезії, в любовній ліриці, тоді як народно-героїчний епос український, про що свідчить “Слово” — весь просякнутий ліризмом.

* * *

Романське мистецтво — архітектура, скульптура, малярство, як і інші його види — це важливий етап у розвитку всього європейського мистецтва, внесок в художню культуру всього людства. Романська доба завершила перехід від античної культури до культури середніх віків.

Термін “готика” походить від назви германського племені готів (gotico — готський, готичний). У мистецтвознавчій літературі цей термін ввели діячі Відродження, і тривалий час він вживався з негативним відтінком (готський — значить середньовічний, варварський).

Готика — художній стиль завершального етапу в розвитку західноєвропейського середньовічного мистецтва. Хронологічні рамки готики — XIII — XIV ст., хоч у деяких країнах готичний стиль затягнувся до середини XVII ст. Батьківщиною готики, як і батьківщиною романського стилю, була Франція, де він зародився в кінці XII ст. і поширився звідти на всі країни Західної і Центральної Європи.

Фактично готика була продовженням романського стилю, але вже на новому історичному етапі і на новому, якісно вищому рівні.

Перехід від романського до готичного стилю був викликаний радикальними змінами, які відбулися в структурі середньовічного суспільства в XIII — XIV ст. У цей час у країнах Західної Європи, і передусім у Франції, зростають і міцніють міста — центри опозиції феодальному ладові, розвивається землеробство і ремісниче виробництво, пожвавлюється торгівля. Саме у цей період завершується процес становлення централізованих держав, формування європейських націй.

Монополія церкви, її незаперечний авторитет у всіх галузях ідеології і культурного життя на цей час уже помітно похитнувся. На сцену суспільного життя виходять нові сили — жителі міст (ремісники, торговці), а також придворні — лицарські кола. Зароджується світська освіта, відкриваються міські школи і перші університети, які стають основними осередками суспільного життя.

Доба готики — доба складна і глибоко суперечлива. Її не можна уявити без жорстокостей хрестоносців, без спустошувальних епідемій чуми, з одного боку, і лицарських турнірів і забав, пісень трубадурів і вагантів, народних карнавалів, без високоблагородного культу жінки з другого боку. Гуманістичні

уявлення про багатство людської душі найхімернішим чином перепліталися з ієрархією вищих, небесних і нижчих, земних сил, з фантастичною вірою у світ чудес, що їх здійснювали святі християнської церкви.

Доба готики — це доба великих масштабів. У всіх видах художньої творчості спостерігається прагнення до універсалізму, до охоплення життя у всій його безмежності. Грандіозні готичні собори виражають ці тенденції з граничною наочністю. Доба готики — це і доба розквіту лицарського роману і любовної лірики, скульптури, монументального малярства, книжкової мініатюри, прикладного мистецтва.

Дуалізм, що виявився в відособленні духовних прагнень людини від її фізичної сутності; устремління у висоту, до неба і разом з тим неприхований інтерес до всього земного, до людини як фізичної істоти; поєднання піднесеного символізму з натуралізмом — так у найзагальнішій формі можна схарактеризувати готику, визначити найсуттєвіші її риси. Найповніше ці риси проявилися в архітектурі, яка, як і в попередню, романську добу залишається провідним видом мистецтва.

* * *

Перші зразки готичних будівель з'явилися на Північному Сході Франції, в областях Ів-де-Франс і Шампань. Саме тут бере свій початок інтенсивний процес міського і храмового будівництва, який досяг свого піку в XIII — XIV століттях і охопив більшість країн Західної і Центральної Європи.

Якщо в романську добу основними замовниками архітектурних споруд були монастирі і церква, то тепер ця функція перейшла до королівського двору і міських магістратів, однак і церква не стояла осторонь. Більше того, церква розгорнула широку масову пропаганду, закликаючи віруючих брати участь у будівництві храмів. І ця агітація мала великий успіх.

Жителі середньовічного міста готові були віддати останнє на будівництво храму. І в нагороду за таку безкорисність іноді навіть увіковічувалися маленькою фігуркою на капітелі храму. Увіковічували навіть худобу, яка працювала на будівництві церкви чи собору. У місті Ланс (Франція) на башті собору до цього часу стоять кам'яні воли.

Храмів будувалося багато. У Франції, наприклад, уже наприкінці XII ст. на 200 жителів припадала одна церква або капела. А це значить, що все населення села чи містечка одночасно могло перебувати в церкві на молебні. Так було і у великих містах, де будувалися великі собори, які вміщали по кілька десятків тисяч віруючих одночасно.

Протягом трьох століть в одній лише Франції було побудовано 80 великих соборів, 500 великих церков і десятки тисяч приходських храмів.

Якщо в романську добу будівничими були, головним чином, ченці, то в добу готики виникають артілі будівників-професіоналів: каменярів, скульпторів, майстрів прикладного мистецтва.

Якщо в романську добу основним типом церковної споруди була базиліка, то в добу готики — міський собор. Кожне місто, навіть невелике, прагнуло мати свій собор. Собор був центром всього духовного життя міста. Поряд з богослужінням, в соборі влаштовувалися богословські диспути, відбувалися збори громадян, читалися університетські лекції, ставилися театральні вистави — містерії. Середньовічний світ, світ готики, образно кажучи, обертався навколо собору, прагнучи наблизитись до Бога за допомогою молитви.

Собор будували повільно — десятиліттями і навіть століттями. Будували на віки, вкладаючи в цю справу не лише нелегкий труд і знання, а й душу. Тому й відзначаються вони унікальною міцністю. У 1914 р., в роки Першої світової війни, німці жорстоко обстрілювали важкими снарядами собор у французькому місті Реймс. Снаряди пробили склепіння собору, зруйнували половину опорних стовпів, однак собор уцілів.

В добу готики були побудовані найвизначніші церковні споруди Середньовіччя — собори в Парижі, Ангулемі, Шартрі, Ам'єні, Страсбурзі (Франція), Вормсі, Лімбурзі, Кельні, Бамберзі, Наумберзі (Німеччина), Солсбері, Мічфелді, Глостері (Англія), собори св. Віта у Празі; собор у Відні (Австрія) і цілий ряд інших церковних споруд неперехідної цінності.

Цілий ряд суттєвих рис готичний собор успадкував від свого попередника — романського собору. В його основі теж лежить видовжений католицький хрест (тип базиліки), який створюється перетином подовжних нефів з трансептом. У ньому наявні ті ж самі конструктивні елементи, що й у романському соборі:

центральный і бокові нефи, хори, вівтар, вежа над перехрест'ям, центральный вхід (портал) на західному фасаді, а також двір, богадільня, прибудовані на східному фасаді капели тощо.

Разом з тим, готичний собор — це якісно нова будівля, яка відрізняється від романського собору як зовнішнім виглядом, так і інтер'єром.

Передусім слід відзначити колосальні розміри готичних соборів. Справжньою грандіозністю вражає, наприклад, Ам'єнський собор (Франція). Довжина його центрального нефа — 145 м, ширина — 40 м, висота склепіння — 47,5 м. В соборі могли одночасно знаходитися кілька десятків тисяч віруючих, власне, все населення тодішнього Ам'єна.

Як уже було відзначено, для романського храму характерні масивні, приземкуваті форми, товсті стіни, масивність яких підкреслюється вузькими невеликими вікнами і кам'яним орнаментом — т. зв. аркатурою. До того ж, стіни романського храму ізольовані від оточуючого їх простору.

У готичному ж соборі, навпаки, стіни фасадів і оточуючий їх простір перебувають у гармонійній взаємодії. Цьому сприяють зокрема велетенські вікна, а також численні кам'яні прикраси фасадів.

Характерні для більшості романських соборів масивні вежі над середохрест'ям зникли і були замінені невисокими легкими шпилями. Зате могутні і стрункі вежі, як правило, підносяться над західним фасадом, багато прикрашеним скульптурно.

Іншими стали центральні портали. По-перше, вони стали більшими, просторішими, а, по-друге, — іншими за формою. Якщо в романському соборі арка portalу напівкругла, то в готичному вона набула стрільчатої форми.

На відміну від романського собору, міцно “прив'язаного” до землі, готичний храм увесь націлений у висоту, до неба, шпилями своїх високих і струнких веж. Це досягається тим, що архітектурні форми розвиваються динамічно не по горизонталі, а по вертикалі. Пройоми велетенських вікон, пронизуючи стіни, надають їм легкості, а кольорові вітражі у вікнах і численні прикраси фасадів — виняткової привабливості і ажурності.

Готичний собор немовби виростає на очах у глядача. Таке враження виникає, наприклад, при огляді собору у м. Фрейбург (Німеччина), вежа якого, масивна і важка в своїй основі,

немовби рветься вгору, поступово стає все стрункішою і завершується ажурним кам'яним шатром.

Провідне місце у композиції готичного собору надається головному, західному фасаді, тобто парадній частині храму, де знаходиться центральний вхід у собор (центральный портал), який повинен був бути особливо привабливим, репрезентативним. З цією метою він прикрашався численними архітектурними прикрасами: рельєфами, статуями святих, кам'яним орнаментом тощо.

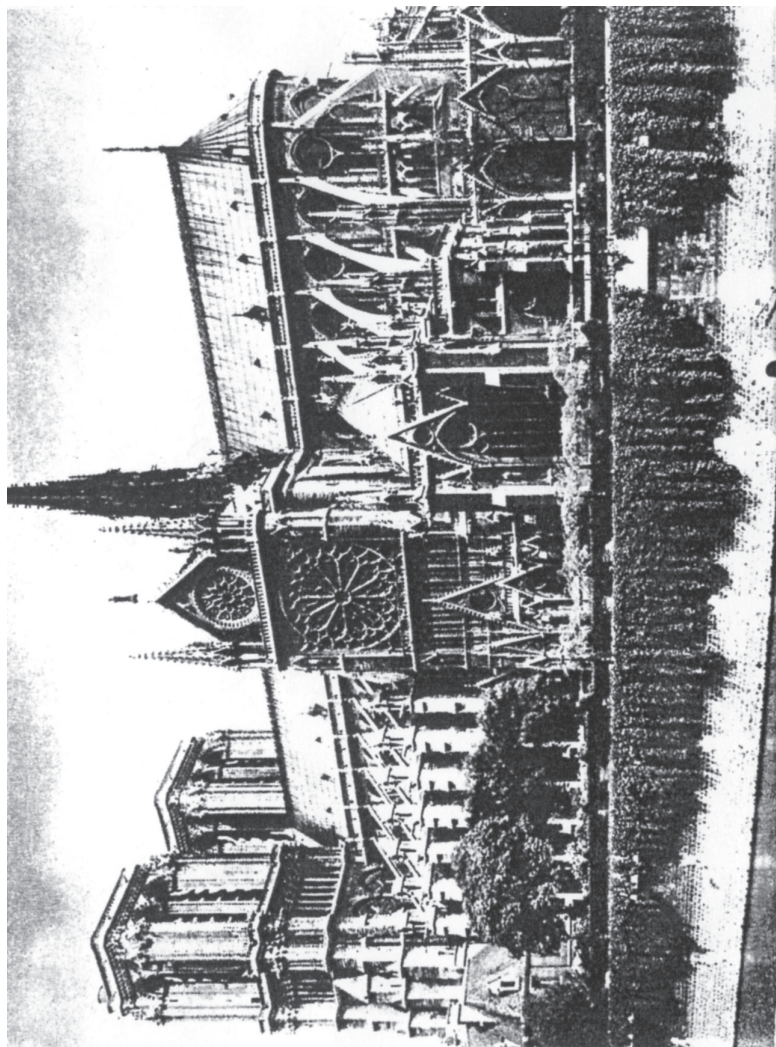
Уявлення про те, що собою являє західний фасад, можна одержати на прикладі Собору Паризької Богоматері (Notre-Dame). Західний фасад цього собору розчленований на три яруси. Нижній, порталний ярус — це, по суті, цоколь будівлі, який тримає на собі величезний вантаж двох верхніх ярусів. Стіна цього фасаду, вільна від архітектурного декору, створює враження величезної могутності і непорушності будівлі. Три великих глибоких портали виявляють товщину могутніх стін. Разом з тим стрільчаті арки немовби націлюють рух будівлі у висоту. Нижній ярус завершується скульптурним фрізом — своєрідною “портретною” галереєю французьких королів.

Центр другого яруса заповнений великим круглим вікном, так званою “розою”. Над боковими порталами — великі віна, у тимпанах яких розміщені рози менших розмірів.

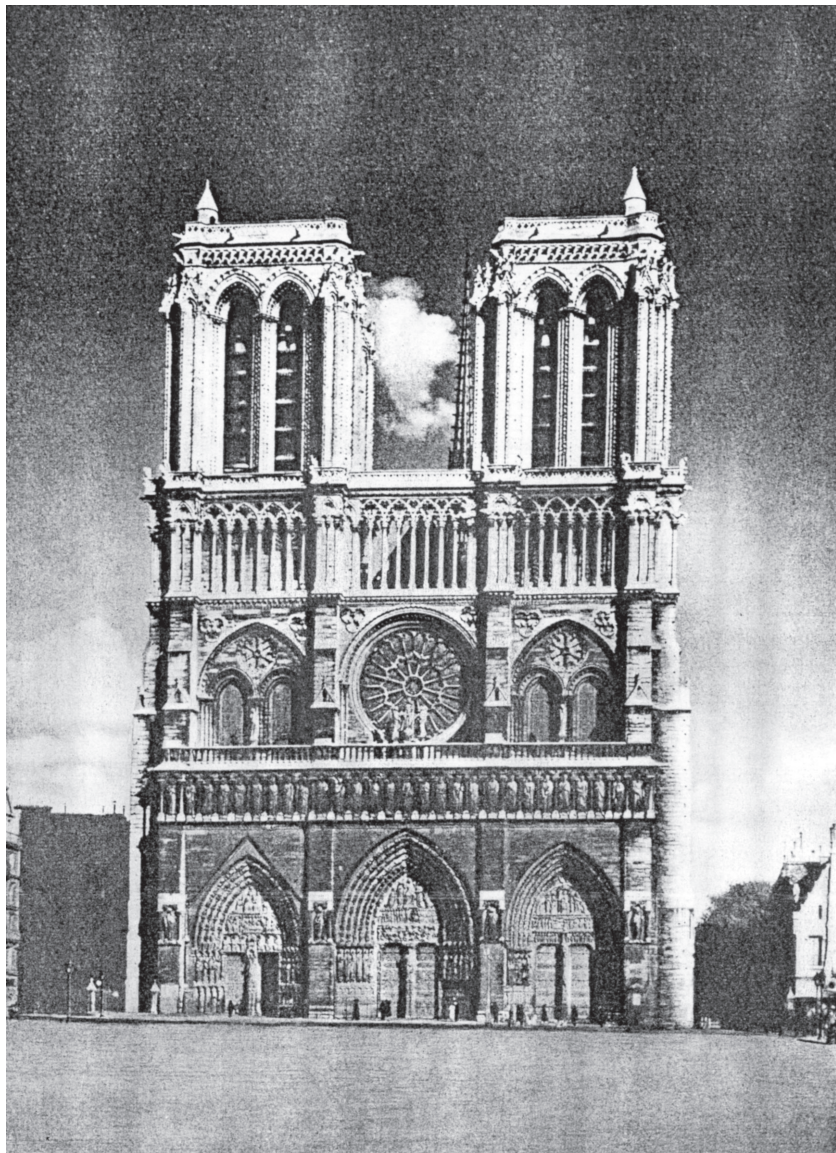
Третій ярус створює висока наскрізна і легка галерея, немовби сплетена з невеличких стрільчатих арок. Тут уже переважають архітектурні вертикалі, які спрямовують погляд глядача вгору — на карниз і далі — на злет великих, струнких вікон двох веж, якими завершується фасад.

Рух угору, у висоту, ще сильніше виражений у західному фасаді Реймського собору. На відміну від Собору Паризької Богоматері, вежі тут створюють одне ціле з масивом фасаду. Від яруса порталів і до вершини веж вертикальні лінії пронизують всю будівлю — вони уже повністю домінують над горизонталями. Лінія карниза немовби зламана вертикалями, внаслідок чого знищуються грані між ярусами. У другому ярусі високі стрільчаті вікна і стрункі колони ще сильніше підкреслюють вертикальне устремління фасаду.

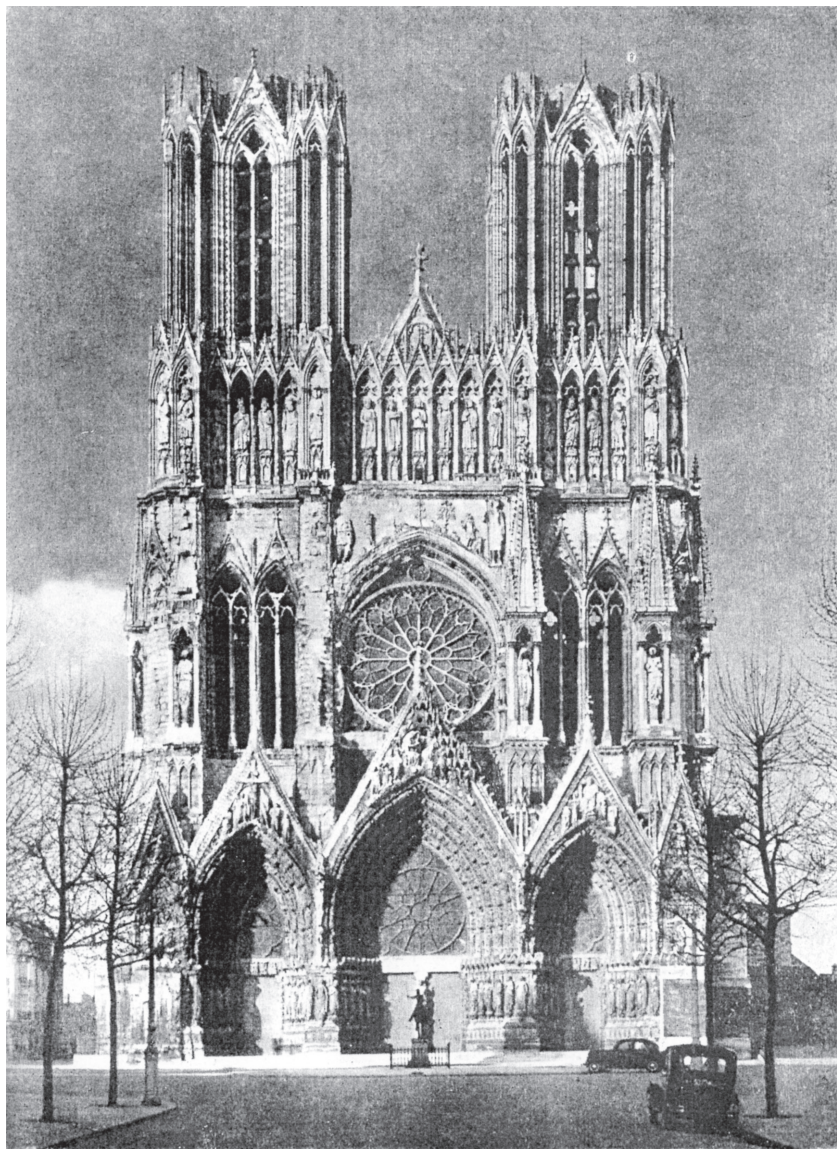
Велетенська “роза” у центрі другого яруса урочисто завершує тему менших роз, а галерея королів над другим ярусом



Собор Паризької Богоматері. Загальний вигляд. 1163–1208 р. Франція



Собор Паризької Богоматері. Західний фасад



Собор у Реймсі. Західний фасад. XII — поч. XIV ст. Франція



Собор у Реймсі. Внутрішній вигляд

немовби підготовляє злет веж з їхніми видовженими по вертикалі вікнами.

Головним нововведенням готичної архітектури стала каркасна система, яка допомогла зробити склепіння легшими, ніж у романському храмі. Готичні архітектори досягли цього, зробивши ребра храмових склепінь (так звані нервюри) основою конструкції склепіння. Якщо в романському храмі склепіння спиралося безпосередньо на стіни, то у готичному храмі — на стовпи-опори, що дало можливість перекривати простір неправильної форми. Тому будівлі готичних храмів не такі масивні, як романських. Саме каркасна система з застосуванням нервюрів забезпечувала можливість споруджувати будівлі небаченої раніше висоти і здійснювати перекриття великої ширини.

У середні віки майже кожна будівля, а тим більше собор не лише підносилися над землею, але й заглиблювалися у землю. Ось що пише про це В. Гюго у своєму романі “Собор Паризької Богоматері”: “...кожен палац, фортеця, церква неодмінно мали підземелля. У соборах, які вдень і вночі були залиті світлом, сповнювалися звуками органа та дзвонів, під кожним нефом був своєрідний другий, підземний собор, низький, таємний і німий; іноді це була гробниця... У палацах і фортецях тут були в'язниці, подекуди могильні склепи, іноді — те й друге разом... Коли який-небудь бідолаха потрапляв у підземелля, то звідти він виходив лише на шибеницю або на вогнище. Іноді він тут і згнивав”.

Зовсім по-іншому порівняно з романською добою вирішувався інтер'єр храму. Інтер'єри готичних соборів не лише грандіозніші і величніші, але й свідчать про нове розуміння внутрішнього простору будівлі. У романських церквах і соборах чітко розмежовувалися окремі елементи: подовжні нефи, трансепт, хори і т. п. У готичних соборах межі між цими елементами втрачають свою чітку визначеність. Простір центрального і бокового нефів майже зливається, створюючи враження його безкінечності. Коли віруючий вступав у центральний неф, гублячись серед величезного натовпу, його уяву вражала передусім величезна висота склепіння. Ще більше вражало розширення простору при вході в трансепт. Особливо гострим було сприйняття внутрішнього простору храму під час руху по галереї другого поверху і впродовж бокових нефів: від динамізму вражень захоплювало дух. І над усім цим панувало нестримне устремління.

ня у висоту і глибину храму — до віттаря, а також безмежний простір центрального нефа. Людина губилася у цьому грандіозному просторі і відчувала себе маленькою беззахисною істотою.

На сучасну людину при відвіданні готичного собору справляє враження передусім естетичне сприйняття інтер'єру. Це — немовби багатоголоса музика — то лірична, то радісна, то трагічна музика, у якій втілена велич людського духу. Житель середніх віків нерідко відчував при цьому глибокий релігійний екстаз.

Розповідь про інтер'єр готичного храму буде неповною, якщо нічого не сказати про те враження, яке викликають його велетенські вікна — вітражі, які наповнюють простір храму мерехтливим кольоровим світлом. Разом з блиском золота, срібла, розфарбованих статуй вони створюють виняткової художньої сили ефект, сповнюючи людину почуттям святості і урочистості.

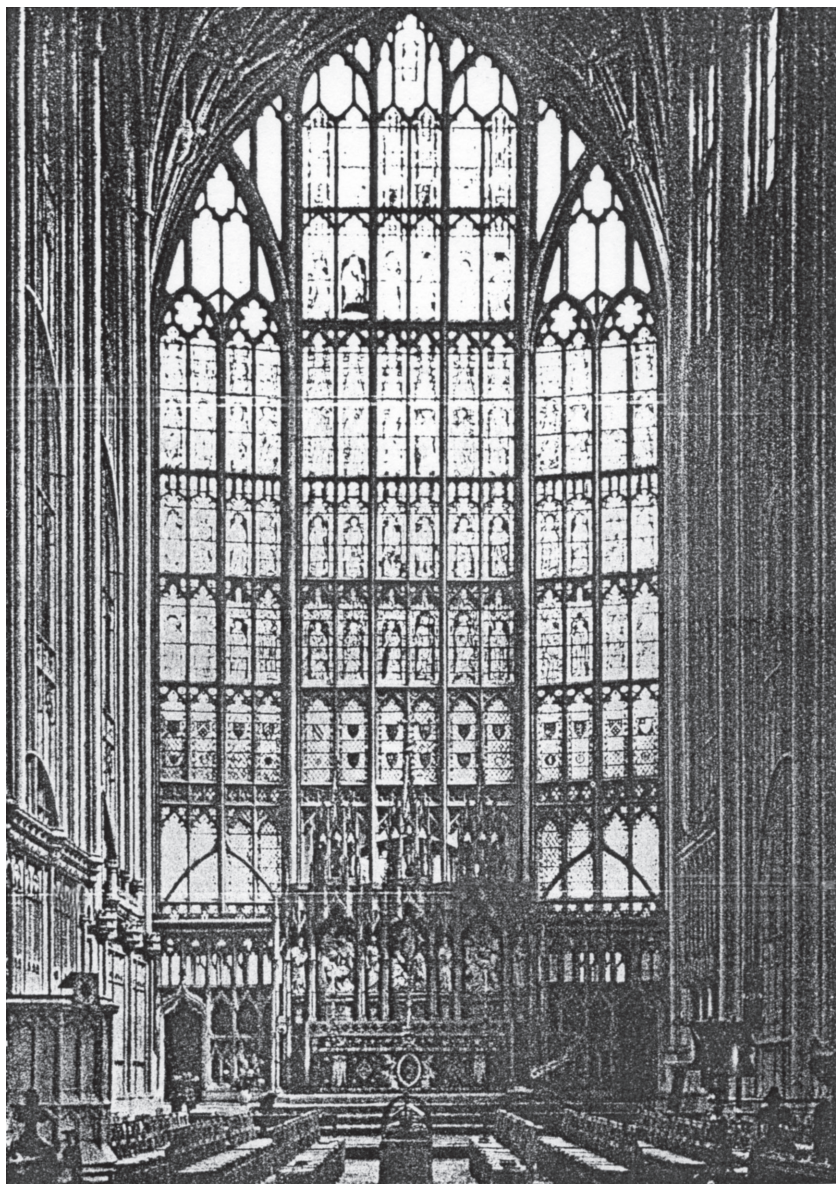
В. Гюго назвав готичний собор “величною кам'яною спорудою, чудовим витвором спільних зусиль цілої епохи, творінням, подібним до божественного, у якого воно перейняло його подвійний характер — різноманітність і вічність”.

* * *

Основну роль у художньому оформленні готичного собору відігравала скульптура. Як і всі інші види тогочасного мистецтва, вона була повністю підпорядкована архітектурі.

У романському образотворчому мистецтві основним жанром скульптури був рельєф. Готика теж знала рельєф і постійно до нього зверталася. Однак основним типом готичної пластики стала окрема статуя. Правда, готичні статуї, особливо на фасадах соборів, сприймалися як елементи єдиної з собором декоративно-монументальної композиції. І окремі статуї, і скульптурні групи нерозривно зв'язані з фасадною стіною і сприймаються як складова багатофігурного рельєфу. І все ж, коли віруючий наближався до стіни portalу, загальна декоративна цілісність композиції зникала з поля зору, і його увагу привертала психологічна і пластична виразність конкретного образу.

Зате в інтер'єрі храму скульптурні фігури (принаймні більшість з них) можна було оглянути зі всіх сторін. Слід відзначити, що у французьких храмах, як і раніше, переважав рельєф,



Собор у Глочестері. Вікно у східній стіні храму. Англія

тоді як у німецьких — окремі статуї святих. Пояснюється це тим, що французькі собори прикрашалися головним чином зовні, тоді як німецькі — в інтер'єрі.

Готичні скульптурні композиції у порівнянні з романськими відзначаються більш яким і реалістичним розкриттям сюжету, а головне — глибшим проникненням у внутрішній світ образів. Цьому сприяло удосконалення специфічних художніх засобів мови середньовічної скульптури, відчутнішою стала експресія в зображенні форми, у передачі душевних рухів і поривань, гострішою — динаміка драпіровок одягу, більш різким — світлове моделювання. Все це призвело до створення образів великої психологічної переконливості і величезної емоціональної сили.

У романську добу панував погляд на скульптуру як на “продовження” будівлі храму, що призводило до скутості, нерухомості статуй. У готичній скульптурі статуї набувають руху. Скульптори звертаються до пошуків нового, більш зручного і слухняного матеріалу — до дерева, теракоти, з'являється бронзове литво.

Сюжети скульптурних композицій підпорядковувались правилам, виробленим церквою. У своїй сукупності вони давали цілісну картину Всесвіту у відповідності з тогочасним його релігійним уявленням.

Центральний портал західного фасаду, як правило, присвячувався Христу, правий — Богоматері. На цоколі портала часто зображували місяці і пори року. Надбрамний тимпан здебільшого заповнювався композицією “Страшного суду”. У цілому собор являє собою немовби зібране у єдиному фокусі релігійне уявлення про світ і Священну історію.

Однак у релігійні сюжети непомітно проникав інтерес до реальної дійсності. Правда, життєві конфлікти (боротьба, страждання, горе людське, любов, співчуття і т. п.) виступали, зрозуміла річ, в образах євангельських сюжетів (переслідування і знущання над святими мучениками, горе Богоматері, бідування і страждання патріарха Іова і т. п.). Зверталися скульптори і до зображення звичайних життєвих сцен, однак вони поєднувалися з абстрактними алегоріями і символами.

Монументальна готична скульптура репрезентована передусім пам'ятниками французької і німецької художніх шкіл.

Французькі скульптори, як уже було відзначено, надавали перевагу рельєфу перед круглою скульптурою.

Про високий рівень готичної скульптури Франції свідчить зокрема скульптурна група (рельєф) “Страшний суд” на західному фасаді Собору Паризької Богоматері і передусім — композиція, у якій розкривається історія багатостраждального Іова. Зображена тут сцена відзначається суворою простотою, дещо наївною серйозністю і, що особливо важливо, — глибоким драматизмом образів. Готичний майстер, який витесував з каменя цю композицію, зумів надати образам відчутної одухотвореності завдяки, здавалось би, звичайнісіньким рухам і жестам. Троє людей наближаються до хворого на проказу Іова, намагаючись втішити його. На обличчях персонажів — схвилюваність, співчуття, печаль. Ці почуття відбиті у жесті жінки, яка притисла руку до грудей, у задумливо схилений голові постаті, яка стоїть позаду жінки, і в тому, як ніжно поклав руку на плече Іова старий, що стоїть позаду нього. Як бачимо, готичний скульптор зумів відобразити те, що скульпторові романської доби було ще недоступно, а саме — людські почуття, трагедію самого життя.

Це проникнення у внутрішній світ людини було великим кроком вперед не лише порівняно з романською добою, а й з античністю. Античність не дала таких яскравих образів, які так глибоко розкривають світ людських почуттів, зокрема таке почуття, як співчуття людському горю.

Прагнення розкрити красу внутрішнього світу людини відчувається і в скульптурних композиціях західного фасаду Страсбурзького собору. У цьому плані показовий рельєф “Успіння Богородиці”, розміщений у тимпані транспта собору. Тут яскраво передано почуття горя на обличчях апостолів і Христа, а також спокій смерті в обличчі Марії, хоч зроблено це занадто експресивно (перебільшена експресія рухів і жестів). Ця риса характерною була зокрема для німецької скульптури.

З творів круглої французької готичної скульптури виділяється статуя “Христа-мандрівника” на соборі в Реймсі, в якій скульптор зумів передати глибоку задуму зображеного. Статуя відзначається пропорційністю, широким і м’яким моделюванням форми. Сумний вигин рота, обрамленого звивинами вусів, заглиблений у себе погляд створюють образ людини з доброю, ніжною душею.

Про високу майстерність скульпторів німецької готики найпереконливіше свідчать індивідуальні і парні зображення.

Для готики загалом і для німецької готики зокрема типологією є тенденція протиставлення піднесеного і комічного. Якщо піднесене втілюється в образах Христа, Богоматері, святих, то комічні, смішні, негативні риси — в образах істот, наближених до сатани, зокрема в зображеннях різного роду химер.

До справжніх шедеврів середньовічної скульптури (і не лише німецької) справедливо відносять скульптурні статуї-“портрети” в інтер’єрі собору у м. Наумбург, датовані XIII ст. Правда, портретами у повному розумінні цього слова їх назвати не можна. Виконані через багато років після смерті тих, кого на них зображено, а саме — донаторів собору, вони не могли мати схожості з оригіналами. Це швидше скульптурна галерея типових для суспільства того часу людських характерів. Розміщені в хорі собору статуї поставлені так, щоб вони не закривали одна одну. Особливо виділяються з цієї групи парні статуї Еккегарда і Утти, Германа й Рогніди.

Цікаво, що готичний майстер скористався при виготовленні цих статуй прийомом контрасту. Так, контрастують між собою мужній, з почуттям власної гідності Еккегард і худенька, підкреслено жіночна Утта. У той же час, зосереджений Утті протиставлений більш простий, підкреслено простонародний і більш життєрадісний образ Рогніди.

Повністю позбавлені ідеалізації, наумбурзькі образи позначені глибокою життєвою характеристикою і виразною індивідуалізацією. Кожен з цих образів — тип і одночасно конкретна особистість, яка немов би розповідає свою історію. Кожне обличчя сповнене почуття, думки, прояву людяності, психологічної виразності. Справжній подив викликає те, як наумбурзький митець зумів так оживити камінь.

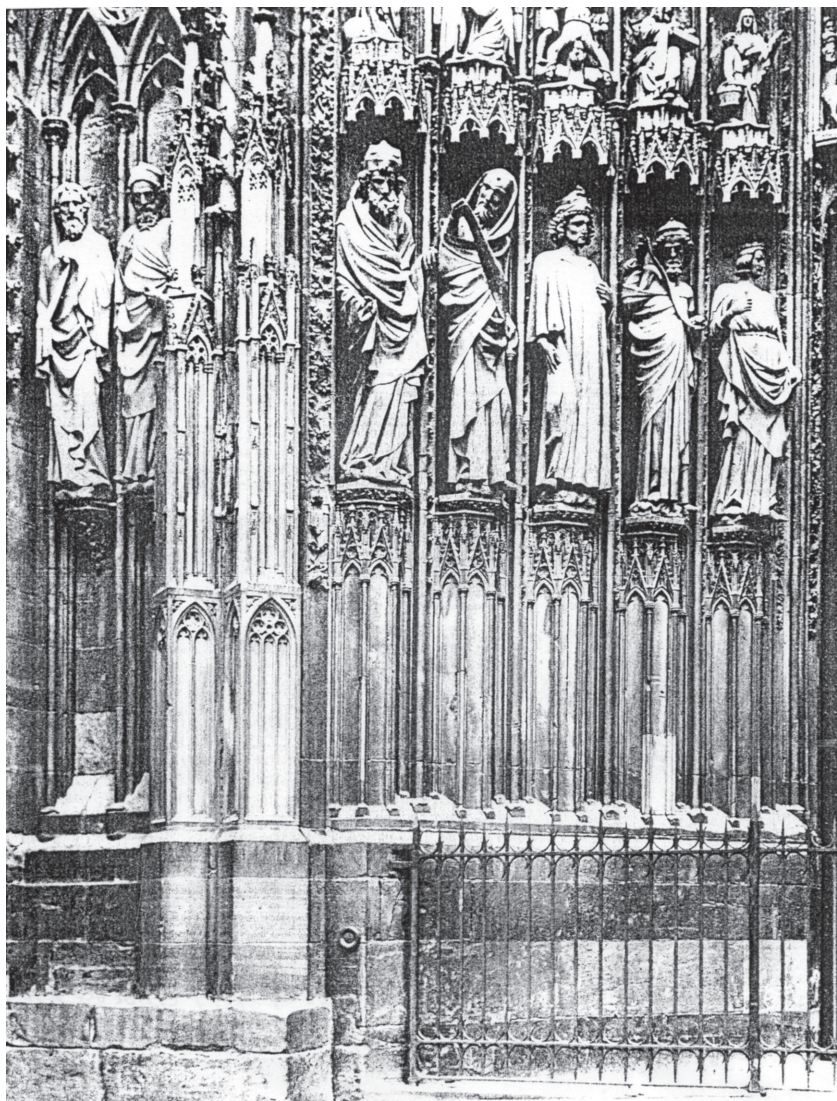
Як уже було відзначено, у німецькій готичній скульптурі виразно проявилася тенденція до чіткого протиставлення піднесеного і комічного, зниженого. Потворне і смішне виділялося в окрему групу образів. Це, зокрема, різного роду химери — фантастичні істоти негативного відтінку, а також грішники і грішниці. Так, на одному з рельєфів собору у Майнці зображено групу грішників, які чекають на вирішення своєї долі, що чекає на них у потойбічному світі. У чоловіка, зображеного у центрі композиції, від хвилювання судорожно тиснуті руки, а жінка, що стоїть поруч нього, притулила руку до серця і зажу-



Іов і його друзі. Рельєф собору Паризької Богоматері



Успіння Богородиці. Тимпан собору у Страсбурзі. Кінець XIII ст. Франція



Статуї західного собору у Страсбурзі



Еккегард і Утта. Скульптурна група собору у Наумбурзі.
XIII ст. Німеччина



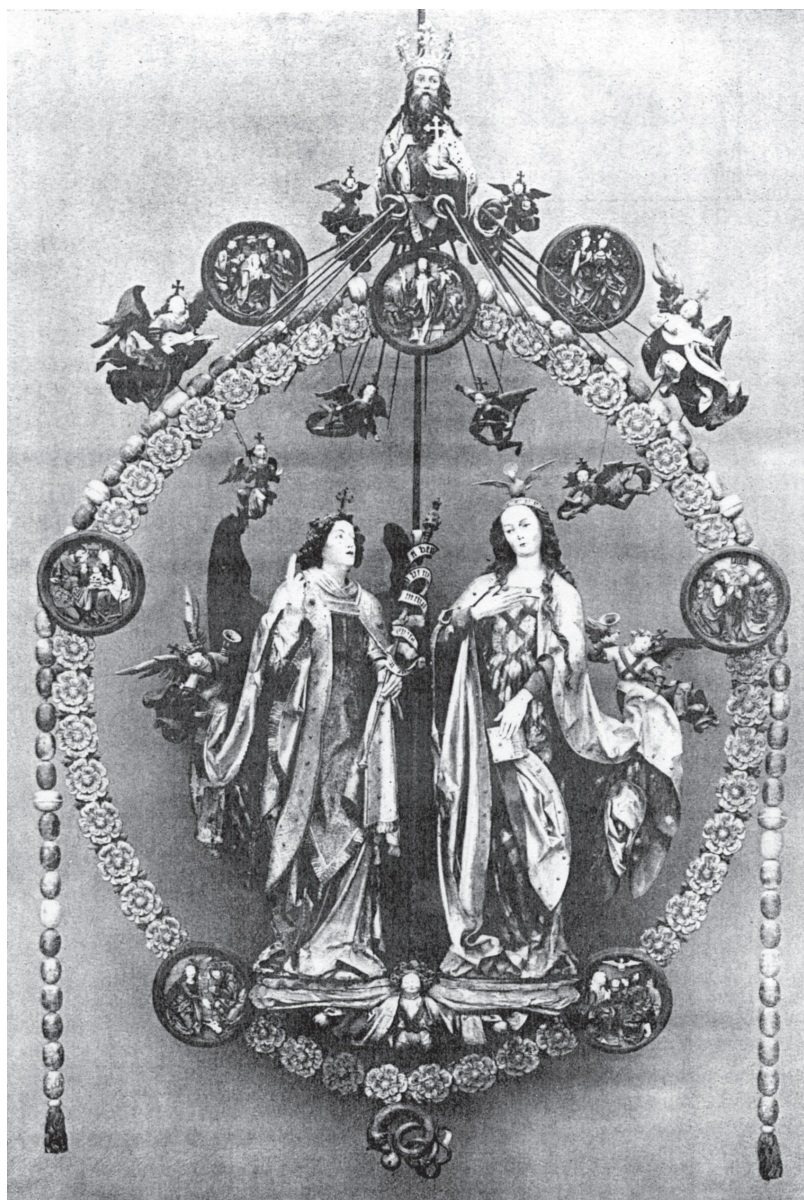
Христос-мандрівник. Статуя собору у Реймсі. XIII ст.



Грішники. Рельєф собору у Майнці. Німеччина



Крумловська Мадонна. Вівтарний образ. Біля 1400 р. Австрія



Композиція вітваря готичного собору. Німеччина



Надгробок епископа Вольхардта фон Рота. Бл. 1302 р. Адгсбурзький собор



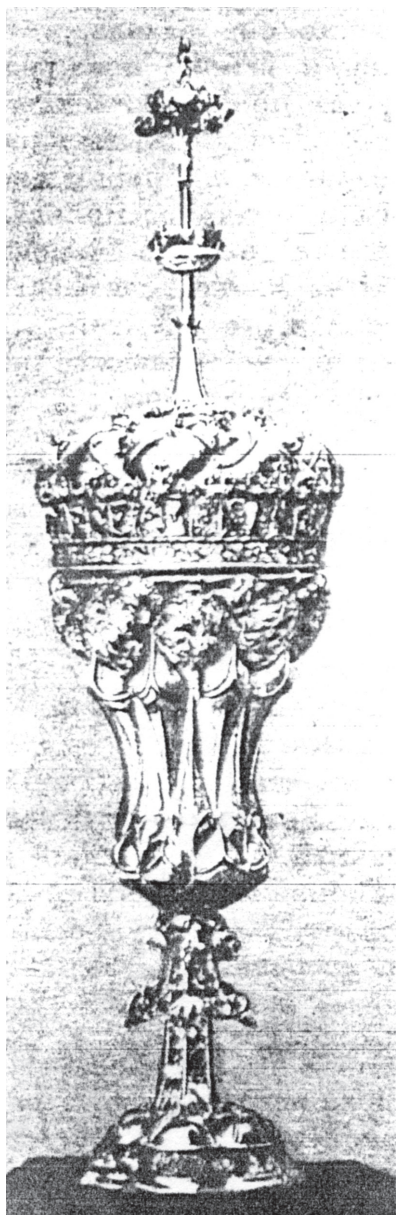
Граф Альбрехт Габсбург. Статуетка. 1518 р. Німеччина



Богоматір з немовлям. Вітраж собору у Шартрі.
Франція. XII — XIII ст.



Родинна сцена. Шляхетна дама перед дзеркалом.
Мініатюра XV ст.



Готичний келих. 1462 р. Німеччина



Знатна дама. Німецьке жіноче вбрання доби готики.
XV ст.

рено схилила голову. Не менш виразний образ грішниці — нерозумної діви, зображеної в одній із статуй собору у Страсбурзі.

Серед статуй, якими прикрашалися готичні собори, немало алегоричних образів (“Доброчинність”, “Справедливість” та ін.), у яких втілені важливі християнські чесноти.

Крім рельєфів і статуй, важливими жанрами готичної скульптури були вівтарні образи, надгробки і епітафії.

Вівтар був центром і основним об’єктом художнього оздоблення храму. Особливо щедро прикрашалися вівтарі, розміщені в хорах — так звані “високі вівтарі” (Hochaltar). Золото, срібло, блиск яскравих фарб, сцени зі священної історії — все це спонукало до заглиблення віруючих у молитву, викликало стан екстази. Центральне місце у вівтарях посідали образи Христа і Богородиці.

Характеру справжніх витворів мистецтва набули у готичну добу надгробки, які ставили на могили покійного. З часом надгробки відокремились від захоронення, що призвело до появи нового скульптурного жанру — кенттафів і епітафій, які посвящалися святому — покровителеві померлого і не були прив’язані до захоронення.

Високого художнього рівня набула також дрібна скульптура — виготовлення статуеток Христа, Богородиці, святих, а також світських осіб. Деякі з них, як, наприклад, статуетка “Танець сарацинів” відзначаються віртуозною майстерністю у передачі рухів і жестів танцюючих.

* * *

Малярське мистецтво готичної доби представлене головним чином вітражами і книжковою мініатюрою. Монументальне малярство (мозаїки і фрески) фактично зійшло зі сцени — у готичних храмах, стіни яких майже повністю займали велетенські вікна, для монументальних розписів не знаходилося місця.

Вітраж (в перекладі з французької “вставлення вікон”) — розповсюджений вид середньовічного живопису, у якому зображення складається зі шматочків кольорового скла. Шматочки скла з’єднуються вузькими свинцевими планками, забраними в залізну арматуру.

Причиною появи вітражів стала заміна глухих стін у храмах величезними віконними пройомами.

Заповнені вітражами величезні вікна храму наповнювали його внутрішній простір м'яким і звучним кольоровим світлом, що створювало надзвичайної сили художній ефект. На жаль, до нашого часу дійшло дуже мало середньовічних вітражів. Найбільше їх збереглося у соборі м. Шартр (Франція).

Зразком середньовічного вітражу може послужити зображення Богоматері з немовлям на руках (XII — XIII ст., Шартрський собор). На темно-червоному тлі м'яко виступає блакитний одяг Марії. Блакитний колір доповнюється фіолетово-синіми тонами покривала, яким прикриті коліна Богоматері, і золото-рожевою хусткою, що огортає шию.

Вітражі наповнювали інтер'єр храму мерехтливим кольоровим світлом і, разом з блиском золота і срібла, розфарбованих статуй, контрастували з суворістю сірих кам'яних стін, надаючи храмові виняткової святості і урочистості. Це був кольоровий килим. Проміння, вільно проникаючи через скляне середовище, “заповняло” скло і повітря храму всією гаммою веселки. Повітря ніби мерехтіло від кольорових рефлексів. Готичне скло — найблискучіша сторінка живописних досягнень цієї доби. Його донині зберегли й уміло реставрували у Реймсі, Страсбурзі, Кельні, Флоренції, Відні і Празі.

У добу готики продовжує розвиватися і удосконалюватися мистецтво книжкової мініатюри, в якій, порівняно з романською добою, посилюються реалістичні тенденції. Ілюструються не лише богослужбні книги, а й наукові трактати — твори Арістотеля, Платона, Сократа. З'являються перші спроби ілюстрування художніх творів.

Велика і багата колекція зразків книжкової мініатюри зберігається, зокрема, в Національній бібліотеці в Парижі.

На мініатюрах рукописних книг XII — XV ст., крім сюжетів на релігійні теми, знайдемо і сюжети на побутову тематику, наприклад, “Купання немовляти”, “Материнські турботи”, “Сільські танці”, “Шаріварі” (“Котячий концерт”) та ін. Переважна більшість мініатюр відзначається чіткістю малюнка, відчутною передачею об'ємів, виразністю облич, жестів, рухів персонажів.

Дійшли до нашого часу і досить майстерні зразки прикладного мистецтва, великий вплив на яке мала архітектура. Крім

речей культу (чотки, шкатулки, панікадила тощо), виготовлялися сундуки, крісла, вироби зі срібла, невеличкі статуї святих і навіть мініатюрні собори і капели.

У будинках заможних міщан стояв багатоярусний буфет з парадним, святковим посудом. Готичні ліжка у багатих родинах являли собою вражаючі споруди з високим дерев'яним навісом. Більше уваги стало приділятися виготовленню святкового одягу, передусім жіночого.

* * *

Інтенсивно розвивається в добу готики література — як церковна, так і світська.

Основним жанром церковної літератури залишається “житіє”. Ця література творилася, як і в попередню, романську добу, у монастирях, головним чином, ченцями. Основний зміст і характер цієї літератури можна стисло визначити як “сакральний алегоризм”, а її головним героєм залишається той же святий мученик, який уповає на Бога.

Що стосується світської літератури, то вона була репрезентована двома напрямками: літературою феодального замку (лицарська література) і літературою, яка творилася в демократичному середовищі середньовічного міста. Перший напрямок представлений лицарським романом, а другий — цілим рядом прозових і драматичних жанрів (фабль, шванки, тваринний епос, міраклъ, мораліте, фарс), а також міською лірикою.

Лицарський роман зародився у північно-східній Франції, яка після занепаду Провансу стала центром культурного і мистецького життя.

Лицарський роман прийшов на зміну народно-героїчному епосові. Між обома цими жанрами є чимало спільного; об'єднує їх передусім спільний герой — лицар — воїн, який здійснює героїчні подвиги, а по-друге — обов'язкова наявність любовної колізії. Відрізняються ці два жанри різним підходом до трактування головного героя. Якщо герой народно-героїчного епосу здійснює свої подвиги в ім'я віри, рідного племені і своєї батьківщини і не думає про свою власну славу, то в лицарському романі на перше місце виступають власні інтереси героя — мандрівного лицаря, який іде на подвиги заради власно-

го прославлення, самовдосконалення, намагаючись заслужити прихильність своєї “дами серця”. “Герой у битвах — мученик у коханні” — такою формулою можна визначити суть головного героя лицарського роману.

Характерною особливістю лицарських романів є переплетення в них реального і фантастичного. У них ми знайдемо чимало пізнавального, такого, що дає уявлення про тогочасне життя, передусім про життя феодального замку і його мешканців (детальні описи замкових будівель, придворних свят, битв, лицарських турнірів, міських ярмарків тощо). Все це переплітається з фантастичними розповідями про злих і добрих велетнів, чаклунів, прекрасних фей, злих карликів і т. п.

Сюжет у лицарському романі рухається завдяки втручанню зовнішніх, надприродних сил. Кожного разу мусить бути якийсь поштовх з боку чарівних сил, щоб відбувся новий поворот у долі героїв.

Важливою ознакою лицарського роману є поглиблення психологізму, прагнення до розкриття внутрішнього світу людини, показ душевних переживань, почуттів, боротьби пристрастей. З’являються перші спроби створити портрет (передусім жіночий — “дами серця”), а також перші пейзажні замальовки. Ранні лицарські романи мали віршовану форму, згодом стали переважати прозові.

Серед великої кількості лицарських романів особливої популярності набув роман “Трістан і Ізольда”. Основна причина його популярності — надзвичайно глибоке опоетизування інтимних почуттів героїв, їх вірності в коханні, причому коханні не платонічному, а реальному, земному. Самовіддана любов, страх за життя коханої людини, вірність і зрада, помста, боротьба почуттів — все це тримає читача у глибокому драматичному напруженні.

Романом “Трістан і Ізольда” зачитувались протягом багатьох століть, мотиви його використовували митці нових часів. Так, видатний німецький композитор Ріхард Вагнер створив однойменну музичну драму, а Леся Українка — драматичну поему “Ізольда білорука”.

Другий напрямок у розвитку літератури готичної доби представлений літературою міста, яка відбивала погляди і життя середньовічної буржуазії — міщанства, яка на той час набула уже значної ваги і сили.

На відміну від лицарської літератури, література міста ха-

рактизується “приземленістю”, грубуватим гумором і, разом з тим, здоровим глуздом і оптимізмом. Вона мала свого героя — звичайну просту людину, для якої характерні такі якості, як працьовитість, енергійність, розсудливість, наполегливість у досягненні мети. Цінувалися й такі риси, як спритність, кмітливність, хитрість тощо.

Разом з тим, засуджуються і висміюються такі людські вади, як користолюбство, зажерливість, скупість, жорстокість, тобто риси, які не відповідали вимогам християнської моралі.

Як і масові народні гуляння — карнавали, гумористична і сатирична література середньовічного готичного міста була яскравим проявом могутньої сміхової культури Середньовіччя, і цілком виправданим є її визначення як “літератури карнавального натуралізму”. Мотиви цієї літератури згодом використовують у своїх творах Франсуа Рабле, Мольєр та інші митці.

Надзвичайно цікавою сторінкою літератури готичної доби є поезія вагантів або, як їх називали у Німеччині — голіардів.

Уже назва цієї поезії проливає певне світло на її характер: вагант у перекладі з французької — бродяга, а зі старофранцузької — блазень.

Поезія вагантів — поезія латиномовна, творцями її були, головним чином, представники кліру (нижчого духовенства), зокрема попи-розстриги, яких за аморальні вчинки позбавили сану. Збираючись у невеликі ватаги, вони мандрували дорогами Європи з країни в країну, заробляючи на прожиття складанням віршів і пісень. Серед вагантів чимало було студентів, які кочували з університету до університету і теж промишляли своєю поезією. Це була молодь буйна, бешкетна, яка не відзначалася моральністю і загальноприйнятими чеснотами.

Освічені, а то й добре освічені люди, ваганти добре володіли латиною і умінням складати вірші, чого вони навчилися, вивчаючи риторику в університетах. Це був своєрідний клан (ваганти мали навіть свій маніфест), члени якого з погордою ставилися до людей з інших соціальних станів, навіть до феодалної знаті, яка здебільшого була неосвіченою.

Бродяги, обірванці, ваганти радше відвідували корчму, ніж церкву, заходячи туди лише для того, щоб перечекати негоду. Понад усе вони цінували свободу, незалежність, що зафіксували навіть у своєму “Маніфесті”:

Жизнь на свете хороша,
Коль душа свободна,
А свободная душа
Господу угодна.
От монарха самого
До беднейшей голи
Люди мы и оттого
Все достойны воли.

У поезії вагантів були дві основні теми: любовна і викривальна. На відміну від своїх попередників — представників лицарської куртуазної поезії, ваганти у своїй любовній ліриці прославляли не високу ідеальну любов лицаря до своєї дами серця, а любов простих людей, приземлену, нерідко трактовану з відтінком грубуватості, а іноді — вульгарності, хоч окремі поезії пройняті повагою до жінки, дівчини.

Героїнею поезії вагантів найчастіше виступає дівчина-пастушка, зображена на тлі природи, здебільшого весняної, розквітлої — символу оновлення всього живого.

Основне вістря викривальної поезії вагантів спрямоване проти вищого духовенства — єпископів, прелатів, навіть Ватикану. Їдко висміюється їх пожадливість, безчесність, скупість, несправедливість, лицемірство, що в ідейному плані зближує поезію вагантів з тогочасною гумористично-сатиричною прозою і драматургією.

Лірика вагантів в основному анонімна, хоч до нашого часу все ж дійшли окремі імена її авторів, наприклад Гугон (на прізвисько Примас Орлеанський), Аркініїт Кельнський (“піїт над піїтами”) і деякі інші.

Викривальна поезія вагантів була дуже популярною, їхні вірші переписувались і поширювались по всій Європі.

Ваганти внесли свою долю новаторства у розвиток європейської ліричної поезії. Стиль їхніх творів відзначається багатством відтінків — від зворушливої ніжності до бурлескного зухвальства і грубості.

* * *

У той час, як у країнах Західної і Центральної Європи панував готичний стиль, Україна переживала важкі часи. У роки татаро-монгольської навали були зруйновані всі вели-

кі міста — економічні й культурні центри: Київ, Чернігів, Переяслав, Галич та ін. Протягом тривалого часу на цій знекровленій, сплюндрованій жорстоким ворогом землі не було найелементарніших умов для розвитку культурного мистецького життя. Відносну самостійність зберігало протягом певного часу лише Галицько-Волинське князівство — останній оплот українського народу і його надія на те, що він виживе і збережеться як самостійний етнос.

Обставини ускладнювалися ще й тим, що в XIV ст. територія України потрапляє під владу нових іноземних завойовників — спочатку литовських, а згодом і польських феодалів. Таким чином, протягом майже всього пізнього Середньовіччя, яке в Україні затягнулося до середини XVI ст., умови для розвитку культурно-мистецького життя були вкрай несприятливими. Саме цим пояснюється те, що стиль готики не знайшов в Україні відповідного матеріального, як і духовного ґрунту.

І все ж готика залишила певний слід в українському мистецтві і передусім — в архітектурі.

В силу згаданих вище причин будівництво в Україні обмежувалось фактично лише невеликими спорудами та й то, головним чином, на західноукраїнських землях. Елементи готичного стилю, наявні в окремих спорудах, виявилися у застосуванні нервюрних склепінь, стрільчатих арок, високих покатих крівель та елементів декоративного орнаменту. Все це надавало будівлям більшої легкості і динаміки, хоч у формах планів і у вирішенні просторових об'ємів домінував, як і раніше, візантійсько-український стиль.

Готичні, як і раніше романські, впливи йшли в Україну з двох основних напрямків: з північно-східного регіону Німеччини через Польщу та з Італії через Угорщину. Найпомітніший слід вони залишили в архітектурі Галичини та Волині.

Більше всього пам'ятників архітектури з елементами готичного стилю було у Львові, але більшість з них загинули під час пожежі міста у 1527 р.

Сліди готики найповніше позначились на храмових будівлях, вони очевидні зокрема у Вірменській церкві та кафедральному соборі Львова (обидва пам'ятники датуються XIV ст.), у католицьких костьолах Дрогобича, Перемишля, Кам'янця-Подільського, у церквах Різдва Христового (Галич) та Богоро-

диці в Рогатині. Церква Богородиці у цьому плані особливо показова, оскільки являє собою своєрідне переплетення українсько-візантійського та готичного стилів. Останній проявився у наявності готичних нервюрних склепінь, контрфорсів у деяких фасадах, хоч і дещо видозмінених.

Зберегли сліди готики також будівлі оборонного призначення, зокрема замки-фортеці у Хотині, Острозі, Луцьку, Кременці, Кам'янці-Подільському та Меджибожі (Поділля).

Загалом же, як уже було відзначено, готика як конструктивна і стильова система в українській архітектурі пізнього Середньовіччя не знайшла широкого розповсюдження і в розвинених формах себе не виявила.

Православна церковна традиція, на відміну від католицької, надавала перевагу іконі перед пластикою, а тому скульптура в Україні в добу Середньовіччя посідала досить скромне місце. Круглої скульптури взагалі не було, побутував в основному рельєф. Виготовлялися зокрема невеличкі рельєфні іконки з металу або каменю із зображенням святих воїнів, князів Бориса і Гліба, невеличкі розп'яття тощо.

До середини XIV ст. в українській скульптурі панував візантійсько-український стиль, і лише з другої половини XIV ст. починають з'являтися твори, позначені елементами готики. Поступово збагачується образна мова скульптури, у зв'язку з чим зростає можливість передачі об'ємів, пропорцій людського тіла. У цьому плані показовий рельєф "Увірування Хоми" з Вірменської церкви Львова. На рельєфі зображено Хому, який упав на коліна перед воскреслим Христом. Рельєф свідчить про неабияке обдарування невідомого скульптора, який зумів переконливо передати подив і жах на обличчі Хоми з допомогою засобів, якими користувалися митці готики (різкі рухи й жести, енергійна передача складок одягу, які ніби розвиваються на вітрі). Скористався автор рельєфу також засобом контрасту. Якщо образ Хоми сповнений експресії, то образ Христа зображено в стилі благородного спокою.

Що стосується української літератури готичної доби, то все цінне в ній пов'язане з візантійською художньою традицією і прямих дотиків до готики, за винятком хіба що творів єретичного змісту ("Сон Богородиці", "Лист небесний" та ін.), вона не має.

Середньовічне мистецтво, репрезентоване трьома великими художніми стилями: візантійським, романським і готичним, — надзвичайно важливий етап у розвитку європейської культури, як і загалом європейської і світової цивілізації. Розвиваючись протягом цілого тисячоліття, мистецтво Середніх віків збагатило духовну культуру людства цілим рядом важливих ідей, високохудожніх творів архітектури, скульптури, малярства, літератури, які справедливо вважаються безсмертними шедеврами. Надихаючись ідеями християнського вчення, середньовічне мистецтво глибоко проникло у внутрішній, духовний світ людини, навчилося передавати найдраматичніші душевні переживання. Митці цієї доби прагнули духовності, гармонії, намагалися засобами мистецтва пізнати таємниці Всесвіту, смисл людського життя.

Середньовіччя мало свою естетику, яка базувалася на теологічному вченні про світ і людину в ньому, свій естетичний ідеал, відмінний від ідеалу попередньої античної доби. Якщо ідеалом античності була красива, фізично розвинена людина, спортсмен, то ідеалом Середньовіччя — змучене тортурами мертво тіло Христа.

Середньовічне малярство прагнуло до вирішення глибоких проблем космічного порядку, намагалося пізнати загальні закономірності, які лежать в основі світобудови, досягнути закони і гармонію існуючих у Всесвіті порядків. Звідси — тяжіння середньовічного мистецтва до створення грандіозних синтетичних мистецьких ансамблів з метою охоплення всієї багатогранної краси світу. Яскравим прикладом цього є культові споруди, зокрема такі грандіозні, як Константинопольська Софія та католицькі готичні собори.

Інтерес митців Середньовіччя до духовності був величезним. Вони прагнули гармонії, міркували про високе, духовне, про розумне влаштування світу.

Вирішуючи проблему духовності, середньовічні митці зверталися до Священної історії, черпаючи в ній сюжети, ідеї та образи своїх творів.

Образ людини в середньовічному мистецтві був, власне, об-разом олюдненого божества, і саме цим зумовлена така важ-лива його особливість, як розкішність і величність. У цьому мистецтві багато суворості і урочистості, але йому не вистачало теплоти й безпосередності. На людину воно впливало передусім своєю грандіозністю і таємничістю.

Мистецтво середніх віків — і це рівною мірою стосується всіх трьох художніх стилів, про які йшлося вище — тяжіло до сим-волу й алегорії. Це мистецтво швидше символів, ніж образів ре-ального світу. У творах середньовічних митців можна бачити по-статі святих, трактованих досить правдоподібно. Однак подані, як правило, ізольовано один від одного і від реального оточення, вони сприймаються саме як символи, як щось незмінне і вічне.

Середньовічне мистецтво в основі своїй анонімне. Середньо-вічний митець, яким би талановитим він не був, залишався фактично ремісником і, як правило, не підписувався під своїми творами, оскільки був переконаний, що істинний митець не він, а Бог, який водить його рукою. Почуття власної гідності і професійної гордості з'явиться у митців лише в Нові часи.

Середньовіччя вирило свою систему мистецтв, провідне місце серед яких посідала архітектура. Малярство, скульптура, прикладні мистецтва, а опосередковано і музика обслуговували фактично архітектуру і були міцно прив'язані до неї. Основ-на функція цих мистецтв була підпорядкована високій меті — створенню величного образу християнського храму, який сим-волізував собою Всесвіт.

До речі, таку ж роль провідного мистецтва архітектура віді-гравала і в попередні періоди людської історії. В. Гюго надзви-чайно влучно і образно назвав архітектуру “великою книгою людства — тим основним, що виявляло суть людини на різних етапах її розвитку... Кожен релігійний символ... кожна люд-ська думка мають у цій великій книзі свою сторінку і свій пам'ятник. Тогочасна думка могла бути вільною лише в архі-тектурі... інакше її прилюдно спалили б на вогні”.

Все сказане про середньовічне мистецтво рівною мірою сто-сується всіх трьох художніх стилів: візантійського, романсько-го і готичного.

Разом з тим, кожен з цих стилів — це цілком самостійна ху-дожня система, яка має свою специфіку, свій арсенал засобів і

прийомів образної мови і посідає своє місце у загальноєвропейському культурно-мистецькому процесі.

Першим виник і сформувався візантійський стиль. Спираючись на багату античну спадщину і переплавивши її в горнилі християнської ідеології, візантійські митці створили якісно нову культурно-мистецьку якість, яка вплинула на весь подальший розвиток європейського мистецтва.

У центрі своєї уваги візантійські митці поставили не матеріальну, а духовну суть людини, ввели в образи свого мистецтва уявлення про абстрактне, надприродне, яке не піддається пізнанню розумом, а доступне лише вірі. Світ, що відкривається перед нами з творів візантійського мистецтва, містить у собі не лише реальні людські почуття, а й вищу безособистісну духовну експресію.

Одне з чудес світу — Константинопольська Софія, новий тип церковної споруди — хрестовокупольний храм: монументальні мозаїчні розписи, іконопис, блискучі зразки книжкової мініатюри — в малярському мистецтві; нові жанри християнської сакральної літератури — це те конкретне, чим митці візантійського стилю збагатили європейське і світове мистецтво.

У той час, як на Півдні і Сході Європи панував візантійський стиль, у країнах Західної і Центральної Європи сформувався новий стиль — романський, ідеологічною базою якого став католицький варіант християнства. Суворі умови раннього західноєвропейського середньовіччя викликали до життя таке ж суворе мистецтво, репрезентоване похмурими романськими храмами, замками-фортецями і оборонними ровами та валами, які опоясали половину Європи; народно-героїчним епосом з його жорстокими кривавими сценами і містикою. Єдиною світлою плямою на цьому тлі виділялася сповнена світлого ліричного почуття і благородства куртуазна поезія.

На зміну романському стилю, власне, як його продовження на новому історичному етапі художнього розвитку європейських народів, прийшло мистецтво готики з її грандіозними готичними соборами, лицарським романом, поезією вагантів і багатою жанрами літературою міста.

Саме в надрах готичного мистецтва зародилися і проросли зерна нового художнього стилю, який ознаменував собою кінець середньовічного мистецтва і утвердження мистецтва Нового часу — Ренесансу.

1. Античность. Средние века. Новое время: проблемы искусства. — М., 1977.
2. Аркин Ф. Е. Образы архитектуры и скульптуры. — М., 1990.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья. — М., 1990.
4. Бессмертный Ю. Л. Жизнь и смерть в Средние века. — М., 1971.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика: теоретические проблемы. — М., 1974.
6. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. — М.-Л., 1930.
7. Винкельман И. История искусства древности. — М.-Л., 1933.
8. Виппнер Б. Р. Несколько тезисов о проблеме стиля // Творчество. — 1962. — № 9.
9. Всеобщая теория искусства. В 6 т. — Т. 1. — М.-Л., 1956–1966.
10. Гегель. Манера, стиль, оригинальность // Гегель. Эстетика: В 4-х тт. — Т. 1. — М., 1968.
11. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972.
12. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. — К., 1984.
13. Данилова И. К. О категории времени в живописи Средних веков // Из истории культуры Средних веков. — М., 1976.
14. Доби Ж. Европа и Средние века. — Смоленск, 1994.
15. Ежевский С. Женщина в Средние века в Западной Европе // Ежевский С. Сочинения. — Т. 3. — М., 1870.
16. Жаборюк А. А. Украинський живопис доби Середньовіччя. — Київ — Одеса, 1978.
17. Жаборюк А. А. Давнє українське малярство. — Одеса, 2003.
18. Иванов К. А. Многоликое Средневековье. — М., 1966.
19. Иванов К. А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. — М., 1977.
20. Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1976.

21. История русского искусства: В 12 т. — Тт. 1, 2. — М., 1966–1970.
22. Історія українського мистецтва: В 6 т. — Т. 1, 2. — К., 1966–1967.
23. Карлсон, Фредерик Чарльз. История средневековой философии. — М., 1997.
24. Кон-Винер. История стилей изобразительного искусства. — М., 2000.
25. Конрад Н. И. Запад и Восток. — М., 1972.
26. Лазарев В. Н. История византийской живописи. — М., 1986.
27. Либман М. Л. Немецкая скульптура 1350–1550 г.г. — М., 1980.
28. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV — XV в.в. — М., 1986.
29. Логвин Г. Н. Новое о древнем украинском искусстве // Сквозь века. — М., 1986.
30. Лясковская А. Н. Французская готика. — Л., 1973.
31. Мейлах М. Язык трубадуров. — М., 1975.
32. Мишанич О. Прийняття християнства і давня українська література // Радянське літературознавство. — 1968. — № 6.
33. Музыкальная эстетика Западной Европы XII — XVIII веков. — М., 1971.
34. Муратова К. М. Мастера французской готики XII — XIII вв. — М., 1988.
35. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985.
36. Пушкарева Н. Л. Семья, женщина, сексуальная этика в православии и католицизме // Этнографическое обозрение. — 1995. — № 3.
37. Середні віки на Україні. — К., 1971.
38. Соколов А. В. Теория стиля. — М., 1968.
39. Степовик Д. Історія української ікони X — XX століть. — К., 1996.
40. Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993.
41. Українська та зарубіжна культура. — К., 2000.
42. Художественный язык Средневековья. — М., 1982.
43. Чижевський Д. Історія української літератури. — Тернопіль, 1994.

ЗМІСТ

Стиль, як категорія історії мистецтва	3
Середньовіччя (Загальна характеристика доби: людина і суспільство)	11
Візантійський стиль	20
Романський стиль	55
Готика	82
Висновки	119
Література	122

Навчальне видання

ЖАБОРЮК Анатолій Андрійович

**ІСТОРИЧНІ ХУДОЖНІ СТИЛІ
ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

(візантійський, романський, готика)

Посібник зі спецкурсу

Зав. редакцією *Т. М. Забанова*

Голов. редактор *Ж. Б. Мельниченко*

Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*

Технічні редактори *Р. М. Кучинська, М. М. Бушин*

Коректор *І. О. Кокота*

Здано у виробництво 18.01.2007. Підписано до друку 02.03.2007.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура «Шкільна». Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 7,44 + вкл. 0,23. Тираж 300 прим. Зам. № 451.

Видавництво і друкарня «Астропринт»
(Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)
65082, м. Одеса, вул. Преображенська, 24.
Тел.: (048) 726-98-82, 726-96-82, (0482) 37-14-25.
www.fotoalbom-odessa.com

Жаборюк А. А.

Ж 126 Історичні художні стилі доби Середньовіччя (візантійський, романський, готика): Посібник зі спецкурсу. — Одеса: Астропринт, 2007. — 128 с., 2 арк. кол. іл. ISBN 966-318-682-8.

У пропонованому посібнику висвітлюється процес зародження, розвитку і занепаду трьох великих європейських художніх стилів, які функціонували у добу Середньовіччя: візантійського, романського і готичного. На матеріалі мистецтва Візантії, Франції, Німеччини, Англії та інших країн з'ясовується характер і специфіка кожного з названих стилів у їх національному переломленні, а також особливості їх виявлення в різних мистецтвах: архітектурі, скульптурі, малярстві, книжковій мініатюрі, прикладних мистецтвах.

Особлива увага приділена архітектурі — провідному мистецтву Середньовіччя — яке об'єднало навколо себе всі інші мистецтва, підпорядкувавши їх єдиній меті — ствердженню ідеологічних засад феодального суспільства.

У посібнику висвітлюються й процеси, які відбувалися в середньовічному мистецтві України, зокрема в розділі, де йдеться про візантійський стиль.

Посібник розрахований на слухачів гуманітарних факультетів (філологів, істориків, культурологів), аспірантів, викладачів та всіх, хто цікавиться проблемами історії та теорії мистецтва.

Ж 4901000000-037 Без оголош.
318-2007

ББК 85.03(0)4-022я73
УДК 7.033(075.8)

ДЛЯ НОТАТОК