

Художній стиль як опредметнення картини світу

У статті аналізується зв'язок стилю мистецтва зі світоглядом епохи. Художні форми інтерпретуються як опредметнення, візуалізація типу світовідчуття.

Ключові слова: стиль, картина світу, середньовіччя, Ренесанс.

В статье анализируется связь стиля искусства с мировоззрением эпохи. Художественные формы интерпретируются как опредмечивание, визуализация мировосприятия.

Ключевые слова: стиль, картина мира, средневековье, Ренессанс.

In the article connection of style of art is analysed with the world view of epoch. Artistic forms are interpreted as embodiment, visualization of perception of the world.

Keywords: style, world picture, middle ages, Renaissance.

Найбільш уживаною категорія стилю є, звісно, у мистецтвознавчих та естетичних контекстах. Проте цей термін має й значно ширшу семантику і безпосередньо стосується також загального характеру і специфіки культури. На перший погляд, стиль культури як стиль мислення, світосприйняття й світовідчуття (тобто всього того, що й утворює картину світу) не є безпосереднім об'єктом або предметом мистецтвознавчих або естетичних розвідок. Разом з тим ще Карл Шнаазе, спираючись на гегелівські ідеї, розглядав мистецтво саме як відображення не тільки подій та звичаїв, але й думок, почуттів культури та вважав його дослідження засобом проникнення в дух епохи. Дух же культури, власне, й асоціюється з її стилем. Так, С. М. Гатальська, пишучи про символічне осмислення фактів історії культури, зауважує, що ці факти є свого роду симптомами сутності культури або цивілізації як такої, її духу, або стилю [1, с. 91]. Таке очевидне зближення категорій духу та стилю й уможливило розгляд художнього стилю як опредметнення картини світу, – тобто світогляду, світоприйняття, світовідчуття доби. В даній публікації це буде показано на прикладі двох історичних типів європейської культури – середньовічної і ренесансно-новочасної. Даний вибір мотивований як досить повно сформованими уявленнями про ці культурні періоди, так і їх очевидною взаємною контрастністю в різних аспектах сприйняття та інтерпретації світу. Для цих культурних епох були характерними як

своєрідні картини світу, стилі мислення та світобачення, так і залежні від них форми мистецьких практик.

Європейська культура у багатьох своїх основних складових починається добою Середньовіччя. Цей вельми тривалий період не був однорідним ані в обставинах життя, ані в панівній картині світу. Раннє середньовіччя було типовим прикладом культури натурального господарства та феодальної роздробленості. Саме такі обставини життя (відносна незалежність багатьох землевласників, їх господарська самодостатність) з часом сформували світогляд та стиль, що отримав назву романського. Це був час, коли вислів "мій дім – моя фортеця" був не тільки найбільш актуальним, але й віддзеркалював спосіб життя та архітектурні форми. Романська архітектура (значною мірою саме цим мистецтвом представлена романіка) – це споруди з важкими, масивними стінами, вузькими вікнами (що не тільки нагадують бійниці, але часто й справді виконували цю функцію), зі ступінчато заглибленими порталами входів, баштами та часто таємними підземними виходами. Вже на прикладі романіки можна побачити, як обставини життя визначають ментальність, яка, в свою чергу, втілюється у формах мистецтва.

Проте значно більш яскраві й характерні зразки залишив інший стиль європейського середньовіччя – готика. Цей стиль надзвичайно точно презентує найбільш типову рису розвинутої середньовічної культури, рису, яка виконала провідну роль у формуванні тогочасної картини світу, а саме релігійність. Релігія в середньовіччі впливала на культурні ритуали й побут, пізнання й дозвілля, переконання й владні інституції, що й позначилося на формуванні специфічної картини світу. Ця картина світу не зорієнтована на повсякденно-буттєву практичність, вона здебільшого складається зі сфер, які не іманентні людській профанній буденності. Слід зауважити, що відсутність за середньовіччя швидкого прогресу матеріальної культури або активних змін у досягненні комфорту повсякденного життя можуть бути пояснені насамперед відсутністю світоглядних передумов для того. Людині середньовіччя бракує уваги до власної повсякденності, побутовим і буденним проблемам належить порівняно невелике місце в її картині світу. А внаслідок надзвичайно високої ваги в цій релігійній за характером середньовічній картині світу трансцендентних складових вона набуває, так би мовити, "вертикального формату". За обсягом і вагою в середньовічному світогляді переважають далекі від повсякденного практицизму трансцендентні сфери, що знаходяться нижче від бажаного або вище від реально можливого для людини. І, до речі, зовсім не випадково ми піднімаємо голову (очі) вгору, коли полишаємо профанну буденність, переживаючи екстаз або катарсис, шукаючи

натхнення, – і опускаємо, коли відчуваємо смуток, пригнічення, дискомфорт від неповноти свого існування. Отже, інтенція до трансцендентного навіть на рівні фізіології пов'язана з вертикальними тілесними рухами. Вертикальними домінантами проїняте і мистецтво цієї доби – готика.

Високі шпилі готичних соборів, їх кам'яне мереживо і залиті кольоровим після проходження крізь вітражі світлом інтер'єри унаочнювали ідею *religare* – відновлення зв'язку людини з Абсолютом. І, знову ж таки, відновлюватися мав зв'язок *не* паритетних, рівних між собою, розміщених в одному буттєвому пласті, тобто сурядних, взаємно розташованих "горизонтально" сутностей, – ішлося про відновлення ієрархії буття, поновлення вертикальних підрядних структур і відносин. Такими ж "вертикальними" властивостями вирізняється і музика середньовіччя. Серед найтиповіших прикладів – григоріанські хорали, в яких людський голос безупинно підноситься вгору, каденції є радше відносними, ніж остаточними, і ніколи не відбувається іманентного завершення музичної думки, бо за кожним нібито завершенням музичної фрази відчувається її трансцендентне продовження.

Кардинально відмінною від середньовічної є координатна система і масштаб світогляду Нового часу, що був закладений Ренесансом. Увага до "зовнішньої" відносно людського філогенезу структури Універсуму змінюється увагою до системи внутрішньої. На зміну світу трансцендентного приходять світ іманентного людського досвіду. Якщо в попередню епоху людська думка тяжіла до аналізу і систематизації буття в усій його єдності, то ренесансна людина обирає тільки один фрагмент і починає поглиблено аналізувати саме його. Обраний фрагмент буття – це світ людини, природним чином найбільш важливий для неї самої і найбільш доступний для дослідження (звідси й іманентизація буття). Щоправда, таке "збільшення" людини за рахунок зменшення масштабу світу несло й певні ризики. Д. Чижевський, зокрема, вважав, що Ренесанс зруйнував цілісність матеріального й духовного, ізолював людину від вищого світу. Д. Чижевський пише щодо ренесансного "відкриття" людини: "Людина бо була все ж у центрі уваги і християнської думки. "Відкриття" людини було куди більше боротьбою за людину проти церковного розуміння її єства й залежності її від церковного авторитету. "Визволення людини" – це так! Але ренесанс не ставив собі питання, чи є таке "визволення" людини не лише від церковних, а часто і від моральних, суспільних і т. д. авторитетів дійсним "відкриттям" її єства, чи, може, радше збоченням" [2, с. 221].

Як уже зазначалося, для розвинутої (типової) середньовічної картини світу був характерним "вертикально" спрямований рух людської

думки. Людина намагалася визначити своє місце в ієрархії буття, яке будувалося по висхідній. У спрямованій на пізнання середньовічної свідомості панували опозиції "вертикальні": життя земне – життя небесне; тіло – душа; земля – небо; пекло – рай; гріх – святість. Дані опозиції утворюються за принципом "низ – верх", причому їх "низ" є меншим, замалим, недостатнім або небажаним для людини, а "верх" – перевершуючим, недосяжним, завеликим (принаймні поки що) для неї. Ренесансний же (а за ним і новочасний) рух думки мав "горизонтальний" характер і витворював розміщені так само в горизонтальній "людській" площині опозиції: життя – смерть; багатство – бідність; далеко – близьке; друг – ворог; справедливість – несправедливість. Дані опозиції оточують людину як "ліве – праве", обидві компоненти таких "горизонтальних" опозицій неминуче (як життя і смерть) потенційно доступні кожній людині, є, так би мовити, іманентними для неї.

У вертикальних опозиціях світосприйняття середньовіччя відчувається певна послідовність: життя небесне – після земного, очищення від гріха має передувати набуттю святості, душа "вдихається" в тіло і т. д. І не може бути навпаки, не можна, наприклад, втратити душу і зберегти тіло (або, інакше кажучи, наявна логічна послідовність: тіло – тіло з душею – душа без тіла), святість унеможлиблює повернення до гріха. В опозиціях же ренесансно-новочасних майже відсутнє відчуття послідовності, вони радше варіативні. У більшості їх спрямованість може визначатися лише на рівні суб'єктивних бажань і прагнень людини, але вона не має об'єктивного підтвердження або хоча б розвинутого телеологічного обґрунтування. Так, багатий може збідніти, а бідний розбагатіти; несправедливе для однієї людини видається цілком виправданим в очах іншої; колишній друг може сьогодні стати ворогом, а з ворогом може відбутись примирення (порівняймо: в поняттєво-термінологічній системі середньовічної картини світу єдиний і справжній ворог – це "ворог роду людського" і з ним ніколи не може настати примирення).

Звідки ж виникає можливість варіативної послідовності компонентів в опозиціях, що визначають ренесансно-новочасний культурний простір? І чому така варіативність відсутня в розташуванні компонентів опозицій, які створюють середньовічну картину світу? Мабуть, відповідь на ці питання слід шукати знову ж таки в різниці стилів світосприйняття цих культур. Середньовічна картина світу виходила далеко за межі безпосереднього й іманентного людського досвіду. Вона значною мірою складалася із трансцендентних сфер буття, вимірів, у яких діяльність людини могла бути тільки діяльністю пізнання. Для подальшого аналізу слід звернути увагу на відмінності таких форм людської

діяльності, як пізнання і творчість. Хоча людина в обох випадках виступає як активно діючий суб'єкт, але в процесі пізнання вона ще не ставить за мету зміну буття поза своєю свідомістю, в процесі ж творчості саме така зміна буттєвого ландшафту зазвичай відбувається. (Маргінальною ситуацією є творення різних концепцій – від наукових до ідеологічних, яке змінює дещо *більше*, ніж індивідуальну свідомість, і дещо *менше*, ніж природний простір, – у даному разі змінюється культурний простір.)

Отже, оскільки в середньовічній картині світу переважали трансцендентні сфери, відношення людини до яких може бути тільки відношенням пізнання, то природно, що людина не відчувала себе владною (і справді не була владна) встановлювати в цих сферах довільні, варіативні послідовності компонент опозицій, якими ці трансцендентні сфери репрезентуються. В настільки масштабній картині світу творча активність, що спрямована на формування і перетворення цього світу та визначення напрямів його розвитку, перебуває, так би мовити, за межами людської компетенції. Не випадково середньовічна культура дуже негативно ставилася до самої ідеї розуміння людини як творця. В ролі Творця в грандіозній середньовічній картині світу може виступати тільки так само грандіозна суть – Бог. Творчість у цьому надлюдському просторі – то його прерогатива, роль, властивість тощо. Людина ж у такій трансцендентній картині світу не може претендувати на роль творчої істоти. Смирненнє вчування-вгадування-пізнання Божої волі – ось спрямування життя середньовічної людини. Постійною пересторогою для неї є доля Люцифера. І середньовічна людина, виходячи зі свого бачення світу, свідомо і добровільно відмовляється від зосередження уваги на своїх творчих здібностях, від гордості за свій талант, а як наслідок – і, наприклад, від авторства в мистецтві. Точніше, не те щоб відмовляється, а просто навіть не може прийти до такої невласливої часові думки, як думка про свою творчу сутність або про своє авторство. Бо якщо талант і обдарованість (як і все інше у світі) є результатом вияву якихось вищих, трансцендентних, надлюдських закономірностей і принципів буття, інакше кажучи – Божої волі, то хіба може йтися про авторство митця, про творчість людини взагалі? Митець усвідомлює себе лише пасивним ретранслятором, головна мета якого полягає в тому, щоб якнайточніше передати вищі Божественні ідеї та образи. Тим більшою (тобто об'єктивнішою) є неспроможність людини до творчого втручання у сфери трансцендентного. Тому і не може варіативне змінюватися послідовність компонент опозицій, якими людська свідомість охоплює цей великомасштабний світ. Інакше кажучи – людина неспроможна на свій розсуд творити істину, вона може тільки намагатися пізнати її.

Натомість, майже загальноприйнятою є думка про зростання ролі, значення і масштабності образу людини у сформованому добою Відродження світосприйнятті порівняно з добою Середньовіччя. Як правило, тут посилаються на здобутки людської думки цього часу, на природничо-наукові досягнення, численні відкриття, здобутки творчого генія людини і т. ін. Але чи може бути причиною "зростання" людського образу зміна стилю світосприйняття, стилю ментальності?

Слід побачити, що фрагмент картини світу, зайнятий образом людини, починаючи з Ренесансу, зростає тому, що зменшується світ навколо людини, світ у цілому. "Людський" фрагмент розростається в гносеологічному просторі суб'єктивно зацікавленої в тому людини і набуває настільки виняткового положення серед усіх інших потенційних об'єктів людського пізнання, що починає відігравати роль квазіуніверсуму, який заступає місце Універсуму дійсного. Так званий "гуманізм" формує ілюзію антропоцентричної реальності, яка затуляє собою всю дійсну масштабність буття. Саме так замість "світу" з'являється "світ людини". У цьому "людському" світі людина природним чином є одиницею виміру і центром, який задає перспективу. Дуже показовим тут є навіть формування (починаючи саме з цього часу) традиції написання з великої літери слова "Людина" та пов'язаних з ним (наприклад у гаслі "Свобода, Єдність, Братерство"), як слова "Бог" та супутніх понять. Але подібне розростання образу людини у її власній картині світу, як уже говорилось, відбувається не внаслідок дійсного розвитку і розширення людського світу, а радше навпаки – внаслідок його зменшення, обмеження людським мегасвітом. У цьому "зменшеному" світі – квазіуніверсумі, який складається з фрагмента дійсного Універсуму, людина виглядає більш масштабною, значною істотою, центрує собою буття. Але це зовсім не свідчить про її дійсний розвиток. Людина в цьому випадку зростає співвідносно і пропорційно до зменшення світу навколо неї. Інакше кажучи, це зростання є відносним, а не абсолютним.

Середньовічна людина намагалась досягнути загальну ієрархію буття, в центрі уваги опинялися загальні проблеми онтології, і активність пізнання рухалась вертикальною лінією, що пронизувала і з'єднувала різні сфери й аспекти світобудови. Перед мислячою людиною в усій своїй повноті і всеосяжності поставав Єдиний Універсум. Звісно, що сама людина дещо губилася в цій масштабній картині, вона була тільки її частиною, і очевидно, не визначальною. Ренесансно-новочасна культура створює картину світу зовсім іншого, набагато зменшеного, порівняно з попереднім, масштабу. Проте в цій зменшеній картині значно збільшується відносний обсяг (або відсоток від цілого) оточу-

ючого людину довкілля та образу самої людини. Вона пізнає світ навколо себе, світ іманентно доступний, світ, вдвляючись у який людина повільно повертає голову ліворуч-праворуч, роздивляється навкруги. Оскільки, починаючи з Відродження людина пізнає та розбудовує світ у "горизонтальній" площині, то не випадково спускаються донизу, розтікаються по землі кремезними, чіткими і досить простими (*горизонтальними*) геометричними фігурами архітектурні споруди. Формується світ, у якому домінує іманентність, світ людський, антропоцентричний. Це світ паритетних відносин з довкіллям, світ, у якому є сенс і місце боротьбі та героїчним зусиллям. Це переважно світ, у якому людина спроможна до активного впливу на довкілля, владна багато чого змінювати на свій розсуд. Поширюється думка, що "людина сама коваль свого щастя", посилюється увага до навколишнього речового (предметного) простору, починає розвиватися наука, основою якої є емпіричне спостереження, лабораторний експеримент та систематизація чуттєво здобутих фактів. Більш активними стають зміни в матеріальній культурі, прискорюється прогрес у досягненні комфорту побуту, швидкоплиннішими стають стилістичні зміни і мода в усіх сферах життя.

З XVI ст. починає складатися система мистецтв, властива Новому часу. Головні позиції спочатку займають образотворчі мистецтва (живопис, скульптура, графіка), що цілком пояснюється орієнтацією вже ренесансного світогляду на світ іманентних, матеріальних явищ, тобто на світ, у якому акцентується його функція як середовища людського існування. На роль високого мистецтва починає претендувати ремесло. Поширення в живопису прямої перспективи свідчить про суттєві зміни в його розумінні та функціях. Написання перспективної "реалістичної" картини за мотивацією дії, логікою сакралізації, характером взаємовідносин митця з глядачем та наслідками справленого твором враження подібне до циркового атракціону. В обох випадках автор-виконавець демонструє свою вправність і майстерність; створює дещо не утилітарне і вже тим самим (а частіше і тільки цим) потенційно наділене надповсякденним сенсом; глядач же усвідомлює, що талановита людина, яка до того ж довго тренується (навчається), може робити ось такі складні й неможливі для непідготованого загалу трюки (предмети). Отже, цирковий фокус так само і з тих самих причин викликає наше захоплення майстерністю виконавця, як і фокус, що полягає у створенні на площині за допомогою фарб досконалої ілюзії тривимірного світу: фрагмента ландшафту, образу людини, якогось предмета тощо. Різниця тут, власне, тільки в засобах і взаємодії з часом: ілюзійністичний номер або фокус є процесуальним явищем,

вони розгортаються у часі; картина ж як предмет зберігає щодо часу певну автономність.

Стиль бароко багато у чому завдячує своїм формуванням тим змінам та трансформаціям у житті європейців, що стали наслідками так званих "великих географічних відкриттів". Цікаво, що географічне розширення світу, яке відбулося на злеті доби Ренесансу, є наслідком не тільки (а, можливо, навіть і не стільки) технічного прогресу у мореплавстві, скільки, знову ж таки, "горизонтальної" орієнтації доби Відродження. Цілком імовірно, що відсоток "пасіонарних" особистостей не змінюється від часу до часу, як вважав Л. Гумільов, а є відносно постійним. Проте реалізується ця пасіонарність залежно від домінуючого типу картини світу у різних площинах, що створює певні ілюзії збільшення або зменшення пасіонарності епохи та культури. У вікі "вертикальної" картини світу середньовіччя людина могла, умовно кажучи, зачинитись на все життя у монастирській келії і з пасіонарною енергією та натхненням відкривати вертикальні виміри світобудови. Така людина свою пасіонарну пристрасть реалізувала, наприклад, в теології або філософії. В епоху ж горизонтального світогляду пасіонарна людина й світ пізнавала горизонтально, рухаючись у горизонтальній земній площині від об'єкта до об'єкта. Кажучи дещо образно, опинившись на краю землі у цьому горизонтальному русі, вона прагнула, поривалася продовжити цей рух до горизонту й океанським безбережжям. Наслідком горизонтального пасіонарного пориву й стала низка великих географічних відкриттів, що змінили не тільки географічну карту, але й картину світу європейців, що, у свою чергу, зумовило формування барочного світогляду й бароко як художнього стилю. Колонізація нововідкритих континентів перетворила насамперед життя європейців: стався "вибух" шансів, можливостей, змін, перспектив. Разом з тим всі ці можливості не були гарантованими і поєднувалися з крайніми ризиками. Ось ця життєва й світоглядна ускладненість, динаміка, суперечливість, непередбачуваність й знайшли своє опредметнення у так само примхливих і химерних формах бароко. Тільки з більш-менш остаточним привласненням та розподілом набутих унаслідок колонізації земель та багатств змінюється світогляд, а отже, й художній стиль. Потужні держави імперіального типу, що складаються в цей час у Європі, не зацікавлені у рухливих і динамічних соціальних формах і процесах. Ідеал сильної держави – стабільність, нормативність, впорядкованість. Саме такими рисами й відрізняється останній великий історичний стиль Нового часу – класицизм.

Як бачимо, стилі світосприйняття, специфіка картин світу середньовіччя та ренесансно-новочасної культури досить однозначно

упредметнюються в матеріальних формах художньої творчості. Причому важливо, що саме стиль мислення та світогляд визначають і стиль упредметнених, матеріально втілених результатів культури. Водночас перспективним для подальших досліджень ракурсом може бути встановлення зв'язку між специфікою стилю та функцією мистецьких зразків, що його презентують.

Література

1. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
2. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – С. 220–247.