

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ
РОЗВИТКУ НАТУРАЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ
ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

Звично пов'язувати вияв натуралістичного бачення в образотворчому мистецтві пізнього середньовіччя з античним впливом. Проте античний зразок «правдоподібності» — не єдина основа для створення реалістичного зображення. Більше того, навіть там, де можливо помітити як джерело натуралізму античні зразки, цей натуралізм може бути продиктований цілями, що ґрунтуються на принципах, далеких від античної естетики. Дане дослідження, не претендуючи на спробу однозначної відповіді, розглядає можливі взаємозв'язки між соціальними і культурними явищами середньовічного суспільства і виникненням натуралістичних тенденцій в образотворчому мистецтві.

Характерний приклад відмови від натуралістичності в образотворчому мистецтві, зокрема від безпосереднього античного запозичення, який може бути пояснений визначеними соціокультурними явищами, знаходимо на межі X–XI ст. На думку деяких учених, правління Оттона III було значною мірою підпадало під есхатологічні ідеї. Зокрема, тлумачення слів апостола Павла «бо той день не настане, аж перше прийде відступлення» (2 Сол. 2, 3.) припускало під «відступленням» падіння римської імперії або, якщо виразити це сучасною мовою, ослаблення централізованої імперської влади [1, 271–287]. Сьюзан фон Даум Толл вважає, що типи зображень, які практикуються в образотворчому мистецтві оттонівського ренесансу, особливо портрети імператора, виникли в межах цього есхатологічного відчуття [2, 231–240]. Майстри уявляють «фігури нерухомими і незмінними через суворі погляди, сувору фронтальність і прості замкнуті контури, що обмежують великі площини чистого кольору». При цьому «спрощення деталей сприяє створенню відчуття позачасовості». Таким чином, за словами фон Даум Толл, в оттонівських мініатюрах досягається «напружений баланс між безпосередньою фізичною присутністю й абстрактною ідеєю влади». Дійсно, якщо у каролінгському мистецтві ми знаходимо зображення, які містить реалістичне начало і античну «правдоподібність» (напри-

клад, мініатюри з ксантенського і віденського коронаційного євангелій), то в оттонівському мистецтві повністю переважає площинна й умовна виразність, яка здебільшого ґрунтується на візантійському відчутті деталі [3, с. 1204].

Питання про можливість доглянути джерела реалістичності в XI столітті стосується Роберта Дешмана, розглядаючи іконографічну модель «Христа, що зникає», яку було створено наприкінці X ст. в Англії [4]. На відміну від розповсюдженого образу вознесіння Христа, у якому тіло Ісуса зображене повністю, в іконографії зразка «Христа, що зникає» тіло Христа в момент його вознесіння приховане в хмарах і видимими залишаються лише ноги. Дешман, намагаючись пояснити виникнення цього типу іконографії, відкидає розповсюджений погляд на англосаксонське мистецтво початку XI ст. як на таке, що містить зародки суб'єктивного реалістичного бачення, яке могло б бути пояснене виявом загальної гуманізуючої тенденції в англосаксонській культурі і проникненням світських елементів у релігійне середовище. Дешман показує, що нові іконографічні схеми цілком можуть бути пояснені на основі розвинутого символізму релігійної екзегези раннього середньовіччя, а їхнє виникнення було зумовлене зміщенням акцентів у теологічних поглядах, у свою чергу пов'язаних з реформою монастирів. Поява іконографії «Христа, що зникає», на його думку, було наслідком загострення відчуття протиріччя двох природ Христа. Серед безлічі аргументів, що підтверджують цю точку зору, Дешман вказує на те, що, відповідно до теологічної думки того періоду, божественна природа Христа стає доступною спогляданню, лише після того як Христос у своєму тілесному обличчі стає невидимим. Тут робиться акцент на недостатності зору для розуміння природи Христа, а «Христос, що зникає» з'являється як ілюстрація такого трактування доктрини втілення. Таким чином, на думку Демаша, зображення зникаючого Христа й інших подібних «проблемних» типів іконографії, що поширилися в XI в., не можна назвати реалістичним.

Окрім свого внеску в рішення питання про можливість виникнення реалістичних тенденцій у мистецтві XI ст., стаття Демаша цікава ще й тим, що вона приховано проблематизує поняття реалістичності або натуралістичності. Як ми бачили, залежно від висхідних позицій різних дослідників ті самі зображення можуть трактуватися як свідчення реалістичних тенденцій і як твори, що цілком лежать у руслі умовного і символічного підходу до образотворчості. Тому сама властивість натуралістичності стосується тут скоріше інтенції, що прихована за твором мистецтва, а не до самого зображення.

Однак приклад з «Христом, що зникає» відчувається скоріше як виняток. Існують, напевне, твори, які можна визнати за натуралістичні на підставі властивостей самих об'єктів образотворчого мистецтва, не вдаючись до спроби побачити які-небудь обставини, що зумовили їхнє існування. Наприклад, бага-

то зразків скульптури високої і пізньої готики часто трактуються як приклади розвитку натуралістичних тенденцій у середньовічному мистецтві.

Вирішальним стимулом розвитку реалістичного бачення в образотворчому мистецтві середньовіччя Вердон вважає поширення у XII–XIII ст. специфічної практики жалісливого поклоніння Христу [5, 1–37]. Незважаючи на те, що до того часу починає набувати поширення абстрактна схоластична думка, в царині релігійних практик спостерігається зміщення в бік емоційної інтерпретації Пристрастей. Парадигмальним прикладом тут традиційно є проповіді Бернара Клервоського, що закликають співпереживати Христу і Марії в їхніх стражданнях. Становлення практики поклоніння стражданням Христа досліджував Рахель Фальтон. Він вважає, що неможливо визначити час і місце виникнення цього культу, але при цьому зазначає, що перші свідоцтва поклоніння Христу відносяться до XI ст. і пов'язані з бенедиктинськими монастирями в північній Європі [6, с. 60].

Наріжним чинником, що зумовив первісне посилення уваги до постаті Христа в релігійній культурі середньовіччя, Фальтон вважає введення календаря і пов'язане з цим загострення апокаліптичних настроїв. Фальтон показує, що, незважаючи на августинівське застереження про неможливість пророкування дати другого пришествя, багато людей, які жили на межі століть, вірили в те, що вони стануть його свідками [6, 60–141].

Аналізуючи релігійну літературу, зокрема літургійні тексти, Фальтон робить висновок, що поклоніння Христу, яке практикувалося наприкінці X початку XI ст., мало у своїй основі інше уявлення про Христа, аніж те гуманізуюче розуміння, яке виявило більш пізній культ співчуття. «То був розп'ятий Христос кінця історії — не страждаючий Христос Франциска, з яким віруючий міг би себе ототожнити у своїй людяності, не переможний, царський, безпристрасний романський «Христос у славі», пришествя якого можна було очікувати, але трагічний, ридаючий, закривавлений Христос Суду Божого...» [6, с. 87]. Неприйняттям саме такого образу Христа Фальтон пояснює іконоклястичні настрої єретичних відлюдницьких рухів першої половини XI ст.

У середині XI ст. розпочалося своєрідне «апокаліптичне розчарування». «Ті, чия юність пройшла в міркуваннях про можливості стати свідками пришествя Христа у Славі, зіткнулися з необхідністю переоцінки своїх очікувань, переосмислення своїх надій і перегляду тих сюжетів, які з дитинства служили для них джерелом сенсу життя» [6, с. 78]. Основним, на думку Фальтона, тут було відчуття невизначеності щодо свого майбутнього і, як наслідок, щодо минулого, на якому ґрунтувалося це «втрачене» майбутнє. Це нове відчуття непевності і необхідність опертися на якесь потужне свідчення вивело образотворче мистецтво на новий рівень участі в людському житті. Фальтон відзначає три способи,

якими підтримувалися спогади (а по суті, у формуванні) минулого: писемність, літургія й образотворче мистецтво. Він зазначає, що у XI ст. спостерігається потужний розвиток писемної культури. Проте ця культура була доступна далеко не всім, залишаючи основними два інших способи «спогаду».

Іншим наслідком «апокаліптичного розчарування» став розвиток специфічного типу середньовічного індивідуалізму. Якщо раніше, як зазначає Фалтон, усі були об'єднані одним есхатологічним нарративом або сюжетом, то потім цей сюжет почав набувати менш генерального значення і спасіння стало трактуватися більшою мірою як індивідуальне досягнення. Іншими словами, виник новий тип суб'єктивності, яка вимагає іншого соціокультурного середовища для свого існування. Одним з важливих елементів цього середовища є постать і частково тіло Христа.

До середини XII ст. спостерігається зростання інтересу в образотворчому мистецтві до тіла Христа. Наприклад, якщо в ранньому середньовіччі зображення розп'яття були порівняно рідкісними, у пізній період розп'яття стає одним з найпоширеніших іконографічних мотивів. Зростання популярності страстей Христових в образотворчій практиці супроводжувалося зміщенням в живописній стилістиці, що було пов'язане з необхідністю більш виразного трактування страждань Христа. Це явище можна розглядати у світлі певних змін в уявленнях про страждання Христа, на які вказує Томас Бестал, аналізуючи латинські релігійні тексти [7]. Незважаючи на послаблення зв'язку слова і зображення, яке бачить Дібольд [8], цей зв'язок залишається істотним упродовж усього середньовіччя, що дає змогу більшою мірою віднести до образотворчого мистецтва чинники, зазначені Бесталом як такі, що впливають на зміни релігійних уявлень у XII–XIV ст.

Вже в XI столітті можна знайти опис страждань Христа, які помітно перевищують за виразністю ранньохристиянські аналоги. Однак лише наприкінці XIII ст. з'являються описи, для яких характерна велика кількість візуальних деталей. Наприклад, у Бонавентури натрапляємо на такі слова: «Його тіло було висушене як дрова, його серце було розбите і висушене як трава» [7, с. 152]. У Бріджити Шведської опис сягає вищого рівня реалістичності: «Його прекрасні і милі очі здавалися напівмертвими, його відкриті уста були закривавлені, його обличчя було блідим і змарнілим, усе багряне і забруднене кров'ю, усе його тіло було чорним, і синім, і блідим, і дуже слабким від невпинного стікання крові...» [7, с. 235].

На думку Бестала, «траєкторія збільшення мотиву тілесного насилля в оповідальних репрезентаціях Пристрастей пов'язана із значною історичною подією, а саме, поширенням у XIII ст. постійної практики судових тортур» [7, с. 149]. Остання обставина у свою чергу зумовлена відродженням римського права. Про зв'язок катування та зміст релігійних текстів, зокрема, свідчить по-

ява нових деталей в описі страждань Христа, які відповідають прийомам тілесного покарання, поширених на той час [7, с. 155].

До часу падіння римської імперії, коли інститут судових тортур був все ще досить розповсюдженим, ми не знаходимо таких виразних образів страждань Христа ні в текстах, ні в образотворчому мистецтві. На це є кілька причин такого. Зокрема, специфіка розуміння доктрини спокути в ранньому християнстві не передбачала акценту на стражданнях. Окрім того, розвиткові експресії щодо страждань боголюдини перешкождали класичні естетичні цінності. Прикметно, що зібрання життєписів мучеників Євсебія, які з'явилися в IV ст., містять значну кількість описів тілесних катувань. Причому, як зазначає Бестял, важливою відмінністю цих життєписів від текстів XIII ст., які зображують страждання Христа, є впевненість у невразливості тіла святого [7, с. 151]. Водночас характерною ознакою релігійної літератури ранньохристиянського періоду є те, що всі описи тілесних катувань стосуються смертних людей — святих. При цьому не існує текстів, які датуються III–IV ст., у яких мова реалістичної тілесної виразності була би застосована для опису страждань Христа. Бестял вважає, що античне уявлення про божество не дозволяло акцентувати увагу на тілесних стражданнях боголюдини, що стало одним зі стримуючих чинників розвитку мотивів тілесного насильства в релігійній культурі раннього середньовіччя.

Зображення страждань і практика судового катування об'єднуються певним загальним уявленням про тіло, що містить у собі розуміння того, які дії можуть бути над ним пророблені. Бестял вважає, що натуралістичне зображення страждань Христа в літературі відіграло важливу роль у поширенні цінностей і знань про катування і покарання та брало участь у формуванні уявлення про правильну поведінку [7, с. 161]. Постаць Христа була одним з тих елементів, на яких ґрунтується механізм емпатичного ототожнення, що визначає уявлення суб'єкта про самого себе. Саме такою функцією Жаклін Юнг пояснює натуралістичність монументальної скульптури XIII ст., яка знаходиться в середині храму. Для неї — це навмисна спроба створити своєрідний «простонародний» тип зображення, покликаний викладати безпосередньо і доступною візуальною мовою зміст релігійних доктрин [9].

Св. Бонавентура висував три аргументи на користь використання Церквою візуальних образів: по-перше, він визнавав ідею Григорія Великого щодо користі зображень для комунікації з неосвіченою паствою, по-друге, він вважав зображення важливими для стимуляції емоційної реакції у віруючих і, по-третє, вважав, що зображення корисні для нагадування, тому що «лише почуте забудеться швидше, ніж побачене». Якщо, як ми бачили, у XI ст. була потрібною функція нагадування, то Юнг у своєму дослідженні звертає увагу на другий аргумент, який бере до уваги емоційний вплив зображень, і що дає змогу,

на його думку, пояснити натуралістичні тенденції в образотворчому мистецтві пізнього середньовіччя.

У будь-якій проповіді зазвичай присутні два елементи *verba* — виклад певного доктринального змісту і *exempla* — їхня ілюстрація. *Exempla* — це те, що покликане «запалити серця» слухачів, викликати у них емоційний відгук. Так, проповідь впливає на слухача на двох рівнях: на рівні знання і на рівні емоційного сприйняття. Юнг зазначає, що багато істориків вказують на трансформацію, що відбулася наприкінці XII ст. в сфері проповідницьких практик, пов'язану з переорієнтацією на широкую світську аудиторію. У цей період поширюються проповіді народними мовами, і більшу увагу починають приділяти емоційному впливові проповіді.

Стиль і спосіб подання інформації в проповідях, написаних народними мовами, істотно відрізняються від латинських проповідей. «У таких проповідях, — пише Юнг, — біблійні сюжети і *exempla* були ретельно дібрані з розрахунком на можливість швидкої ідентифікації і наступної саморефлексії сприймаючою аудиторією». Юнг вважає, що образотворчий підхід, який бачимо в готичній скульптурі, «сповнений «реалістичних ефектів» та емоційних нюансів, які вимагають емпатичної участі», можна розуміти «як функціонально аналогічний простонародним мовам, зумисно використаним духівництвом для комунікації зі світською аудиторією якомога безпосередніше».

Отже, якщо ідеї Бестала, поширені нами на образотворче мистецтво, ґрунтуються на аналізі латиномовної літератури, то для Юнга цікавими є паралелі між візуальною образотворчістю і культурою простонародної мови. Однак незважаючи на цю відмінність, Юнг також визнає важливість нового механізму самоототожнення, необхідного для «правильного» сприйняття відповідних візуальних образів.

У даному дослідженні наведено докази на користь того, що натуралістичність образотворчого мистецтва може бути розглянута в контексті складної конфігурації різнорідних культурних і соціальних змін середньовічного суспільства. Більше того, у деяких випадках питання про натуралістичність певних зображень виходить за межі аналізу самого зображення, даючи змогу говорити про неможливість адекватної оцінки властивостей об'єктів візуальної творчості без залучення загальних культурологічних аргументів. Реалістичні тенденції середньовічного образотворчого мистецтва межують з такими культурними феноменами XI–XIII ст., як зміни в релігійних уявленнях, зміщення у відчутті індивідуальності, виникнення необхідності в нових типах емоційної дії та трансформації структур контролю і покарання. Усі ці явища пов'язані між собою складними лініями впливу, створюючи ґрунт для розвитку нових вимірів натуралістичної та емоційної виразності візуальної культури середньовіччя.

1. *Arnold B.* Eschatological Imagination and the Program of Roman Imperial and Ecclesiastical Renewal at the End of the Tenth Century // *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950–1050* / eds. Richard Landes, Andrew Gow, David C. Van Meter. — New York, 2003.
2. *Daum Tholl S. E.* Visualizing the Millennium: Eschatological Rhetoric for the Ottonian Court // *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950–1050* / eds. Richard Landes, Andrew Gow, David C. Van Meter. — New York, 2003.
3. *Искусство Средних веков: часть первая* / Ред. Д. Харман. — М., 2006.
4. *Desbman R.* Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images // *The Art Bulletin* 79. — 1997. — № 3.
5. *Verdon T.* Christianity, the Renaissance, and the Study of History: Environments of Experience and Imagination // *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento* / eds. Timothy Verdon and John Henderson. — Syracuse, NY, 1990.
6. *Fulton R.* From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800–1200. — New York, 2002.
7. *Bestul T. H.* Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society. — Philadelphia, 1996.
8. *Diebold W. J.* Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art. — Boulder, CO, 2000.
9. *Jung J. E.* Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches // *The Art Bulletin* 82. — 2000. — № 4.