**Реферат на тему:**

**«Мистецтво: вираження духовного буття світу»**

**Мистецтво: вираження духовного буття світу**

Церква у середні віки була найсильнішою соціальною організацією, яка визначала вигідну їй культурну політику. Як же виглядало її ставлення до мистецтва?

Тексти найвищих авторитетів християнської теології сповнені обвинувачень проти фальшивої принадливості земних радощів, які відволікають людину від самозаглиблення, зосередженості на єдино важливому.

Середні віки дали багато високоосвічених мислителів і християнських письменників, які обстоювали і розвивали ідеї свого часу. Згадаймо насамперед головних представників патристики, що дуже сильно вплинули на своїх сучасників.

"Християнський Ціцерон" — Лактанцій Фірміан був відомий як критик елліністичного естетизму.

Ієронім, якого православна церква називала Блаженним, а католицька — Святим, став перекладачем на латинську мову Біблії (так звана "Вульгата", котра й досі приймається католицькою церквою на правах канонічного тексту), автором зводу біографій християнських письменників ("Про славетних мужів") та багатьох інших творів. Вразлива людина і мислитель, Ієронім болісно переживав відрив від ] стародавньрї культури і то обстоював ЇЇ, то заперечував в ім'я віри. Відлюдник, який душив у собі мирські помисли і водночас студіював комедії Плавта (бо він відкинув усі спокуси світу, але не міг покинути римську бібліотеку, яку сам зібрав), Ієронім розплатився за це! протиріччя психічною катастрофою.

Василь Кесарійський вів життя ритора, писав судові промови. І Згодом прийняв християнство, об'їхав Єгипет і Сирію, заснував чернецьку общину, став єпископом, створив у Кесарії грандіозний комплекс благодійницьких будівель. Багато писав — твори його мають проповідницький характер.

Григорій Ніський вбачав у соціальному експерименті церкви мож-1 ливість на нових підставах відродити піфагорійську утопію — мрію про повернення людини до світової гармонії.

Августин (Блаженний або Святий) — один з найвидатніших мислителів світової культури — глибоко і палко захоплювався язичницькою римською літературою (особливо Ціцероном та Вергілієм). У 357 році хрестився, згодом став єпископом. Близько 400 р. написав) "Сповідь" — першу в історії європейської літератури ліричну автобкнграфік», в якій з нещадною правдивістю підбив підсумок душевної кризи майбутнього "батька церкви" на його шляху до ортодоксії.

Фома Аквінський (головні праці — "Сума теології", "Сума філософії проти язичників") зробив грандіозну спробу на основі ідей богословських авторитетів і логіки Арістотеля звести воєдино міркування про всі сутнісні сторони світового і людського буття. Фома Аквінський помітно вплинув на ставлення до мистецтва, повністю подолавши будь-який магізм, — наприклад, уявлення, згідно з яким священні співи женуть бісів тощо. Він розглядав мистецтво як утилітарний засіб створення відповідного настрою у віруючих. Мистецтва потрібні людині: "...ремесло актора, що має на меті звеселяти людину, само по собі дозволене, і ті, хто його відправляє, не перебувають у стані гріха, якщо при цьому дотримуються міри".

Микола Орезмський — видатний французький філософ і вчений, який зробив найбільший внесок у розвиток математики й астрономії, був представником перехідної до Ренесансу доби: мав гостре і свіже відчуття дійсності, не мирився зі старими схемами. Ця властивість штовхала його до найбільш "лівих" течій духовного життя його епохи і середовища.

Окремі духовні вожді середньовічної церкви і засновники середньовічного світогляду, особливо церковні мислителі і діячі IV—V ст., як правило, виховані на культурних традиціях, не могли залишатися байдужими до прекрасного. Невблаганний викривач мирської суєтності Іоанн Златоуст писав, що людина, "захопившись мелодією, з радістю відмовиться від їжі, від питва, від сну...".

Інший славнозвісний учитель аскетизму Василій Кесарійський (Великий) вважав твір мистецтва ціннішим за його власну проповідь: "Я передаю вам подвиг мученика, схиляючись перед вашим мистецтвом, — звертався він до живописців, — і радію з того, що сьогодні ваша могутність завдає мені такої поразки".

І все-таки християнство намагалося розгромити античний і особливо пізньоантичний естетизм, який загрожував вилитися в чуттєве гурманство обраних. Як же інакше могла поставитися до нього нова віра, котра написала на своєму прапорі: "Писання нічого не наказує, крім любові, і нічого не засуджує, крім хтивості" (Августин, "Про християнське вчення").

Треба пам'ятати, що соціальна утопія християнства (на відміну від античної філософії, яка, закликаючи змінити життя, звільнити людину від страждань, піднести її, зверталася до здатності самої людини стати над певними обставинами і спокусами) ґрунтувалася на надії що колений член суспільства зможе і захоче своєю сумирністю І всепрощенням, своєю аскезою спокутувати свої і загальні гріхи. Природно, мистецтво може відвернути людину від цієї мети. За словами Іоанна Златоуста, бідняк, подивившись блискучу виставу, де йому демонструють жіночу красу в оправі всіх аксесуарів заможного і вишуканого життя, роз'ятрює душу і з відразою повертається до свого буття, його дружина здається йому після того особливо бридкою, потворною, його діти — надто галасливими, його дім — убогим.

Церква наполягала на тому, що мистецтво має бути морально-виховним, даючи насолоду, воно повинне благотворно впливати на людську душу. Якщо для цього треба відмовитися від певних красивостей, спростити техніку мистецтва — тим краще. До того ж, розруха, яка охопила на переході від античності до середньовіччя весь світ греко-римської цивілізації — варваризований Захід більше, ніж візантійський Схід, мимоволі змушувала спрощувати та економити засоби. Коли Августин у перших книгах трактату "Про місто Боже" таврує видовище, за його нападками стоїть образ пограбованого варварами Риму: як римські біженці, котрі втратили батьківщину, ще здатні гаяти час і розтринькувати останні кошти на бої гладіаторів!

Етичні мотиви почали заміняти естетичні — це по-перше. По-друге, молода церква вимагала від мистецтва "соборності" — об'єднання людей в єдиному християнському світосприйманні.

Характерно, що найважливішим музичним символом церковного ідеалу стає унісонний хоровий спів. "Псалом, — говорив Василь Великий, — союз дружби, єднання роз'єднаних, примирення ворогуючих". З цієї точки зору бодай тінь вишуканості і витонченого смаку, доступного одній людині і недоступного іншій, вже руйнує мистецтво як засіб загального об'єднання. І знову — давнє запитання Платона (який навіть міфи намагавсь очистити, аби вони точно визначали праведні вчинки): де у такому мистецтві високе, що облагороджує душу? Чим відрізняється віртуозне вміння співака, доступне розумінню еліти, або промовця, який дає насолоду лише вищому світові (і їхнє мистецтво, таким чином, позбавлене благочестя, серйозності та високоморальної мети), від викрутасів кулінарного мистецтва, яке теж має своїх маестро і своїх шанувальників?

Та ще більше християнству був чужий елітарний дух пізньоантичного мистецтва. Церква прагнула повернутися до тієї недиференційованої "одностайності", яка була нормою для архаїчного поліса.

Як зробити мистецтво дохідливим, зрозумілим кожному простолюдину? Адже для цього воно повинно спуститися на найнижчий рівень розвитку. Але тоді від мистецтва як естетичного феномена нічого не залишиться. Весь духовний світ ученого ченця разюче відрізнявся від духовного світу напівграмотного і напівдикого мирянина, котрий ще вчора приносив жертви германським або кельтським богам... Як задовольнити обох? Якщо мистецтво стоїть на одному рівні зі своїм споживачем, то чого воно може навчити його, як воно зможе підносити людське серце у небесну височінь — угору?

Середньовіччя відкрило такі форми мистецтва, котрі, залишаючи митцю до пори до часу, поки не вичерпає своїх можливостей, способи досягнення висот самовираження, зберігали силу впливу на простих людей. Насамперед це відбулося завдяки постійному піклуванню про змістовну сторону творів, а також завдяки ретельно розробленій символічній мові мистецтва.

Символізм був властивий і античному міфу. Коли язичник архаїчної епохи дивився на статую Афіни, вона для нього теж була певним символом. Але йому не треба було цей символ шукати: символічний зміст його вражень був йому несвідомо заданий, а не відкритий його розумовою роботою. Навпаки, християнин привчався цілком свідомо відшукувати у всьому, що сприймав, певний символічний зміст, розкладати і групувати ці змісти, віднаходячи в них ієрархію. Навіть у природі шукали символи божественного.

Однак будь-який зміст багатозначний, і багатозначність його невичерпна. Тому кожний інтерпретує на доступному йому рівні. Невичерпність символічних тлумачень закладена була ще в самій Біблії: "...Дух святий вибудував у ньому нескінченні смисли, тому інтерпретація одного тлумача не відміняє інтерпретації іншого тлумача" (Іоанн Скотт Єрігена, "Про поділ природи").

Згадаймо ікони Андрія Рубльова. Його "Трійця" відображає насамперед — як і кожна пересічна ікона на цю тему — загальновідомий догмат про неподільну єдність трьох ликів Бога, настрій милостивої умиротвореності. Вдумливий сучасник Рубльова міг вловити за образом злитих в єднанні божественних осіб заклик до подолання страху, роз'єднання між людьми (Єпіфаній Премудрий так і говорив: "Щоби спогляданням Трійці перемагався страх ненависного розбрату світу цього"). Тут уже можна було розгадати соціально-етичний зміст символу.

Нарешті, людина філософського складу могла піти далі і побачити в композиції "Трійці" (єднання трьох постатей, вписаних послідовно у коло і квадрат) символ світопорядку з його непорушною закономірністю і багатоманітною єдністю. Вникнемо у роздуми і міркування С. Аверинцева з цього приводу Звичайно, середньовічний глядач сприймав твір релігійного мистецтва, не розкошуючи, як грек, і не розвалившись розслаблено у кріслі, як наш сучасник, — він "медитував" над ним, він розгадував його символічну мову. Але при цьому вільний рух фантазії виключався, бо нижчий (догматичний), заданий зміст був усе-таки головним. Цей нижчий, первісний смисловий шар ніколи не стає і для митця неістотним, формальним (у тому розумінні, в якому вже для "Іоанна Хрестителя" Леонардо да Вінчі є неістотним і формальним зв'язок з євангельським колом асоціацій). Ба навіть якщо глядач не здатний був проникнути у складний художній задум, він ставився до побаченого благоговійно, бо був здатний естетизувати невиявлений для нього зміст (дещо від цього стилю сприймання залишилось у баби з чеховського оповідання "Мужики", яку до сліз зворушувало незрозуміле їй слово "дондеже").

В іконі символічний сам зображуваний персонаж. Його абсолютна безплотність підкреслена пласким, необ'ємним зображенням, незвичайністю облич — немовби спеціально "біблійних" — одухотворених, з величезними очима страдників. І, можливо, не завжди вникаючи у зміст зображення, віруючий дивиться у ці дивовижні, людські і нелюдські за духовною наповненістю очі, які самостійно живуть на іконі, і це дає йому ілюзію спілкування з вищою істотою. Правлячи молитву, він певен, що його чують.

Природно, ця ситуація зберігалася лише до того часу, доки авторитет релігії залишався досить високим, доки у всіх членів суспільства вироблялося однакове сприймання символіки, доки не виникав і не вкорінювався ідеал творчої оригінальності (починався він з виникнення нових чернечих орденів — домініканців, францисканців — тобто поки мистецтво не емансипувалося від церковності). І доки надзвичайно не ускладнилася символіка, яка робить твір незрозумілим. На прикладі давньоруського живопису це легко простежити: живопис XVI і XVII ст. дедалі більше виявляє свою пристрасть до хитромудрокнарочитості, до алегоричного зображення найскладніших священних текстів: деякі ікони, що становлять емблематику св. Софії Премудрості Божої, молитви Господньої тощо, мають майже' ієрогліфічний лад. Ці ікони малювалися вже не для віруючих, а для; начотчиків, і це суперечило ранньохристиянським поглядам. Виховуючи дух для концентрації, для зверненості всередину, а не назовні, середньовічна релігійна педагогіка не боялась, а вимагала повторів звичайного, сподіваючись на їх гіпнотичну дію. Як говорили теоретики візантійського чернечого аскетизму, "деревце, часто пересаджуване, засихає": їхньою мовою це означало, що будь-яка зміна вражень небезпечна для формування самозаглиблення і зосередженості.

Тим часом численні покоління аскетів, день у день зайнятих виключно спробами привести свою психіку у жаданий стан, котрі прискіпливо досліджували, які зовнішні предмети так чи інакше впливають на душу, як діють на психічний стан поза, мова, перебування серед природи тощо, нагромадили невичерпний досвід психологічного самоспостереження. У цій культурі самоаналізу середньовічні люди були піонерами (якщо не брати до уваги окремих породжень античного декадансу на зразок записок Марка Аврелія "На самоті з собою"). Щодо цього Ренесанс, який наповнив досягнення чернечої містики новим світським змістом, ближчий до середньовіччя, ніж до своїх греко-римських зразків.

Християнська релігія — особливо у деяких обрядах (молитви, каяття, спокути, сповіді та ін.) — це тонкий механізм виховання почуттів і самовдосконалення. Багатьма психологічними відкриттями і одкровеннями ми завдячуємо невичерпному досвіду психологічного самоспостереження у чернецтві.

Одна з найважливіших особливостей релігійного ставлення до мистецтва полягає в тому, що християнство за своєю суттю було чис" виховним, "педагогічним" рухом, певною морально-релігійною школою людства. Вся його грандіозна соціальна утопія грунтується на вірі в необмежену "перевиховуваність" людей, можливість радикально змінити, удосконалити їх зсередини.

Слід пам'ятати, що середньовіччя було часом єдиного у своєму роді зближення між філософією і мистецтвом: системи схоластів художньо стрункі, художня творчість так ішла назустріч змісту, що часто могла переймати функції філософствування (як це було у Давній Русі, що не знала філософії і створила свої системи філософського тлумачення світу в іконопису). Православний іконостас є не тільки зібранням певним чином розміщених творів живопису, але водночас своєрідною діаграмою смислової структури світу, якою її уявляла собі середньовічна людина. Глядачеві наших днів "схоластика" рубльовської "Трійці", як і кожної ікони, здається непотрібною, вона "заважає". Але для Рубльова зміст його "Трійці" так само істотний, як і вміння комбінувати лінії та плями.

Отже, особливості художнього розвитку у середні віки визначалися тісним зв'язком з релігією, тим, що самий світогляд середніх віків був переважно теологічним, що церква була замовником мистецтва, а духівництво — єдиним освіченим класом. Образний склад і мова середньовічного мистецтва глибші й експресивніші, ніж античного, воно з більшою драматичною глибиною передає внутрішній світ людини, у ньому сильніше виражене прагнення осягнути загальні закономірності світобудови. В історії культури навряд чи можна знайти мистецтво складніше, ніж візантійське — перш за все за поєднанням основ, які здавались не поєднуваними, бо тут схрещувались найрізноманітніші художні традиції. Труднощі становлення такого мистецтва, важкі пошуки нового стилю випливали також із складності тих завдань, які християнська церква, що утверджувалась, ставила перед мистецтвом.

Константинополь вбирав у себе все —.і абстрактний орнамент Сходу, і те живе, що уціліло від важкої застиглої сили Риму, і нову архітектуру храмів та багатообіцяючі досягнення мозаїчного мистецтва, лінійну виразність сірійської художньої школи та шляхетне відлуння еллінізму — словом, всі пошуки і всі впливи, що переплітались у багатонаціональному світі, — а потім поступово переплавляв це все у струнку художню систему.

Гармонія нового мистецтва виявляла себе в хоровому співі християнських церков, у світлі, яке, завдяки особливостям знайденої конструкції храму, пронизувало цілком його простір і осявало все під його склепіннями. Недарма найзнаменитіша з візантійських церков, Свята Софія, яка втілювала концепцію "Храм — земне Небо", була такою переконливою, що посли київського князя Володимира відчули себе і справді "на Небі".

Щоб храм вмістив якнайбільше мирян, християнське зодчество , взяло за зразок античні прямокутні споруди — так звані базиліки, розділені на кілька повздовжніх частин-нефів

**Література**

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле й народная культура Средневековья й Ренессанса. — М., 1989.
2. Ильина Т. В. История искусства. Западноевропейское искусство. — М., 1983.
3. Історія світової культури: Навч. посіб. / Кер. авт. Колективу Л.Т. Левчук. — К., 1994.
4. Хейзинга Й. Осень средневековья. — М., 1988.