

Оксана Сарнавська

Формування релігійно-естетичної чуттєвості на прикладі синестезійності середньовічного сакрального мистецтва

На прикладі синестезійності середньовічного сакрального мистецтва розглянуто формування релігійно-естетичної чуттєвості через образність тілесності, символізм чисел, світла, кольору в іконописі та метафоричні коди літератури.

Ключові слова: релігійно-естетична чуттєвість, сакральне мистецтво, синестезія, символізм.

Початок третього тисячоліття знаменує собою зміну двох світів: старого, який має багато досягнень та здобутків, але й визначає низку проблем, що потребують усебічних досліджень, та світу нового, якому необхідно допомогти здійснитися. Сучасній добі характерна багатовекторність підходів, множинність інтерпретацій, динаміка нових наукових пошуків. Проте завжди існує те, що об'єднує набуте й нове в усіх історичних вимірах, те, що в «космоантропному бутті» (В.Бичков) не старіє з часом, не зникає за бажанням людей, що відноситься до їхньої сутності і не залежить від визнання. Існують певні універсалії взаємин людини зі Світом, які зберігають свою значущість упродовж усієї історії людини як істоти цивілізованої. До них нами віднесено й сферу тісного зв'язку історії філософії, релігієзнавства та естетики.

Водночас на міждисциплінарному перетині філософських площин відбувається переосмислення й розширення змісту багатьох категорій, пошук цілісних підходів до їхнього аналізу, зокрема становлення та розвитку релігійного світосприйняття та релігійно-естетичної чуттєвості. Саме тому актуальною є потреба глибинного осмислення релігійно-естетичного як небайдужого до різних проявів людського буття, зокрема й сакрального мистецтва, як іманентного життєвому світу особистості, що відображає сучасний стан людини у світі та пошук нею власної духовності.

У руслі порушеної проблеми питання релігійно-естетичної чуттєвості розглядається як складний та багатовекторний процес, оскільки його розгляд опирається на загальнотеоретичну базу релігієзнавства та естетики, класичні підходи, розроблені у її межах, та є відкритим новим тенденціям, що виявляються у спрямуванні сучасного філософського знання на концептуальний плюралізм. Традиційні релігієзнавство та

естетика, намагаючись проаналізувати закономірності релігійно-естетичного освоєння людиною дійсності, в культурно-історичних умовах сьогодення знаходять відповіді на питання, зумовлені глибиною релігійно-естетичних чуттєвих реакцій сучасної людини з позицій діалогічності та толерантності.

Системною ознакою естетичної чуттєвості, проявом особливого індивідуального світосприйняття є синестезія, яка лягла в основу концепції цілісного знання й обумовила новий підхід до дослідження проблеми чуттєвості. Сучасна філософська, релігієзнавча і естетико-художня думка одним із основних своїх завдань вважає теоретичне обґрунтування та аналіз практичного втілення можливостей об'єднання різних типів сприйняття, взаємозв'язку відчуттів у акті сприйняття як реальної дійсності, так і мистецьких творів. Метою такого поєднання відчуттів є синтез світорозуміння і релігійно-естетичної чуттєвості загалом.

Аналіз історико-філософської спадщини засвідчив, що релігійно-естетична чуттєвість завжди була в полі зору науковців. Встановлено, що у філософській думці порушену проблему, її значення, структуру, функції досить глибоко розроблено та проаналізовано, хоча і обмежено певною мірою релігійним або позитивістськими підходами.

У цьому контексті заслуговують на увагу дослідження філософів С. Аверенцева, М. Бахтіна, В. Бичкова, У. Еко, Е. Кассіра, П. Флоренського, у яких, зокрема, велика увага приділена розвитку релігійно-естетичної чуттєвості на прикладі становлення середньовічного сакрального мистецтва.

Період Середньовіччя багато дослідників (М. Бахтін, В. Бичков, О. Степанов) називають «сліпим періодом», тобто періодом, коли візуальність відходить на другорядний план, поступаючись слуховому сприйняттю. Очі середньовічної людини не споглядають Космос, вони опущені дотолу у смиренній молитві. Але вже в епоху Відродження «недовіра до тілесного ока» поступилася місцем культу найінтелектуальнішого органу відчуття – «всевидящого оку». «Сліпота» середньовіччя – характеристика типологічна, доцільна тому, що ставлення до зору в епоху Відродження набуло зовсім іншого значення. Недовіра до «тілесного» ока поступилася місцем справжнього культу Ока.

Незаперечним залишається твердження дослідників Е. Кассіра, У. Еко, В. Бичкова, П. Мініна, Л. Нікітіч про надзвичайний внесок мислителів Середньовіччя у розробку понять образу та символу, які переважно мають синестезійну природу (наприклад, синестезійні метафори: низькі помисли, нечиста сила). Суттєвим різновидом, або смисловою модифікацією

художнього образу, його духовним ядром є художній символ – одна із значних категорій естетики. В середині образу символ є важко виокремленим компонентом, який цілеспрямовано підносить дух реципієнта до духовної реальності, що міститься у творі сакрального мистецтва.

Мислення символами, як писав французький філософ Ж. Гофф, займало важливе місце в ментальності Середньовічного Заходу. Символами мислили в теології, літературі, живописі. Найсуттєвіші принципи християнства позначилися через цілу систему символів. У «Символі віри» були сформульовані основні принципи християнства, котре було зашифроване у символах-знаках, для позначення яких були створені синестезійні зображувальні аналогії: око, голуб, агнець.

Таємниця певної речі – у таїнстві її походження і явище символу і символізму допоможе прояснити (синестезійна метафора, в основі якої твердження: Бог – це світло, ясність) етимологія слова «символ». Походить воно від грецького «цимболон», що означає дві половинки предмета, розділеного між двома людьми. Символ – цимболон був натяком на втрачену єдність, закликаючи до вищої прихованої надреальності. Кожен предмет розглядався як зображення чогось йому відповідного у сфері більш високого. У Середні віки «символізм був універсальним», мислити означало повсякчас відкривати приховані значення, неперервно священнодіяти»¹.

Починався символізм на рівні слів. Назвати будь-яку річ означало вже її пояснити. Для християнства великим вмістилищем символів була сама природа, символічними стають мінерали, рослини, тварини, зокрема, червоний сардонікс означав, за Біблією, Христа, який проливає кров на хресті за людей; прозорий берилл – образ християнина, що впускає в себе світло Христа.

Особливе місце у середньовічній символіці займала символіка чисел. Структуруючи думку, вона стала важливим принципом архітектури (кількість колон, куполів). Красу виводили у пропорційності, гармонії, що надавало перевагу музиці, заснованій на науці про числа. Вважалося: знати музику – означає знати порядок усіх речей, а справжній архітектор – це Композитор².

В естетиці Середньовіччя, як і у попередні епохи, велике значення надавалося світлу – символу енергії, ясності. Світло відіграло вирішальне значення і у середньовічних храмових спорудах, що проявлялося, зокрема, у вражаючому впливі вітражів. Краса, благородність сприймалася як світло, звідси походять синестезійні метафори пролити світло, висвітлити, світлі помисли, світла пам'ять.

Прояв краси як світла – це привабливість яскравих кольорів та барв. Це практичне значення, зрештою, стає частиною філософського значення. Прославляючи світло, середньовічні мислителі надавали йому таких естетичних функцій: викликати звеличені почуття, формувати порядок і полегшувати пізнання.

Найважливішим символом Середньовіччя є ікона – «візуальна розповідь про події Священної історії» (П. Флоренський), ілюстрація до подій, описаних у Біблії та інших священних текстах, це «книга для неписьменних» (А. Августин). На перший план у іконічних зображеннях висувається її експресивно-психологічна функція – не лише розповісти про події давніх часів, але і викликати певні почуття – співпереживання, захоплення, піднесеність.

Ікона – це і прекрасний живописний образ, який своїми яскравими фарбами має бути окрасою храму і покликаний дарувати духовну радість тим, хто її споглядає. Колір живопису, – писав Іоан Дамаскін про церковне мистецтво, – спонукає мене до споглядання і вливає в душу славу Богу.

Ікона – це текст, який сприймається у зорових образах, це оповідь про унікальні, дивовижні події, значимі не лише для християн. Саме тому в ній не має місця випадковому, дріб'язковому, ситуативному; це узагальнений, лаконічний образ. В. Бичков писав: «Ікона – це позачасовий ейдос здійсненої в історії події або ж конкретної історичної особи. Ікона, як особливий символ, вимагає довготривалого та глибокого споглядання, стимулятор духовної концентрації глядача, шлях до духовного сходження. У ній зображено синтез минулого, теперішнього та майбутнього, вона принципово позачасова і позапросторова. Віруюча людина знаходить у ній вічний духовний космос»³.

Важливим у іконі є використання кольору, який має глибоку символічну природу. Християнська символіка визначає зміст кольору. Білий колір, подібний до денного світла, яке змінює темряву ночі, є символом життя і знаком існування небесної сили, що перемагає смерть і зло; білий колір – символ чистоти, моральної невинності, символ джерел життя або Бога. Білизна – атрибут Діви Марії, оскільки вона, згідно з вченням церкви, уособлює фізичну і моральну чистоту. В білих шатах правили літургію священнослужителі, а новохрещеним за приписом потрібно було впродовж восьми днів убиратися в білий одяг. Сяйво (золото), що сходить від нього, сприймалося як самостійний колір. Як і білий колір, воно нагадувало божественне світло. Ранньосередньовічні живописці небо зображали золотими фарбами. Водночас сяйво символічно пов'язали з

ідеєю очищення стражданням і воно стало знаком втілення подвигу християнського мученика. Жовтий колір, починаючи з XII ст., тлумачився як символ зради. Так, Джотто зобразив Іуду в жовтому одязі. На фресці в капелі дель Арена у Падуї центральне місце композиції займає яскраво-жовтий плащ Іуди, що ніби крилами охопив фігуру Христа. Червоний колір розглядався як «вогонь віри», кров, пролита християнськими мучениками. У Спарті ж червоний колір означав воїнське достоїнство; полеглих воїнів ховали у пурпуровому савані. Червоно-пурпуровий колір в християнському тлумаченні – це строгість віри, а пурпурово-синій – чиста совість і спокій людини, яку не мучать гріховні думки і вчинки. Властиві червоному кольору сила і пристрасть перетворили його на символ насильства, тому цей колір приписували дияволу. Рудий колір, утворений із червоного й чорного, вважався ознакою пекла (а також чорта). Руде волосся має Іуда на «Таємній вечері» Леонардо да Вінчі. Синій колір властивий повітряному й морському океанам, нагадує про нескінченність, його пов'язували з небом та Христом; синій колір – символ спасіння. Діва Марія на троні як цариця небесна зображена у пурпуровій мантиї (символ божественного і царського достоїнства). Коли Діву Марію зображають як Матір – її мантия синього кольору.

Дослідники ікони Є. Трубецький, П. Флоренський, С. Булгаков розглядали ікону як особливий символ, який допомагає піднести віруючу людину в духовні сфери, не лише позначити та виразити їх, але і реально являє зображуване у земному мінливому світі. Це сакральний чи літургійний символ, наділений силою, енергією, святістю. Благодатна сила ікони обумовлена самою подобою і подібністю образу з архетипом (звідси тенденція іконопису до використання ілюзій) та найменуванням, іменем ікони (звідси, навпаки, умовність та символізм образу). Ікона по суті своїй, як і її головний Божественний Архетип, антиномічна: це – висловлення невимовного і зображення не зображувального. Стародавні антитетичні архетипи дзеркала, як реального візуального прообразу (елліністична традиція) й імені, як носія суті об'єкта (східна традиція), знайшли в іконі антиномічну єдність⁴.

Отже, однією із характерних рис сакрального мистецтва Середньовіччя є його зверненість до символу і, як до семіотичної одиниці, і як до сакрально-онтологічної сутності. Символічний образ Середньовіччя стане предметом дослідження у пізніші часи, його розробка була розширена і поглиблена митцями і дослідниками XVII–XX століть.

Слід зауважити, що у православній християнській традиції символ виражав енергію сутності, сутність реально присутня, у символі через свою

енергію як синестезійний взаємозв'язок. «Символ поширює через себе благодать на того, хто його споглядає, онтологічно підносячи до сутності (людина реально стикається із сутністю шляхом піднесення до неї, а не завдяки зведенню цієї сутності до людини)», – вважав П. Флоренський⁵.

Ще одним із способів, що сприяє піднесенню людини до духовного, є використання сакральним мистецтвом знаково-символічної функції. Знаки поділяються на природні та умовні, які, в свою чергу, діляться на предметні, візуальні та вербальні. Кожна із останніх двох груп має у своєму складі знаки буквальні та переносні. До буквальних візуальних знаків відносяться всі мімічні зображення, а до переносних – алегоричні зображення, різні містичні видіння, знамення і дива. Буквальні вербальні знаки включають в себе мову, а переносні вербальні діляться на релігійні (пророцтва) і на художні (алегорії, притчі).

Важливим символом, поширеним середньовічним християнством, є символ хреста, який став чимось більшим, ніж просте зображення Христа: в іконописі він являє собою самого Христа або символізує його. Щодо символізму певних різновидів хреста, слід насамперед визначити, що вони залежать від форми їх кінцівок і, що є синестезією, – «ритмічного напрямку», що передбачають їх (як у відцентрованому, доцентрованому або обертальному хрестах). «Символи планет, багато інших знаків, що не можуть бути репрезентовані простою геометричною фігурою або пояснені комбінацією простих складових, але які синестезійно розкривають складність малюнку, можуть бути пояснені принципами синестезійного сприйняття. Наприклад, в алхімії знаком сурми, яка уособлює розумну душу, живу, з усіма її перевагами і властивостями, є хрест, поміщений над колом; знак «зеленого», що представляє вегетативну душу або психологічний світ, виражається хрестом, вписаним у коло, а знак Венери, що відображає інстинктивну поведінку або основні спонукання, зображується у формі хреста, поміщеного під колом»⁶. Отже, немає нічого випадкового у графічному символізмі, кожна річ підкорюється системі, яка синестезійно розвивається від простого та переростає у складніші види, коли форма, ритм, пластика, звучання допомагають пояснити та визначити предмети та явища світу. Такий підхід до використання християнської символіки було започатковано ще у період патристики.

Великий італійський гуманіст Леон Батіса Альберті своєю емблемою вибрав крилате око, і ця емблема могла стати символом ренесансного світовідношення загалом. Відомий італійський математик, дослідник «істинної краси» Лука Пачоллі, спираючись на авторитет Аристотеля, писав

про те, що із наших відчуттів, згідно з мудрецьями, зір найбільш благородний. Найбільш захоплюючі гімни оку складав Леонардо да Вінчі: «Тут фігури, тут кольори, тут всі образи частини всесвіту зведені в одне місце. Хто б міг подумати, що такий тісний простір зумів вмістити в себе увесь всесвіт. Око обнімає красу усього світу»⁷.

Традиція «дивитися в очі сущому» (М.Гайдеггер), збирати і зберігати те, що розкривається оку та погляду, не зникає, а лише розвивається і у подальшій культурі людства. Вона яскраво проявилася у такому явищі, як особливе бачення Й. Гете, близьке, зокрема, до античного. Для Й. Гете, як і для Платона та неоплатоніків, око було «сонцеподібним», в чому і виявлялася гармонія ока і світу, спостерігача і природи. Важливим для мислителя є особливе бачення – внутрішнє, за допомогою якого розуміються сутності речей, явищ та всього буття в цілому. М. Бахтін, аналізуючи творчість німецького письменника, зауважував, що періоди роботи з «видимістю» чергуються у Й. Гете з «моментами сліпоти», але сліпоти особливої, такої, як у Гомера, коли загострюється внутрішня чутливість і внутрішній зір, за допомогою якого можна побачити приховане та невидиме. Усі роздуми німецького письменника та його абстрактні поняття об'єднані навколо символу «всевидячого ока», зримість для нього є першою і останньою інстанцією. З позицій мови, Й. Гете не приймав слова, за яким не бачив зорового образу, за яким не стояв зоровий досвід. Одна з головних особливостей Й. Гете, за М. Бахтіним, це вміння, або ж дар бачити час, який він локалізував у просторових формах, «всевидяще око» шукає і знаходить час – розвиток, становлення, історію.

¹ Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада / Ж. Гофф. – М., 1992. – С. 308.

² Аверинцев С. С. Символ / С. С. Аверинцев // Софія – Логос: Словник. – К., 2004. – С. 237.

³ Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы / В. В. Бычков. – М., 1995. – С. 71.

⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – С. 319.

⁵ Флоренский П. Собрание сочинений: статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. Флоренский. – М., 2000. – С. 118.

⁶ Там само. – С. 99.

⁷ Леонардо да Винчи. Суждения / Леонардо да Винчи. – М., 1995. – С. 13.

SUMMARY

Oksana Sarnavska

Formation of religious and aesthetic sensibility on example of medieval sacred art synesthesia

The article deals with the formation of religious and aesthetic sensibility on example of medieval sacred art synesthesia through imaginative physicality, symbolism of numbers, light, color and iconography of metaphorical codes literature.

Keywords: Religious and aesthetic sensibility, sacred art, synesthesia, symbolism.

**Тамара ТЮРІНА,
Андрій ЗАЧЕПА**

Роль сакрального мистецтва у духовному вихованні особистості

Розглядається вплив таких форм сакрального мистецтва, як образотворче і музичне на духовний розвиток особистості.

Ключові слова: сакральне мистецтво, класична музика, образотворче мистецтво.

Проблема вивчення впливу сакрального мистецтва на духовне становлення особистості є актуальною протягом усього існування людства, оскільки Краса Вищої Реальності, маючи особливу духовну енергію, – змінює, ушляхетнює, одухотворює людську душу і, відповідно, навколишній світ.

До цієї проблеми зверталися не тільки видатні мислителі древності: такі як Піфагор, Платон, Аристотель, але й такі знані дослідники XIX –XXI ст., як В. Соловйов, Ф. Достоевський, П. Флоренський, І. Ільїн, К. Станіславський, М. і Ю. Реріхи, Хазрат Инайят Хан, Емото Масару, сучасні дослідники В. Пірожак, Я. і І. Пузич та ін.

Мета статті – показати вплив образотворчого і музичного мистецтва на психофізіологічний і духовний розвиток особистості.

Велике значення у духовному вихованні людини становить *сакральне мистецтво*^{*}: різні види та форми образотворчого мистецтва, релігійна

^{*} Сакральний – в дослівному перекладі з латини **sacer** означає «священний, той, що причетний до релігійного культу і ритуалу, обрядовий». У наш час зміст цього поняття значно поглибився: «сакральний» означає внутрішній, священний,