

Е.М. Кучменко
ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ДУХОВНИХ ФАКТОРІВ В ІСТОРІЇ

Е.М. Кучменко

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ДУХОВНИХ ФАКТОРІВ В ІСТОРІЇ

Враховуючи те, що історія сьогодні стає предметом особливої уваги і не тільки істориків-професіоналів, але й широкої публіки, варто зазначити, що так буває завжди, коли суспільство переживає злам у своєму розвитку. Постає питання про історичні долі та традиції, про зв'язки та розрив з минулим, про закономірності, які проявляють себе тільки на протязі порівняно великого історичного періоду. Люди звертають свою увагу до героїв та видатних перетворювачів минулого, імага-

ючись вловити в них риси схожості і навпаки з тими, хто творить історію вже в наш час.

І на фоні цього загального інтересу до минулого впадає у вічі свого роду "дефіцит довіри" до радянських істориків-професіоналів, які зараз, тепер вже кожен у своїй державі, продовжують досліджувати історичне минуле і прогнозувати майбутнє. Справа тут не тільки в надзвичайно вільному поводженні з минулим, чим і зараз грішать багато-хто з дослідників, пишучи як про вітчизняну, так і про

загальну історію. Аналізуючи причини цього явища, слід відмітити і відсутність у багатьох наших істориків достатньо широкої історичної культури. Що ми маємо під цим: твердженням: на увазі?

Коли ми говоримо про історичну культуру як про професійну рису історика, ми маємо на увазі перш за все саме це — не зводити історію до економіки і "віддавати належне іншим моментам, які приймають участь у взаємодії". Кожний з цих моментів має свою внутрішню логіку розвитку, яка не зводиться до чогось одного. І на нашу думку, подолання економічного детермінізму є головним завданням на шляху перетворення історії в науку, яка має свою внутрішню логіку розвитку, що не зводиться до чогось одного — не тільки до економіки, але й політології, примітивної соціології і т.ін.

На цьому шляху — на шляху подолання економічного детермінізму — особливе значення набуває завдання підвищення "статусу" духовних факторів в історії. При цьому відразу слід зазначити, що мова йде не тільки про підвищення історичної культури як такої, але й про відповідальність наших істориків за день сьогоднішній. І справді, зараз багато й справедливо говорять про девальвацію духовних цінностей в нашому суспільстві. В зв'язку з цим, досить законним буде питання: чи багато уваги у своїх працях по вітчизняній та загальній історії ми приділяємо проблемам духовного життя суспільства? Ми забуваємо, що люди виховуються і на книгах, які написані нашими істориками. Чи не повернеться до нас, на зразок бумерангу, який запущений нами ж у свідомість наших читачів, зневажливий підхід до усякого роду духовних цінностей в історії?

Відомий французький історик Ренан написав біля ста років тому, що Франція не стала б тим, що тепер, якби на протязі тисячоліть не вірувала б у Святий Сосуд в Реймсі. Крайність? Можливо, але не більша, ніж коли читаєш сотні книг з історії і не можеш знайти навіть згадку про Сосуд в Реймсі чи, скажімо, Чаші Грааля. На Заході є ряд історичних досліджень, присвячених такій, наприклад, темі, як "Моральні витоки першої світової війни". Якщо обмежуватися тільки цим при дослідженні причин виникнення першої світової війни, то це, звичайно, крайність. Але, чи можна практично зовсім нехтувати даною проблемою, претендуючи на глибокий та всебічний історичний аналіз причин виникнення першої, а якщо хочете, і другої світової війни.

Зараз, коли над світом нависла загроза третьої світової війни, війни на загальне знищення

людства, ставиться — і досить справедливо — питання про пріоритет загальнолюдських цінностей перед національним та класовим. Виникає природне питання: а що, до сьогоднішнього, що називається "судного дня", існували взагалі загальнолюдські цінності і яка була їх роль в історії? Нехай вони та їх носії залишалися так би мовити на другому плані суспільного життя, але чи привернули вони якунебудь помітну увагу наших істориків? Гадаємо, що ні, і це одна з причин того, що саме по собі поставлене питання про загальнолюдські цінності звалилося начебто сніг на голову багатьом нашим читачам, вихованим на працях наших же істориків.

До питання про загальнолюдські цінності можна підійти і в плані поставленої нами теми про історичну культуру як професійної якості історика. Справа в тому, що перед істориком в процесі його роботи постійно стає питання про співвідношення між минулим і сьогоденням. Дивитися на минуле зверху вниз чи ж знаходити у ньому щось таке, що складає неповторний досвід кожної історичної епохи та збагачує тим самим загальний досвід людства. Для думки взагалі, і для історичної думки зокрема, немає і не може бути "загублених" епох та періодів, як не може бути і для дійсної історичної культури, яка не "переборює" минуле, а вбирає його у своє бачення світу та людини. Минуле безмежне і такі ж безмежні можливості збагачення ним нашої свідомості сьогодні, наших сьогоденних теорій. І якщо мова зайшла про загальнолюдські цінності, істинно історична свідомість в найбільшій мірі наближає нас до розуміння їх як незмінних цінностей загального історичного досвіду людства.

Проблеми сьогодення змушують нас подивитися більш уважно на роль в історії не тільки загальнолюдських цінностей, але й людських вад. Майже до сьогоднішнього дня ми дуже пов'язуємо людські вад з недоліками тієї чи іншої соціально-економічної системи (феодалізм, капіталізм). Тільки з недоліками цих систем ми пов'язували часто такі негативні явища суспільного життя, як бюрократія, корупція, пияцтво, наркоманія, проституція і т.ін. Між тим життя показує, що все це має і більш загальні причини, які виходять за чітко окреслені формаційні рамки. Чи повинно це знайти своє відображення у нашому аналізі минулих формацій? Справа в тому, що до цих пір шахраї типу Чічікова строго прив'язуються у нашому історичному аналізі тільки до соціально-економічних умов Росії XIX ст. Таким чином, тут є над чим замислитися в плані вже не загальнолюдських цінностей, а досить стійких люд-

ських вад, котрі ми дуже часто зводимо усе до того ж сугобо економічного фактору.

Досвід сьогодення вимагає від нас більш глибокого аналізу і таких факторів історичного розвитку, як релігія і нації. Вони також досить переконливо засвідчили свою стійкість в умовах різних соціально-економічних формацій.

Релігія, наприклад, виявилася більш тісно пов'язаною з людською природою, ніж нам це здавалося до сих пір. Але не тільки це. Вплив релігії на історичний процес не обмежується, як може здатися з деяких наших історичних досліджень, сферою політики та ідеології. Якщо вже ми говоримо про органічний зв'язок з минулим, то не можна забувати, що та чи інша сучасна національна чи релігійна культура, якою б атеїстичною вона не була, визривала, як у коконі, в культурі релігійній. Це не могло і не може залишитися безслідно в сучасній культурі, в якій присутні у трансформованому вигляді історично задані нею теми, витоки яких беруть початок в особливостях тієї чи іншої релігії. І в цьому розумінні релігія є фактором не тільки політичним чи релігійним, але й культурологічним, без якого важко зрозуміти ті чи інші особливості сьогодення, рівно як і закономірності розвитку минулого.

Що ж стосується національного фактору в історії, то тут необхідно сказати наступне. У своїх історичних дослідження ми навчилися бачити не відвернуту чи абстраговану людину "як таку", а людину соціальну, яка належить до того чи іншого соціального прошарку, з притаманними цьому прошарку світоглядними та поведінковими характеристиками. Тому тип нашого історичного дослідження, в основному, соціальний. Але наші дослідження на цьому шляху історичного дослідження були пов'язані з витратами. За робітниками, буржуазією та дрібною буржуазією, які діяли, скажімо, на французькій чи англійській історичній сцені, ми в якійсь мірі розучилися бачити французів чи англійців з усіма звідси витоками світоглядницької та поведінкової характеристик.

Були у нас і ще такі втрати, які пов'язані з розчиненням історії в економічному детермінізмі. Візьмем, наприклад, найбільш близький нам за часом період становлення державно-монополістичного капіталізму. Економічні інтереси монополій штовхали їх на шлях усе більшого розширення свого впливу на державу, в результаті чого відбувався процес зрощування державного апарату з монополіями та поширення економічних і інших функцій держави. Цей процес, який отримав назву етатизму, оповивався в означену ідеологічну форму, в якій, як завжди буває в ідеологіях, викори-

стовувалися аргументи впливових на той час наукових і філософських концепцій. Серед останніх була і така сильна течія філософської думки, як неогегельянство. Це з одного боку. Але теж неогегельянство було достатньо закономірним і логічним результатом розвитку європейської думки за весь попередній період. І тому, коли неогегельянство у нас відсікається від логіки свого розвитку як думки і розглядається переважно як вираз свідомості і інтересів буржуазії на стадії державно-монополістичного капіталізму, — це насилля, і не тільки над логікою розвитку філософської думки, але і над логікою історії в цілому.

Не можна не враховувати також і те, що з неогегельянством, як і з багатьма іншими течіями немарксистської думки, пов'язано чимало прізвищ видатних діячів європейської та світової культури. Зводячи усе багатство їх думок тільки до виразу свідомості та інтересів буржуазії, ми збіднюєм не тільки їх, але і світову культуру в цілому, а значить і себе.

Потрібно, на нашу думку, більш прискіпливо відрізнити в наших роботах наукові і філософські концепції, з одного боку, і їх суто ідеологічні інтерпретації, з другого. Більш того, необхідно проводити різницю і між такими реаліями історичного життя, як легенди та міфи, з одного боку, і тієї ж ідеології, з другого. Надзвичайно характерно, що навпаки своїй "ненауковості" і навіть "антинауковості" саме міфи приваблюють останім часом особливу увагу науки. І це тому, що, беручи свої корені в глибокому минулому, деякі з них, як засвідчує досвід ХХ ст. продовжують впливати і на сучасне, на розвиток подій уже в новий час.

На самому початку ХХ ст. Жорж Сорель надзвичайно категорично заявив, що "історія рухається міфами". Крайність? Так, але не більша, ніж коли роль міфів зовсім не враховувалася в наших історичних дослідженнях, присвячених новому часу, а суворо обмежувалася часами давно минулими. Сучасні методи структурного аналізу, які дозволяють проникнути у глибини "колективного несвідомого", не стали ще, що називається, "робочим інструментом" наших істориків. Між тим використання їх поряд з іншими сучасними методами досліджень (наприклад, методами семантичного аналізу, що блискуче доказано у вітчизняному літературознавстві та мовознавстві) відкриває нові можливості для більш глибокого аналізу того чи іншого історичного явища.

Можна говорити і про крайності у зв'язку з оцінкою багатьох явищ історичного життя виключно під кутом зору так званої "масової психології", чи "психології мас". Але і тут ми

багато чого губимо в глибині аналізу, ігноруючи по суті цей досить реальний фактор духовного життя сучасного суспільства. Ми надаємо перевагу в таких випадках розмовам про якісні різниці "пролетарських" та "дрібнобуржуазних" мас, ігноруючи те загальне, що властиве "масовій психології" як такій, "людині з маси" як такій. Але слід зазначити, що є загальні закономірності масової психології, як, наприклад, не стільки раціональне, скільки чисто емоціональне, а тому і досі спрощене сприйняття фактів життя, що оточує, зі всіма наслідками, які з цього виходять, і часто негативними. Окремі думки в натовпі (масі), зближуючись та спираючись на взаємну підтримку, набувають характеру непорушних вірувань, виливаються у фанатизм. Інтелектуальний та моральний рівень натовпу (мас) в більшості випадків нижче "нормального" стану членів даного суспільства. Особистість в масі нівелюється і т.п. Усе це у нас, як правило, ігнорується, коли мова іде про маси, які рухаються прогресивними ідеями, прогресивними цілями боротьби. Тому, коли ми стикаємося з явно негативними акціями, які супроводжують подібного роду рухи, ми спішимо пов'язати це з впливом реакційних ідей, не рахуючись з тим, що все це може бути пов'язано з трансформацією самих прогресивних ідей на рівні масової свідомості, де вони перетворюються у фанатизм, в зло, яка за великим рахунком, ніколи не може бути праведною.

І, у зв'язку з цим, скажімо, про утопію, про утопічну свідомість стосовно явищ масової свідомості. Це теж надзвичайно своєрідний духовний фактор, який чи навряд правомірно відсовувати в далеке минуле, скажімо, до часів хрестових походів, чи, якщо говорити про новітню історію, відносити лише до суцього реакційних рухів. Ми багато чого губимо в глибині історичного аналізу, уникаючи, як правило, підходити під цим кутом зору до дослідження деяких елементів революційної свідомості та революційної психології, наприклад, після першої світової війни.

І, нарешті, про мораль, про етику, які дуже часто в наших дослідженнях, особливо з новітньої історії, опиняються підвласними так званій "історичній доцільності", "історичному

прогресу". Можливо, нам варто подумати про відновлення їх в правах абсолютної духовної категорії, знову-таки зі "своєю внутрішньою логікою, насилля над якою в історії обертається особливо важкими наслідками на даному етапі життя. Варто розуміти, що минуле завжди пов'язане з дійсністю. І не тільки з дійсним, але й з майбутнім. Як писав Уїтмен, нескінченно гойдається коліска історії між минулим, дійсністю та майбутнім.

В контексті вищезазначеного цікаво розглянути проблему культури та релігії в духовній спадщині минулого на прикладі XVI—XVIII століть.

Проблема співвідношення культури і релігії складна і актуальна. В усі часи свого існування релігійні діячі глибоко усвідомлюючи могутній вплив мистецтва на людину, намагалися підкорити його інтересам церкви. Це стосується і жреців Стародавнього Сходу, Греції, Риму, православних священників на Русі, католицької церкви в Європі в середні віки і в Новий час. Релігія здійснювала свій вплив на людей, перш за все користуючись величезною силою впливу мистецтва — архітектури і скульптури, театру і живопису, поезії і музики, прикладних мистецтв. Без мистецтва вона була безпомічна, адже туманні догмати християнства неминуче доводилося перекладати на мову реальних образів. Релігійний сюжет залишався таким лише за своєю традиційною формою, а догматична ідея фактично зникла під натиском земних почуттів, фігур, ліній фарб.

Складність суперечливих взаємовідносин культури і релігії полягає в тому, що окремі явища культури минулих епох, що мають неминушу цінність, несуть релігійну форму і забарвлення. Це дало підставу богословам ототожнювати релігію з духовними цінностями народу і стверджувати, що саме вона є єдиним джерелом і носієм духовної культури.

На думку академіка Д.С.Ліхачова, історія розвитку культур має свої особливості: "На відміну від загального руху історії процес історії культури є процес не лише зміни, а й збереження минулого, процес відкриття нового в старому, нагромадження культурних цінностей. Спадковість культурних цінностей — їх найважливіша риса. Вся історія розвитку

Цьому питанню приділяється значна увага. Див., наприклад: Рашкова Р.Т. Политика Ватикана в области культуры // Вопросы научного атеизма. — Вып. 34. — М., 1986; Барг М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. — М., 1987; Лихачев Д.С. Избранные труды: В 3-х т. — М., 1987; Булгаков С. Интеллигенция и религия // Наука и религия. — 1989. — № 24-29.

Слід визначити, що спадковість культурних цінностей аж ніяк не означає, що вони автоматично передаються поколінням. Культура в спадщину не передається. Кожне нове покоління, кожна людина повинні затратити сили, щоб їх засвоїти, пронести через себе.

культури є не лише історія створення нових, а й виявлення старих культурних цінностей". Звернення до історії культури приводить до виявлення в ній ролі релігії. При цьому чим далі ми заглиблюємося в далечинь століть, тим важливіше виявити, яку ж роль відіграла релігія в духовних шуканнях людства. Виявляється, що різко поділити культуру на чисто світську і чисто духовну принаймні до XVII ст., буває важко. Адже більше 80% всіх пам'яток — це культові споруди. Значна частина пам'яток західноєвропейської культури феодальної доби також пов'язана з церквою.

Отже, релігійна форма є неминучим, але перехідним етапом історії культури, що відповідає тому періоду в розвитку суспільства, коли релігія виступала як панівна форма громадської думки, і всі, зокрема основні сфери людської діяльності, набирали відповідних їй форм.

Сучасний французький культуролог Ж.Френ вважає, що християнство справляло суперечливий вплив на хід європейської історії й культури. З зародження європейської цивілізації, з джерел Ренесансу вплив християнства був подвійним, тому що, з одного боку, воно сприяло розвитку мистецтва, якщо згадати підтримку, що надавали мистецтву Юлій II, Лев X, а, з другого боку, воно було ворожим науці і філософії, якщо кинути на ваги страту на багатті Джордано Бруно і справу Галілео Галілея.

Звичайно, релігія і церква не знаходилися на узбіччі духовного життя суспільства, а намагалися підпорядкувати його собі. Володіючи величезними матеріальними багатствами, церква і в XVI ст. продовжувала залишатися головним замовником художніх творів. Наприклад, папа Юлій II (1503 — 1513) саме в такий спосіб вирішив зміцнити авторитет церкви, папської влади, який похитнувся під час правління "диявольського" сімейства Борджіа. Він не застосував ні яду, ні ножа, припинив безсоромну торгівлю церковними посадами, майже зовсім відмовився від деспотизму, приєднав до церковних володінь Парму і П'яченцу, а в його скарбниці нараховувалося 700.000 дукатів.

Непомірне марносластво в поєднанні з пристрасним захопленням мистецтвами і багатую скарбницею зумовили бурхливу діяльність Юлія II в галузі будівництва. Папа-меценат і честолюбиві прелати виявилися самими вигідними замовниками для архітекторів, скульпторів, живописців. Тому саме Рим стає справжньою художньою столицею Італії.

Юлій II доручив Донато Браманте перебудову Ватикана. Архітектор, що був вірний ідеалам гуманізму, вирішив побудувати величну хрестово-купольну споруду. Він керував будівництвом собору Св. Петра до 1514 р.

Помічниками Браманте були Джуліано да Сангалло, фра Джокондо, Рафаель Санті.

Окрім будівництва собора Св. Петра Юлій II доручив Браманте створити нову величезну архітектурну композицію, щоб з'єднати літню папську резиденцію і віллу Бельведер — Сікстинською капелою, папським палацом і собором Св. Петра. Браманте запроектував довгі неширокі будинки-коридори, що з'єднували віллу з основними ватиканськими приміщеннями, а між ними широкий двір у вигляді трьох терас. Північна частина двору отримала назву "Сад ялинкової шишки" (бо в півокруглій ніші північної стіни була вміщена гігантська антична бронзова шишка). Південна частина двору отримала назву "Двір Бельведер". Пізніше, майже в центрі композиції, було побудовано дві споруди: Сікстинський зал бібліотеки (кінець XVI ст.) і брачко Нуово (XIX ст.).

Новизна архітектурної споруди в Ватікані, здійсненої Браманте, була в тому, що він вперше після античності створив єдиний архітектурний ансамбль. В 1518—1519 рр. Рафаель та його учні розписали витонченими фресками лоджії цього палацу, які назавжди зберегли ім'я геніального художника ("лоджії Рафаеля").

Але цим не закінчилися меценатські інтереси папи Юлія II. Він хотів бути похованим у новому соборі. В 1505 р. він запросив до Риму Мікельанджело і доручив йому створити розкішну гробницю. Це мала бути багатофігурна мармурова композиція, яка була б розташована в центрі собору і піднімалася б до самого куполу. Мікельанджело сам вибрав мармур в

Лихачев Д.С. Вказ. праця. - Т. 1. - С 649.

Лише в окремих випадках, як свідчить про те історія, релігія могла відігравати позитивну роль в культурному розвитку суспільства. Так, введення християнства на Русі об'єктивно сприяло культурному прогресу шляхом зміцнення її зв'язків з народами Європи. Проте подібна місія релігії є не правилом, а швидше винятком з правила і не заперечує загального гальмуючого впливу релігійної ідеології на духовну культуру людства.

Глаголев В.С. Религиозно-идеалистическая культурология: идейные тупики. — М., 1985. — С. 36.

Федорова Е.В. Знаменитые города Италии. Рим. Флоренция. Венеция. — М., 1985. — С. 167—168.

Там само. — С. 169.

Каррарі (для чого провів в коменоломнях сім місяців) і привіз його до Риму. Але гробниця не була закінчена. Із задуманих 40 статуй він зробив лише чотири (Моїсей і полонені), вісім залишилися незавершеними. Найчудовіша з них статуя Моїсея (1515 р.), про яку Джорджо Вазарі, автор життєпису видатних майстрів Ренесансу, написав таке: "З цією статуєю не зрівнятися в красі жодній з сучасних робіт, втім те ж саме можна сказати і про роботи давніх майстрів: дійсно, він сидить в величній позі, спираючись ліктем на скрижалі, які притримує однією рукою, іншою ж рукою тримає довгу бороду, що спадає хвилями, виконану з мармуру так, що волоски, виконання яких являє велику трудність в скульптурі, найвитонченішим чином, зображені м'якими, пухнастими і розчісаними, ніби здійснилося неможливе і різець став пензлем".

Одночасно Мікельанджело працював над бронзовою статуєю папи Юлія П. Проте нетерплячий і поспішний від природи папа вже задумав нову роботу для Мікельанджело — розпис плафону капели на честь його дядька Сікста IV (знаменитої Сікстинської капели) .

Мікельанджело Буонаротті спочатку мав задум зобразити на плафоні фігури дванадцяти апостолів, а центр вкрити орнаментом. Але пізніше майстер знайшов інше вирішення, а саме, заповнити центр плафона картинами на біблійні сюжети.

Фігури пророків і сівілл до трьох метрів заввишки надзвичайно грандіозні для цієї вузької капели. Чудотворною силою дихає фігура Бога-отця, що відділяє світло і темряву, створює світила. Ріого творча енергія стає обережною в "Створенні Адама". Вражає фреска "Тріхопадіння", де людина прагне утвердити свою долю в світі, свободу свого рішення.

Поєднання грандіозності масштабів і легкості освітлення, суворой могутності дії й світлої ясності колористичної гамми породжує почуття цілковитої свободи і всевпевненості людських звершень. І хоч фігури плафона — особливо пророки і сівілли — охоплені трагічним передчуттям і роздумами, в цілому плафон створює враження повного торжества людських сил.

Мікельанджело розписував плафон капелл (розміром 600 м) протягом 1508—1512 рр. Через чверть століття майстер знову повертається до капелли і працює над нею в 1536—1541 рр.

Він пише на вівтарній стіні фреску "Страшний суд". Це грандіозний твір своєрідної "Загибелі богів" Відродження. Це і Христос, що не знає пощади і овіяний грізним пафосом вищої справедливості, і натовпи апостолів і праведників, які не можуть примиритися із страшним судом, як би гнівно підступаючи до Христа, протестуючи, засуджуючи і не бажаючи виконувати його волю. Христос гнівним жестом правої руки проклинає світ. В усьому християнському мистецтві не можна знайти такого своєрідного і могутнього Христа.

Мікельанджело, створюючи це чудо мистецтва, проявив велику сміливість, зобразивши всі фігури оголеними, в тому числі Христа і Богоматір. Коли одного разу, папа Павло III зайшов поглянути як іде робота, супроводжуючий його церемонмейстер Б'яджо да Чезена виразив своє обурення з приводу такої непристойності і заявив, що подібний живопис підходить хіба що до таверни, а ніяк не для церкви. Мікельанджело ж, як тільки вони пішли, в нижньому правому кутку картини зобразив "критика" в пеклі у вигляді голого царя Міноса, "одягом" якому служить гігантська зелена змія, що обвивається навколого його стану. Як потім не просив Б'яджо папу зтерти його портрет, художник не уступив. Отже, вільнодумство могло проявлятися і в мистецтві.

В XVI ст. спостерігається спроба примирити гуманістичні ідеї свободи і главенства розуму з християнськими ідеями. Але могутнє і язичницьке по духу мистецтво Мікельанджело не вписувалося в регламент теології, бо дуже надзвичайною була особистість великого майстра, який глибоко індивідуально пережив евангелічну трагедію. Адже лише тоді, коли Мікельанджело прийшов до суб'єктивного і глибоко пережитого ним осмислення доктрини "оправдання вірою", він зміг піднятися до загальнолюдських узагальнень і розуміння трагічного кінця земного шляху Христа.

Мікельанджело завжди хвилювала думка про очищувальну роль християнства і героїчних зусиль особистості, що бореться ("Христос виганяє торгуючих з храму", "Христос в Гефсиманському саду"). Геніальний скульптор і художник намагався знайти пластичний еквівалент своїм думкам про смерть і суєтність людських зусиль, марних у боротьбі зі злом. Пізні скульптурні групи "П'єта", "П'єта Рон-

⁸ Вазарі Д. Житнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. — М, 1956—1971. — Т. 5. — С. 234-235.

У приміщення Сікстинської капелли і досі зберігається конклав, на якому обирається папа.

даїні" (1555—1564), графічна серія "Розп'ять" свідчать про абсолютну неадекватність мистецтва Мікельанджело новим теологічним установам, що прийняті Тридентським собором, і тим вимогам, які пред'являлися художнику. Мікельанджело в Римі, так само як і Тіціан у Венеції, залишив за собою право на свободу творчості і суб'єктивну трактовку євангелічних сюжетів. Він же став і першою жертвою тридентської реформи. "Одягнуті" святі й мученики його "Страшного суду" стали яскравим свідченням насилля над свободою творчості і свідченням повороту від ренесансної віротерпимості до нетерпимості авторитарного католицизму контрреформації.

До кінця свого життя зберігав Мікельанджело незалежність щодо церковних і світських авторитетів, не втративши зв'язку з основами ренесансного світогляду. Трагічний пафос його мистецтва свідчив не про примирення і покірність, а про бунт художньо обдарованої людини проти ортодоксальності торжествуючого католицизму. Натурі Мікельанджело не було притаманним підкорення нав'язаним ідеям. Тому не можна не визнати правоту італійського дослідника Ромео ді Майо, який назвав Мікельанджело "строптивим", маючи на увазі його стійкий антагонізм до тиску церковного авторитету. Розглядаючи проблему співвідношення культури і релігії в XVI ст., неможливо обійти питання про співвідношення Ренесансної культури і Реформації.

Протилежність двох ідейних систем очевидна: гуманізм кликав людину від привиду потойбічного раювання до активного, радісного, творчого життя на Землі, релігійно-реформаційні вчення підкоряли її вищій владі Бога і вимагали покірності букві священного писання. Недаремно багато гуманістів, що спочатку вітали реформацію, потім відвернулися від неї, як від нового наступу схоластики і фанатизму. Гуманісти критикували схоластику з раціоналістичних позицій, реформатори — з містичних.

Суверенність людського розуму — лише одна зі сторін гуманістичного світогляду. Його основою було переконання в виключній гідності людини, як суверенної істоти, віра у невичерпне багатство її фізичних і моральних

сил, творчих можливостей, прихильності до добра. Гуманісти не приймали принцип аскетичної моралі, що був стрижнем моралі релігійної. Ренесансний гуманізм ігнорував корінні християнські догмати про першородний гріх, спокутування, одержання благодаті, вважаючи, що людина може досягнути досконалості не через покутування і особливу божественну милість, а завдяки власному розуму і волі, спрямованих на розкриття всіх здібностей.

Істиною гуманізму є всебічно розвинута людина. Ні вбивати, ні гинути за красу гуманісти не були готові. На відміну від Лютера вони хоч і "стояли на тому", але "могли" і дещо "інакше".

Реформатори (найвидатніші з них) були готові і вбивати, і вмирати за ідею.

Італійські гуманісти, що працювали поблизу папського престолу, вміло балансували на грані ересі, намагаючись не переходити цю умовну межу. Так, на гравюрі Ганса Кульмбаха до книги Тритонія "Мелопея" (1507 р.) співвідношення поетичної космології з канонічною схемою Деїсуса виступає дуже чітко. Замість Христа ми бачимо Феба-Аполона, замість Марії — Палладу, замість апостола Іоанна — Меркурія, бога-отця — Юпітера і т.ін.

Отже, образотворче мистецтво в цілому, разом з літературою, було і залишається найяскравішим свідченням зародження, становлення і розвитку різних форм світогляду. Дякуючи мистецтву історія людського духу набуває наочного образного виразу. Роль "камертона", що настроював культурну свідомість епохи, вже з часів пізнього феодалізму відіграла візуалізація "історії". Паоло Веронезе (1528—1588) так пояснював перед судом інквізиції в 1573 р. багатство композиції картини "Бенкет у будинку Лівія": "Ми, художники, дозволяємо собі користуватися свободою, що визнається за поетами і скоморохами. Мікельанджело в Римі, в капелі папи, зобразив Ісуса Христа, його матір, святого Іоанна, святого Петра і всю небесну свиту оголеними. Мій обов'язок слідувати тим прикладам, котрі дали мені мої вчителі". Суд інквізиції від 18 липня 1573 р. обмежився розпорядженням зробити кілька поправок в картині: "...Паоло Веронезе повинен виправити картину, забравши з неї

¹⁰ Дажина В.Д. Мікельанджело и движение итальянской Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформации. — Л., 1988. — С. 90—91.

¹¹ Там само.

¹² Петров М.Т. О критериях сопоставления Возрождения и Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформации. — Л., 1981. — С. 45—46.

¹³ Глазьев В.Л. Гемма Коперника. — М., 1989. — С. 113—114.

скоморохів, собак, зброю, карликів, п'яних, слугу, в якого пішла носом кров, все те, що не знаходиться у відповідності з істинним благочестям, і щоб вищеозначена картина не нагадувала те, що в Німеччині та інших містах, наводнених ересою, внушають людям брехливе вчення".

Художнє зображення міфу, легенди, мрії, переказаної історії відіграли величезну роль в становленні світогляду людей тієї пори. В XVII ст. поетична могутність міфа оживала і наповнювалася пристрастю у фламандського художника Рубенса і французького майстра Нікколо Пуссена.

Гуманістична ерудиція, прекрасне знання античної історії, міфології, літератури служили Рубенсу (1577—1640) джерелом для створення живописних образів. Рубенс стверджував мрії про здорове суспільство людей, що живуть в тісному єднанні з природою і по її законах. Як засновник бароко, яке широко використовувала церква, художник був далекий від того, щоб поступатися своїми переконаннями, поглядами на світ. Майстер широко використовує натуралістичні деталі для чуттєвої конкретизації образів. Найголовнішим в його творчості є те, що він бачив світ в безперервному русі, становленні, боротьбі, що яскраво відображалося у його творчості.

Отже, вільнодумство художників завжди знаходило вираз в мистецтві, навіть у культових церковних спорудах. Мистецтво минулих століть донесло до нас істинне багатство людської думки. Духовенство не змогло отожднити давніх майстрів з релігійною практикою. Як справедливо відмічав М.К.Реріх, "Церква не приносила мистецтво. Церква на мистецтві становилась".

Про це свідчить і та блискуча оцінка одного з найбільш використаних церквою стилів — бароко, яку дав П.Муратов: "Барокко не лише архітектурний стиль, навіть не новий принцип в мистецтві. Це ціла епоха в історії, моралі, поняття, стосунків, феномен не лише естетичний, а й психологічний. У барокко були не лише свої церкви і палаци, у нього були свої люди, своє життя. Вони не менш живописні, ніж його архітектура... XVII століття було століттям строкатої вченості, і щось від цієї вченості є в спорудах Карло Мадерно і Доменіко Фонтано. Релігійний пафос і пристрасть до звинувачень у великій кількості прикрас співіснували як у мистецтві, так і в житті барок-

ко. Повсюдно наплив перебільшених емоцій, скрізь надмірна фантазія, однаково хвилюючі архітектурні лінії і людські біографії. Дисонанси мистецтва повторюються в житті. XVII століття створило церковну музику і італійську комедію".

Отже, соціальна функція бароко здійснювалася в двох напрямках: культовому і світському. І хоча в духовній експансії католицизму роль бароко була велика, все ж це був останній художній стиль, здатний прийняти релігійне забарвлення.

Майстром, що завершив 300-річний блискучий розвиток італійського живопису і художній стиль бароко, був венеціанський живописець Джованні Баррієра Тьєполо (1696-1770).

У творчій спадщині Тьєполо великі й малі віттарні полотна, картини міфологічного та історичного характеру, жанрові сцени і портрети, плафонний живопис. Художник дав зразок грандіозного розмаху декоративного мистецтва, якого Європа ще не знала. Можливо, воно не було ідейно глибоко насиченим, проте у живописній майстерності художнику відмовити неможливо.

Тьєполо одержує багато замовлень на розпис резиденцій духовних і світських вельмож Європи (палац єпископа Грейфунклау у Вюрцбургу (Саксонія), королівський палац у Мадрид, собор і резиденції єпископа в Удині і т.п.).

Фрески єпископського палацу в Удині розписані на сюжети Біблії і тактовані з величезною сміливістю і оригінальністю. Не випадково до шедеврів світового живопису належать "Сон Іакова", "Явлення ангела Саті", "Суд Соломона". Ці колосальні творіння наповнені таким відчуттям повітря і світла, якого не знав до нього живопис Італії. Вітруозні композиції, різноманітні ритми рухів і жестів, тонкий колорит, святкова декоративність — його невід'ємні якості.

Видатними роботами Тьєполо є також розпис вілли Вальмарана поблизу П'яченца на сюжети "Енеїди" Вергілія ("Смерть Дідони" та інші).

У 1761 році Тьєполо розписує королівський палац в Мадрид за проханням короля Іспанії Карла III. Тут художник використав весь арсенал алегоричних і міфологічних образів: Аполон і Нептун, Вакх і Аріадна, Вулкан і Сатурн, Юпітер і Мінерва в оточенні нереїд, зафірів і амурів. Але й ці умовні алегорії художник наповнює конкретними історичними епізода-

¹⁴ Варшавский А. Крамольные полотна. — М., 1863. — С 33-35.

¹⁵ Федорова Е.В. Вкаа праця - С 280-281.

ми з іспанської історії (наприклад, зображення Христофора Колумба, що повернувся з Америки, розвантаження кораблів тощо).

Твори видатного венеціанського майстра бароко Джованні Тьєполо були зразком розпису церков і палаців. Проте, в кінці XVIII ст. його творчість піддається різкій критиці. Розповсюдження ідеології просвітників, які не мирилися з відходом від реального життя, призводить до перемоги реалістичного напрямку в живопису. Проте місце геніального Тьєполо назавжди визначене в історії культури, як і місце бароко — стилю, що поєднав в собі релігійний пафос і перебільшену емоційність реального буття.

Отже, протягом багатьох століть складалася мова мистецтва, якою були записані естетичні, психологічні особливості епохи.

XVIII століття — це століття просвітників. У Західній Європі ця епоха характеризується переходом від абсолютної монархії до буржуазного суспільства. Це було століття боротьби буржуазії з різними формами феодальної культури. Ця боротьба була підготовлена подіями XVI—XVII ст., коли відбулися буржуазні революції в Нідерландах та в Англії, внаслідок яких утворився новий суспільний лад. Боротьбу проти дворянства і всього феодального ладу буржуазія поєднала з боротьбою проти римокатолицької церкви і ідейної опори старих феодальних порядків. Французький історик Муньє відмічав, що XVII століття було епохою кризи, яка зачепила людину в цілому, у всіх сферах її діяльності — економічній, соціальній, політичній, релігійній, науковій та художній, тобто усе її існування на рівні її життєвих сил, її почуттів, її волі. В соціально-політичному плані багато європейських країн були в цей час охоплені масовими рухами, в основі яких була покладена глибока криза існуючих в них суспільно-політичних систем. І не дивлячись на те, що стадіально ці рухи різнилися, все ж таки вони були кільцями одного ланцюга соціальних обурень і свідчили про перетворення Європи в категорію історичну. Загальноєвропейський характер носили зрушення у ментальності європейських народів. Духовна криза, яка намітилася в другій половині XVI ст. була зумовлена як вже відмічалось реформаційними та контрреформаційними рухами, які увібрали елементи ренесансної духовності, опинилися у своїй суті ворожими їй. Найбільш чітко ця тенденція проявилася в течії скеп-

тицизму — у філософії, в тотожності емпіризму — в науці, в розповсюдженні стилю бароко — в мистецтві та течії містицизму — в релігії. Як відмічав М.А.Барг, зміна культурно-історичних епох почалася йде у лоні XVII століття, а не у XVIII столітті.

Складність епохи, жорстокість боротьби нового зі старим, більш прогресивного з реакційним знаходило відображення в культурі того часу. Художня література, живопис, музика намагалися звільнитися від впливу церкви, скинути з себе її ідеологічні шари. Передові композитори шукали нових музичних форм. Їх більше цікавив духовний світ людини, її роздуми та хвилювання, художників вже не задовільняють біблійні та міфологічні сюжети картин, їхню увагу приваблює реальне життя, жива природа, звичайна людина. Широке розповсюдження отримують пейзажі, натюрморти, побутові сцени. В художній літературі все частіше відбивається життя окремої людини, людини з народу, зумовлюється її роль в суспільстві. Тому слід наголосити, що XVIII століття — це важливий етап у становленні світського світогляду, виробленні естетичного ідеалу, ствердженні реалістичних тенденцій в мистецтві. Це час розповсюдження нових ідей у філософії, науці, літературі, живописі. Укріплення соціального статусу вченого в цей час призводить до появи творів, що вступають в явне протиріччя з офіційною системою поглядів на світ.

Майже ідеальним виразом такого типу в живописі є портрет винахідника, астронома, математика, архітектора сера Крістофера Рена, що був створений Веррьо, Неллером, Тоніллом (початок XVIII ст.). Це по суті поява офіційного портрета на фоні панорами Лондона, відхід від традицій попереднього століття.

Особливо помітними ці процеси були у Франції, де виступили такі мислителі як Монтеск'є, Вольтер, Дідро, Руссо, Гельвецій, Гольбах, Мельє. "Великі мужі, які підготували у Франції умови для сприйняття грядущої революції, самі виступали в вищій мірі революційно. Вони не визнавали ніякого авторитету. Релігія, погляди на природу — все було піддано нищивній критиці. Все повинно було виправдовувати своє існування перед судилищем розуму, або ж від свого існування відмовитися". Політично безправна, але заповзятлива буржуазія Франції не могла розраховувати на перемогу своєї справи без нанесення удару по

¹⁶ Барг М.А. Великая английская революция а портретах ее деятелей. — М., 1991. — С. 9.

¹⁷ Западноевропейское искусство XVIII ст. — М., 1976. — С. 34.

церкві. Католицька держава в цій країні насаджувала релігійну нетерпимість, що проявилось у переслідуванні протестантів, самої діяльної частини буржуазії, що зароджувалася і тим наносила шкоду капіталістичному розвитку Франції. Церковна політика натравлювала один на одного людей різного віросповідання і цим перешкоджала створенню єдиної французької нації. Богословська освіта тормозила розвиток природничих наук. Усе це пояснює, чому передова французька буржуазія була у XVIII ст. ворожо настроєна по відношенню до католицької церкви і релігії взагалі. В той час буржуазія була класом, який почав розвиватися, і революційним, який готовий був знищити усе те, що заважало його утвердженню і владі. Французькі просвітителі XVIII ст. — це широкий ідейний рух, який підголював молоде покоління до штурму "старого порядку". І всеж мислителі XVIII ст. не змогли вийти за рамки, які їм ставила власна епоха. Їх царство виявилось лише ідеалізованим царством буржуазії.

Мистецтво Франції XVIII ст. визначається здебільшого смаками дворян і аристократії. Воно поступово змінилось реалістичним мистецтвом, зв'язаним з ідеологією прогресивно настроєної буржуазії.

Проте, коли розвиток буржуазії став несумісним з феодальною системою, перш ніж розпочати боротьбу проти світського феодалізму потрібно було зруйнувати центральну священну організацію — римсько-католицьку церкву. Саме ця боротьба ідеологів зростаючої французької буржуазії проти релігії церкви і визначала один з важливих напрямків в культурі XVIII ст. Це була своєрідна ідеологічна підготовка французької буржуазної революції 1789—1794 рр. Біля витоків цієї революції стояв скромний французький священник Жан Мельє (1664-1729).

Будучи старанним у виконанні своїх обов'язків, Мельє ніколи і ні з ким не ділився своїми сумнівами стосовно релігії. Між тим глибокий аналіз Біблії, уважне вивчення античних авторів від Гомера і Овідія до Лукреція Кара, знайомство з працями Декарта, Мішеля Монтеня приводить його до войовничого матеріалізму. Відчуваючи наближення нової епохи в історії людства Жан Мельє створює "Заповіт", де критикує богословів і обґрунтовує філософську позицію, його заснована на матеріалістичній традиції. Він намагається пояснити існуючий світ, виходячи з нього самого:

"... сама матерія і є буття в цілому, яке лише від самого себе може мати своє існування і свій рух". Мельє стверджував, що "матерія єдина; як єдині душа і тіло". Основними ідеями його були: культ розуму і науки, нещадна критика старого режиму, церкви, релігії, вимога свободи особистості.

Естетичні ідеї французьких просвітників сформувалися вже в першій половині XVIII ст. Найбільш повно їх виразив Дені Дідро (1713—1784). В цілому він виходив з ідей англійських просвітників, які стверджували матеріалістичні тенденції, антищфитанську спрямованість, розглядали мистецтво як дороговказ до високої моральності (Джозеф Аддісон, Антоні Шефсбері, Давід Юм, Едмунд Берк).

Згідно з концепцією Дені Дідро, мистецтво повинно бути завжди носієм високих соціальних функцій. Прообразами такого мистецтва Дідро вважав живопис Шардена (1699—1779) і Жана Варгьєра Греза (1725—1805), які пропагували буржуазну мораль.

Персонажі Шардена надзвичайно правдиві ("Прачка", "Молитва перед обідом", "Гувернантка") та інші. Вони протистояли витонченим творам в стилі "рококо", придворному мистецтву. Демократизм художника переконливий. Недаремно Дені Дідро так захоплювався Шарденом: "Той, хто буде вивчати Шардена, буде завжди правдивим".

Жан Баттіст Грез подібно до Шардена стверджував сімейні чесноти, обравши своїми героями представників третього стану ("Паралітик" чи "Плоди гарного виховання", "Батьківське прокляття", "Читання Біблії" та ін.).

Отже, вимога високої моральності, ідейності поєднувалися з вимогою демократизації мистецтва. На думку Дідро, мистецтво лише тоді має глибокий моральний зміст, коли воно за тематикою і сюжетом звертається до життя народу.

Мистецтво Дені Дідро розглядає як діяльність, подібну до наукового пізнання. Принципової різниці між наукою і мистецтвом він не бачив. "Краса в мистецтві те саме, що істина в філософії. А істина — це і є відповідність наших суджень творінням природи".

Цікаву думку Дені Дідро висловив також про надмірний раціоналізм наступних поколінь: "Прекрасна річ — економічні науки, але вони огрублюють людей. Перед моїм поглядом постають наші нащадки з рахівницями в руках і діловими паперами під руками".

¹⁸ Атеистические чтения. Сборник. — М., 1989. — С. 96—98.

¹⁹ Овсянников М.Ф. Эстетика в прошлом, настоящем и будущем. Из истории эстетической мысли. — М., 1988. — С. 72-73.

Особливе місце серед французьких просвітників займає Жан Жак Руссо (1712—1778) — ідеолог третього стану. В його творах ми зустрічаємо різкі випадки проти мистецтва. Так, падіння Греції Руссо пояснює падінням моралі під впливом мистецтва. Проте, якщо ми ближче познайомимся з концепцією Руссо, то побачим, що він критикує не мистецтво взагалі, а певні його стилі та напрямки. Замість "сильних світу цього" — королів, титанів, напівбогів, надлюдей вчений пропонує звернути увагу на просту, трудолюбиву, добропорядну людину. Одночасно він настоює на демократизації художньої форми, усуненні брехливої патетики, надмірної героїзації, вимагаючи ясності, доступності, щирості у відтворенні дійсності. Боротьба за всебічну демократизацію мистецтва, за його наближення до народу є сильною стороною французького мислителя.

Таким чином, мистецтво XVIII ст. у Франції було далеко неоднорідним. Одночасно з придворним мистецтвом в стилі "рококо" зростало і міцніло мистецтво реалістичне, яке підтримували вищеназвані ідеологи суспільної думки.

Дені Дідро писав: "У Франції немає більше живопису. Якщо є художники в Італії та Німеччині, вони менш об'єднані, в них менше змагання, менше заохочення. Отже, Франція єдина країна, де мистецтво підтримується і навіть з деяким блиском..." Звичайно, що, в першу чергу, величезне значення для розвитку реалістичних ідей культури XVIII ст. мали французькі просвітники. Можливо, тому й релігійні сожети повинні були поступитися місцем реальному життю.

Кінець XVIII ст. був ознаменований французькою буржуазною революцією 1789—1798 рр., яка вивільнила філософію, науку, політику, історію від релігійних форм свідомості, що сприяло змінам в ідейно-естетичному змісті мистецтва. А.Д.Чегодаєв вважає, що "благотворний і обновлюючий вплив Великої Французької буржуазної революції поширився на все XIX століття".

Пануючою течією у французькому мистецтві XVIII-XIX ст. був класицизм, представники якого по-новому переосмислили традиції просвітницької культури другої половини XVIII ст.

Тісно пов'язав свою долю з революцією Жак Луї Давід (1748—1825), який створив новий стиль у мистецтві — революційний класицизм.

Художник, за Давідом, це і мораліст, і філософ, і політичний діяч: "Художні твори досягають мети не лише тим, що очаровують зір, а й тим, що проникають в душу. Ось тоді-то риси героїзму, громадянських чеснот, відкриті перед поглядами народу, електризують його душу і породжують в ній бажання слави і самопожертви в ім'я Вітчизни".

Але разом з тим варто зазначити, що на фоні великих загальнополітичних завдань революції твори художників XVIII ст. були відсунені на другий план. Їх відтісняє криза віри, що накладається на революцію і виливається в процес, що дістав назву "дехристиянізація".

Повстали не могли вибачити церкві її багатства і влади. Наприклад, комуна Шометта виступила взагалі проти церковних і релігійних обрядів. Вона почала зносити реліквії церков, золоті і срібні вироби, предмети культу. Богослужебні книги знищувалися. Цінності йшли до казни. Комуна Шометта ухвалила виявити і знищити всі "пам'ятки фанатизму", знести дзвіниці, бо вони піднімаючись над громадськими спорудами порушують принцип рівності.

У ході революції боротьба з контрреволюційним католицьким духівництвом почала переростати в боротьбу з християнством. Служителям всіх культів заборонялось відправляти їх обов'язки поза культовими спорудами. Монахи і біле духівництво були усунуті від викладання внавчальних закладах. Релігійному культу протиставлявся "Культ Розуму", який не носив релігійного характеру. Церковні споруди були перейменовані в храми Розуму, а статуї святих — замінені статуями і бюстами героїв революції.

Намагаючись сформувати нове суспільство, створити з колишнього раба "нову людину", лідери революції змушені були створити нову "громадянську релігію" з культом верховної істоти. У зв'язку з цим прискорився відхід певної частини віруючих від революції.

Наслідком всіх цих дій було те, що, як відмічав Ф.Енгельс, у Франції християнська релігія дійсно зникла до такої міри, що самому

20 Стиль "рококо" відбивав смаки аристократії. Він характеризувався витонченістю, причудливістю орнаменталі і прийшов на зміну пишному, помпезному мистецтву другої половини XVII ст. Найвидатнішим представником "рококо" був Франсуа Буше (1703—1770), перший художник короля, улюбленець коханки Людовіка XV, маркизи Помпадур.

21 Гривнина А.С. Искусство XVIII в. в Западной Европе. — М., 1963. — С. 8.

22 Чегодаев А.Д. Наследники мятежной вольности. — М., 1989. — С. 26—27.

23 Памятники мирового искусства 1789—1815. — М., 1976. — С. И.

Наполеону не без опору і не без зусиль вдалося ввести її знову.

Ідеологічна програма Французької революції вперше носила світський войовничо-антиклерикальний характер. Вона вивільнила від пут релігійної свідомості науку, політику, право, історію і цим визначила глибинні зміни в ідейно-естетичному змісті мистецтва.

І все ж було б невірно протиставляти релігії культурі. Культура в надрах тисячоліть була пов'язана з релігією, яка багато в чому

визначала, образну уяву зодчих, художників, скульпторів.

Отже, багата культурна спадщина країн Західної Європи сягає своїм корінням як до джерел народної культури, так і до тих загальнокультурних цінностей, що їх засвоїло християнство. Тому виявлення культурної спадщини потребує ознайомлення з усією духовною культурою, всім спадком минулого. Лише в такому випадку буде відтворено цілісний духовний світ попередніх поколінь.