

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ – НАЦІОНАЛЬНІ СИМВОЛИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Розглянуто специфіку прояву символічного типу візуального образу в мистецькій практиці українського бароко. Зазначається, що в XVII – XVIII ст. барокова культура активно поширюється на українських теренах. Українське мистецтво цих часів розвивається у тісній взаємодії з мистецтвом країн центральної Європи, Росії та балканських народів. Реалістичні західноєвропейські традиції активно вкорінюються на українських теренах, формуючи альтернативу сакральному православному мистецтву. Символічно-алегоричний вид візуального образу використовується переважно в дидактично-виховних (І. Галятовський), оповідальних цілях (І. Бондаревська) й задля більшої зрозумілості доповнюється текстовими поясненнями. Символічні мотиви присутні практично в усіх творах Г. Сковороди, який розмежує суто символічні образи та фантастичні. Він вважає, що символічне зображення – це "мудра картина". Із розвитком книговидання відбувається поширення емблематично-символічних книг із символічно-алегоричними ілюстраціями-гравюрами. Алегоричні мотиви використовуються також у жанрі парсуни. Зазначається, що українське образотворче мистецтво доби бароко під впливом раціоналістичних тенденцій європейської культури відходить від візантійських канонів із їхньою символічною умовністю, все більше наближаючись до реалістичного типу образу (особливо в жанрі портрета), але зберігаючи при цьому символічно-алегоричні прийоми, що набувають своєї етнічно-національної специфіки.

Ключові слова: українське бароко, символізм, символ, алегорія, образотворче мистецтво, культура.

Постановка проблеми. У XVII–XVIII ст. барокова культура активно поширюється на українських теренах, охоплюючи практично усі сфери культурного життя, незважаючи на складні соціально-політичні обставини та релігійно-конфесійні конфлікти, зумовлені постійною ворожнечею між православними, католиками та уніатами. Невздухаюча боротьба за українські землі з боку Речі Посполитої, Російської імперії зумовлювала піднесення національного духу і звернення до національних традицій, які проникали у різні сфери культури й надавали їм своєрідного етнічного колориту. При цьому, як зазначає українська дослідниця І. Бондаревська, не слід абсолютизувати барокові інтенції й розглядати усі прояви української культури XVII–XVIII ст. лише крізь призму цього феномена, що виходить далеко за межі лише мистецької площина й стосується насамперед системи мислення. "Культура якоїсь країни або регіону, при детальному і неупередженому аналізі, радше постає у наукових описах як парадоксальне співіснування абсолютно протилежних тенденцій, уявлень, мистецьких та життєвих практик" [3, с. 57], що перегукується із концепцією Сорокіна про постійне співіснування різнорядних елементів ідеальної, ідеальної, візуальної (чуттєвої) та змішаної форм культури в абсолютно усіх періодах людського існування із циклічним тимчасовим домінуванням тієї чи іншої форми.

Як зазначає П. Білецький, "українське мистецтво XVII–XVIII ст. розвивалося у щільній взаємодії не лише з мистецтвом країн центральної Європи – західних сусідів України, а й з мистецтвом Російської держави, балканських народів і, певною мірою, мистецтвом країн ісламу. Ці різноманітні зв'язки надали йому неповторних відтінків" [2, с. 6].

Тривалий час знаходячись у складі Речі Посполитої, Україна зазнавала значного впливу, а також тиску з боку католицької церкви, яка мала свої інтереси в українських землях, намагаючись повернути як можна більше вірян до своїх лав, у тому числі й за посередництвом мистецтва, ренесансні й барокові мотиви якого активно розповсюджувались в українському культурному просторі на противагу давнім православним традиціям. Як зазначає П. Жовтовський, "нові погляди на мистецтво стали з'являтися насамперед серед міських освічених кіл, про що свідчить декрет львівського міського уряду 1597 р., в якому говориться про "шляхетність малярського мистецтва, яке через наслідування натури

служить релігії і є радше ділом духу, ніж рук людських" [6, с. 9]. Античний принцип мімесису в католицькій інтерпретації, таким чином, був легітимізований у вітчизняному мистецтві, відкриваючи нові горизонти для його розвитку і трансформацій у душі європейської культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання символізму в українському образотворчому мистецтві розглядають Л. Баранович, І. Галятовський, І. Максимович, Ф. Прокопович, Г. Сковорода, Д. Чижевський та ін.; сучасні дослідники: І. Бондаревська, Л. Довга, С. Кримський, А. Ліпатов, А. Макаров, М. Ольховик, Б. Парахонський, М. Попович, Л. Сафронова та ін.; у сфері мистецтвознавства: П. Білецький, А. Денисенко, П. Жовтовський, Л. Міляева та ін..

Мета статті. Проаналізувати специфіку національних символів в образотворчому мистецтві українського бароко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Реалістичні традиції західноєвропейського живопису активно вкорінювалися на українських теренах, формуючи альтернативу сакральному православному мистецтву, в якому зберігалися візантійські традиції відношення до іконописного образу. Але при цьому наслідувальні мотиви були прийнятими лише у християнсько-релігійному контексті, світське мистецтво, що відтворювало античні традиції і претендувало на автономію і самодостатність, піддавалося нищівній критиці й суворо засуджувалось. "Так, Фабіан Бірковський в одній із своїх проповідей говорить: «Наші еретики... образ Христа розп'ятого з опочивалень та помешкань викидають і на те місце фавнів і мальованих купідонів, Венер і Фортуна над столом вішають, з пекла викликають безстыдну богиню... яка срамота... і немає місця образу найсвятішої панни... а плюгава Венера має зображення і місце»" [6, с. 10]. При такому засудженні античних мотивів захисники латинської культури, такі як З. Копистенський, наголошують на тому, що вона веде свій родовід від грецької, по суті, будучи її нащадком і черпаючи мудрість від Платона з Аристотелем. Із засудженням світського мистецтва виступали й представники уніатів. Як зазначає М. Попович, єпископ Кирило Терлецький критикував бажання аристократії прикрашати свої оселі пейзажами, натюрмортами, античними стилізаціями та іншими видами світського живопису, що у такий спосіб починав переважати над релігійними творами – іконами. "Щоправда, портрет, який мав коріння ще в зобра-

женнях ктиторів у церквах, залишається визнаним живописним жанром і набуває оригінального своєрідного розвитку, пов'язаного з підкресленою, навіть зухвалою реалістичністю зображення – «сарматським стилем», властивим і польському портрету. Поширюється мистецтво західного стилю – передусім у зібраннях магнатів. Наприклад, у збірці живопису у Вишневецькому замку було лише одних портретів близько 600, в галереї Вишневецьких – майже 60 портретів" [8, с. 195]. Український портрет тих часів під впливом західноєвропейських ренесансних тенденцій відзначався максимальною наближеністю до реального образу, що зазначав сірієць Павло Алеппський у своїх нотатках під час подорожі Україною. "Посилаючись на портрет Феофана, патріарха константинопольського, якого він знав особисто, Алеппський відзначив і те, що «козацькі живописці ... мають велику спритність у малюванні портретів з найвищою схожістю»" [8, с. 10].

Прибічники ж православ'я, зважаючи на войовниче протистояння із католицизмом, виступають противниками латинської західноєвропейської культури з її інноваційними для українського світу мистецькими принципами. Такої антизахідної позиції дотримувалися Ісайя Копинський, Іван Вишенський та інші, вважаючи, що негоже користуватися еретичними і язичницькими традиціями Платона з Аристотелем і потрібно "відхилити православних від черпання води чужих вчень і дати їм для пиття воду з своїх криниць та джерел" [6, с. 9]. Саме братські школи з їх орієнтацією на грецькі та слов'янські корені, на їхню думку, могли виступати потужною зброєю у боротьбі із латинізацією української культури.

Але, незважаючи на потужний супротив, нові західноєвропейські бароково-реалістичні тенденції у середині XVII ст. починають активно трансформувати українську культуру, вмонтовуючись у структуру соборів, іконостасів, гравюр та світського живопису, що, незважаючи на початкове негативне ставлення, розвивається у портретному та історичному жанрах. Як зазначає Попович, "гнуті барочні лінії настільки змінювали художні смаки, що у Львові знатних громадян – як католиків, так і православних – ховали у вишуканих барочних трунах з писаними маслом портретами покійних" [8, с. 192]. Відхід від суворой релігійності й аскетизму давньослов'янських православних традицій поступово приводить до десакралізації культури й образотворчого мистецтва, зовнішньо-емоційний бік якого відповідає характеристикам візуальної (чуттєвої) мистецької форми, запропонованої П. Сорочиним і охарактеризованої у попередньому підрозділі. Виходячи ж із нашої дослідницької концепції, у період українського бароко наявне домінування реалістичного типу візуального образу, паралельно із яким співіснують змішаний домодерний і символічний тип, позначені універсальними й національно-своєрідними ознаками. Присутність значної кількості традиційних українських символічно-алегоричних мотивів, що будуть розглянуті у подальшому викладі матеріалу, не дає нам права розглядати барокове мистецтво лише кризь призму домінування реалістичного типу візуального образу або виключно у контексті запропонованої Сорочиним схеми його віднесення до візуально-чуттєвого стилю. При цьому не підлягає запереченню наявність потужного емоційно-чуттєвого підґрунтя даних мистецьких образів, що відповідають ментальним особливостям українців, в яких ще з давньоруських часів чуттєвість надавала суттєвій трансформації суворі й аскетичні традиції візантійського мистецтва.

Барокова культура повною мірою візуалізувала наявні протиріччя людської природи, що складається із так званих "раціо" та "емоціо", недооцінка яких призводить

до суттєвих дисбалансів та криз. Як зазначає А. Макаров у своєму дослідженні мистецтва українського бароко, "увівши поняття перцепції та аперцепції, Г. Лейбніц став засновником доктрини двомірності психічної діяльності людини, яка розпадається на усвідомлювані й неусвідомлювані її аспекти. І тому не дивно, що в XVII столітті внутрішнє роздвоєння людини осмислювалося в душі традиційної християнської символіки" [7, с. 36-37].

Але християнський символізм також піддавався суттєвій трансформації, як і уявлення ортодоксальних прибічників відображення образотворчим мистецтвом краси первообразу, як це було у давньоруській традиції. Ортодокси поступово пом'якшували своє ставлення до розширення меж канонів, що приводило до їх поступового розчинення в ідеалах земного уявлення про красу та чуттєвих образах народної культури. Як зазначає Жолтовський, поблажливість до інноваційних змін у мистецтві поступово намічалася в позиціях таких українських діячів, як Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивилівський та інші. Ідеали земної, чуттєвої краси людини віталися навіть у раніше незмінних образах Христа та Богоматері, що у бароковому контексті набували зовсім нового культурно-естетичного змісту. На думку Бондаревської, "у зображеннях XVII–XVIII ст. ми зустрічаємо достоту людський погляд. На обличчях (не ликах) святих – гама емоцій: ніжність і невловима суворість, замріяність і співчуття, умиротворення, розчуленість і піднесеність, туга і щира радість, тобто цілий світ нескінченно мінливих людських станів. Ікона *звертається* до нас мовою людського спілкування, застосовуючи коди співчутливості, душевної проникливості, а часто просто дружньої бесіди" [3, с. 152]. Психоемоційна природа цих релігійних зображень вже не потребує глибокої роботи духу по "входженню" у символічний образ, що передбачає певний стан духовного піднесення, готовності й здатності до сприйняття цього образу, смисли якого відкриваються далеко не кожному. Барокові українські ікони розмовляють зі своїм глядачем побутовою, абсолютно зрозумілою йому мовою, що у деяких випадках доповнюється також зрозумілими й не досить важкими для тлумачення алегоричними атрибутами повчального характеру.

Західноєвропейські традиції художньої змайстерності із ухилом до реалістичної образності активно проповідуються серед українських майстрів, що значну увагу починають приділяти питанням колористики й композиційної побудови твору. Феофан Прокопович наголошує на провідному значенні володіння художньою майстерністю, що дозволяє максимально близько до реальної дійсності зобразити, наприклад, батальну сцену, яка, звісно, вже не має жодного відношення до релігійно-сакрального живопису. Легітимізація реалістичної образності усе більше вводить українських художників у лонно західноєвропейської художньої традиції, на довгий час закріплюючи її вплив на сферу образотворчості. При цьому все більше зростає роль художника в суспільстві, про що свідчать думки І. Галятовського, І. Максимовича та інших. Подібні впливи європейського способу візуальної репрезентації художніх творів на українське образотворче мистецтво свідчать про відкритість української культури до діалогу з іншими культурними регіонами, й подібний діалогізм, як зазначає українська дослідниця Л. Довга, "трактують і як взаємне визнання/зацікавлення різних культур одна одною, і як утворення нових ідентичностей на їх пограниччя, коли ті вступають у зв'язок на рівні "Я-Ти" [5, с. 293].

Незважаючи на потужні віяння раціонально-реалістичних тенденцій, символічно-алегорична образ-

ність і, відповідно, спосіб мислення й світовідчуття не були викоренені із української культури, але її використання переважно було зосереджено на дидактично-виховних аспектах, що не передбачало наявності глибоко символічного сакрального змісту художніх творів. "Символіці та емблематиці надавалось широкого синкретичного змісту. Маючи прямий стосунок до літератури, поезії, до всієї цілості духовної культури свого часу, вони глибоко сягали в усі види образотворчого мистецтва" [6, с. 17]. Використання алегоричних можливостей образотворчого мистецтва у процесі духовного повчання, поряд із впливом слова Святого Письма, на думку Галятовського, було вкрай необхідним і бажаним. Наочність алегорично-образних морально-етичних посилів іноді була набагато впливовішою, аніж дія слова (пригадаймо західні аналогії щодо живопису як "Біблії для неграмотних"). Але у той же час Галятовський виступає проти використання символічно-алегоричної образності античності (Нептуна із його символом – тризубом, Аполлона із лютнею, Купідона із стрілами та луком тощо), зважаючи на її язичницьке походження. Йосип Туробойський, що навчався у Київський академії, також відзначає наявність філософсько-етичної складової в алегоричних зображеннях, які у такий спосіб виступають повчаннями для людей.

Символічно-алегоричне світобачення присутнє практично в усіх творах Г. Сковороди, притчеподібна й багатозначна мова якого є надзвичайно складною для багатьох дослідників саме з причини множинності інтерпретації. Як зазначає Д. Чижевський, "мова Сковороди є мова образів і символів. Навіть ті слова, які вже придбали науково-філософське значіння в сучасній йому філософії або ще в античності, він повертає до їх первісного образного значіння. Мова Сковороди повертається до материнського лона символіки. Тут на допомогу йому приходять і символіка народної поезії, і символіка античного неоплатонізму, і символіка християнська, як отців церкви, так і української полемічної та проповідної літератури XVI–XVIII віків" [12, с. 36]. На думку Чижевського, Сковороду варто було б порівнювати не із Сократом, що відзначався суворою логічністю й раціоналізмом, а із досократиками, погляди яких містили символічну багатозначність уявлень про першопричини буття, які вони шукали у чотирьох першоелементах.

Сковорода зазначав, що давні мудреці, на відміну від сучасників, користувалися символічною мовою, яка надавала можливості у повній мірі передавати істинні смисли, що не піддаються буквальній передачі. Такими були Піфагор і Платон, про це також писав і Цицерон у праці "Про старість", наголошуючи, що "древні мудреці мали свою мову особливу, вони зображували думки свої образами, ніби словами. Образи ті були фігури небесних і земних тварей, наприклад, сонце означало істину, кільце або змії, звитий у кільце, – вічність, якір – твердження або пораду, голуб – сором'язливість, птах бусел – богочитання, зерно та насіння – помисел і думку. Були й вигадані образи, наприклад, сфінкс, сирена, фенікс, семиголовий змії та інші. Печатка кесаря Августа мала із кільцем якір, оповитий стрімким морським звіром дельфіном із цим підписом: *Festina lente*, тобто поспішай (завжди) поволі. Образ, що містив у собі таємницю, називався по-еллінськи *emblemata*" [9, с. 377–378]. Можна сказати, що Сковорода розмежовує суто символічні образи, що виводять нас на розуміння смислу, який лежить за їх межами і на який цей образ вказує, та фантастичні – образи міфічних істот, які, на його думку, позбавлені символічної наповненості, оскільки не можуть бути використані для певних дидактичних повчань і передачі прихованої мудрості. В одному із

своїх діалогів Сковорода вкладає в уста Лонгіна розмірковування про символічну природу Біблії, що створена Богом "із священно-таємничих образів. Небо, луна, сонце, зірки, вечір, ранок, хмара, дуга, рай, птахи, звірі, людина та інше. Усе це суть образи висоти, небесної премудрості, показаної Мойсею на горі; усе це й уся твар є стень, що утворює вічність" [9, с. 379]. Тут вступають неоплатонічні мотиви уявлення про внутрішню наповненість усього живого божественною сутністю, частина якої є в усіх божественних створіннях, що постають символами Творця, унаочненням його мудрості. Символізм ізраїльської картини Сковорода розтлумачує в діалозі між Фаррою та Ізраїлем, вказуючи на те, що пташка летить через море до невидимого берега, оскільки на її березі відсутній мир.

Як зазначає Жолтовський, "є підстави вважати, що Г. Сковорода власноручно ілюстрував рукописи своїх творів символічними малюнками. В "Алфавите, или Букваре мира", прикрашеному малюнками з відомого видання петровської доби "Символы и эмблемы", він говорить, що символічне зображення це – "мудра картина", вона "єсть планом, представляючим обширність целой книги", тобто підкреслює сконцентрованість та глибину символічного зображення. В дальшому тексті філософ тлумачить у філософсько-етичному плані низку образних алегорій" [6, с. 20]. Ці висловлювання Сковороди чітко визначають пріоритетність культури Слова над культурою Візуального образу, що може бути лише символічним продовженням або унаочненням утаємниченого смислу тексту – книги. Візуальні образи не є для Сковороди більш значущими, ніж слово, вони підпорядковані йому.

І. Бондаревська також наголошує на "оповідальній" [3, с. 148] функції українських релігійних зображень барокової доби, які позбавляються аскетизму й відстороненої статичності канонічного мистецтва і ніби вступають у діалог із глядачем, промовляють до нього, доносячи певний біблійний зміст, викликаючи емпатію до живописних персонажів, ніби вони є живими й реально присутніми у повсякденному житті. "Наголос на тому, що ікона "ніби говорить" і що "не вистачає тільки слова", щоб зображення було зовсім живим і натуральним, вказує на риторичний спосіб сприйняття зображення як висловлювання, яке виявилось красномовним і переконалим" [3, с. 147]. Подібна оповідальність вперше в історії образотворчого мистецтва з'являється у Джотто, який у розписах падуанської капели дель Арена (Скровен'ї) вдається до подібного новаторства, сюжетно розгортаючи історію Святого Письма у "блоках" фрескових образів, що ще позбавлені такої потужної емоційності, чуттєвості й іманентності, як барокові зображення. Хоча фрески Джотто й вперше демонструють нам наявність емоційної складової в релігійних сюжетах, але її насиченість і концентрація не йде у жодне порівняння із образами бароко. Ця оповідальність в українському образотворчому мистецтві доповнюється текстовими поясненнями, завдяки яким ще у більшій мірі на розумовому рівні нам стає зрозумілий сюжет. Як зазначає українська дослідниця Л. Стромилюк, "у розписах Софійського собору так само, як і у розписах Троїцької надбрамної церкви, прослідковується одна з найсуттєвіших рис барокового живопису – його дидактичність, а розписи постійно виступають разом зі словом. Тексти не просто пояснюють зміст зображеного, але й надають їм певного багатства сенсів" [10].

Широке розповсюдження друкарства книжок, що приходили на зміну рукописним – скарбам, раритетам, – й відкриття нових можливостей граверної техніки привели до зближення культури Слова й Візуального

образу, але все ж таки на засадах підпорядкованого положення останньої, що виступала засобом посилення дидактичної функції тексту. Саме алегорично-символічна образність з її можливостями здійснення повчання у непрямій, переносній формі надзвичайно пасувала книжковому оформленню й ілюструванню, про що пише в листі до Варлаама Ясинського Лазар Баранович [6, с. 20], обговорюючи алегоричне оформлення до видання власних проповідей. Він намагається за допомогою алегоричних ілюстрацій, сюжети яких відсилають до біблійних текстів, а також образів народних свят, візуально передати основний лейтмотив так званої "книги живота". Центральний образ Христа, розміщений на титульному аркуші, символічно знаменує спрямованість тексту. Він зображений в оточенні святих та янголів, а також Богоматері, що гуртом тримають книгу, виступаючи алегоричним унаочненням божественної підтримки книжної премудрості. "Доповнюючи далі свій проект складними алегоричними мотивами, Л. Баранович називає його "емблематичною поезією" [6, с. 21]. Також у дусі "емблематичної поезії" із використанням різноманітних алегоричних образотворчих ілюстрацій, із застосуванням розпису олійними фарбами по блакитному шовку зроблений "панегірик почепського протопопа Матвія Телесницького, піднесений ним в 1742 р. імператриці Єлизаветі Петрівні" [6, с. 21]. Він рясніє традиційними християнськими символами, які розсудливо використовуються у контексті прославлення монаршої влади й усієї Російської імперії, що візуалізується в образі імператриці, над якою розміщений трикутник, що вказує на її божественне походження, а також янголи, які прославляють її могутність. Пророк Самуїл благословляє й помазує її на царство, цар Давид подає цариці корону і скіпетр – символи монаршої влади, а розміщені внизу апостоли Андрій та Петро закладають під її ногами твердий камінь – алегорію вічності й непорушності правління – та вручають орден Андрія Первозванного. Також присутні на зображенні й свята Катерина, й Петро I зі своєю дружиною Катериною, благословляючи нову царицю на управління державою.

У символічно-емблематичному стилі була виконана й титульна сторінка книги І. Галятовського "Ключ разумінія", "в центрі якої – зображення ключа. Назву книги пояснює вміщена на ключі цитата з Євангелія від Луки зі згадкою про ключ розуміння. В медальйонах рамки зверху зображення вінчання Богородиці, зліва сюжетні ілюстрації, яким надається символічного значення, що його пояснюють відповідні цитати зі Старого і Нового Завіту. Так, в лівому верхньому кутку – зображення сівача, над яким вислів з Євангелія" [4].

Подібні зразки емблематичної поезії із алегоричними ілюстраціями-гравюрами набули поширення в українських колегіумах – Київському, Харківському, Переяславському та Чернігівському. Численні видання панегіриків, наукових і просвітницьких творів уособлювали органічне поєднання тексту й візуальних зображень-алегорій. Наприклад, у ""Євхаристиріоні" – панегірику на честь Петра Могили, складеному київськими "студеями" у 1632 р., – дев'ять парнаських муз на чолі з Аполлоном прославляють митрополита" [6, с. 26].

Розуміння символічно-алегоричних образів не викликало в тогочасних українців особливих труднощів, що говорить про ефективність багатовікової традиції привчання слов'ян до сприйняття та розуміння біблійної образності, візуалізованої в іконописних творах за суворими канонами, вкоріненими у візантійську традицію. Але, оскільки як у російському, так і в українському образотворчому мистецтві відбувалися численні зміни, пов'язані із розширенням канонічної образності й вико-

ристанням великої кількості нових символічно-алегоричних варіацій, з'явилися друковані видання, покликані роз'яснювати символічно-алегоричні образи. Так, у виданні 1705 року під назвою "Символи та емблемати" [11], що було ініційоване Петром I, були викладені основні символічні значення емблем – під ними розумілися саме візуальні зображення, що мали символічний зміст. Наприклад, емблематичні зображення їжака і черепахи мали декілька символічно-алегоричних тлумачень. Український аналог роз'яснення символічно-алегоричної іконографії мав назву "Ифика ієрополітика, или Філософія нравоучительная символами и пріудобленіями изъяснена к наставленію і пользе юним" й був надрукований у 1712 році та, користуючись великим попитом, тричі перевиданий. Як зазначає Жолтовський, художники того часу активно користувались цим виданням під час здійснення монументальних розписів, в іконописі, а також у повчальних мотивах світського живопису, іноді сповнюючи його народним колоритом або спрощуючи художні форми.

Дослідниця символічних особливостей українських стародруків А. Денисенко вважає подібні видання емблематично-символічними, підкреслюючи, що "емблематичні, або символічні книги – особливий жанр, що поєднує образ зі словом і є своєрідним словником іносказань. Емблема (або символ у цьому сенсі) складалася з трьох частин: *inscriptio* (*titulus, motto, lemma*) – девізу, *pictura* – малюнок та *subscriptio* (*declaration, epigramma*) – віршованого підпису. При цьому малюнок був не ілюстрацією до тексту, а одним із елементів творення сенсу. Вважають, що виникнення цього жанру зумовила "Ієрогліфіка" елліністичного автора Горуполлона – трактат, в якому зроблено спробу тлумачити давньоєгипетські ієрогліфи як ідеограми, а не як літери. Згаданий твір було віднайдено у 20-х рр. XV ст. Тричленна структура емблематичних книг і особливе співвідношення в них образу та слова – це те, що було визначено внаслідок викладу міркувань Горуполлона" [4]. Подібне поєднання візуального образу зі словом ще раз підкреслює рівноправне й взаємодоповнює існування цих форм художнього вираження в межах барокової культури.

Важливим постає факт, що спектр символічно-алегоричних образів, який містився в "Ифиці", не був обмежений лише біблійною тематикою, роз'яснюючи прихований зміст зображень з античної міфології або історії, народних обрядів та звичаїв тощо. Це свідчить про поступове послаблення ворожості до використання античних мотивів в українській образотворчій традиції й усе більше розповсюдження європейського духу на теренах вітчизняної барокової культури, що зумовило мирне співіснування біблійних персонажів із "паганськими" божествами, адже "серед гравюр "Ифики..." поряд з Бахусом на бочці бачимо зображення жертвоприношення Авраама" [6, с. 24]. Образи античних героїв також охоче використовувались у дидактичних цілях, візуалізуючи, наприклад, безрозсудність молодості в алегоричній фігурі Геракла. Безглуздість безтурботного і метушливого існування представляла алегорична постать Амура, який розважається пусканням мильних бульбашок. Ці алегоричні персонажі могли потрапити як до світських розписів будинків або декорування речей та предметів побуту, так і до церковних розписів, у залежності від бажання й мети замовників.

"У графічному циклі «Ифики...» простежується кілька тематичних ліній. Наприклад, тему моральних цінностей розкриває ряд гравюр: «Стидініє», де зображено дівчину, що закриває обличчя серпанком. На гравюрі «Дружество» відтворено два крилатих серця. На гравюрі «Щедрість» бачимо джерело води. Тут людська риса характе-

ру порівнюється з джерелом. Доводиться думка, що матеріальний статок щедрої людини ніколи не зменшиться, як і вода в джерелі. Далі "Ифіка..." розвиває тему прославлення освіти і вченості в гравюрах «Академія» і «Книг чтеніє». Темі картання суспільних вад присвячені гравюри «Хищення», «Зависть», «Осудженіє» [4].

У зв'язку із широкою затребуваністю подібних тлумачних видань поряд із "Ифікою.." у Петербурзі в 1788 р. було видано Нестором Амбодиком-Максимовичем книгу під назвою "Емблеми и символы" [6, с. 25], в якій було надруковано понад тисячу символічних зображень із детальними поясненнями. "Христофор Джарда (1626) описує сутність і призначення «символічних зображень», зазначаючи, що «ці алегоричні персоніфікації – не просто слова, переказані мовою малюнка, а каталізатори, завдяки яким душа, ув'язнена до темної печери тіла, може схопити образ справжньої природи чеснот і мистецтв» [4].

Як і в країнах Західної Європи, українська культура цього часу загалом й образотворче мистецтво зокрема поставали достатньо неоднорідним феноменом із різними векторами спрямування та внутрішнього живлення, що, з одного боку, відповідали запитам аристократії й духовенства, а з іншого – були максимально наближеними до низової, народної культури. На відміну від західної низової, яку Бахтін визначив як "карнавальну", українська народна культура більше співвідноситься з образом "вертепу", що поставав певним протиставленням культурним зразкам "верхів". Як зазначають Л. Сафронова і А. Ліпатов у збірці "Бароко у слов'янських культурах" [1, с. 7], специфічні прояви бароко були досить відмінними на різних рівнях культури, серед яких низовий активно продовжував середньовічні традиції, використовуючи популярні образи народної культури у нових барочних контекстах, а також у сплаві із професійною творчістю. На думку авторів, барочні низові образи у силу своєї наближеності до традицій сміхової культури містили у собі елементи певного примітиву, наївної реалістичності, завдяки чому ставали набагато зрозумілішими й доступнішими за більш професійні та майстерні зразки, виконані у класичній манері.

Одним із найбільш розповсюджених образів так званого жанру народної картини в українському аматорському живописі XVIII ст. був козак Мамай (перші згадки пов'язані із ляльковим персонажем українського вертепу), зображення якого у побуті українського селянства займало не менш поважне місце, аніж традиційні ікони. Незмінні атрибути Мамає – кінь, кобза, дуб, чарка та штоф – набували алегоричного змісту й візуалізували характерні риси української ментальності, такі як воля (зображення коня), могутність (образ величезного дуба), співучість (кобза) тощо.

Народні мотиви наповнювали національним алегоричним колоритом й інший жанр українського живопису – народну ікону, в якій також втілювалися образи селянського примітиву із потужною силою чуттєвої насиченості, які були притаманні реальному життю українського люду. Особливою колориту набув народний іконопис Гуцульщини і Карпат, унікальні зразки якого знаходяться в колекції Національного художнього музею України. Невідомий гуцульський майстер із села Космач, що є автором цілого ряду ікон із колекції музею, вводить у свої роботи завдяки наївній, аматорській техніці виконання надзвичайне відчуття не-потойбічності біблійних персонажів, де навіть обличчя Христа (ікона "Деїсус") нагадує лице простого сільського гуцула й тому є надзвичайно близьким і зрозумілим для українця тієї місцевості. Площинність і умовність зображення, відсутність пропорційності, наявність символічно-алегоричних

атрибутів та фольклорних елементів різко контрастують із барочним іконописом професійних живописців, що вже на той час віддавали перевагу західноєвропейським реалістичним традиціям. У цій же манері виконані ікони "Апостоли", що були частиною іконостасу гуцульської церкви Святої Параскеви, а також "Покрова".

Народні мотиви присутні й у таких найбільш розповсюджених і популярних у XVII–XVIII ст. в Україні іконописних символічно-алегоричних композиціях, як "Христос-виноградар", "Недріманне око", "Розп'яття із виноградною лозою", "Пелікан", "Христос у виноградному точиль" тощо, які із використанням традиційних прийомів разом із фольклорними мотивами зображують сутність евхаристичної таємниці. "Більшість таких зображень мала певні зв'язки з образами народного мистецтва, зокрема з "деревом життя". Перекликаються з цим мотивом і генетично споріднена з середньовічною культурою геральдична композиція "Древо від кореня Ісеевого" або хрест, обвитий виноградною лозою, Христос витискає гроно винограду, Христос в чаші та інші" [6, с. 37].

"Зображення пелікана, що роздзьобує свої груди, годуючи пташенят власним м'ясом і кров'ю, було поширене у католицькій іконографії. Пензлем українських живописців воно було перетворене на картини, по суті, декоративні, в яких замість незграбного пелікана малювався граціозний лебідь" [2, с. 132]. Не дивно, що символічно-алегоричний образ пелікана, який, за середньовічними легендами, вириває частини свого тіла, щоб нагодувати ним своїх пташенят, і уособлює, за християнською традицією, жертвову смерть Спасителя, співвідноситься в українській ментальності із любов'ю батьків до своїх дітей та самопожертвою заради їхнього щасливого життя, відходячи при цьому від суто канонічного розуміння даного символічного образу. Сімейні цінності для українця мають стрижневе, фундаментальне значення, навантажуючи іконописне зображення пелікана суттю іманентним, національно забарвленим змістом. Елементи народного примітиву, умовність зображення й фольклорні елементи ще більше наближують даний образ до широких верств простого населення, трансформуючи ідеї християнської жертвовності зрозумілою й широкодоступною мовою.

Як зазначає П. Білецький, "дуже поширеним був сюжет "Недріманне око". Хлопчик-Христос зображувався в таких іконах сплячим, зручно примостившись на хресті, біля якого лежать призначені йому для майбутніх тортур знаряддя – цвяхи, списи, терновий вінець, канчук, стоїть стовп, до якого його мають прив'язати катуючи" [2, с. 130].

Символічно-алегоричний іконописний образ "Христавиноградаря" містить у собі не тільки натяк на евхаристичну таємницю причастя, яка із національним колоритом уособлена фігурою Христа, що вичавлює виноградний сік – символ крові Спасителя – в ритуальну евхаристичну чашу на фоні дерев'яного хреста, оповитого виноградною лозою, та кам'яної труни, а й мотиви селянської щоденної праці – важкої та жертвовної. "Є тут щось від образу того доброго божества, яке допомагає селянинові і його праці, того Христа, що ходить за селянським плугом, як про це співається в народній щедрівці. Мабуть, у цьому й полягає основа популярності цього образу в старому українському іконописі" [6, с. 38].

Серед представників так званої високої культури української "верхівки" був дуже розповсюджений іконописний сюжет "Покрови", інтерпретований у національному ключі як захист та покровительство духовенства, монарших осіб та козацького гетьманства, що представлені на іконі першої пол. XVIII ст. з колекції Національного художнього музею України "Покрова з Богданом

Хмельницьким", на якій зображений російський монарх, гетьман та православні священники, вкриті візерунковою одежею Богоматері, що символізує її покровительство і заступництво. Як зазначає Жолтовський, також образ Богородиці у царській короні, що зображена в апокаліптичному дусі із крилами у вигляді мантії, яка вкриває герб Російської імперії із двоглавим орлом, в оточенні Христа та печерських старців Антонія з Феодосієм на фоні Києво-Печерської Лаври, у вигляді гравюри міститься на авантитулі "Києво-Печерського патерика", що був виданий у 1661 році. У такий спосіб символічно-алегоричні художні зображення використовувались провладною елітою у своїх суспільно-пропагандистських цілях, доступною візуальною мовою представляючи стратегічні напрямки розвитку українського суспільства. Невдовзі сюжет "Покрови" починають використовувати й у світському живописі, зразок якого із села Сулімівка представлений у київському музеї. На ньому в характерній для даного сюжету манері, в реалістично-алегоричній техніці, представлена світська козацька спільнота, монарші особи в оточенні аристократично вдягнених придворних дам на фоні іконостасу з зображенням Богоматері-Покрови.

Знаком приналежності до панівної верстви виступали у тогочасному українському суспільстві, слідом за російським, парсуни – живописне синтезоване поєднання світського портрету й іконопису, на якому зображувалися видатні, заможні особи в оточенні алегоричної атрибутики, що вказувала на основні ознаки їх статусу й положення у суспільстві. "Поважні достойники у статуарно фіксованих позах, з неприпустимо серйозним виразом обличчя (власне "парсуни" – парадні портрети, що висіли у покоях шляхти та козацької старшини, засвідчуючи їх соціальний стан і місце в суспільній ієрархії), з сумнівдстороненим поглядом для живого особистісного співчуття (епітафальні та поховальні портрети)" [3, с. 153]. Подібний атрибутивний "мікс" наближено до реалізму, але позбавленої будь-якої життєвості й емоційності образності з емблематично-алегоричною атрибутикою, що також відзначалась своєю фактажністю, штучністю й геральдичністю, з одного боку, робив парсуну певним різновидом втілення національно-своєрідних форм, відмінних від західноєвропейських зразків, а з іншого – позбавляв її глибини, залишаючи на рівні емблематики статусу.

За свідченнями Жолтовського, алегоричні повчальні мотиви були також у розписах не тільки церковних, але й світських приміщень, що, на жаль, у переважній більшості були знищені часом, і відомості про них наявні лише у писемних джерелах. Із мандрівних описів Долгорукого ми довідуємось про алегоричні сюжети розписів Київської академії, що рясніють античними образами Вергілія, Цицерона та інших давніх мислителів, а також язичницькими божествами й міфологічними персонажами на кшталт Аполлона, Фаетона та інших. Алегоричними сюжетами також сповнені розписи будинку архієрея в с. Андруші на Київщині, в яких "традиційний алегоризм поєднаний із сатиричною тенденцією. Тут висміюються багатослівні та пусті, на думку гордовитого єпископа, відвідувачі його кабінету, зарозумілі вискочки, безталанні поети та ворожі українському народові єзуїти" [148, с. 35]. У такий спосіб, знову ж таки, живописні алегоричні зображення виступають у ролі повчальних звернень, послань до їх глядачів, що покликані донести істини життєвої мудрості до широкого загалу, а також представити їх замовника у ролі мудрої, освіченої людини.

Барокові мотиви в українській архітектурі у цей період були позначені наявністю двох тенденцій, підпорядкованих західним католицьким впливам та власне укра-

їнській традиції, що втілилась у зразках так званого "козацького бароко", яке у вигляді вихідних будівельних принципів зверталось до типу древніх хрещатих храмів. Як зазначає М. Попович, "хрещатий" означає таку споруду, що в плані являє собою хрест, між кінцями якого вбудовуються квадратні виступи. Ще у давньоруських соборах бачимо хрещаті колони" [309, с. 269]. Про символізм давньоруських хрестово-купольних храмів вже було згадано у попередніх розділах, але варто повторно вказати на важливе значення обрання у вигляді фундаменту храму одного зі стрижневих символів християнства – хреста, на якому було розіп'ято Спасителя. Звісно, що дуже багато елементів в оздобленні було запозичено із західноєвропейських барокових зразків, що ще раз свідчить про неможливість повного відокремлення національних форм від привнесених. Інший тип споруд, позначений західноєвропейськими впливами, іноді називають "єзуїтським бароко" (собор св. Юра, каплиця Боїмів у Львові, Костел єзуїтів у Луцьку тощо). Символічно-алегоричні біблійні образи у подібних храмових спорудах, як правило, були представлені скульптурними групами, що, на відміну від православних храмів, домінували в їх інтер'єрі.

До розгляду етно-національної специфіки української барокової образотворчості зверталися у своїх дослідженнях такі вітчизняні науковці як Л. Довга, С. Кримський, М. Ольховик, Б. Парахонський та інші.

Східноукраїнський культурний простір того часу більш схилився до реалістично-академічних тенденцій російського мистецтва, завдяки чому твори образотворчого мистецтва "набувають більш прозорого змісту, майстерної композиційної побудови і якісного художнього виконання" [6, с. 40].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що українське образотворче мистецтво XVII–XVIII ст. постає надзвичайно складним і неоднорідним феноменом, який поєднує у собі як західноєвропейські впливи, так і своєрідний, унікальний національний колорит, що знаходить своє відображення як у змішаному домодерному типі візуального образу, так і в символічному (символічно-алегоричний вид) й реалістичному типі (реалістично-чуттєвий вид) візуального образу, що наявні у творах українських авторів.

Висновок. Потрібно зазначити, що в результаті потужної взаємодії із західноєвропейськими тенденціями реалістичної образності, українське образотворче мистецтво доби бароко відходить від візантійських канонів із їх символічною умовністю, все більше наближаючись до реалістичного типу (особливо у жанрі портрету), але зберігаючи при цьому символічно-алегоричні прийоми, що набувають своєрідних етно-національних форм і специфіки. Одними із найбільш розповсюджених іконописних символічно-алегоричних композицій стають "Христос-винградар", "Недрімане око", "Розпяття із виноградною лозою", "Пелікан", "Христос у виноградному точили" тощо, що із символічно-фольклорними мотивами зображують сутність євхаристичної таємниці. Символічно-алегорична образність українського мистецтва активно використовує поєднання візуального образу зі словом, що розповсюджується як у монументальних розписах, так і в емблематично-символічних стародруках, що стають надзвичайно поширеними в українському культурному просторі, виконуючи важливі просвітницькі функції й розширюючи обізнаність у сприйнятті символічних образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бароко в славянських культурах / Под ред. А. В. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Сафронова. – М.: Наука, 1982. – 352 с.

2. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.
3. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – 308 с.
4. Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII–XVIII століть [Електронний ресурс] / А. Денисенко. – С. 201–202. – Режим доступу: http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf
5. Довга Л. Система цінностей в українській культурі XVII століття (на прикладі теоретичної спадщини Інокентія Гізеля) / Л. Довга. – К.: Львів: Вид. "Свiчадо", 2012. – 343 с.
6. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.
7. Макаров А. М. Світло українського барокко / А. М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
8. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: "АртЕк", 1998. – 728 с.
9. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. Т.1. / Г. Сковорода. – К.: Наукова думка, 1973. – 532 с.
10. Стромиліук Л. Європейський вплив на українське малярство та барокові розписи Софії Київської [Електронний ресурс] / Л. Стромиліук. С.7–8 – Режим доступу: http://nauka.uagate.com/wpcontent/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf
11. Тесинг Я., Копієвський І. Символи і Емблемата / Я. Тесинг, І. Копієвський. – Амстердам: Типографія Генріха Ветштейна, 1705. – 306 с.
12. Чижевський Д. Філософські твори: у 4 т. Т. 1. / Д. Чижевський; [під заг. ред. В. Лисового]. – К.: Смолоскип, 2005. – 402 с.

REFERENCES

1. *Barokko v slavjanskih kul'turah [Baroque in Slavic cultures]*, (1982). Moscow, Nauka.

2. Bilec'kij, P. O., (1981). *Ukrains'ke mistectvo drugoi polovini XVII–XVIII stolit' [Ukrainian art of the second half of the XVII-XVIII centuries]*. Kyiv, Mistectvo.
3. Bondarevs'ka, I. A., (2005). *Paradoksal'nist' estetičnogo v ukrains'kij kul'turi HVII–HVIII stolit' [The paradox of the aesthetic in the Ukrainian culture of the seventeenth and eighteenth centuries]*. Kyiv, Vid. PARAPAN.
4. Denisenko, A. (2001) *Emblematicni, alegorichni ta simvolichni sjuzheti v ukrains'kih starodrukah drugoi polovini XVII–XVIII stolit' [Emblematic, allegorical and symbolic plots in Ukrainian old prints of the second half of the XVII-XVIII centuries]*. Retrieved from http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf
5. Dovga, L. (2012). *Sistema cinnostej v ukrains'kij kul'turi HVII stolittja (na prikladi teoretičnoj spadshhni Inokentija Gizelja)*. Kyiv-L'viv, Vid. "Svichado".
6. Zholtovskij, P. M. (1983). *Hudozhne zhyttja na Ukraini v XVII–XVIII st. [Artistic life in Ukraine in the XVII-XVIII centuries]*. Kyiv, Naukova dumka.
7. Makarov, A. M. (1994). *Svitlo ukrains'kogo barokko [The light of the Ukrainian baroque]*. Kyiv, Mistectvo.
8. Popovich, M. V. (1998). *Naris istorii kul'turi Ukraini [Essay on the history of culture of Ukraine]*. Kyiv, "ArtEK".
9. Skovoroda, G. (1973). *Povne zibrannja tvoriv u 2-h tomah [Complete collection of works in 2 volumes]*. V.1. Kyiv, Naukova dumka.
10. Stromiljuk, L. *Evropejs'kij vpliv na ukrains'ke maljarstvo ta barokovi rozpisi Sofii Kiivs'koj [European influence on Ukrainian painting and baroque paintings of Sophia of Kyiv]*. Retrieved from http://nauka.uagate.com/wpcontent/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf
11. Tesing, Ja.; Kopievskij, I. (1705) *Simvoly i Emblemata [Symbols and Emblem]*. Amsterdam, Tipografija Genriha Vetstejna.
12. Chizhevsk'kij, D. (2005). *Filosofski tvoriv: u 4 t. [Philosophical works: in 4 vols.]* T. 1. Kyiv, Smoloskip.

Надійшла до редколегії 09.01.21

S. P. Stoian, Doctor of Philosophical Science, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

UKRAINIAN BAROQUE IN VISUAL ARTS –
NATIONAL SYMBOLS IN THE CONTEXT OF EUROPEAN CULTURE

The article studies the peculiarities of visual image symbolic type originating in the artistic practice of Ukrainian baroque. It is stated that baroque culture of 17-18 cent. was spreading across Ukrainian territories. Meanwhile Ukrainian art of that period was developing in close interaction with the art of Central Europe, Russia and Balkan countries. Realistic traditions of Western Europe were actively taking roots on Ukrainian territory thus forming the alternative for sacral orthodox art. Symbolic and allegoric type of visual art is mostly used for didactic and educational aims (I. Galyatovskij), narrative ones (I. Bondarevska) and to be more precise and clear it is accompanied by text explanations. Symbolic motives are also represented in virtually all works of H. Skovoroda distinguishing purely symbolic images and fantastic ones. He believes that symbolic imagery is a "picture of wisdom". Emblem-embedded and symbol-embedded books with symbolic and allegoric illustrating engravings become more common and widespread due to the typography development. Publication of "Symbola et Emblemata" and "Iphika Hieropolitica" promotes the usage of these murals, icon paintings, and didactic motives of secular arts. Symbolic and allegoric contents of ethno-national coloring fill the imagery of Ukrainian national icon paintings ("Cossack Mamay", etc.) and symbolically-allegoric compositions of icon paintings ("Jesus Christ the Husbandman", "The Eye of Providence", "Crucifixion with Vine", "Christ in the Winepress", etc.). Also allegoric motives are used in parsuna genre.

The article states that, due to the rationalistic tendency influence of European culture, Ukrainian visual art of baroque period moves away from Byzantine canons with their symbolic conventionality thus turning more and more to realistic type of imagery (especially in portrait genre) and at the same time retaining symbolic and allegoric techniques which gained some ethno-national peculiarities.

Key words: Ukrainian baroque, symbolism, symbol, allegory, visual art, culture.

С. П. Стоян, д-р филос. наук, доц.,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

УКРАИНСКОЕ БАРОКО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ –
НАЦИОНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассмотрена специфика проявления символического типа визуального образа в художественной практике украинского барокко. Отмечается, что в XVII–XVIII ст. барочная культура активно распространяется на украинских территориях. Украинское искусство этого времени развивается в тесном взаимодействии с искусством стран центральной Европы, России и балканских народов. Реалистические западноевропейские традиции активно укореняются на украинских территориях, формируя альтернативу сакральному православному искусству. Символически-аллегорический вид визуального образа используется преимущественно в дидактически-воспитательных (И. Галатовский), повествовательных целях (И. Бондаревская) и для большей понятности дополняется текстовыми объяснениями. Символические мотивы присутствуют практически во всех произведениях Г. Сковороды, разграничивающих чисто символические образы и фантастические. Он считает, что символическое изображение – это "мудрая картина". С развитием книгоиздания происходит распространение эмблематично-символических книг с символически-аллегорическими иллюстрациями-граюрами. Аллегорические мотивы используются также в жанре парсуны. Отмечается, что украинское изобразительное искусство эпохи барокко под влиянием рационалистических тенденций европейской культуры отходит от византийских канонных с их символической условностью, все более приближаясь к реалистическому типу образа (особенно в жанре портрета), но сохраняя при этом символически-аллегорические приемы, приобретающие своеобразную этно-национальную специфику.

Ключевые слова: украинское барокко, символизм, символ, аллегория, изобразительное искусство, культура.