

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

**С. П. Стоян**

**КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ  
МЕТАМОРФОЗИ СИМВОЛІЗМУ  
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ  
МИСТЕЦТВІ**

**Монографія**

Київ – 2014  
Видавництво «Міленіум»

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

ББК 71.0:85.1(4)

С82

Рекомендовано до друку Вченою радою філософського факультету  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
(Протокол № 3 від 24 листопада 2014 р.)

**Рецензенти:**

**Левчук Л. Т.**, доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Кисельов М. М.** доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України

**Петрова І. В.** доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології Київського національного університету культури і мистецтв

**Стоян С. П.**

С82 Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: Монографія. – К.: Вид. «Міленіум», 2014. – 358 с.

У монографії досліджується динаміка культурно-історичної трансформації символізму в європейському образотворчому мистецтві, яке, відповідно до авторської концепції, складається із символічної, класичної та змішаної форм, а також їх підвидів, що унаочнюють складність і неоднорідність даного виду мистецтва.

Зазначається, що символізм є основою людської культури, яка відокремлюється від тваринного світу завдяки здатності людини до символізації. Символізм на рівні образотворчого мистецтва представляє собою тенденцію домінування символічної форми, що характеризується чуттєво-образною візуалізацією символічних смислів й відзначається своєю специфікою в залежності від етапів розвитку європейської культури.

Для фахівців у галузі культурології, естетики, філософії, історії мистецтва й усіх, хто цікавиться філософсько-культурологічними аспектами символізму в образотворчому мистецтві.

Видано за підтримки Арт-центру «ALTER EGO»

В оформленні обкладинки використано репродукцію картини

Олексія Анда «Занурення у позасвідоме»

ISBN 978-966-8364-14

УДК 130.2:[7.035.7:7.045](4)

© Стоян С.П., 2014

© Анд О. (репродукція картини на обкладинці), 2014

© Оригінал-макет Видавництва «Міленіум», 2014

## ЗМІСТ

<b>Передмова</b> .....	4
<b>Розділ 1. Символізм образотворчого мистецтва первісності як джерело первообразів культури</b> .....	9
1.1. Образотворче мистецтво первісності крізь призму сучасних досліджень.....	9
1.2. Первісне образотворче мистецтво як частина синкретично-цілісної структури міф – символ – ритуал.....	24
1.3. Магічні та сакральні символи у первісній образності.....	45
<b>Розділ 2. Образ і символ в античній та середньовічній культурі</b> .....	55
2.1. Мистецький символізм в античній рефлексії.....	55
2.2. Символізм візуального образу й слова у ранньохристиянській культурі.....	79
2.3. Європейське підгрунття візантійського й давньоруського образотворчого мистецтва Середньовіччя.....	101
2.4. Західноєвропейська образотворчість у період класичного та пізнього Середньовіччя: особливості канонічного християнського символізму.....	133
<b>Розділ 3. Раціоналізація європейської культури Відродження та Нового часу як фактор десимволізації образотворчої практики</b> .....	155
3.1. Антропологізація образотворчого мистецтва доби Відродження і Нового часу: від символізму до алегоризму й реалізму.....	155
3.2. Феномен українського бароко в образотворчому мистецтві: національні символи в контексті європейської культури.....	174
3.3. Символ і символізм в німецькій класичній філософії.....	191
3.4. Романтизм та ірраціоналізм як передумови виникнення символічного напрямку.....	211
<b>Розділ 4. Образотворче мистецтво в культурі другої половини XIX – XXI століття: від символу до симулякру</b> .....	231
4.1. Естетичні засади західноєвропейського символізму як художнього напрямку.....	231
4.2. Символізм у філософській рефлексії другої половини XIX – XX століття.....	255
4.3. Аудіовізуальне мистецтво як феномен культури другої половини XX – XXI століття.....	282
4.4. Символізм в українському образотворчому мистецтві кінця XX – XXI століття.....	295
<b>Післямова</b> .....	317
<b>Література</b> .....	320

## ПЕРЕДМОВА

Спрямування сучасних західноєвропейських та вітчизняних філософсько-культурологічних досліджень свідчать про стрімке зростання зацікавленості науковців до проблематики символізму як феномену культури, що виявляється у різних її сферах: мові, філософії, релігії, мистецтві тощо, які Е. Кассіер у своїй концепції називає символічними формами. Повністю приймаючи «вихідні» стосовно визнання тотальної символічності культури, потрібно зазначити, що символізм виявляється неоднорідним і багаторівневим явищем, розуміння якого виходить далеко за межі його інтерпретації лише як художнього напрямку, оформлення якого відбулося у ХІХ столітті.

Необхідно визначити різні рівні розуміння символізму, завдяки чому ми будемо поступово з'ясовувати специфіку даного феномена. По-перше, символізм є основою людської культури, що відокремлюється від тваринного світу завдяки здатності людини до символізації. Наше визначення символізму на цьому щаблі співзвучно із позицією С. Кримського, який вважає, що символізм є не тільки мовою культури, а й відображенням специфіки життєдіяльності й свідомості людини. Саме в культурі, на його думку, людство опередмечує і розпредмечує свій символічний досвід.

Культура, у свою чергу, постає конгломератом численних символічних форм, однією із яких є образотворче мистецтво, що служить головним об'єктом нашого наукового інтересу. Воно складається, відповідно до авторської концепції, із символічної, класичної та змішаної форм, а також їх підвидів, що унаочнюють складність і неоднорідність даного виду мистецтва. Класична та символічна форми збігаються за назвою із історичними формами мистецтва за Г. Гегелем, але не є тотожними гегелівським дефініціям по суті. Символізм на рівні образотворчого мистецтва представляє собою тенденцію домінування символічної форми на різних етапах розвитку європейської культури, що характеризується чуттєво-образною візуалізацією символічних смислів.

Однією із методологічних основ дослідження виступає теорія соціокультурної динаміки П. Сорокіна, відповідно до якої три основні форми образотворчого мистецтва паралельно співіснують протягом різних

Наукове видання

Світлана Петрівна Стоян

## Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві

Монографія

Підписано до друку 01.12.2014 р. Формат 60x84 1/16.  
Папір офсетний. Друк офсетний. Друк арк.. 22, 8. Ум. друк. арк. 21,21  
Замовлення № 125. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників і  
розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК №535 від 19.07.2001 р.  
м. Київ, вул. Фрунзе, 60.  
Тел./факс +38 (044) 222-74-35;  
+38 (067) 849-34-60

494. Pyman A. A history of Russian symbolism / Avril Pyman. - New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 481 p.
495. Sassoon R., Gaur A. Signs, Symbols and Icons : Pre-history to the Computer Age / Sassoon Rosemary, Gaur Albertine. – Exeter: Intellect Books, 1997. – 191 p.
496. Scheffler I. Art, science, language, ritual / Israel Scheffler. - Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 217 p.
497. Smith A. D. Ethno-Symbolism and Nationalism. A Cultural Approach / Anthony D. Smith. - New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2009. – 184 p.
498. Stanley I., Stuart G. The first idea. How symbols, language, and intelligence evolved from our primate ancestors to modern humans / I. Stanley, G. Stuart. – Cambridge: Da Capo Press, 2004. – 504 p.
499. Symbols and Sentiments, Cross-cultural Studies in Symbolism. Edited by I. Lewis. – London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977. – 300 p.
500. The Magical Calendar. A Synthesis of Magical Symbolism from the Seventeenth-Century Renaissance of Medieval Occultism / Translation and Commentary by Adam McLean. – Grand Rapids: Phanes Press, 1994. – 141 p.
501. Thompson J. B. Ideology and Modern Culture. Critics Social Theory in the Era of Mass Communication. – Oxford: Polity Pr., 1990. – 376 p.
502. Jung C. G. Man and His Symbols / C. G. Jung. – New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Press, Doubleday, 1964. – 320 p.
503. Whithead A. N. Symbolism, Its Meaning and Effect / A. N. Whithead. – London: Cambridge University Press Symbolism, 1927. – 88 p.

періодів розвитку людської культури, в яких у різний час відбувається домінування символічної, класичної або змішаної форми у залежності від особливостей культури. Даний нелінійний процес передбачає, що навіть у період превалювання тієї чи іншої мистецької форми інші не зникають з культурного простору, а знаходяться на периферії, продовжуючи своє існування. Домінування класичної або символічної форм залежить від ступеня раціоналізації культури. В періоди спрямованості культурних процесів у раціональне русло відбувається висунення на перший план класичної форми образотворчого мистецтва, при ірраціональних, трансцендентних орієнтирах – починає переважати символічна. У часи культурного «порубіжжя» образотворчість тяжіє до змішаної форми. Отже, предметом нашого дослідження постає символізм як феномен європейського образотворчого мистецтва, сутність якого полягає у художній візуалізації різних видів символічної форми, що на певному етапі свого культурно-історичного розвитку (XIX ст.) стають основою зародження символізму як самостійного напрямку. Метою роботи є аналіз історичної динаміки культурно-мистецьких трансформацій символізму в образотворчому мистецтві починаючи від первісної доби до сьогодення.

Маючи за своїми характеристиками точки перетину із ідеаціональною, чуттєвою та змішаною формами мистецтва П. Сорокіна, запропонована нами структура суттєвим чином відрізняється за характеристиками підвидів основних форм, а також стосовно періодів їх функціонування у просторі європейської культури.

Для більш повного розуміння подальшого розгортання логіки нашого дослідження необхідно охарактеризувати специфіку символічної, класичної та змішаної форм образотворчого мистецтва, а також їх підвидів.

**1. Символічна форма** – передбачає вихід внутрішнього змісту за межі означеного візуального образу, який вказує на ці смисли, натякає на них. Взаємозалежність і взаємообумовленість форми і змісту унеможливає їх роз'єднання. Символічна форма являє нам знаки трансцендентного, непізнаного, невидимого світу й тому позбавлена буквальності й прямолінійності трактування. Зазначена дефініція базується на визначенні художнього символу С. Аверинцева.

▪ **символічно-умовний вид** (Візантія, частково Київська Русь, західноєвропейське середньовічне мистецтво до X ст.) – передбачає зображення нематеріальних, трансцендентних, духовних сутностей, яких немож-

ливо побачити й однозначно визначити їх візуальний вигляд, що зумовлює нереалістичність й умовність їх зображень (наприклад янголи, демони, зображення Бога-Отця в християнстві; образи міфічних людино-звірів у мистецтві первісності тощо). Дана форма має багато спільного (але не повністю збігається) із чистішим різновидом ідеаціонального стилю у П. Сорокіна;

▪ **символічно-знаковий вид** – передбачає вказування на існуючий зміст, що перевершує форму, за посередництвом одиничних знаків-символів або їх груп (первісна піктографія (неоліт), катакомбне мистецтво перших християн – знаки-символи: монограми, хрест, трикутник, всевидяще око тощо);

▪ **символіко-алегоричний вид** – передбачає наявність в образі як символічних, так і алегоричних елементів, роз'єднання і чітке виокремлення яких є практично неможливим (частина західноєвропейського середньовічного мистецтва до X ст., період бароко, частина робіт символістів XIX ст.);

▪ **символіко-реалістичний вид** – художній образ виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й цілі – магічно-ритуальні, релігійно-культові тощо (первісність, частина християнського середньовічного мистецтва, бароко, XIX ст. – символізм як течія). Визначення даної форми певною мірою перегукується із першим варіантом неоднорідного ідеаціонального стилю П. Сорокіна, хоча і не повністю збігається із ним.

**2. Класична форма** – візуальна форма образу повністю відповідає закладеному в неї змісту (використовується гегелівська дефініція класичної форми історичного буття мистецтва, але вона не обмежується лише давньогрецьким періодом). Зображення є суто іманентним, реалістичним і матеріальним, таким, що повністю співвідноситься із реальною дійсністю та відображає її.

▪ **реалістично-ідеалізований вид** – художні образи є реалістичними за своїм виконанням, але максимально наближені до ідеальних уявлень про красу та канони досконалості творів, що не передбачають наявності непривабливих, негармонійних елементів дійсності (Давня Греція). Дана форма за своїми характеристиками є близькою до ідеалістичного стилю за П. Сорокіним;

480. Fideler D. Jesus Christ Sun of God, Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism / David Fideler. – Madras, London: Quest books. The Theosophical Publishing House, 1993. – 430 p.

481. Franz M.-L. von. Alchemy: An Introduction to the Symbolism and the Psychology Studies in Jungian Psychology / Marie-Louise von Franz. – Toronto: Inner City Books, 1980. – 280 p.

482. Gray R. D. Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works / Ronald Douglas Gray. - New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 312 p.

483. Gettings F. Secret Symbolism in Occult Art / Fred Gettings. – New York: Harmony books, 1987. – 160 p.

484. Grigorian N. European Symbolism: In Search of Myth (1860–1910) / Natasha Grigorian. – Bern: Peter Lang AG, 2009. – 317 p.

485. Hankiss E. Fears and symbols. An Introduction to the Study of Western Civilization / Elemer Hankiss. – Budapest: Central European University Press, 2001. – 317 p.

486. Inman T. Ancient pagan and modern Christian symbolism. Exposed and explained / Tomas Inman. – Ulthar; Sarkomand; Inquanok; Leeds, 2004. – 149 p.

487. Jensen Robin M. Living Water Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism / Robin M. Jensen. - Leiden, Boston: Brill, 2011. – 305 p.

488. Klawans J. Purity, Sacrifice, and the Temple: Symbolism and Supersessionism in the Study of Ancient Judaism / Jonathan Klawans. - New York: Oxford University Press, 2006. – 372 p.

489. Lewis I. M. Introduction // Symbols and Sentiments, Cross-cultural Studies in Symbolism. Edited by I. Lewis / I. M. Lewis. – London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977. – 300 p.

490. Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidental. – Paris: Citadelle & Mazenod, 1965. – 621 p.

491. Petocz A. Freud, Psychoanalysis, and Symbolism / Agnes Petocz. – London: Cambridge University press, 1999. – 284 p.

492. Rorem P. Biblical and Liturgical Symbols within the Pseudo-Dionysian Synthesis / Paul Rorem. - Toronto, Ontario: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984. – 177 p.

493. Post W. E. Saints, Signs and Symbols / W. Ellwood Post; [Second edition]. – London: Morehouse-Barlow Co., 1974. - 95 p.

465. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг. - СПб.: Б. С. К, 1996. – 454 с.
466. Юнг К. Г. Философское древо / К. Г. Юнг; [пер. с нем. А. В. Гараджи]. – М.: Академический проект, 2008. – 175 с.
467. Юрченко О. М.. Біблійний символізм у культурно-національних картинах світу: спроба порівняльного аналізу: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 / О. М. Юрченко. – Харків, 2007. – 19 с.
468. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / А. Яффе – Режим доступа: <http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm>
469. Яковлев Є. Г. Мистецтво і світові релігії / Є. Г. Яковлев. – К.: Вища школа, 1989. – 224 с.
470. Bourdieu P. Language and Symbolic Power / Pierre Bourdieu. – Cambridge: Polity Press, 1991. – 291 p.
471. Byron G. L. Symbolic Blackness and Ethnic Difference in Early Christian Literature / Gay L. Byron. – London, New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002. – 223 p.
472. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols / J. E. Cirlot; [Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Second Edition]. – London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1971. – 419 p. [ill.].
473. Cities Full of Symbols. A Theory of Urban Space and Culture / Edited by Peter J.M. Nas. – Amsterdam: Leiden University Press, 2011. – 303 p.
474. Code M. Process, Reality, and the Power of Symbols Thinking with A. N. Whitehead / Murray Code. - New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2007. – 244 p.
475. Cohen S. Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art / Simona Cohen. – Leiden, Boston: Brill, 2008. – 319 p.
476. Collins A. H. Symbolism of animals and birds. Represented in English church architecture / Arthur H. Collins. – New York: McBRIDE, NAST & COMPANY, 1913. – 179 p.
477. Danesi M. X-Rated! The Power of Mythic Symbolism in Popular Culture / Marcel Danesi. - New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2009. – 180 p.
478. D'Avray D. L. Medieval Marriage. Symbolism and Society / David L. d'Avray. - New York: Oxford University Press, 2005. – 322 p.
479. Farley E. Deep symbol. Their Postmodern Effacement and Reclamation / Edward Farley. – Harrisburg: Trinity Press International, 1996. – 145 p.

▪ **реалістично-алегоричний вид** – художні образи є реалістичними за своїм виконанням із наявними в них алегоричними, повчальними елементами, що буквально й прямолінійно передбачають існування переносного смислу (Ренесанс, певні барокові твори тощо);

▪ **реалістично-чуттєвий вид** – натуралістично-чуттєва реалістичність форм поєднана із численними елементами декору, оздоблення й додатковими прикрасами, що підкреслюють помпезність і парадність образу (бароко, рококо, натуралізм);

▪ **реалістично-академічний вид** – реалістично-раціоналістичні за своїм виконанням образи у душі елліністично-римських зразків, але максимально суворі, стримані й іноді навіть сухі й штучні (неокласицизм XVIII–XIX ст.).

**3. Змішана форма** – постає поєднанням у різних варіаціях символічної та класичної форми, а також породжує постмодерні інновації.

▪ **домодерний вид** – передбачає наявність різних видів класичної та символічної форми, що поєднуються у художньому образі, без можливості визначення пріоритетного домінування однієї із них (усі періоди до XIX ст.: II–IV ст. – різноманіття форм ранньохристиянського та давньоримського мистецтва, періоди середньовічних «відроджень», українське бароко XVIII ст.);

▪ **модерний вид** – окрім паралельного існування класичної та символічної форми характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардним експериментам (д. п. XIX – п. п. XX ст. – імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо);

▪ **постмодерний вид** – характеризується повним полістилізмом форм – поряд із новітніми інноваційними технологіями (кінетичне, медіа-мистецтво, саунд- та відеоарт тощо) відбувається тотальне «циткування» й герменевтичне звернення до класичних і символічних форм у новому контексті, до чого додаються колажність, деконструкція, максимальна раціоналізація мистецтва, поява нових форм – реді-мейд, акціонізм тощо (д. п. XX–XXI ст.).

Таким чином, основним завданням нашого дослідження постає аналіз трансформацій європейського образотворчого мистецтва в контексті загальнокультурних процесів задля встановлення динаміки змін класичної,

символічної й змішаної форм й виявлення специфічних рис символізму в європейському образотворчому мистецтві.

Автор висловлює глибоку вдячність колективу кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка за цінні поради в процесі обговорення роботи, й особливо завідувачці кафедри, науковому консультанту д.філос.н., проф. Валентині Іванівні Панченко. Щира подяка рецензентам монографії д. філос. н., проф. Ларисі Тимофіївні Левчук, д. філос. н., проф. Миколі Миколайовичу Кисельову та д. культурології, проф. Ірині Владиславівні Петровій. Публікацію даної роботи автор присвячує світлій пам'яті свого наукового керівника к. філос. н., доцента Дмитра Юрійовича Кучерюка.

450. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / У. Эко; [пер. с итал. А. Миролубова]. – СПб.: Александрия, 2007. – 423 с.
451. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко; [пер. с итал. Ю. Ильина и А. Струковой] – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
452. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде; [пер. с фр. В. Большакова]. – М.: Инвест-ППП, 1996. – 240 с.
453. Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерий, 2002. – 464 с.
454. Элиаде М. Космос и история: Избранные работы / М. Элиаде; [пер. с англ. и фр. Н. Я. Драган, В. А. Чаликова]. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
455. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / М. Элиаде; [пер. с фр.]. – СПб.: Алетейя, 1998. – 374 с.
456. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторения) / М. Элиаде // Элиаде М. Избранные сочинения; [пер. с фр.]. – М. Ладомир, 2000. – 262 с.
457. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
458. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде; [пер. с фр. В. Большакова]. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1995. – 135 с.
459. Эллис. Русские символисты / Эллис. – Томск: Водолей, 1996. – 288 с.
460. Эмблемы и символы; [2-е, исправл. и доп. изд. с оригинальными гравюрами 1811 г. Вступ. статья и коммент. А. Е. Махова]. – М.: ИНТРАДА, 2000. – 262 с.
461. Энциклопедия символизма / Авт. сост.: Г. В. Дятлева, Е. Н. Биркина – М.: «Олма – Пресс», 2001 – 320 с.
462. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт. сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 556 [4] с., [32] л. ил.
463. Эстеркин И. Александр Животков: Выставка «К вопросу о непальской тханке» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.misto.zp.ua/article/articles833.html>
464. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Архетип и символ; [сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.



435. Шеллинг В. Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг [перев. П. С. Попова]. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1965. – 496 с.

436. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / К. Шенборн; [пер. с нем. У. М. Верещагин]. – М.: Христианская Россия, 1999. – 232 с.

437. Шер Я. А. К вопросу об истоках первобытного искусства // Проблемы изучения наскальных изображений в СССР. – М., 1990. – С. 6-13.

438. Щербань О. О. Твір мистецтва як символічна реальність: автореф. дис... кандидата філос.. наук: 09.00.08 / О. О. Щербань. – К., 2009. – 20 с.

439. Шестаков В. П. Философия иронической диалектики / В. П. Шестаков // Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – с.7-27.

440. Шипунова О. Д. Культурная семантика сакрального / О. Д. Шипунова, А. С. Сафонова // Фундаментальные проблемы культурологи: в 4 т. Т. 1. Теория культуры / Отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 369-376.

441. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.

442. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.

443. Шукуров Ш. М. Искусство и тайна / Ш. М. Шукуров. – М.: Алетейя, 1999. – 248 с. [32 с. вкл.; ил.].

444. Шукуров Ш. М. Образ храма / Ш. М. Шукуров. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.

445. Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / Р. Шульга. – К.: Институт социологии НАНУ, Институт философии НАНУ 2008. – 200 с.

446. Шумка М. Л. Символизм у філософській культурі України: автореф. дис... кандид. філос.. наук: 09.00.0 / М. Л. Шумка. – Львів, 2001. – 23 с.

447. Энциклопедия символов. – М.: Крон-пресс, 2000. – 504 с.

448. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко; [пер. с итал. А. П. Шурбелев]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.

449. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.

## РОЗДІЛ 1

### Символізм образотворчого мистецтва первісності як джерело первообразів культури

#### 1.1. Образотворче мистецтво первісності крізь призму сучасних досліджень

Розпочинаючи дослідження феномена символізму в європейському образотворчому мистецтві в контексті культури, практично постійно стикаєшся із тим, що точкою відліку цього явища частіше за все вважається друга половина ХІХ ст. – оформлення символізму в самостійний напрям. Але якщо ретельно досліджувати історію народження й розвитку символізму в образотворчому мистецтві, ми вимушені будемо повернутися до найбільш давніх етапів розвитку як мистецтва, так і самої людини, адже витоки цього феномена датуються (щонайменше) періодом верхнього палеоліту. На жаль, до цього часу системне й вичерпне дослідження динаміки розвитку символізму в європейському образотворчому мистецтві та його впливу на розвиток культури, починаючи з найперших наскальних зображень, скульптур, декоративних предметів вжитку, мегалітичних споруд тощо до сьогодення, практично відсутнє. Тому спробуємо поступово розглянути трансформацію поглядів у філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях щодо первісного мистецтва, яке, без перебільшення, стає точкою відліку народження символізму в європейському образотворчому мистецтві.

Л. Уайт не випадково зазначає, що «символ є основною одиницею будь-якої людської поведінки й цивілізації. Будь-яка людська поведінка починається із використання символів. Саме символ перетворив наших людиноподібних предків на людей і олюднив їх. Усі цивілізації й виникали, й зберігалися тільки завдяки використанню символів. Саме символ перетворює немовля *Homo sapiens* на людську істоту»<sup>1</sup>. Він зазначає, що саме людина здатна використовувати символи й саме цим вона відрізняється від усіх інших живих істот, які фізіологічно неспроможні до будь-яких символізацій. «Організм або має здатність символізувати, або не

<sup>1</sup> Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / Л. Уайт – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – С. 33.

мас; жодних проміжних стадій тут немає»<sup>2</sup>. Саме потреби виживання й особливі можливості людського організму зумовили появу багаторівневої символічної системи, що із кожним етапом розвитку людини ускладнювалась й вдосконалювалась, ретранслюючи нагальну потребу консолідації спільних зусиль представників людського роду в процесі забезпечення своєї життєдіяльності. Поява у добу первісності умовних звуків, знаків, а згодом мови й візуальних символічних зображень, ритуальних предметів тощо стала першим кроком у тривалому ланцюгу становлення і розвитку символізму як феномена культури, в якому особливе місце посідає саме образотворче мистецтво, на дослідженні якого й сфокусоване дане дослідження.

Здатність до символізації притаманна саме людській свідомості, завдяки ній вже на первісно-міфологічній стадії розвитку людина починає відмежовувати себе від світу природи через поступове створення символічного простору. Е. Кассіер пов'язує цю здатність із специфічною активністю свідомості, в основі якої лежить так звана «природна» символіка. «В “природній” символіці ми мали справу із певною частиною змісту свідомості, яка, будучи вилученою із цілого, тим не менш це ціле представляла й шляхом цього представлення у певному смислі відтворювала. (...) Міф і мистецтво, мова та наука є в цьому смислі карбуванням буття; вони – не просто відбитки наявної дійсності, а директиви руху духу, того ідеального процесу, в якому реальність конструюється для нас як єдина і багатоманітна, як множинність форм, спаяних у кінцевому рахунку єдністю смислу»<sup>3</sup>.

Як зазначає український естетик і культуролог В. Панченко, «первісне мистецтво у складі загальної синкретичної єдності культури первісного суспільства несло велике інформаційне навантаження, забезпечуючи процеси спілкування та комунікації. Значна частина комунікаційних повідомлень здійснювалась штучними засобами, тобто створеними людьми і соціалізованими (загальнозрозумілими) засобами – знаками»<sup>4</sup>.

Отже, сприйняття навколишнього світу, створення міфологічної картини його бачення відбувається завдяки внутрішній активності

<sup>2</sup> Там само. - С. 37.

<sup>3</sup> Кассіер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык / Э. Кассіер. – М.-СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 41.

<sup>4</sup> Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К.: ТОВ «Міжнар. фін. агенція», 1998. – С. 39.

423. Хоружий С. С. Арьергардный бой. Мысль и миф Алексея Лосева / С. С. Хоружий // Вопросы философии. - 1992. - № 10. - С. 112-138.

424. Хоружий С. С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки / С. С. Хоружий // Ист.-филос. ежегодник ' 88. - М.: Наука, 1988. - С. 180-201.

425. Цивілізаційний розвиток людства / С. Кримський, Ю. Павленко. – К.: Вид. «Фенікс», 2007. – 316 с.

426. Чемберлин Э. Эпоха Возрождения. Быт, религия, культура / Э. Чемберлин; [пер. с англ. Е. Ф. Левина]. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. – 239 с.

427. Черепанин В. М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / В. М. Черепанин. – К., 2008. – 12 с.

428. Чижевський Д. Філософські твори: у 4 т. Т. 1. / Д. Чижевський; [під заг. ред. В. Лісового]. - К.: Смолоскип, 2005. – 402 с.

429. Чміль Г. П. Дзеркальна реальність і смак симулякру в постмодерних концептуалізаціях / Г. П. Чміль // Мистецтвознавство України. – 2006. - № 6-7. – С. 302-311.

430. Чмихов М. О. Давня культура / М. О. Чмихов. – К.: Либідь, 1994. – 376 с.

431. Чорноморець Ю. П. Візантійський неоплатонізм від Діонісія Ареопігита до Геннадія Схоларія / Ю. П. Чорноморець. – К.: Дух і Літера, 2010. – 568 с.

432. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного / А. Шастель; [пер. с фр. Н. Н. Зубков]. – М.; СПб.: Университ. Книга, 2001. – 720 с.

433. Шатских А. С. Малевич после живописи / А. С. Шатских // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924). – М.: «Гилея», 2000. – 390 с.

434. Шевчук Т. С. Концепції французького символізму в літературно-естетичних поглядах і поезії Д. С. Мережковського кінця 80-х – початку 90-х років XIX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05/ Т. С. Шевчук. – К., 2002. – 19 с.

410. Флорковская А. Гюстав Моро и русские художники-символисты / А. Флорковская // Европейский символизм; [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495с.
411. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов / Дж. Фоли. – М.: Вече, АСТ, 1997. – 432 с.
412. Фор Э. Дух форм / Э. Фор; [пер. с фр. А. В. Шестаков]. – СПб.: Аxioma, 2001. – 224 с.
413. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрезер. – М.: Изд. политической литературы, 1986. – 704 с.
414. Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства / З. Фрейд // Тотем и табу. – СПб.-М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – 448 с.
415. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд. – М.: Наука, 1991. – 456 с.
416. Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть первая. Римские катакомбы / А. Фрикен. – М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1873. – 191 с.
417. Фролов Б. А. Начала первобытной символики / Б. А. Фролов // Историко-филологический журнал. – 1984. – № 1. – с.54-66.
418. Фуртай Ф. В. *Arg et Schola*. Теория изобразительного искусства в Средние века / Ф. В. Фуртай. – СПб.: Эйдос, 2010. – 176 с.
419. Харт Д. Красота бесконечного: эстетика христианской истины / Д. Харт; [пер. с англ. А. Лукьянов]. – М.: Библейско-богословский ин-т ап. Андрея, 2010. – 673 с.
420. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 768 с.
421. Хэнкок Г. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции [Электронный ресурс] / Г. Хэнкок – Режим доступа: [http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe\\_bogi\\_i\\_demony\\_yevolyucii/index.php](http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/index.php)
422. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; [пер. с англ. В. Целищева]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 478, [2] с.

свідомості людини, що поступово створює символічні форми власного сприйняття реальної дійсності, однією із перших і найбільш важливих серед яких постає міф, в синкретичну систему якого на той час була органічно включена й первісна образотворчість, дослідження якої на сьогоднішній день знаходяться у стадії постійного уточнення й переосмислення, зважаючи на те, що відкриття перших пам'яток первісного мистецтва відбулось лише у ХІХ ст.

Якщо перші знахідки творів первісного мистецтва датуються тридцятьма роками ХІХ ст. і пов'язані з ім'ям Жака Буше де Перта, що знайшов на території Франції кістки із гравійованими зображеннями тварин й бусини із природних матеріалів, а також найбільш гучним відкриттям печерного живопису – печери Альтаміра на півночі Іспанії, що було здійснене у 1879 році Марселіно де Саутуолою та його донькою, то однією із найостанніших і найбільш сенсаційних знахідок було відкриття у 1994 році наскельних малюнків у печері Шове на півдні Франції, що практично повністю зруйнувало усі попередні уявлення про динаміку розвитку первісного мистецтва та його відповідність усталеній історико-культурній періодизації.

«Першою схемою періодизації є схема А. Брейля, заснована на методах, доступних у ХІХ ст., в якій незвичайним чином поєднувався світогляд католицького священика із еволюційною теорією Дарвіна. Схема була представлена у варіанті із двох частин і складалася із двох епох: оріньяк-перігор і салютре-мадлен»<sup>5</sup>. Відповідно до цієї схеми, відбувалась поступова еволюція первісних малюнків від найпростіших до більш складних: від відбитків долонь, меандрів та найпростіших знакових зображень до складних контурних малюнків й зображень тварин. «Контурні малюнки або “тектіформи” з'являються пізніше (Фон де Гом, Ласко). До найбільш пізніх віднесені живописні полотна Альтаміри та Ласко, до цього ж часу відносяться двоколіорові зображення тварин. Паралельно із розписами розвивається і графіка – “макарони”, натуралістичні зображення тварин»<sup>6</sup>. Подібна еволюційна періодизація А. Брейля досить довгий час – практично до 1960-х років – залишалася панівною у розумінні динаміки розвитку первісного мистецтва.

<sup>5</sup>Периодизация и хронология палеолитического искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ritual.vixpo.nsu.ru/?int=VIEW&el=85&templ=VIEW>

<sup>6</sup>Там само.

Переосмислення існуючої періодизації пов'язане з ім'ям А. Леруа-Гурана, що у 1965 році випускає працю під назвою «Доісторія західного мистецтва», в якій, на відміну від свого попередника Брейля, базується на визначних стилістичних ознаках первісних творів. Виділивши п'ять етапів становлення й розвитку первісного мистецтва, він у їх межах визначає чотири базових стилі й детально висвітлює їх мистецькі особливості. Нова схема базується на специфічних знаково-образних елементах семантичної структури. Перший етап – «дофігуративне мистецтво» – поки не народжує в своєму лоні жодного стилю й датується періодом, що тривав до межі 28000 р. до н. е. Характерними для даного етапу є ще далекі від реалістичних обрисів фігури подряпини, лінії або смуги, що знайдені у печерах Тата, Ермітаж, Ля Феррасі. У період з 28000 до 26000 р. до н. е. – оріньяк – відбувається формування першого стилю, в межах якого з'являються «перші фігуративні зображення (Дордонь), знаки чоловічої й жіночої статі, точки й палички»<sup>7</sup>. Другий стиль, на думку Леруа-Гурана, оформлюється у період з 26000 до 19000 р. до н. е. – гравет – й визначається появою перших настінних розписів. «Фігури, в основному гравійовані, знаходяться близько від входу до печери. Усі контурні фігури утворюються лінією шиї-спини у формі літери S, що лежить. Статуетки й барельєфи суворо канонізовані. Жіночі фігурки дуже схожі, але змінюються у межах від максимуму реалізму до максимуму стилізації (Костенки, Віллендорф, Ла Грез, Ла Феррасі, Леспюг, Мальта й Буреть)»<sup>8</sup>. Становлення третього стилю припадає на період 17000 – 13000 р. до н. е. – салютре-мадлен 1–2. У цей час «з'являються глибокі святилища, віддалені від входу. Лінія спини ще залишається синусоїдальною, корпус тварини здається роздутим, голови маленькі, шиї тонкі, кінцівки короткі, зображені ніби у стрибку, що має на увазі рух. Використовуються опуклості рельєфу (Ласко, Куньяк, Альтаміра та ін.)»<sup>9</sup>. Період з 13000 до 8000 р. до н. е. – мадлен – визначається появою четвертого стилю, характерною особливістю якого стає максимальна реалістичність зображених тварин із застосуванням кольору й наявністю перспективи, свідченням чого є знахідки у печерах Альтаміра, Фон де Гом, Труа Фрер, Ніо тощо.

<sup>7</sup>Там само.

<sup>8</sup>Там само.

<sup>9</sup>Там само.

398. Федоров В. В. Мифосимволизм архитектуры / В. В. Федоров, И. М. Коваль; [изд. 2-е]. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 208 с.

399. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість / О. К. Федорук. – Київ: Видавничий дім А+С, 2006. – 260 с.

400. Феодор Студит. Творения. Часть II. Письма к разным лицам / Феодор Студит. – СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия, 1867. – 620 с.

401. Філатов А. Микола Стороженко: Космічне осмислення «Кобзаря». [Електронний ресурс] / А. Філатов // Українська культура. – № 8. – 2013. – Режим доступу: <http://www.shevkyivlib.org.ua/arhiv/podii/1103-mitets-na-storinkah-zmi-2013-mikola-storozhenko-kosmichne-osmislennya-kobzarya.html>

402. Филиппов А. К. О возникновении эстетического отношения и первых условных средств изображения в палеолите / А. К. Филиппов // Вопросы антропологии. – Вып. 31. – М.: Наука, 1989. – С. 99-112.

403. Филипович Л. О. Етнологія релігії: теоретичні проблеми, вітчизняна традиція осмислення / Л. О. Филипович. – К.: Світ знань, 2000. – 333 с.

404. Филон Александрийский. Толкования Ветхого Завета / Филон Александрийский. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2000. – 451 с.

405. Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской – СПб.: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.

406. Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи / Филострат (старший и младший); [примечание, перевод и введение С. П. Кондратьева]. – М.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1936. – 192 с.

407. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 530 с.

408. Флоренский П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 390 с.

409. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб.: МИФИЛ, Русская книга, 1993. – 365 с.

382. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс-Культура, 1994. – 623 с.
383. Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер; [пер. с англ.]. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 557 с.
384. Трессиддер Дж. Словарь символов / Трессиддер Дж.; [пер. с англ. С. Палько]. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
385. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
386. Тэн И. Об уме и познании. Т. 1 / И. Тэн. – СПб.:, 1872. – 232 с.
387. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / Л. Уайт – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 960 с.
388. Уайтхед А. Н. Символизм, его смысл и воздействие / А. Н. Уайтхед. – Томск: Водолей, 1999. – 64 с.
389. Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / А. Н. Уайтхед. – М.: Прогресс, 1990. – 717 с.
390. Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – 212 с.
391. У истоков творчества. Серия: Первобытное искусство / Ред. Р. С. Васильевский. – Новосибирск: Наука, 1978. – 213 с.
392. Український середньовічний живопис / Логвин Г. Н., Міляєва Л. С., Свенціцька В. І. – К.: Мистецтво, 1976. – 27 с., 109 табл.
393. Українські символи / За ред. М. К. Дмитренка. – К.: Народознавство, 1994. – 140 с.
394. Ульянов А. В. Русская символика / А. В. Ульянов. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 479 с.
395. Успенский Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве / Б. А. Успенский. – М.: Язык славянской культуры, 2005. – 360 с.
396. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – М.: Изд. Бр-ва во имя св. благ. кн. Александра Невского; АО «Молодая гвардия», 1997. – 656 с.
397. Фасмер М. Символ / М. Фасмер // Этимолог, словарь рус. языка. – М.: Прогресс, 1986. – Т. 3 – С. 623.

Надзвичайно важливим етапом у процесі трансформації поглядів на природу, зміст та генезис первісного мистецтва стають дослідження радянських вчених. А. Столяр – історик, археолог, мистецтвознавець – у своїй праці «Походження образотворчого мистецтва»<sup>10</sup> (вийшла у 1985 році), критично переосмислюючи досвід попередників, пропонує свій варіант періодизації історії образотворчого мистецтва первісності. Аналізуючи праці інших дослідників, Столяр відзначає необхідність розширити систему класифікації первісних творів, що до цього часу базувалась лише на хронології, тематиці та формі їх виконання й обмежувалась протиставленням антропоморфного – зооморфного, малою або монументальною формою. На його думку, подібна класифікація не враховує психофізичних факторів, що складають суттєву основу первісних образів, а це неможливо не враховувати при її визначенні. Зважаючи на це, Столяр пропонує наступну класифікацію зображень палеоліту: «а) сюжетні, б) знакові, в) орнаментально-геометричні»<sup>11</sup>. У дискусійному питанні визначення первинності знаку або сюжетного образу в первісних творах він віддає перевагу останньому, вважаючи, що знак є похідним від реальних сюжетів дійсності.

Запропонована Столяром періодизація постає у вигляді послідовних щаблів «генезису палеолітичного анімалізму». Перший етап – «щабель “натурального господарства” (ашель – мустье) – характеризується зародковою умовністю й відповідною “природністю” застосовуваних засобів. Ними поставали особливо виразні туші вбитого звіра (головним чином голова й кінцівки), які, підкреслимо це, навмисно виставлялися в особливих місцях, після чого кістки від цих “експонатів” зберігалися в обрядових цілях, створюючи цілі “осуарії”»<sup>12</sup>. Найяскравішими прикладами періоду «натурального господарства» постають так звані «ведмежі печери» (Драхенлох, Вільденманнліслох (Швейцарія) та ін.), в яких були знайдені первісні твори, пов’язані із вшануванням «ведмежого культу». Але Столяр зазначає, що цей щабель далеко не вичерпується образом ведмедя і пов’язаний також з іншими складовими процесу полювання, хоча, на жаль, вцілілими й неушкодженими під впливом часу залишилися лише ті твори,

<sup>10</sup> Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр – М.: Искусство, 1985. – 299 с.

<sup>11</sup> Столяр А. Д. Об археологическом аспекте проблемы генезиса анималистического искусства в палеолите Евразии / А. Д. Столяр // Советская этнография. – № 3. – 1978. – С. 78.

<sup>12</sup> Там само. – С. 81.

що були безпечно сховані у віддалених куточках печер, на відміну від тих, що знаходилися на відкритому просторі та були знищені природними умовами й, імовірно, могли виступати символами непечерного звіра. Столяр різко критикує погляд на народження первісного мистецтва як на диво, що виникло раптово й не мало позаду себе суттєвого підґрунтя й природних передумов, серед яких важливу роль відіграє саме феномен первісного символізму, на який звертає увагу дослідник. Він намагається вийти за рамки лише хронології, поставивши «більш “глибоке” питання – про передісторію “натуральної творчості”, про формування того символізму, який можна спостерігати вже в ашелі. (...) підґрунтя для “натуральної творчості” могло створюватися із самого початку антропогенезу епізодичними й позбавленими символічного задуму випадками, коли на стійбище доставлялися великі частини туші звіра, що зберігали свою зовнішню виразність»<sup>13</sup>. Таким чином, подібні життєві ситуації створювали базис для подальшого перетворення побаченого на символічні візуалізації, синкретично пов’язані з процесами виживання, на взаємозв’язок яких із мистецтвом вказує у своєму дослідженні «Мистецтво у практиках культури. Соціокультурологічний нарис» Р. Шульга.

Важливим є той факт, що, на думку дослідника, в цей період відбувається перехід від «немистецтва» – так званої «первісної виразності» – до мистецтва як такого, що передбачає наявність естетичної складової в діях первісної людини, яка все ж таки продовжує займати другорядну роль по відношенню до первинних потреб – потреб виживання.

Наступною сходинкою генезису анімалістичної творчості стає щабель «“натурального макету” (рубіж мустье і верхнього палеоліту)»<sup>14</sup>, який характеризується створенням об’ємних конструкцій із природного або глиняного каркасу, на який потім одягається шкура звіра та його голова. «До нього відносяться: виконання самих макетів й використання цього принципу в зооморфному завершенні житла (розміщення на конику даху голови звіра, вірогідніше за все, тотему); образотворча передача ідеї макету як у простій, так і, мабуть, у міфологічно ускладненій формі; самостійні часткові втілення теми звіра (“окрема голова” й “безголовий тулуб”); нарешті, серійні зображення ще нещодавно загадкових звірів із “попоною”

<sup>13</sup> Там само. - С. 82.

<sup>14</sup> Там само. - С. 82.

С.7–8 – Режим доступу: [http://nauka.uagate.com/wp-content/uploads/2014/03/1\\_Stromyliuk\\_2014\\_03\\_28\\_08\\_54\\_47\\_682.pdf](http://nauka.uagate.com/wp-content/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf)

370. Сычева С. Г. Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов: символично-эротическая эстетика / С. Г. Сычева // В. С. Соловьев: жизнь, учение, традиции. - Екатеринбург, Изд-во УрГУ, 2000. - С. 194-199.

371. Сычева С. Г. Проблема символа в философии / С. Г. Сычева. - Томск, Изд-во ТГУ, 2000. – 197 с.

372. Сычева С. Г. Ф. Шеллинг и Вячеслав Иванов: «Философия искусства» и символизм [Электронный ресурс] / С. Г. Сычева – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/f-shelling-i-vyacheslav-ivanov-filosofiya-iskusstva-i-simvolizm/pdf>

373. Татиан. Речь против эллинов / Татиан // Сочинения древних христианских апологетов. – СПб.: Фонд «Благовест», Издательство «Алетейя», 1999. – 946 с.

374. Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев. – СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. – 717 с.

375. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – 414с.

376. Тертуллиан. Об идолопоклонстве / Тертуллиан // Избранные сочинения; [пер. с лат. / общ. ред. и сост. А. А. Столярова]. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1994. – 448 с.

377. Тесинг Я., Копиевский И. Символы и Емблемата / Я. Тесинг, И. Копиевский. – Амстердам: Типография Генриха Ветстейна, 1705. – 306 с.

378. Тимохов О. В. Художній символ в буденній свідомості: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03 / О. В. Тимохов. – К., 2006. – 19 с.

379. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография / Н. В. Тишунина – СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160 с.

380. Тихолаз А. Г. Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини ХІХ – початку ХХ століть / А. Г. Тихолаз. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 320 с.

381. Тодоров Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. - М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 384 с.

359. Стоян С. П. Философско-культурологический анализ работы Й. Хейзинга «Homo Ludens» сквозь призму творчества А. Анда / С. П. Стоян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. - № 04 (51). - С. 251-255.

360. Стоян С. П. Символизм раннехристианской живописи сквозь призму религиозно-философской рефлексии отцов-апологетов / С. П. Стоян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. - № 06 (53). - С. 222-226.

361. Стоян С. П. Философско-культурологический анализ античного символизма в контексте изобразительного искусства / С. П. Стоян // Вестник Пермского университета. – 2013. - № 2 (14). - С. 93-102.

362. Стоян С. П. Современное искусство в контексте арт-критики: философско-культурологический контекст / С. П. Стоян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. - № 11 (58). - С. 311-215.

363. Стоян С. П. Фр. Шлегель: культурологический аспект символизму в образотворчому мистецтві / С. П. Стоян // Вісник НАКККиМ. – 2014. - № 1. - С. 8-13.

364. Стоян С. П. Поняття «символу» та «символічної форми буття мистецтва» в концепції Г.-В.-Ф. Гегеля / С. П. Стоян // Культура і сучасність. – 2014. - № 1. – С. 13-18.

365. Стоян С. П. Ф. В. Й. Шеллінг: категорії «символ» та «символізм» у структурі філософії мистецтва. / С. П. Стоян // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Випуск XXXII. – С. 43 – 51.

366. Стоян С. П. Символізм у теорії та образотворчій практиці романтизму: філософсько-культурологічні аспекти / С. П. Стоян // Практична філософія. – 2014. - № 4. – С. 30-38.

367. Стоян С.П. Символизм в изобразительном искусстве Древней Руси: культурологический аспект / С. П. Стоян // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2014. - № 09 (68). - с. 200 – 204.

368. Стоян С.П. Символизм в контексте изобразительного искусства в концепциях Э. Кассирера и О. Шпенглера / С. П. Стоян // Молодой ученый. – 2015. - № 2 (82). - с. 655 – 659.

369. Стромилюк Л. Європейський вплив на українське малярство та барокові розписи Софії Київської [Електронний ресурс] / Л. Стромилюк.

(тобто із накиненою на них шкурою)»<sup>15</sup>. Столяр у цьому контексті особливо підкреслює саме вплив цих образів на свідомість, психіку первісної людини, що ставало важливою складовою проведення сакральних ритуалів. Один із найсуттєвіших процесів, що відбуваються у межах даного періоду, – оволодіння первісною людиною технікою й навичками, необхідними для створення глиняної скульптури, яка виникає у зв'язку із вшануванням образу звіра й ліпленням його тіла, завдяки чому народжуються твори спочатку монументальної пластики, а слідом за нею і малої.

Наступний етап – «шабель глиняної творчості (початок верхнього палеоліту) дає завершення генезису основних образотворчих форм (скульптура, барельєф, малюнок)»<sup>16</sup>. Виникнення барельєфних зображень Столяр пов'язує із трансформацією «макетної» форми: скульптури звіра присувалися до стін, що приводило до їх поступового зрощення, а також переведення у менший формат – глиняні таблички із зображенням звіра підвішувалися до стін, що утворювало невеличкі барельєфи. Відбувалось посилення художньої виразності – проробка контурів, приділення уваги деталям, що врешті-решт привело до переходу від барельєфа до малюнка. «Отже, типологічним рядом монументальна скульптура – барельєф – малюнок, реалізованим із використанням одного й того ж найбільш податливого матеріалу (тобто глини), завершуються багатошаблеві сходи образотворчого генезису анімалізму, які людство змогло подолати приблизно за 200 тис. років своєї давнішої історії. З цього рубежу відкривається буття “палеолітичного мистецтва” в усій його історичній своєрідності»<sup>17</sup>.

Наступний етап розвитку палеолітичного мистецтва Столяр називає шляхом до анімалістичних шедеврів, він припадає на період верхнього палеоліту – середній оріньяк – мадлен і характеризується більш точним, художнім опрацюванням як самого контуру, так і деталей всередині нього; спробами зображення тварин у русі за рахунок збільшення кількості кінцівок (передача динаміки руху); ускладненням композиційних рішень – багатофігурними малюнками; введенням кольору й внутрішньої заливки

<sup>15</sup> Там само. - С. 83.

<sup>16</sup> Там само - С. 84.

<sup>17</sup> Там само. - С. 85.

фігур, а також формуванням «зародків специфічної (профільно-полосової або, інакше, фронтальної) перспективної композиції»<sup>18</sup>.

Тобто, на думку Столяра, у добу верхнього палеоліту образотворче мистецтво первісності досягає свого апогею й характеризується подальшим розвитком і ускладненням основних образотворчих форм.

Однак, як вже зазначалося, відкриття у 1994 році на півдні Франції печери Шове, наскельні малюнки в якій датуються періодом приблизно 30000–32000 р. до н. е., примусило дослідників повністю переглянути запропоновані раніше принципи періодизації й погляди на генезис первісного мистецтва, що у світлі останніх знахідок виявили свою невідповідність реальності. Монументальні зображення Шове – «чорні малюнки», виконані вугіллям, за своїм датуванням випередили дофігуративну стадію з класифікації А. Леруа-Гурана, на якій про жодні досконалі зображення не було й мови. Вони спростували й еволюційну концепцію А. Брейля, відповідно до якої у цей період не могло існувати подібних живописних зображень, а лише намічались зародки первісної творчості у вигляді відбитків долонь та «меандрів». Окрім цього, у даному контексті спостерігаються огріхи концепції А. Столяра, відповідно до якої об'єм, зародки перспективи, передача руху тварин (все це наявне у печерних малюнках Шове) належать до найвищого – класичного – етапу розвитку образотворчого мистецтва доби палеоліту. Відтак довершеність, майстерність і віртуозність виконання монументальних розписів у печері Шове поставили перед вченими цілу низку запитань, на які й досі немає остаточних відповідей.

Із очевидністю можна стверджувати одне: у межах палеоліту не існувало лінійної, еволюційної системи розвитку образотворчості за принципом – від найпростішого до найскладнішого. Поступова зміна, а іноді – й співіснування в період палеоліту різного роду культур: шелль, клектон, ашель, леваллуа у нижньому, муст'є – в середньому, оріньяк, салютре, мадлен – у верхньому, сприяли виникненню неоднорідних явищ у мистецькій площині, де могли співіснувати меандри, відбитки долонь, найпростіші знаково-символічні форми, а також надзвичайно досконалі символіко-реалістичні твори на кшталт «чорних малюнків» у печері Шове. Подібній моделі нелінійного розвитку суголосна й позиція П. Сорокіна,

[museum.com.ua/default/blog/view/220/blog/10/Mikola-Andr%D1%96yovich-Storozhenko.-%D0%86nformats%D1%96ya-pro-mittsya-z-r%D1%96znih-drukovanih-dzherel.-Pochatok](http://museum.com.ua/default/blog/view/220/blog/10/Mikola-Andr%D1%96yovich-Storozhenko.-%D0%86nformats%D1%96ya-pro-mittsya-z-r%D1%96znih-drukovanih-dzherel.-Pochatok)

348. Стоян С. П. Процес «реміфологізації» в сучасній культурі / С. П. Стоян // *Культура і сучасність*. – 2004. - № 1 – С. 39-44.

349. Стоян С. П. Асоціативний символізм Олександра Анда / С. П. Стоян // *Практична філософія*. – 2005. - № 4. – С. 182-188.

350. Стоян С. П. Асоціативний символізм: проблема бессознательного в контексте роботи Н. Бердяєва «Філософія вільного духа. Проблематика и апологія християнства» / С. П. Стоян // *Практична філософія*. – 2008. - № 3. – С. 112-116.

351. Стоян С. П. Асоціативний символізм Олександра Анда: становлення авторського стилю / С. П. Стоян // *Практична філософія*. – 2009. - № 3. – С. 181-186.

352. Стоян С. П. «Швидкість» сучасного мистецтва як втрата символічної цінності твору / С. П. Стоян // *Вісник НАКККіМ*. – 2012. - № 1. - С. 24-28.

353. Стоян С. П. Поняття символу в образотворчому мистецтві крізь призму роботи О. Ф. Лосєва «Проблема символу і реалістичне мистецтво» / С. П. Стоян // *Культура і сучасність*. – 2012. - № 2. – С. 28-33.

354. Стоян С. П. Сучасне мистецтво в контексті глобалізації / С. П. Стоян // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. – 2012. – Випуск ХХІХ – С. 291-299.

355. Стоян С. П. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка) / С. П. Стоян // *Гуманітарний часопис (Харків)*. – 2013. - № 3. – С. 113-120.

356. Стоян С. П. Філософсько-культурологічний аналіз творчості молодих українських художників крізь призму символізму / С. П. Стоян // *Вісник НАКККіМ*. – 2013. - № 2. - С. 12-16.

357. Стоян С. П. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз / С. П. Стоян // *Культура і сучасність*. – 2013. - № 1. – С. 16-21.

358. Стоян С. П. Монограми, геометричні зображення й символи риби, рибаря у ранньохристиянському живописі: філософсько-культурологічний аналіз / С. П. Стоян // *Вісник НАКККіМ*. – 2013. - № 3. - С. 30-33.

<sup>18</sup> Там само. - С. 227.



335. Словник символів культури України / За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
336. Соболева М. Е. Философия символических форм Э. Кассирера. Генезис. Основные понятия. Контекст / М. Е. Соболева. - СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2001. – 152 с.
337. Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1. / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
338. Соловьев В. С. Общий смысл искусства / В. С. Соловьев // Сочинения: в 2 т. Т. 2. [2-е изд.]. / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1990. – С. 390-404.
339. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – 1176 с.
340. Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии [Электронный ресурс]: автореф. дисс... кандидата исторических наук: 07.00.06 / Сойкина Н. Ю. - Алматы, 2009.– Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>
341. Спенсер Г. Основания психологии. Т. 4 / Г. Спенсер – СПб.: Издание И. И. Билибина, 1876. – 375 с.
342. Степовик Д. Иконографія та іконологія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 312 с.
343. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Д. Степовик; [Вид. 2-е, стереотип]. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
344. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр – М.: Искусство, 1985. – 299 с.
345. Столяр А. Д. «Натуральное творчество» неандертальцев как основа генезиса искусства // Первобытное искусство. - Новосибирск: Наука, 1971. - С. 118-165.
346. Столяр А. Д. Об археологическом аспекте проблемы генезиса анималистического искусства в палеолите Евразии / А. Д. Столяр // Советская этнография. – № 3. – 1978. – С. 72-90.
347. Стороженко М. Сповідь. «Думки під склепінням» (щодо мистецьких сакральних творів) [Електронний ресурс] / М. Стороженко // «Образотворче мистецтво». Видання національної спілки художників України. – № 2. – 2001. – Режим доступу: [який вважає, що у різних первісних народів превалювали різні стилі у залежності від культурних особливостей. «Деяким первісним народам властивий переважно ідеаціональний стиль, деяким – переважно візуальний, а деяким – обидва»<sup>19</sup>. На думку дослідника, у добу палеоліту мистецтво більш тяжіє до візуальності, із чим ми не зовсім можемо погодитися, адже подібні висновки базуються лише на фіксації реалістичної форми образів, без врахування їх символічного змісту й культової мотивації створення. На наше переконання, в добу палеоліту співіснують символічно-знаковий і символіко-реалістичний види символічної форми образотворчого мистецтва. Символіко-реалістичний вид передбачає, як зазначалося вище, що візуальний образ виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й цілі – магічно-ритуальні, релігійно-культові тощо; символічно-знаковий вид передбачає вказування на існуючий зміст, що перевершує форму, за посередництвом одиничних знаків-символів або їх груп \(у добу палеоліту – це найпростіші знаково-символічні образи: хрести, трикутники, кола тощо\).](http://shevchenko-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

Епоха мезоліту, що приходить на зміну палеолітичному періоду, привносить нові форми і зміст до образотворчого мистецтва. Завершення льодовикового періоду приводить до суттєвих змін і трансформацій в культурі, де поступово намічається перехід від забезпечення життєдіяльності полюванням та збиранням до відтворюючих видів господарства, які остаточно оформлюються у добу неоліту. Цей фактор суттєвим чином позначається на міфологічних уявленнях наших пращурів, що веде до появи значної кількості нових ритуалів із своєю символічною системою, до яких ми повернемося пізніше.

На відміну від палеолітичного живопису мезолітичні розписи та умовні зображення все частіше розташовані на відкритих просторах, а не у печерах. «На відміну від палеоліту тепер часто зображується людина та її дії. Розписи представляють собою багатофігурні композиції: сцени ритуальних дій, полювання та військових зіткнень, загону скота, викликання дощу, збору меду тощо»<sup>20</sup>. При цьому спостерігається

<sup>19</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 146.

<sup>20</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.] – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 17.

максимальна схематизація зображень, особливо це стосується людини, обриси якої складаються із простих ліній, зводячи у такий спосіб цей образ до знаково-символічної форми. Як зазначає В. Панченко у своїй роботі «Мистецтво в контексті культури», «стилізація людських фігур поступово еволюціонує до схематизму, що є загальною тенденцією у мезолітичному живописі. (...) В наскельному живописі в районах Гренади і Сьєрра-Морена зустрічаються схематичні зображення дуже близькі за стилістикою до геометричних знаків на гальках з Мас д'Азиля (Франція). Схематизм спочатку поширюється у південних областях, а згодом поступово просувається на північ, до Скандинавії»<sup>21</sup>.

Отже, найбільшого розповсюдження набувають петрогліфи – зображення людей, тварин, умовних знаків або сцен, що вигравіювані або вибиті на кам'яній основі (скелі або окремих каменях). Ми можемо говорити про те, що у цей період домінує символічно-знаковий вид символічної форми образотворчого мистецтва й це свідчить про збільшення символічної умовності сприйняття навколишнього світу й ускладнення символічного світобачення людини.

Як зазначає М. Еліаде, «натуралістичний наскельний живопис верхнього палеоліту в «Іспанському Леванті» трансформувалася в жорстке і формалістичне геометричне мистецтво. Скелі Сьєрра-Морени вкриті антропоморфними і теріоморфними малюнками (головним чином, оленів та муфлонів), виконаними декількома штрихами й доповненими різними знаками (хвилястими полосами, кругами, точками й емблемами сонця). Гуго Обермайер показав, що антропоморфні фігури схожі із зображеннями на розфарбованій гальці азильців»<sup>22</sup>. Еліаде робить акцент на дуже важливому моменті, зазначаючи, що, оскільки ця цивілізація веде свій відлік з Іспанії, то символічне значення антропоморфних петрогліфів, які вирізані на скелях, і малюнків на гальці може бути подібним. «У них бачили фалічні символи, елементи писемності або магичні знаки. Найбільш переконливим здається співставлення їх із австралійськими чурингами. Про ці ритуальні предмети, частіше за все виготовлені із каменю й декоровані різними геометричними візерунками, відомо, що вони представляють

<sup>21</sup> Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К.: ТОВ «Міжнар. фін. агенція», 1998. – С. 19.

<sup>22</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерий, 2002. – С. 34–35.

321. Савельева М. Ю. Парадокс основания. Эллинский контекст / М. В. Савельева. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 496 с.

322. Савицька Л. Л. Мистецтво в контексті художнього життя межі століть. 1890-1910-ті роки: автореф. дис... доктора мистецтвознавства: 17.00.01 / Л. Л. Савицька. – К., 2006. – 36 с.

323. Савицкая С. В. Символы: системность наложения / С. В. Савицкая. – М.: Амрита-Русь, 2008. – 96 с.

324. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии / К. А. Свасьян. - Ереван: Изд-во АН Армении, 1980. – 266 с.

325. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера / К. А. Свасьян. - Ереван: Изд-во АН Армении, 1989. – 237 с.

326. Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость нашего спасения / Святитель Симеон. – М.: Благовест, 2010. – 640 с.

327. Св. Григорий Палама, архиепископ Фессалонитский. Десять бесед / Св. Григорий Палама. – М.: Типография И. Лопухина, 1785. – 224 с.

328. Св. Иоанн Дамаскин. Первое защитительное слово против отвергающих св. иконы / Св. Иоанн Дамаскин // Полное собрание творений. Т. 1. – СПб: Издание Императорской С.-Петербургской Духовной Академии, 1913. – 442 с.

329. Семиотика / Под ред. Ю. С. Степанова. - М.: Радуга, 1983. - 636 с.

330. Серов С. И. Пространство символики крестово-купольного храма / С. И. Серов // Человек, 1994. – № 5. – С.156-162

331. Символисты вблизи. Очерки и публикации / А. В. Лавров, С. С. Гречишкин. - СПб.: Издательство «Скифия», ИД «ТАЛАС», 2004. – 400 с.

332. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. Т.1. / Г. Сковорода – К.: Наукова думка, 1973. – 532 с.

333. Скринник-Миська Д. М. Еволюція світоглядно-філософських засад українського образотворчого мистецтва на рубежі ХІХ – ХХ ст.: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / Д. М. Скринник-Миська. – Львів, 2009. – 24 с.

334. Скрыбина Т. Западноевропейский символизм. Символ и художественный образ [Электронный ресурс] / Т. Скрыбина // Энциклопедия «Кругосвет» – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/print/39167?page=0,0>

306. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. - М.: Изд-во МГУ, 1993. – 512 с.
307. Православная икона. Канон и стиль. – М.: Паломник, 1998. – 495 с.
308. Пятигорский А. М. Мифологические размышления / А. М. Пятигорский. - М.: Языки русской культуры, 1996. – 280 с.
309. Раевская Н. Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции / Н. Ю. Раевская. – СПб.: Сатисъ, 2011. – 272 с.
310. Ранов В. А. Рисунки каменного века в гроте Шахты / В. А. Ранов // Советская этнография. – 1961. - № 6. – С. 70-81.
311. Ранние формы искусства. Сборник статей. - М.: Искусство, 1972. – 480 с.
312. Раушенбах Б. В. О перспективе в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах // Древнерусское искусство: зарубежные связи. – М.: Наука, 1975. – С. 414-440.
313. Ревальд Дж. Постимпрессионизм от Ван Гога до Гогена / Дж. Ревальд – М.: Искусство, 1962 – 265 с.
314. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной]. – М.: Академический Проект, 2008. – 695 с.
315. Річинський А. В. Проблеми української релігійної свідомості / А. В. Річинський [упорядн. А. М. Колодний, О. Н. Саган]. – К.; Тернопіль: Воля, 2000. – 427 с.
316. Розин В. М. Семиотические исследования / В. М. Розин. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университет. кн., 2001. – 256 с.
317. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 276 с.
318. Русакова А. Символизм в русской живописи / А. Русакова. – М.: Белый город, 2001. – 327 с.
319. Рычкова Е. В. Символика пространства в диалоге мифа и литературы: Монография / Е. В. Рычкова. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2008. – 166 с.
320. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. В. Савельева. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 272 с.

містичні тіла предків. (...) У аранда батько говорить своєму сину наступне: «Це твоє тіло, із якого ти пішов при новому народженні», або «Це твоє тіло. Це предок, яким ти був, коли мандрував у минулому житті. Потім ти спустився до священної печери, щоб відпочити»<sup>23</sup>. Звісно, ми не можемо із впевненістю робити припущення щодо повної відповідності цих аналогій – на цьому слушно наголошує Еліаде, але у наявності релігійного призначення цих речей практично немає сумніву. Подібну розписану гальку в кількості 133 каменів, за свідченням дослідника, також було знайдено у Швейцарії – в Бірсекській печері. Галька була розколотою, що могло свідчити про знищення її ворогами племені, які, можливо, намагалися позбутися цих ритуальних предметів та їх магічної сили. Еліаде зазначає, що значення багатьох геометричних символів і зображень сонячних дисків, які зустрічаються разом із схематичними символами людей, до цього часу залишається нерозгаданим.

Дослідник робить дуже важливий у контексті нашого дослідження висновок про те, що первісні релігійні вірування і – логічно – система образотворчих символів, яка була їх складовою, стали основою для формування переважної більшості релігійних систем, у тому числі й європейських, що утвердилися у подальші періоди існування людства і стали духовною основою різних культурних систем, зокрема європейської. Еліаде зазначає, що «судячи з даних порівняльної етнографії, цей релігійний комплекс міг існувати із вірою у надприродні істоти або у Повелителів диких звірів. Немає підстав заперечувати можливість того, що ідея міфічних предків входила до складу релігійної системи палеоантропів: вона пов'язана із міфологією походження – походження світу, гри, людини, смерті, – типовою для мисливських цивілізацій. Ця ідея, до того ж, отримала всезагальне розповсюдження і стала міфологічно плідною, оскільки збереглася в усіх релігіях (окрім буддизму хінаяни). Трапляється, що архаїчна релігійна ідея отримує неочікуваний розвиток у певні періоди й за певних обставин»<sup>24</sup>. Наголошуючи на існуванні взаємозв'язку і взаємовпливу між первісною культурою і мистецтвом та подальшими культурними традиціями, дослідник підкреслює: «Дуже вірогідно, що значне число надприродних персонажів і міфологічних епізодів, які

<sup>23</sup>Там само. - С. 35.

<sup>24</sup>Там само. - С. 36.

зустрінуться нам у пізніших релігійних традиціях, являють собою «відкриття» кам'яного віку»<sup>25</sup>.

Період мезоліту відзначається й знахідками загадкових дерев'яних ідолів – надприродних, божественних істот, які також могли виступати прототипами як кікладських ідолів егейської культури, так і інших подібних міфічних істот. «Неподалік від Арсенбургу-Хопфенбаха, на мезолітичній стоянці, що датується 10 тисячоліттям до н. е., Руст підняв зі дна озера скульптуру із стовбуру верби, грубої роботи, довжиною три із половиною метри; в неї можна розрізнити голову, довгу шию й глибоко прорізані полоси, що, на думку дослідника, зображують руки. Цей «ідол» був встановлений в озері, але поблизу від нього не було знайдено ані кісток, ані будь-яких інших предметів. Вірогідно, він зображує надприродну істоту, хоча уточнити, якої властивості, не є можливим»<sup>26</sup>.

Культура неоліту вже значною мірою демонструє перехід до скотарства та землеробства, що також суттєвим чином позначається на особливостях образотворчої практики. У цей період людина починає створювати перші керамічні вироби, вдається до обробки шкіри і вдосконалює ткацьку майстерність. Петрогліфи на території скандинавських країн та в інших куточках Європи набувають більш складних композиційних рішень, відображаючи «сцени полювання на лосів, оленів, велику рибу, зображення човнів із гребцями, мисливців на лижах»<sup>27</sup>. При цьому у великій кількості, поряд із зображенням подібних сцен, зустрічаються численні солярні, місячні символи у вигляді свастик, спіралей, кругів, хрестів, хвилястих меандрів, півмісяців та інших знаків, що свідчить про наявність усталеної і закріпленої на рівні даних спільної системи міфологічних вірувань, релігійних культів, що із кожним подальшим періодом розвитку людини ускладнюються й набувають все більш умовного символічного змісту. Подібні символічні зображення із геометричних елементів також з'являються на керамічних виробах у вигляді розписів або насічок, не тільки слугуючи декоративним обрамленням посуду, а й відображаючи існуючі міфічні уявлення й

<sup>25</sup> Там само. - С. 38.

<sup>26</sup> Там само. - С. 34.

<sup>27</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 18.

294. Петров В. В. «Реальный» символ в неоплатонизме и в христианской традиции (в Ареопагитском корпусе и у Карла Ранера) / В. В. Петров // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия, 2010. – Вып. 3 (31). – С.36-52.

295. Пирс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс; [пер. с англ., предисл. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина]. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

296. Платон. Избранные диалоги / Платон; [пер. с древнегреч. Под общ. ред. С. Апта, М. Грабарь-Пассек, Ф. Петровского, А. Тахо-Годи, С. Шервинского]. – М.: Изд. «Худ. литература», 1965. – 443 с.

297. Плахотнюк В. Н. Символика религий и культов. Большая энциклопедия символов и знаков / В. Н. Плахотнюк. – М.: РИПОЛ классик, 2009. – 1168 с.

298. Плотин. Первая эннеада / Плотин; [пер., вступ. ст., коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова]. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. – 320 с.

299. Плотин. Третья эннеада / Плотин; [пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша; вступ. ст. Т. Г. Сидаша и Д. Ю. Сухова]. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. – 480 с.

300. Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства / Н. Покровский; [второе дополненное издание]. – СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. – 481 с.

301. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: Монографія / О. П. Поліщук. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

302. Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – с.7-40.

303. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.

304. Порожнякова Н. Є. Східнослов'янські міфологічні мотиви в образотворчому мистецтві модерну: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Н. Є. Порожнякова. – Харків, 2006. – 21 с.

305. Порфирий. Жизнь Плотина / Порфирий // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов; [ред. тома и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев; пер. М. Л. Гаспарова. 2-е изд.]. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.

279. Ольховик М. В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / М. В. Ольховик. – К., 2005. – 16 с.
280. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. – К.: Вища школа, 2001. – 179 с.
281. Остащук І. Б. Діалектика релігійних символів / І. Б. Остащук // Практична філософія. – 2011. - № 1 – С.187-193.
282. Остащук І. Б. Інтертекстуальність сакральної символіки / І. Б. Остащук // Практична філософія. – 2011. - № 3 – С.145-151.
283. Остащук І. Б. Полісемантичність християнської символіки простору / І. Б. Остащук // Збірник наукових праць: філософія, соціологія, психологія. ПНУ ім. В. Стефаніка – 2011. – Вип. 16., Ч. 1. – С. 53-61.
284. Остащук І. Б. Сакральний символізм як феномен християнської комунікації: Монографія / І. Б. Остащук. - К., 2012. – 288 с.
285. Ориген. О началах. Против Цельса / Ориген. – СПб.: Библиополис, 2008. – 792 с.
286. Палагина Д. В. Священные символы – связь миров / Д. В. Палагина. – М.: ООО ТД «Издательство Мир книги», 2010. – 256 с.
287. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К.: ТОВ «Міжнар. фін. агнеція», 1998. – 192 с.
288. Панофский Э. Альбрехт Дюрер и классическая античность // Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский; [пер. с англ. В. В. Симонов]. – СПб.: Академ. проект, 1999. – С. 71-332.
289. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский; [пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
290. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 544 с.
291. Парахонський Б. О. Бароко: поетика і символіка / Б. О. Парахонський. – Філософська і соціологічна думка. – 1993. - № 6. - С. 99-114.
292. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. - М.: Республика, 1998. - 415 с.
293. Первобытное искусство. Сборник статей. – Новосибирск: Наука, 1976. – 180 с.

виконуючи певні магічні функції. Як зазначає Ю. Легенький, «у культурі неоліту у множині графем-символів проглядає “загальне”»<sup>28</sup>.

Розповсюдження землеробської культури приводить до формування принципово іншого відношення до землі та появи нових культів і вірувань. М. Еліаде називає цю нову форму відносин «містичною солідарністю між людиною та рослинністю»<sup>29</sup>. Сакрального значення починає набувати ідея родючості, завдяки чому образ жінки, яка на пряму пов'язана із цим процесом, стає одним із провідних і асоціюється не стільки з ідеєю продовження людського роду, як це було за часів «первісних Венер», скільки із родючістю землі, від якої залежить успіх землеробства. Невипадково, що серед дрібної пластики цього періоду дуже часто зустрічаються жіночі статуєтки, які за своєю формою і способом виконання відрізняються від своїх палеолітичних попередниць підкресленою умовністю та більшою витонченістю. Отже, «родючість землі пов'язана із родючістю жінки; відповідно, на жінок покладається відповідальність за врожай, оскільки їм відома «таємниця» творіння. Мова йде про релігійну таємницю, оскільки вона стосується походження землі, харчування й смерті. Грунт уподібнюється жінці. Пізніше, коли буде винайдений плуг, землеробська праця уподібниться статевому акту»<sup>30</sup>. Як слушно зазначає Еліаде, у цей час формується складна система символічних зв'язків, що об'єднує космогонічні ідеї смерті та народження із образом жінки та землі, оскільки саме процес вирощування злаків передбачає символічну «смерть» зерна у землі, що уподібнюється жіночій утробі, яка забезпечує народження нового життя – рослини. Тобто процес вирощування злаків стає символічною основою для народження культу помираючих і воскреслих богів, що буде у подальші періоди розвитку людини займати домінуюче положення в релігійних системах різних культур світу, в тому числі й європейських. «У певних випадках ці архаїчні сценарії служать джерелами нової релігійної творчості (наприклад, греко-орієнтальних містерій Елевсина)»<sup>31</sup>. Для даного дослідження надзвичайно важливим постає висновок Мірчі Еліаде про те, що «космологічні, есхатологічні та месіанські

<sup>28</sup> Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04 / Ю. Г. Легенький. – К., 1997. – С. 22.

<sup>29</sup> Еліаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 43.

<sup>30</sup> Там само. - С. 43.

<sup>31</sup> Там само. - С. 44.

ідеології, які протягом двох тисячоліть будуть панувати на Сході та у середземноморському світі, сягають корінням концепцій епохи неоліту»<sup>32</sup>.

Епоха бронзи знаменується появою таких визначних мистецьких форм, як культова архітектура та пластика великих розмірів. Первісна людина починає активно обробляти й використовувати у своїй діяльності золото, срібло та мідь, а невдовзі й освоює процес виробництва бронзи, із якої виготовляється як військове зброя, так і предмети декоративно-прикладного мистецтва: браслети, пряжки, кільця, сережки тощо. Для декорування виробів дрібної пластики активно використовується карбування, кування й гравіювання.

Як і в попередні періоди, найважливішу роль відігравали тогочасні релігійні вірування й культу. На місцях поховання вождів племені створювалися кургани, при розкопках яких археологи знаходили численні предмети побуту, призначені для «використання» у потойбічному житті. «У деяких місцях, наприклад у степовому Причорномор'ї, над курганами встановлювали антропоморфні стели (так звані кам'яні баби), що слугували надмогильними пам'ятниками»<sup>33</sup>, традиція встановлення яких у численних варіаціях і формах набуває подальшого розвитку в багатьох європейських культурах.

У цей період також з'являються перші архітектурні форми, що напряму пов'язані з існуючими культурами й насичені глибоким символічним змістом. Менгіри, дольмени й кромлехи, на думку Еліаде, «складають частину цілого мегалітичного комплексу, який починається на середземноморському узбережжі Іспанії, включає Португалію, половину Франції, західний берег Англії й продовжується в Ірландії, Данії й на південному узбережжі Швеції»<sup>34</sup>. На думку дослідників, символічне призначення менгірів – каменів різної довжини (від 1 до 20 м) вертикальної форми – полягало у культовому поклонінні їм як символам родючості або охоронцям священних місць чи земельних угідь. Дольмени – вертикально поставлені камені із верхнім перекриттям – були місцем поховання представників даного роду, число яких могло сягати навіть сотні. «Іноді у погребальних камерах можна знайти центральні стовпи-опори, а на стінах –

<sup>32</sup> Там само. - С. 45.

<sup>33</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 19.

<sup>34</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 110.

266. Митр. Київський Іларіон. Слово про Закон і Благодать / Митр. Київський Іларіон // Україна: філософський спадок століть. Хроніка-2000. – Вип. 37–38, ч. 1. – К., 2000. – С. 147-158.

267. Михайлова Р. Ісіхазм і давньоруське мистецтво (XI-XIV століть) / Р. Михайлова // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. 2007 рік: у 2 кн. Кн. II. – Львів: Логос, 2007. – С. 542-549.

268. Мороз Я. С. Естетика українського іконопису XIV - XV ст.: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Я. С. Мороз. – К., 2005. – 32 с.

269. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика: антология; [сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр и доп.]. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 45-98.

270. Мойсеєнко В. С. Хрест із півмісяцем – вічні символи. Ілюстрована історія символів України / В. С. Мойсеєнко. – К.: «ОРАНТА», «Майстерня книги», 2006. – 128 с.

271. Найт Р. Сексуальная символика. Легенды и тайны; [пер. с англ. Т. Е. Любовской] / Р. Найт, Т. Райт. – М.: ЗАО Изд. Центрполиграф, 2010. – 253 с.

272. Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века / Ц. Г. Нессельштраус. – Л.-М.: Искусство, 1964. – 389 с.

273. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Собр. соч.: в 2 т. Т. 1; [пер. с нем. Г. А. Рачинский; ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян]. – М.: Мысль, 1990. – С. 47-157.

274. Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 303 с.

275. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. – М.: «Высшая школа», 1978. – 352 с.

276. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – М.: Православное издательство «Родник», «РИТЭКС Лтд.», 1999. – 520 с.

277. Овсійчук В. А. Українське малярство X-XVIII століть: проблеми кольору / В. А. Овсійчук. – Львів: Ін-т народознавств. НАН України, 1996. – 478 с.

278. Окладников А. П. Центральноазиатский очаг первобытного искусства / А. П. Окладников. – Новосибирск: Наука, 1972. – 76 с.

253. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. – К.: Ника-Центр, 2004. – 432 с.
254. Маковский М. М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов / М. М. Маковский. – М.: Русские словари, 1996. – 330 с.
255. Малахов В. А. Искусство и человеческое миропонимание / В. А. Малахов. – К.: Наук. думка, 1988. – 211 с.
256. Малиновский Б. Магия, наука, религия / Б. Малиновский; [пер. с англ. А. П. Хомик]. – М.: Рефл-бук, 1998. – 304 с.
257. Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание / М. Мамардашвили, А. Пятигорский. – М.: - Языки русской культуры, 1999 – 216 с.
258. Мартиненко Л. Б. Иконографічний символ в духовно-естетичній спадщині П. Флоренського: автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Л. Б. Мартиненко. – К., 2003. – 12 с.
259. Матицин О. І. Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV–XVI століть: дис... кандидата філос. наук: 09.00.08 / О. І. Матицин. – К., 2013. – 216 с.
260. Матюхіна О. Солярний культ у віруваннях давніх слов'ян / О. Матюхіна // Проблеми слов'янства. – Вип. 50. – 1999. – С. 210-214.
261. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; [2-е изд., репринтное]. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. – 408 с.
262. Міляєва Л. Таємниці і дослідження Волинської ікони 12 – поч. 16 ст. [Електронний ресурс] / Л. Міляєва // Всеукраїнська конференція «Другі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)», 2014 р.. – Режим доступу: [http://naoma.edu.ua/ua/news/naukov\\_chitannya\\_pamyat\\_p\\_bletskego/](http://naoma.edu.ua/ua/news/naukov_chitannya_pamyat_p_bletskego/)
263. Мириманов В. Искусство и миф / В. Мириманов. – М.: Согласие, 1997. – 328 с.
264. Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология; [пер. с англ., нем., фр. сост. и общ. ред. А. Н. Красникова]. – М.: Канон+, 1998. – 432 с.
265. Митина В. О. Сквозь призму знака: Знаки в искусстве / В. О. Митина. – К.: Самватас, 1996. – 108 с.

виявити рештки розписів. (...) В Ірландії стіни відносно високих погребальних камер прикрашали скульптури. Все це, безперечно, свідчить про важливість культу мертвих»<sup>35</sup>. Як зазначає Еліаде, символізм та релігійне тлумачення використання каменю базується на його міцності й довговічності, що на пряму співвідноситься з ідеєю вічного життя, непорушності й постійності – тобто всього того, що чекає покійного у потойбічному світі, непідвладному руйнуванню й мінливості. Кромлехи – вертикальні кам'яні плити або стовпи із верхнім перекриттям або без нього, розташовані у вигляді кола або півкола, – були першими культовими спорудами такого масштабу. Як правило, у центрі знаходився жертвний камінь або сакральне поховання вождя, що свідчило про їх культове призначення та передбачало проведення на цьому місці численних обрядів і ритуалів, які буде більш детально розглянуто у наступному розділі.

Так звана «залізна доба» стає завершальним етапом первісної культури, що у сфері мистецтва визначається використанням такого матеріалу, як залізо, що активно використовується як у військовій, так і у декоративно-прикладній сфері. У цей період на території Західної Європи набуває широкого розповсюдження культура кельтів. «У її розвитку виділяють два періоди – гальштатський і латенський (названі за місцями перших знахідок в Австрії та Швейцарії). Гальштатська кераміка, створена на гончарному крузі, відрізняється чіткістю та правильністю обрисів. Окрім орнаменту сосуди прикрашалися зображенням звірів та людей»<sup>36</sup>. Різноманітні предмети побуту художники прикрашали як сценами святкування, ігор, так і символічними зображеннями жертвоприношень й справляння релігійних культів. У місцях поховання знаходили зображення й мініатюрні скульптури птахів, що було пов'язано з міфологічними уявленнями про їх зв'язок зі світом померлих, віра в який наповнювала тогочасні мистецькі твори сакральним символічним змістом.

Необхідно згадати й культуру скіфів, про яку дослідники мають уявлення у переважній більшості завдяки розкопкам курганів, які згадував у своїх працях ще Геродот, що здійснив детальний опис царського обряду поховання. Скіфи залишили нам численні твори декоративно-прикладного мистецтва, значна кількість яких були не тільки прикрасами, а й

<sup>35</sup> Там само. - С. 111.

<sup>36</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 21.

символами, амулетами, що використовувались у ритуально-магічних цілях, у яких втілювався релігійно-міфологічний світогляд цього народу. Значну увагу в цих творах скіфи приділяли хижим звірам (левам, пантерам, тиграм, кабанам, орлам тощо), завдяки чому стосовно мистецьких творів скіфської культури використовують поняття «звіриний стиль». «Велика увага у скіфському мистецтві приділялась образам фантастичних тварин, наприклад грифонам – звірам із тілом лева, головою і крилами орла. Звірі зазвичай представлені у канонічних позах, що виражають напружений стан або боротьбу»<sup>37</sup>. Цей образ ми також знаходимо і в грецькій культурі, грифони оберігають золото у гіперборейській країні, виступаючи «собаками Зевса». Про них згадують Гесіод, Геродот та Есхіл, а їх зображення знайдені у Кносському палаці на Криті, на Телосі, у Спарті тощо, що свідчить про взаємопов'язаність й образно-змістовну спадковість первісного мистецтва й подальших періодів розвитку європейської культури. Отже, у цей період відбувається співіснування символічно-знакових та символіко-реалістичних видів символічної форми, що свідчить про загальне домінування символічної форми протягом усієї доби первісності.

### **1.2. Первісне образотворче мистецтво як частина синкретично-цілісної структури міф – символ – ритуал**

Досліджуючи феномен символізму, необхідно зазначити, що образотворче мистецтво зі свого народження формується у лоні міфологічного символізму, синкретичної, цілісної системи сприйняття світу первісною людиною, – первісної культури, для якої будь-яка сфера ще не є диференційованою та відокремленою від загального процесу життєдіяльності.

Первісна культура стає особливим об'єктом зацікавлення починаючи із ХІХ ст., що було пов'язано із активними розвідками у сфері етнології, етнографії та антропології. Слідом за Е. Тайлором дослідженням первісної міфології й первісного мислення починають займатися Е. Ленг, Ф. Боас, Дж. Фрейзер, С. Х. Хук, С. Е. Хайман, Е. Дюркгейм, Б. Малиновський, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, М. Еліаде та інші. Але зазначені дослідники у кращому випадку лише побіжно звертаються до творів первісного образотворчого мистецтва, акцентуючи свою увагу переважно на магії,

<sup>37</sup> Там само. - С. 23.

239. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев; [2-е изд., испр.]. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

240. Лосев А. Ф. Символ / А. Ф. Лосев // Филос. энциклопедия. Т. 5. - М.: Советская энциклопедия, 1970. - С. 10-11.

241. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. - М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.

242. Лосев А. Ф. Форма, стиль, выражение / А. Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1995. – 944 с.

243. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев; [сост. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.

244. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. - М.: Искусство, 1965. – 374 с.

245. Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной церкви / В. Лосский // Мистическое богословие. – К.: Путь к истине, 1991. - С. 95-260.

246. Лотман Ю. М. Между эмблемой и символом / Ю. М. Лотман // Лотмановский сборник; [сост. Е. В. Пермяков]. – М.: Изд. РГГУ, изд. «ИЦ-Гарант», 1997. – С. 756-766.

247. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура / Лотман Ю. М., Успенский Б. А. // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: «Александра», 1992 – С. 58-76.

248. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – 704 с.

249. Лукичева К. Цвет безмолвия (искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) / К. Лукичева // Европейский символизм [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495с.

250. Льюйнер Х. Основы глубинно-психологической символики / Х. Льюйнер // Журнал практического психолога. – № 3. – 1996. – 456 с.

251. Макаров А. М. Світло українського барокко / А. М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.

252. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн [пер. с англ. В. Николаева]. – М.; Жуковский: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле». – 464 с.



224. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. - СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
225. Лихачев Д. С. Русская культура / Д. Лихачев. – М.: Искусство, 2000. – 440 с.
226. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. Лихачев. – СПб.: БЛИЦ, 1996. – 160 с.
227. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV вв. / В. Д. Лихачева; [2-е изд., испр.]. – Л.: Искусство, 1986. – 310 с.
228. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури / В. Личковах. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
229. Личковах В. Слов'янський сасгит - скарбниця Європи: [Текст] наук. та публіц. праці із славістики, україністики, культурологічної регіоніки / В. Личковах. – Чернігів: Чернігів. нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2010. – 144 с.
230. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя – К.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
231. Лосев А. Ф. Бытие, имя, космос / А. Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1993. – 959 с.
232. Лосев А. Ф. Знак, символ, миф / А. Ф. Лосев. - М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
233. Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. - М.: Правда, 1990. – 655 с.
234. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / А. Ф. Лосев. - М.: Искусство, 1974. – 599 с.
235. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 960 с.
236. Лосев А. Ф. Логика символа / А. Ф. Лосев // Контекст, 1972. - М.: Наука, 1973. - С. 188-217.
237. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Изд. «Мысль», 1993. – 959 с.
238. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 6-15.

ритуалі, первісному мисленні, специфіці функціонування первісних міфів, їх структурі тощо.

Серед українських дослідників проблеми первісної образотворчості розглядають Н. Бурдо, В. Білозор, Р. Забашта, Л. Клочко, О. Кодьєва, Р. Михайлова, О. Оніщенко, В. Отрощенко, В. Панченко, Т. Романець, О. Фіалко та інші.

Е. Тайлор – автор робіт «Первісна культура», «Міф і обряд у первісній культурі», будучи прихильником ідей еволюціонізму, розвивав ідею послідовного прогресу культурного розвитку, який, на його думку, повинен пройти однакові фази на шляху досягнення тим чи іншим народом цивілізованого стану. «Примітивний рівень» розвитку тієї чи іншої культури свідчить лише про те, що вона ще не пройшла усі стадії, необхідні для «освячення» її сучасним розумінням поняття «цивілізованість». Наявність у сучасних культурних традиціях численних архаїчних елементів він пояснює так званим «методом пережитків». «Існує широкий клас фактів, для означення яких я вважаю доречним ввести термін «пережиток». Це ті обряди, звичаї, уявлення та ін., що, будучи в силу звички перенесені із однієї стадії культури, якій вони були притаманні, до іншої, більш пізньої, залишаються живим свідченням або пам'яткою минулого»<sup>38</sup>. При цьому саме із існуванням «пережитків» Тайлор пов'язує наявність певних символічних компонентів у культурі. Наприклад, «для негрів Старого Калабара крик великого зимородка є передвістям добра або зла, зважаючи на те, праворуч чи ліворуч він чутий. Тут ми маємо очевидний символізм правої та лівої руки, пов'язування біди із похмурим криком сови та асоціювання перемоги із стрімким польотом яструба. Ця асоціація у старій Європі зробила хижого птаха для воїнів передвісником перемоги»<sup>39</sup>.

Стосовно народження мистецтва Тайлор висловлюється без будь-якого захоплення й надмірної поваги, зазначаючи, що «давній творець міфів з'явився й розвинувся серед натовпу дикунів. Він поклав початок мистецтву, яке його більш культурні послідовники розвинули далі, поки його результати не стали приймати викопної форми забобонів, не стали помилково прийматися за історію, оформлюватися й прикрашатися

<sup>38</sup> Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор. – М.: Издательство политической литературы, 1989. – С. 18.

<sup>39</sup> Там само. - С. 67.

поетами або відкидатися як безглуздість»<sup>40</sup>. Розвиток мистецтва, на його думку, рухається у напрямку від простого до складного й не передбачає наявності визначних образотворчих пам'яток у добу первісності.

«Батько американської етнології» Ф. Боас, здійснюючи дослідження первісної культури, доходить висновку, що «асоціації первісного розуму гетерогенні, емоційні, символічні; тварини уявляються на антропоморфний лад»<sup>41</sup>. Дж. Фрейзер, з одного боку, приймає тайлорівську ідею «пережитків», а з іншого – все ж таки відходить від надання переваги анімізму, висуваючи на перший план магію, яка, на його думку, є більш давньою формою людської культури, що поступово породжує інші – тотемізм, календарні культи, ритуальні приношення жертв тощо. Його міфологема щодо помираючих та воскреслих царів-богів буде розглянута далі в контексті первісних ритуалів. Б. Маліновський, досліджуючи у польових умовах життя папуасів, доходить висновку, що міф виступає для абригенів не просто символічною оповіддю або історією, а переживається ними як реальна дійсність, від якої залежить їх особиста доля й доля всього світу. Е. Дюркгейм робить акцент на релігії (опозиції сакрального й профанного), на протизагаді, й розглядає її у нерозривній єдності із міфологією, звертаючи увагу на колективні уявлення, що ретранслюють потреби первісного соціуму. Важлива роль у його концепції відводиться символам і метафорам. «Конститутивним елементом релігійного почуття, за Дюркгеймом, є емблеми, які слід розглядати не тільки як етикетки, але й як вираз соціальної реальності. Тому, вважає він, суспільне життя в усіх своїх аспектах і в усі моменти історії можливе тільки завдяки широкому символізму»<sup>42</sup>. При цьому питання образотворчого мистецтва дослідник не розглядає навіть побіжно, зосереджуючи свою увагу на соціологічній проблематиці.

Розвиваючи думку Дюркгейма, можна сказати, що первісне образотворче мистецтво також можна розглядати як певного роду «емблему», «етикетку», символ релігійного почуття, міфологічних уявлень, які набувають свого візуального виразу і ретранслюють колективні уявлення роду. Також надзвичайно важливим є акцент на соціальному

<sup>40</sup> Там само. - С. 21.

<sup>41</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; [2-е изд., репринтное]. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 31.

<sup>42</sup> Там само. - С. 41.

210. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

211. Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04 / Ю. Г. Легенький. – К., 1997. – 46 с.

212. Легенький Ю. Г. Культурологія зображення (опыт композиционного синтеза) / Ю. Г. Легенький. – К.: ГАЛПУ, 1995. – 411 с.

213. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф; [пер. с фр. Е. В. Морозов]. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2001. – 440 с.

214. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / Ж. Ле Гофф; [пер. с фр. А. И. Попов]. – СПб.: Александрия, 2007. – 398 с.

215. Левинас Э. Философское определение идеи культуры / Э. Левинас // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности; [пер. с англ. и фр.; сост. Л. И. Василенко, В. Е. Ермолаевой; вв. ст. Ю. А. Шрейдера]. – М.: Прогресс, 1990. – С. 86-98.

216. Леви-Строс К. Мифологики. В 4-х т. Т. 1. Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс. - М., СПб.: Университетская книга, 1999. - 406 с.

217. Леви-Строс К. Мифологики. В 4-х т. Т. 2. От меда к пеплу / К. Леви-Строс. - М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 442 с.

218. Леви-Строс К. Мифологики. В 4-х т. Т. 3. Происхождение застольных обычаев / К. Леви-Строс. - М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 462 с.

219. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. - М.: Наука, 1985. - 536 с.

220. Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором / Леонардо да Винчи; [пер. А. А. Губер и В. К. Шилейко] // Избранные произведения. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. – С. 242-271.

221. Леруа-Гуран А. Знаки в доисторическом искусстве. Из книги «Доисторическое искусство Запада» [Электронный ресурс] / А. Леруа-Гуран. - Мазено, 1978. – Режим доступа: [http://liberea.gerodot.ru/a\\_quest/paleografia02.htm](http://liberea.gerodot.ru/a_quest/paleografia02.htm)

222. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Избранные произведения. – М.: Гос. изд. художественной литературы, 1953. – 638 с.

223. Лепакін В. Ікона та іконічність; [пер. з рос. Т. Тимо] / В. Лепакін. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.

196. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
197. Кристиан Дж. Символисты и декаденты / Дж. Кристиан. – М.: Изобраз. искусство, 2000. – 91 с.
198. Кроче Б. Антология сочинений по философии / Б. Кроче. – СПб.: Пневма, 2003. – 480 с.
199. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – 272 с.
200. Культура. Идеология. Особистість (Методологічно-світоглядний аналіз) / Л. Губерський, В. Андрущенко, М. Михальченко. – К.: Основи, 2002. – 345 с.
201. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 400 с.
202. Кэрлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Кэрлот. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
203. Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – 280 с.
204. Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – 304 с.
205. Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М.: Издательство «Наука», 1971. – 408 с.
206. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер; [пер. с англ. С. П. Евтушенко]. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
207. Лбова Л. В. Палеолитическое искусство как феномен культуры. Периодизация и хронология палеолитического искусства [Электронный ресурс] / Л. В. Лбова – Режим доступа: <http://ritual.vixpro.nsu.ru/?int=VIEW&el=85&templ=VIEW>
208. Леванов Е. Э. Картина мира эпохи Возрождения. Питер Брейгель Старший [Электронный ресурс] / Е. Э. Леванов – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/45961.php>
209. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль; [пер. с фр. В. К. Никольский, А. В. Кисин]. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 608 с.

характері як релігії, так і усієї людської діяльності (у тому числі й мистецтва), що народжується у суспільстві, ним визначається і продовжує його перетворювати. «Релігійні уявлення – це колективні уявлення, що виражають колективні реальності; обряди – це способи дії, що виникають тільки у групах, що зібралися разом, й покликані збуджувати, підтримувати або відновлювати певні ментальні стани цих груп»<sup>43</sup>.

Л. Леви-Брюль, слідом за Дюркгеймом, займається дослідженням колективних уявлень первісної людини, визначаючи їх суттєву відмінність від свідомості сучасної людини. Зміст колективних уявлень є містичним та не передбачає наявності будь-яких логічних властивостей. Ці уявлення, завдяки поєднанню віри, релігійних переживань та бачення надприродного, забезпечують синкретичний характер первісного мислення. «За твердженням Леви-Брюля, світ уявляється первісному мисленню як певне суцільне ціле, в якому природне та надприродне, містичне й буденне нерозривно пов'язані, вірніше, злиті між собою. А оскільки будь-яка реальність для первісної людини містична, то містичним є і будь-яке сприйняття»<sup>44</sup>. Отже, першою особливістю колективних уявлень є повна нероздільність предмета сприйняття, емоції та відповідної реакції. Друга пов'язана із їх містичним характером, а третя – із так званим «законом партиципації», співпричетності, завдяки якому в первісній свідомості знімаються усі логічні протиріччя.

Надзвичайно важливим в контексті наших розвідок є той факт, що Леви-Брюль, обґрунтовуючи у своїх працях зазначені вихідні, намагається провести паралелі й, відповідно, дослідити образотворчі пам'ятки європейського печерного живопису та наскельні малюнки австралійців і папуасів, виводячи певні загальні принципи їх включеності до системи первісного мислення зокрема й культури загалом. Він зазначає, що найбільш розповсюдженою на той час була теорія магічного призначення печерних малюнків, завдяки яким під час проведення магічних ритуалів мисливці отримували владу над звіром, підкорювали його. Не заперечуючи цих тверджень, Леви-Брюль все ж таки вважає їх недостатньо вичерпними й переконливими, оскільки вони акцентують увагу в переважній більшості на

<sup>43</sup> Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология; [пер. с англ., нем., фр. сост. и общ. ред. А. Н. Красникова]. – М.: Канон+, 1998. – С. 186.

<sup>44</sup> Никольский В. К. Предисловие / В. К. Никольский // Л. Леви-Брюль. Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: ОГИЗ, 1937. – С. 9.

утилітаристській функції первісного мистецтва. «Коли, намагаючись уявити собі, як могли мислити й відчувати ці доісторичні люди, ми вважаємо можливим звернутися до аналогії, то абсолютно очевидно, що найкращий матеріал для порівняння нам дають «примітивні» й особливо ті із них, що до приходу білих знаходилися ще в неолітичному або навіть у палеолітичному столітті, як, наприклад, тасманійці, австралійці, папуаси, бушмени, певні племена Північної та Південної Америки і т. п. Адже мислення цих «примітивних» є у найсильнішій мірі містичним. Отже, ми повинні зробити припущення, що і мислення доісторичних суспільств було не менш містичним. Це примушує нас припустити, що твори мистецтва, про які йде мова, не могли мати своїм єдиним або головним джерелом побутові й утилітарні турботи доісторичних людей. Як і інші форми діяльності первісних людей, ці твори мистецтва надихалися їх містичною орієнтацією»<sup>45</sup>.

На думку Леві-Брюля, базуючись на досвіді досліджень наскельних малюнків австралійських племен, на яких досить часто зображені людинозвірі – так звані теріантропи, про яких ми будемо говорити додатково, й зважаючи на зміст тих обрядів і ритуалів, які до цього часу проводять «примітивні» народи, можна стверджувати, що мета створення цих малюнків, так само як і мета проведення магічних ритуалів, пов'язана із «містичною партиципацією між людським суспільством і “предками”, із партиципацією, здійснити яку дозволяє пластичне відтворення міфічних істот. (...) За словами караджері, містична сила зображень має ту саму природу, що й містична сила церемоній. Вона забезпечує розмноження, ріст, збереження тварин і рослинних порід завдяки присутності й сприянню їх міфічних “творців”»<sup>46</sup>. Леві-Брюль таким чином звертає увагу на існування тотемічних міфів у культурі первісності, візуальним виразом яких і поставали наскельні малюнки, в яких знаходило вираз первісне містичне мислення, основане на принципі партиципації.

Е. Кассіер у рамках «Філософії символічних форм» наголошує на синкретичній єдності й нероздільності міфологічного мислення, внутрішньої структури міфу, що, на відміну від світобачення сучасної людини, не розпадається на численні складові. «Для нашого емпіричного

<sup>45</sup> Леві-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леві-Брюль. – М.: ОГИЗ, 1937. – С. 417.

<sup>46</sup> Там само. - С. 419.

183. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04 / Н. Д. Ковальчук. – К., 2007. – 21 с.

184. Коваленко Е. М. Концепции символа в философии культуры 20 века: автореф. дис... кандидата филос. наук: 09.00.13 / Е. М. Коваленко. – Ростов-на-Дону, 2005. – 20 с.

185. Кодьева О. П. Зображальне як культуротворчий феномен: Монографія / О. П. Кодьева. – К.: ЗАТ «Нічлава», 2007. – 264 с.

186. Колесник О. С. Міфопоетичне відтворення архетипу: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / О. С. Колесник. – К., 2002. – 13 с.

187. Кондаков Н. П. Русская икона. Т.3 / Н. П. Кондаков. – М.: Культурно-просветительский фонд имени народного артиста Сергея Стоярова, 2004. – 183 с.

188. Коннов О. Ф. Исторична динаміка художнього стилю: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / О. Ф. Коннов. – К., 2010. – 16 с.

189. Конотоп Л. Г. проблема життя та смерті в історії філософії (міфологічні та середньовічні інтерпретації) / Л. Г. Конотоп. – К.: Українська видавнича спілка, 1996. – 172 с.

190. Королева С. В. Символизм рубежа XIX–XX вв. и художественная практика современного прикладного и проектного искусства: автореф. дис... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / С. В. Королева. – СПб., 2010. – 20 с.

191. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.

192. Кретов П. В. Гносеологічний аспект символізму: автореф. дис... кандидата філос. наук: 09.00.02 / П. В. Кретов. – Одеса, 2000. – 18 с.

193. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.

194. Крымский С. Б. Знаково-символический менталитет иконы / С. Б. Крымский // Рациональність та семіотика дискурсу. Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 15-21.

195. Кримський С. Культура як світ людини / С. Кримський // Мистецькі обрії 2003: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Д. Бехгін. – К.: КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2004. – С. 275-287.

168. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта / Э. Кассирер. - СПб.: Университетская книга, 1997. – 447 с.
169. Кассирер Э. Избранное: индивид и космос / Э. Кассирер. - М., СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
170. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
171. Кассирер Э. Логика наук о культуре / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.
172. Кассирер Э. Познание и действительность / Э. Кассирер. - СПб., Шиповник, 1912. – 454 с.
173. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык / Э. Кассирер. – М.-СПб.: Университетская книга, 2002. – 272 с.
174. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.
175. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 3. Феноменология познания / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.
176. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. – М.: Республика, 1999. – 429 с.
177. Кемпбел Дж. Герой из тысячею облич; [пер. з англ.] / Дж. Кемпбел. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.
178. Кернер Т. А. Символы и их скрытые значения; [пер. с англ.] / Т. А. Кернер. – М.: Мартин, 2010. – 160 с.
179. Квасюк Л. В. Иконопис і словесність у культурі України XVI-XVIII століть: естетичний аспект: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Л. В. Квасюк. – К., 2000. – 16 с.
180. Кирилова Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну; [2-е изд.] / Н. Б. Кирилова. – М.: Академический проект, 2006. – 448 с.
181. Климент Александрийский. Строматы. Т. 2 (Книги 4–5) / Климент Александрийский. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2003. – 336 с.
182. Климент Александрийский. Строматы. Т. 3 (Книги 6–7) / Климент Александрийский. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2003. – 368 с.

погляду ціле “складається” із його частин; за логікою пізнання природи, за логікою науково-аналітичного поняття казуальності ціле “слідує” із них; але для міфологічного погляду в сутності не прийнятно ані те, ані інше, тут ще панує справжня нероздільність, мислена й реальна “індиферентність” цілого й частин. Ціле не “володіє” частинами й не розпадається на них – частина у даному випадку є безпосереднє ціле й діє як таке»<sup>47</sup>. Філософ розглядає міфологію поряд із мистецтвом та мовою як самодостатню символічну форму культури, що базується на певних особливостях мислення, позбавленого логічного аналізу (слідом за Леві-Брюлем), на опозиціях священного й профанного, а також на нерозрізненні знаку і предмета. «Кассирер підкреслює, що міф виявляється у світі образів, які, однак, не усвідомлюються як цілком адекватні, і в сутність самого символічного виразу входить конфлікт значення та образу; форма міфологічної думки перетворює всю реальність на метафору. (...) Відповідно до теорії Кассирера, тільки в мистецтві вирішується це протиріччя між образом та значенням і образ визнається як такий»<sup>48</sup>.

С. Лангер у роботі «Філософія у новому ключі», продовжуючи традицію символічних теорій, розглядає міф крізь призму символізму в контексті фантастичних творів, серед яких міф знаходиться на більш високому ступені розвитку, аніж казка. «Міф починається з фантазії, яка може довгий час залишатися невираженою; адже примітивна форма фантазії – це повністю суб’єктивний і приватний феномен мрії (або сну)»<sup>49</sup>. Різниця між міфом та казкою, на думку Лангер, полягає у тому, що зміст казки сприймається як форма «бажаного», а міф оперує божественною реальністю, в яку люди вірять.

Проблеми походження міфу й особливості функціонування в ньому образотворчого мистецтва активно досліджуються й у рамках психологічних теорій (В. Вундт, З. Фрейд, К. Г. Юнг, Дж. Кемпбел), яким буде приділена окрема увага в останніх розділах.

<sup>47</sup> Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 63.

<sup>48</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский; [2-е изд., репринтное]. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 52–53.

<sup>49</sup> Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. / С. Лангер; [пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова]. — М.: Республика, 2000. – С. 154.

Наголошуючи на міфологічній природі первісної образності, український естетик О. Оніщенко зазначає, що «упродовж останніх десятиліть археологи все активніше оперують терміном *мурал* (від лат. *murus* – стіна, *muralis* – стінний)»<sup>50</sup>, який, на думку авторки, має значні перспективи використання у сфері сучасної естетики.

М. Еліаде розглядає первісні міфи в контексті їх функціонування у межах ритуалу, якому, на думку дослідника, властива циклічність і постійне повернення до витоків міфологічної появи людини. В ритуалах відбувається відновлення сакрального міфологічного часу, поряд із чим час теперішній уходить в небуття, прикладом чого виступають східні святкування приходу нового року.

В культурі ХХ століття міф, слідом за О. Лосевим та багатьма прихильниками процесів «реміфологізації», часто визначають як живу реальність, а не вигадку, пережиток, архаїчну оповідь прадавніх часів. Кожна історична епоха творить власні міфи, і, отже, первісна епоха створює власну міфологічну структуру, яка є для первісної людини живою реальністю, способом пояснення навколишнього світу. А оскільки раціонально, науково осмислити первісна людина макрокосм ще не в змозі, вона підключає до цього процесу цілу систему символів, які стають невід’ємною складовою первісної міфології. Отже, первісні міфи є наскрізь символічними, а символи виникають у знаково-образній формі й органічно включаються у розгалужену систему ритуалів, що є активною, дієвою формою візуалізації міфологічного світогляду. Міф, таким чином, постає загальною системою первісного світогляду, символи стають мовою міфів, а ритуали дієво візуалізують й сакрально-театралізовано відтворюють основні ідеологічні складові пануючих міфів.

Мистецтво у такій системі виконує підлеглу функцію і стає знаряддям візуалізації сакральної мови символів, виступаючи також необхідним атрибутом первісних обрядів та ритуалів. По суті, мистецтво як таке народжується у лоні символізму й досить тривалий час є його невід’ємною складовою.

Надзвичайно важливою функцією образотворчої практики первісності є комунікативна, на якій дуже слушно акцентують увагу А. Демірханян і Б. Фролов у своїй статті «Ритм і символ у первісному мистецтві». На їх

<sup>50</sup> Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: [Монографія]. – К.: Вища шк., 2001. – С. 9.

155. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры / Иоанн Дамаскин // Источник знания; [пер. с древнегреч. Д. Е. Афиногенов, А. А. Бронзов, А. И. Сагарда]. – М.: Индрик, 2002. – С. 156-337.

156. Иоанн Дамаскин. Третье защитительное слово об иконах / Иоанн Дамаскин // Символ. – 1999. - № 18. – С. 221-248.

157. Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу / Иосиф Волоцкий; [пер. с древнеслав. и предисл. А. Г. Тамберг]. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – 135 с.

158. Історія світової культури: Навч. посіб. / Керівник авт. колективу Л. Т. Левчук; [3-тє вид., перероб. і доп.]. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 400 с.

159. Иринеи Лионский. Творения / Иринеи Лионский; [пер. с древнегреч. Д. Афиногенова]. – М.: Паломник, Благовест, 1996. – 642 с.

160. История искусства стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Т. 3. Кн. 1. Искусство 19 века. Франция. Испания. – СПб.: ИД “Дмитрий Буланин”, 2003 – 340 с.

161. Кабанец Е. П. Топос «святой горы» в православной символике / Е. П. Кабанец // Символ в религии и философии: сборник научных трудов. – Севастополь: ЧП Арефьев, 2005. – С. 224-230.

162. Кабо В. Круг и крест. Размышления этнолога о первобытной духовности / В. Кабо. – М.: Вост. лит., 2007. – 328 с.

163. Казин А. Л. Философия искусства в русской и европейской духовной традиции / А. Л. Казин. – СПб.: Алетейя, 2000. – 432 с.

164. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. О. Кандинский. – Ленинград: Тип. ЛОСПС, 1989. – 68 с.

165. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант; [пер. с нем.]. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.

166. Каранда М. В. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу ХІХ-ХХ століть: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / М. В. Каранда. – К., 2006. – 13 с.

167. Карпюк Л. Ікони «Богоматір нев’янучий цвіт» з колекції Волинського краєзнавчого музею. Символіка та іконографія / Л. Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. Матеріали ХV міжнародної наукової конференції. – С 55-57.

141. Жид А. Трактат о Нарциссе / А. Жид // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред., вступ. статья Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 444-452.
142. Жильсон Э. Введение в изящные искусства / Э. Жильсон; [пер. с фр.] // Западноевропейская эстетика XX века: сб. переводов. – Вып. 2. – М.: Знание, 1991. – С. 35-46.
143. Жильсон Э. Философия в средние века: от истоков патристики до конца XIV века / Э. Жильсон; [пер. с фр., общ. ред. и прим. С. С. Неретина]. – М.: Республика, 2004. – 678 с.
144. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – 180 с.
145. Зиміна П. Олег Денисенко: «Ми настільки звикли до банальних речей, що не помічаємо їх геніальності». [Електронний ресурс] / П. Зиміна. – Режим доступу: <http://experience.platfor.ma/oleg-denisenko/>
146. Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф. Зольгер; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. А. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – 432 с.
147. Иванов А. В. Символ / А. В. Иванов // Современная западная философия. Словарь. - М.: Политиздат, 1991. - С. 276.
148. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. / В. В. Иванов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 912 с.
149. Иванов В. И. Борозды и межи / В. И. Иванов. - М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
150. Иванов В. И. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов. - Баку: 2-я Государственная типография, 1923. - 304 с.
151. Иванов В. И. Архивные материалы и исследования / В. И. Иванов. - М.: Русские словари, 1999. – 488 с.
152. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме / В. И. Иванов // Критика русского символизма: В 2 т. Т. 2. – М.: ООО «Издательство Олимп», ООО «Издательство АСТ», 2002. – 441 с.
153. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. - М.: ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. – 384 с.
154. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. – М.: Высшая школа, 2000 – 368 с.

думку, у різні історичні періоди розвитку науки існували різні підходи до аналізу та оцінювання творів первісного мистецтва. Автори умовно виділяють три етапи генезису подібних знань, на першому із яких дослідники приділяли увагу лише художньо-естетичним характеристикам творів прадавнього мистецтва поза межами аналізу їх включеності у систему тогочасних вірувань. У XIX та XX ст. починає формуватися магічна концепція походження мистецтва, яка розглядає його лише крізь призму містико-магічних уявлень, що, звісно, призводить до суттєвої обмеженості подібних аналітичних умовиводів. У другій половині XX ст. формується третій етап еволюції знань про мистецтво первісності, на якому «первісна художня творчість тепер розглядається насамперед як спосіб спілкування людей, розвитку їх комунікацій у часі та просторі, як частина цілісної системи суспільної свідомості первісної людини, де кожний образотворчий елемент мав своє глибоке символічне значення»<sup>51</sup>.

Як зазначає в авторефераті дисертації на тему «Живопис епохи палеоліту в системі культурних цінностей Євразії» дослідниця Н. Сойкіна, «верхній палеоліт окрім усіх інших новацій – час становлення й розвитку первісної міфології. Із цього часу в людей з'являється набір міфологічних сюжетів та обрядів»<sup>52</sup>. Про взаємозв'язок палеолітичного образотворчого мистецтва та первісних релігійних вірувань ще у 1903 році йшлося у гіпотезі С. Рейнака, на думку якого наскельні зображення виконували магічну функцію і були включені в систему первісних обрядів і ритуалів. Про виникнення так званої «печерної релігії» у 1964 році писав у своїй хрестоматійній роботі під назвою «Первісні релігії» («Les Religions de la Prehistoire») <sup>53</sup> Андре Леруа-Гуран. «Його аналіз стилів і порівняння наскельних зображень із предметами дрібної пластики дозволили створити нову теорію мінливості стилю в палеолітичному живописі й на основі його змін у часі уточнити хронологію»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Демирханян А. Р., Фролов Б. А. Ритм и символ в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов – Режим доступа: <http://hpj.asj-oa.am/4570/1/1986-3%28150%29.pdf>

<sup>52</sup> Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии [Электронный ресурс]: автореф. дисс... кандидата исторических наук: 07.00.06 / Сойкина Н. Ю. - Алматы, 2009.– Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>

<sup>53</sup> Leroi-Gourhan A. Les Religions de la Prehistoire / A. Leroi-Gourhan. – Paris.: P.U.F., 1964. – 155 p.

<sup>54</sup> Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии [Электронный ресурс]: автореф. дисс... кандидата исторических наук: 07.00.06 / Сойкина Н. Ю. - Алматы, 2009.– Режим доступа: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>

Подібний взаємозв'язок і взаємообумовленість первісних релігійно-міфологічних вірувань і перших живописних зображень є абсолютно виправданим і логічно обґрунтованим, адже надзвичайно важко уявити собі в межах первісного синкретизму, де світ постає у нероздільній цілісності й несуперечливій єдності, відокремлені, відсторонені від загальної системи життєдіяльності елементи на кшталт наскельних малюнків. «Мистецтво заради мистецтва» – це продукт набагато пізнішого етапу розвитку людства, хоча все ж таки існують й інші думки із цього приводу.

Наприклад, дослідниця Н. Сойкіна виділяє цілий ряд концепцій, в яких висловлюються припущення щодо виникнення первісного мистецтва: інтуїтивна (Б. Кроче); теорія художнього інстинкту (Платон, А. Шопенгауер); теорія гри (Ф. Шиллер, К. Бюхер, К. Гросс, Й. Гейзінга); теорія наслідування (Т. Ліпс, О. Конт, Ж. д'Аламбер); географічна теорія (Ж-Ж. Руссо, Ш. Монтеск'є); культурно-історична школа (І. Тен); еноптична, нейропсихологічна теорія (Д. Льюїс-Уільямс, Р. Беднарик, Т. Доусон); компенсаторна теорія (Р. Коллінз); гіпотеза демонстрації трофеїв (М. Конкі, Ітон); фізіологічна теорія (Г. Ален); екологічна (демографічна) (К. Гембл, М. Джохім, Н. Бартон); лінгвістична та мелодична теорії (Г. Тард, Ж. Сове); гіпотеза інформаційного вибуху (Я. Шер, Д. Пфейфер); гіпотеза «макарон» (меандрів); гіпотеза руки; гіпотеза «простого етапу» та інші<sup>55</sup>.

У контексті нашого дослідження є сенс виділити «структурно-семіотичний підхід до вивчення первісних творів (А. Леруа-Гуран, А. Ламінг-Ампрер, Ж. Сове, М. Конкі), який характеризується розумінням дослідницького масиву як знакової системи і обстоює звільнення палеолітичного мистецтва від прямих етнографічних паралелей»<sup>56</sup>. Основним пріоритетом дослідження стає максимально можливе встановлення дати, причин та мотивації створення печерних малюнків. Хто і для чого їх робив – ось основне питання, що постає перед дослідниками.

Одним із тих факторів, які свідчать на користь не лише міметичної природи первісного образотворчого мистецтва, а й його причетності до ритуально-символічних дій людини, є те, що майже усі малюнки знаходяться у найбільш віддалених куточках печер, шлях до яких пролягає через іноді надзвичайно складні перепони. Як зазначає Еліаде, «щоб

127. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. - М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.

128. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. - М.: Академический проект, 2000. – 495 с.

129. Деррида Ж. Позитии / Ж. Деррида. - К.: Д. Л., 1996. – 192 с.

130. Дери М. Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / М. Дери; [пер. с англ. Т. Парфеновой] – Екатеринбург: Ультра.Культура; М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 478 с.

131. Дионисий Ареопagit. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Дионисий Ареопagit. – СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. – 854 с.

132. Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья / О. А. Добиаш-Рождественская. – М.: Издательство «Наука», 1987. – 351 с.

133. Довга Л. Система цінностей в українській культурі XVII століття (на прикладі теоретичної спадщини Інокентія Гізеля) / Л. Довга. – К.-Львів: Вид. «Свічадо», 2012. – 343 с.

134. Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху [Электронный ресурс] / Э. Дэвис. – Режим доступа: <http://marsexh.ru/lit/davis-technognosis.html>

135. Дюби Ж. Европа в средние века / Ж. Дюби; [пер. с фр. В. Колесникова]. – Смоленск: Полиграмма, 1994. – 316 с.

136. Европейский символизм / Отв. редактор проф. И. Е. Светлов. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495 с.

137. Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина / Евсевий Памфил; [перев. с древнегреч. СПб. Духовной академии, пересмотрен и исправлен В. В. Серповой]. – М.: Изд. группа Labarum, 1998. – 352 с.

138. Ерьсько М. Н. Язык религии: смысл и символ (опыт онтосемантического анализа): Монография / М. Н. Ерьсько. – Тюмень: Изд. Тюменского гос. университета, 2007. – 436 с.

139. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.

140. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.

<sup>55</sup> Там само.

<sup>56</sup> Там само.



115. Гьюзи Т. От символа к таинству / Т. Гьюзи // Современное католическое богословие: хрестоматия. – М.: ББИ Св. ап. Андрея, 2007. – С. 498-511.

116. Демчук Р. В. Сакральне та профанічне в культурно-філософській символіці Софії Київської: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.11 / Р. В. Демчук. – К., 2001. – 16 с.

117. Дживелегов А. К. Творцы итальянского Возрождения. В 2 кн. Кн. 1. / А. К. Дживелегов; [общ. ред. и сост. Р. Хлодовского]. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – 352 с.

118. Дворжак М. История искусства как история духа / М. Дворжак; [пер. А. А. Сидоров, В. С. Сидорова, А. К. Лепорк]. – СПб.: Академ. проект, 2001. – 371 с.

119. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делез; [пер. с фр. Е. Г. Соколов]. – СПб.: Алетейя, 1999. – 190 с.

120. Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез; [пер. с фр. Е. Г. Соколов]. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.

121. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари – М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.

122. Делез Ж. Симулякр и античная философия / Ж. Делез // Логика смысла; [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с.

123. 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://magi.kiev.ua/PDF\\_2011/Hud-Kultura\\_7-2010/195-213.pdf](http://magi.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf)

124. Демирханян А. Р., Фролов Б. А. Ритм и символ в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов – Режим доступа: <http://hpj.asj-oa.am/4570/1/1986-3%28150%29.pdf>

125. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: автореф. дис... доктора культурологических наук: 24.00.01. / А. Ю. Демшина – СПб., 2011. – 21 с.

126. Деревянко А. П., Рыбин Е. П. Древнейшие проявления символической деятельности палеолитического человека на Горном Алтае / А. П. Деревянко, Е. П. Рыбин // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2003. – № 3. – С. 27-47.

дістатися до розписаних стін, потрібно подолати сотні метрів шляху – наприклад, у печерах Нью і Трьох Братів. Печера Кабаре – це справжній лабіринт, мандри яким займають декілька годин. Потрапити до нижньої галереї печери Ласко, в якій знаходяться шедеври палеолітичного мистецтва, можна не інакше як по мотузяній драбині через шахту глибиною 6,3 м. Те, що ці живописні та рельєфні творіння обтяжені смыслом, сумнівів не викликає»<sup>57</sup>.

Звісно, що подібні перепони навряд чи створювалися абсолютно випадково, адже задля лише задоволення своїх потреб у творчості первісній людині не було сенсу долати такі величезні й небезпечні дистанції. На думку багатьох дослідників, вони напряму пов'язані з ідеєю випробувань, які проходили у період статевого становлення підлітки – це так звані обряди ініціації, в результаті яких юнак ставав чоловіком. У різних культурних традиціях обряди ініціації відрізнялися варіаціями випробувань, але в усіх випадках йшлося про подолання неабияких (часто небезпечних для життя) перепон. Як правило, вони склалися із декількох етапів: перший був пов'язаний із повним виходом із дитячого світу, другий включав у себе нерідко дуже тривалі й важкі випробування і третій був пов'язаний із включенням неофіта у дорослий чоловічий світ. У період випробувань підлітки мали долучатися до священних цінностей племені, й можна припустити, що саме досягнення неофітами важкодоступних печерних святилищ, вкритих наскельними розписами, в яких проводилися найважливіші для первісних людей ритуали, й було одним із головних завдань, у результаті яких підліток демонстрував свою силу й одночасно долучався до релігійно-міфологічних вірувань свого роду.

На користь подібних припущень свідчать ті факти, що у переважній більшості палеолітичних печер були знайдені сліди підлітків. «У печері Альден збереглися сліди підлітків, які багато тисяч років тому бігли вздовж довгого печерного коридору, в печерах Ніо і Монтеспан вони із зусиллями пробиралися під навислими стелями, а у печерах Пеш Мерль і Тюк д'Одубер залишили сліди на в'язкій глині підлоги – і скрізь у найбільш віддалених, сокровенних приміщеннях святилищ»<sup>58</sup>. «За висновками антрополога А. Валлуа, відбитки ніг у печерах д'Одубер, Монтеспан, Пеш

<sup>57</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 22.

<sup>58</sup> Кабо В. Круг и крест. Размышления этнолога о первобытной духовности [Электронный ресурс] / В. Кабо. – М.: Вост. лит., 2007. – 328 с. Режим доступа: <http://aboriginals.narod.ru/cc.htm>

Мерль в основному належать підліткам у віці від 10 до 13 років. Це – вік змужніння, в якому підлітки у первісних мисливських суспільствах проходять обряди ініціації, залучення до соціально-виробничої діяльності дорослих, до таємниць їх релігійно-обрядового життя»<sup>59</sup>.

А релігійно-обрядове життя людини доби палеоліту насамперед було пов'язано із проблемами виживання, що забезпечувалося за допомогою полювання. Невипадково майже 80% палеолітичних малюнків містять зображення не людей, а лише тварин, які були найважливішою складовою життя первісної людини – як джерелом харчування, так і сировиною для первісного одягу. Зрозуміло, що позитивний результат полювання був запорукою подальшого існування роду, й тому здійснення магічних ритуалів, за допомогою яких первісна людина здобувала владу над твариною у майбутньому полюванні, було вкрай розповсюдженим явищем, адже значна кількість зображень тварин у печерах вкриті численними поглибленнями від ударів списами. «Такими є вмираючі ведмеді із печери Труа Фрер, вкриті ранами. Таким є поранений списами носоріг, зображений на гальці із Ля Коломбер. Такою є кобила, вкрита численними ударами, які залишилися після якоїсь зброї, із печери Монтеспан»<sup>60</sup>. «Можна припустити зв'язок із магією полювання або продукуючою обрядовістю малюнків бізонів із дротиками, спрямованими у серце, в Нію й кобилиць, вражених списами, в Ласко і в гроті Паліччі. Особливо цікавим є бізон, вигравійований на глинистій підлозі печери Нію. Чашеподібні поглиблення, виточені краплями води, що падали згори, створюють враження ран, які зіяють на тілі тварини, що підкреслено й полосами, проведеними червоною охрою, що, ніби кров, струмками витікає із них. Поглиблення з'явилися задовго до малюнка й були використані художником, який обвів навколо них обриси звіра, перетворивши їх на рани»<sup>61</sup>.

Подібні магічні ритуали базуються на віруванні у те, що, підкорюючи «двійника» тварини, людина здобуває перевагу над нею у майбутньому полюванні. Реалістичність зображення у даному випадку має на меті не стільки максимально натуралістично намалювати тварину, демонструючи свої художні здібності, скільки максимально точно зобразити символічного

<sup>59</sup> Там само.

<sup>60</sup> Там само.

<sup>61</sup> Там само.

100. Голан А. Миф и символ / А. Голан – М.: Русслит, 1993. – 375 с.

101. Голик Р. Й. Семіотика середньовічного і ранньомодерного мислення / Р. Й. Голик // Історія української культури. В 5 т. Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 183-189.

102. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації: монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.

103. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. - М.: Наука. 1987. - 220 с.

104. Гончарова І. М. Проблема міфологічного символізму в контексті культури: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 / І. М. Гончарова. – К., 1998. – 19 с.

105. Гофман И. «Голубая роза» русского символизма / И. Гофман // Третьяковская галерея. – 2006. – №1. – С. 14-20.

106. Гриненко Г. В. Сакральные тексты и сакральная коммуникация / Г. В. Гриненко. – М.: «Новый век», 2000. – 448 с.

107. Григорий Нисский. Об устройении человека / Григорий Нисский; [пер. с древнегреч., прим. и послесловие В. М. Лурье]. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1995. – 176 с.

108. Гройс Б. Скорость искусства / Б. Гройс // Мир Дизайна. – 1999. – №33. – с. 19-21.

109. Гуго Сент-Викторский. Семь книг назидательного обучения, или Дидаскалион / Гуго Сент-Викторский // Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья). В 2 т. Т.1; [под ред. С. С. Неретиной]. – СПб.: РХГИ, 2001. – 539 с.

110. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия [Электронный ресурс] / А. В. Гулыга. – Режим доступа: [http://society.polbu.ru/gulyga\\_germanphilo/ch19\\_i.html](http://society.polbu.ru/gulyga_germanphilo/ch19_i.html)

111. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.

112. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.

113. Гурмон Р. Книга масок / Р. Гурмон. - Томск, Водолей, 1996. – 224 с.

114. Гюисманс Ж.-К. Наоборот: Роман / Ж.-К. Гюисманс; [пер. с франц.]. – М.: FreeFly, 2005. – 240 с.

85. Вильяме К. А. Энциклопедия восточного символизма / К. А. Вильяме. - М.: Золотой век, 1996. – 432 с.
86. Вильтшнигг Э. «Богиня или роковая женщина?» (Женские образы в творчестве Густава Климта) / Э. Вильтшнигг // Европейский символизм; [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 437-458.
87. Вишняцкий Л. Б. На подступах к искусству (палеолит) / Вишняцкий Л. Б. // Stratum plus. Структуры и катастрофы. - 1997. - № 2. - С. 4-20.
88. Власов В. Г. Стили в искусстве. В 3-х т. Т. 1. / В. Г. Власов – СПб.: Кольна, 1999 – 315 с.
89. Вячеславова О. А. Эстетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України: автореф. дис... кандидата філос. наук: 09.00.08 / О. А. Вячеславова. – Луганськ, 2007. – 18 с.
90. Гарен Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы / Э. Гарен; [пер. с итал., вступит. ст. и ред. д.и.н. Л. М. Брагиной]. – М.: Прогресс, 1986. – 394 с.
91. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель; [перевод Б. Г. Столпнера]. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
92. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель; [перевод Б. Г. Столпнера]. – М.: Искусство, 1969. – 328 с.
93. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель; [перевод Б. Г. Столпнера]. – М.: Искусство, 1971. – 624 с.
94. Генон Р. Символика креста / Р. Генон. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 704 с.
95. Гете И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10. Об искусстве и литературе / И. В. Гете; [пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта]. – М.: Художественная литература, 1980. – 510 с.
96. Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете; [сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги]. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.
97. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М.: Изд-во «Наука», 1964. – 520 с.
98. Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 653 с.
99. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій: Монографія / Я. С. Гнатюк. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2010. – 184 с.

«двійника», який невдовзі повинен бути підкорений первісною людиною. Чим більш реалістично виглядає тварина – тим вірогіднішим буде остаточний результат.

Окрім малюнків у цих ритуально-обрядових «вправах» використовувались також і палеолітичні скульптури, що передавали образ тварини. Прикладом цього може служити унікальна знахідка у найбільш віддаленій частині печери Монтеспан – глиняний тулуб ведмедя, на який, вірогідно, за часи палеоліту ставили справжню голову цього звіра, вбитого під час полювання, адже у ніг скульптури знаходився справжній череп ведмежати із отвором всередині, що, мабуть, служив для його закріплення на верхній частині глиняного тулуба. Скульптура, як і наскельні малюнки, була вкрита слідами від ударів первісної зброї, що свідчить про проведення магічних мисливських ритуалів.

У даному контексті варто згадати роботу Дж. Фрейзера «Золота гілка», опубліковану ще у 1890 році, в якій він висловлює думку про те, що саме магія передуює появі релігії та науки і є найпершою стадією духовного розвитку людини. Первісна людина вірила у те, що за допомогою магічних ритуалів вона може впливати й змінювати навколишню дійсність. Щоправда, на нашу думку, досить дискусійною залишається спроба розвести магічні ритуали та релігійні вірування тих часів, оскільки, найвірогідніше, вони були органічною складовою єдиної, синкретичної системи первісного світогляду і нема сенсу вести мову про їх первинність чи вторинність.

Також має сенс звернути особливу увагу на дослідження Фрейзером культу помираючих і воскреслих богів, який він ретельно розглядає у своїй праці, оскільки його зародження, можливо, відбувалось саме за часів палеоліту, свідченням чого може бути бажання оживити глиняну скульптуру ведмедя, яку символічно вбивали у печері первісні люди, за допомогою справжньої ведмежої голови.

Як зазначає дослідник В. Кабо, «ритуальний цикл, пов'язаний із домінуючою темою смерті та відродження, можна прочитати на багатьох творах палеолітичного мистецтва. (...) Тема вбивства та відродження звіра – одна із центральних тем палеолітичного мистецтва. Петрогліфи на стіні Труа Фрер зображують ведмедів, яких вбивають, поряд із іншими тваринами, які багаторазово вигравіювані один на одному. В тіла ведмедів встромлюють списи, самі тіла вкриті ранами, із пащі й носу ллється кров.

Списи встромлюють у тіло левиці, зображення якої оновлено, «відроджено» – поряд із головою та хвостом звіра видні нові голова та хвіст»<sup>62</sup>. Таким чином, дослідники роблять припущення, що численні нашарування, оновлення контурів печерних малюнків є ритуалом оживлення вбитої тварини.

Звісно, подібними магічно-ритуальними функціями абсолютно не вичерпується призначення печерних малюнків, адже, як зазначає Леруа-Гуран, зображення пораних тварин, із якими ми можемо пов'язувати магічну теорію походження первісного живопису, складають менше ніж 10 відсотків усього «тваринного арсеналу» печерних розписів.

А. Яффе у роботі «Символи в образотворчому мистецтві» акцентує увагу на тому, що значна кількість наскельних малюнків, напевно, використовувалась в обрядах, присвячених родючості тварин, від яких залежало й людське виживання. Ланцюг «родючість тварин – полювання – людське харчування», по суті, був для первісної людини реальною формулою життя й первинною основою для магічно-ритуальних дій і вірувань. Саме тому ідея репродукції, спарювання знаходить своє відображення у печерному живописі, де тварини зображуються під час злягання. «Таким, наприклад, є малюнок самця і самки бізонів у печері Тук-ло-Дюбер у Франції. Таким чином, реалістичне зображення тварин, збагачене магічним обрядом, набуло символічного значення, ставши символом життєвої сили тварини. У м'якій глині печери Тук-ло-Дюбер Герберт Кун знайшов відбитки ніг навколо зображень тварин. Вони свідчать, що танці були складовою частиною обрядів уже в льодовиковий період. Кун писав: «Видними були лише відбитки п'яток. Танцівники рухалися, як бізони. Вони виконували танець бізона, щоб ті розмножувалися, щоб їх поголів'я зростало і щоб примножувалася здобич мисливців»<sup>63</sup>.

Тваринний світ і світ людей були настільки взаємопов'язані і взаємозалежні у часи первісності, що абсолютно не випадково виникають звірині культури, які стають важливою складовою тотемізму – ранньої форми релігії, яка панувала у первісному суспільстві й базувалася на вірі у те, що першопредками людей (тотемами) виступали різні види тварин, рослини

<sup>62</sup> Там само.

<sup>63</sup> Яффе А. Символы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / А. Яффе – Режим доступа: <http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm>

72. Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.

73. Бычков В. В. Икона и русский авангард нач. XX века / В. В. Бычков // Коревище О. Б. Книга неклассической эстетики. – М., ИФ РАН, 1998. – С. 58 – 75.

74. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия / В. В. Бычков. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – 527с.

75. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – 407с.

76. Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века: в 2 кн. Кн. 2 / В. В. Бычков. – М.: Культурная революция, 2008. – 832 с.

77. Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук / Ф. Бэкон // Сочинения. В 2 т. Т. 1; [сост., общая ред. и вступит. статья Л. Л. Субботина]. – М.: Мысль, 1971. – 590 с.

78. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения / Дж. Вазари; [сост. и вступит. стат. А. И. Роцин]. – СПб.: Пальмира, 1992. – 472 с.

79. Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург; [пер. с нем. Е. Козиной]. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 384 с.

80. Велецкая Н. Н. Символы славянского язычества / Н. Н. Велецкая. – М.: Вече, 2009. – 320 с.

81. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин; [пер. с нем. Е. Г. Лундберга]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.

82. Верен Д. Ф. Кант, Гегель, Кассирер. Происхождение философии символических форм / Д. Ф. Верен // Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. - СПб.: Университетская книга, 1997. - С. 405-420.

83. Верлен П. Лирика / П. Верлен. - М.: Художественная литература, 1969. – 191 с.

84. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.

58. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
59. Большая энциклопедия символов / Л. С. Баешко, А. Н. Гордиенко, Л. С. Баешко; [под ред. О. В. Перзашкевича]. – М.: Эксмо, 2009. – 304 с.
60. Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви: в 4 т. Т. 4. История церкви в период вселенских соборов / В. В. Болотов. – Петроград: Третья Государственная Типография, 1918. – 600 с.
61. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – 308 с.
62. Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры / Е. Е. Бразговская – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т., 2008. – 201 с.
63. Бранский В. П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград, Янтарный сказ, 1999 – 704 с.
64. Брейль А. Запад - родина великого наскального искусства / А. Брейль // Первобытное искусство. - Новосибирск, 1971. - С. 40-53.
65. Бромлей Ю. В. История первобытного общества: эпоха первобытной общины / Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1988. – 568 с.
66. Булгаков С. Н. Философия имени / С. Н. Булгаков. – М.: КаИр, 1997. – 330 с.
67. Булгаков С. Икона и иконопочитание / С. Булгаков. – М.: Рус. путь, 1996. – 160 с.
68. Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Бурдо. – К.: Наш час, 2008. – 296 с.
69. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / К. Бурдах; [пер. с нем. М. И. Левина] – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 208 с.
70. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт. – М.: Юристъ, 1996. – 591 с.
71. Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода) / Е. К. Быстрицкий, В. П. Козловский, С. В. Пролеев, В. А. Малахов. – К.: Наук. думка, 1991. – 176 с.

або навіть природні явища тощо. Можливо, саме із тотемізмом пов'язані численні звіролюдські зображення не існуючих у реальному житті істот із спільними ознаками як людей, так і тварин. Напевно, ці зображення могли бути символами, візуалізацією існуючих вірувань про народження людини із звіра, і навпаки – адже процеси постійних перевтілень лише засвідчували нероздільний зв'язок первісної людини зі світом природи, зі світом тварин.

Як зазначає Леві-Брюль, дослідники первісного мистецтва часто зустрічали «силует, складені зображення, які не є ані суто тваринними, ані суто людськими. Де-Сен-Перье у своїй статті, що нещодавно з'явилася, згадує найважливіше із цих зображень: «Одна гравюра у печері Істюріц зображує кругле обличчя із визначеними на ньому зубами й із довгими вухами, що стирчать по обидва боки, схожі на вуха тварини породи віслюка або зайця. Нагадаємо добре відому гравюру із печери Трьох Братів, де роги й вуха тварини породи оленя супроводять істоту із обличчям, безперечно, людським, наділеним довгою бородою; ноги й руки не залишають на цей рахунок жодного сумніву»<sup>64</sup>.

Леві-Брюль наводить одну із гіпотез, яку відстоювали де Сен-Перье, Картальяк, Брейль і Рейнак, стверджуючи, що ці зображення відтворюють символічні церемоніальні маски, що під час обрядів надягали на себе колдуни, відсилаючи нас або до образів містичних духів, або до мисливських переодягань, завдяки яким, одягаючи шкуру звіра, людина могла максимально близько підійти до жертви під час полювання. Дослідник критично висловлюється відносно останньої версії, зазначаючи, що «верблюда, ведмежа або кінська голова на людському тілі не являє собою такого ансамблю, про який можна було б думати, що він міг би бути корисним у будь-якій обстановці для того, щоб підманути або заманити тварин»<sup>65</sup>. Він зазначає, що прихильники цих гіпотез посилаються на подібні обрядові дії, що відбуваються у бушменів, індіанців Північної Америки, а також в ескімосів, де шаман здійснює ритуальні танці на честь тотема, одягнений у шкуру та голову ведмедя. Окрім цього згадуються численні маски чаклунів, що розповсюджені в Африці та Америці, й робиться припущення, що подібні практики існували вже за часів палеоліту.

<sup>64</sup> Леві-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леві-Брюль – М.: ОГИЗ, 1937. – С. 421.

<sup>65</sup> Там само. - С. 422.

Леві-Брюль не заперечує, що первісні «художники» могли і вміли створювати подібного роду маски для проведення своїх ритуалів та обрядів, але це абсолютно не означає, що зображення людинозвірів – це обов'язково або колдуни, або мисливці у шкурах тварин. Він повертає нас до своїх досліджень щодо вшанування тотемного предка «примітивними» народами, яке візуалізується в ритуалах завдяки наскельним зображенням напівлюдей-напівтварин. «То були, безперечно, пластичні зображення цих істот із подвійною або змішаною природою, цих предків-тварин, цих міфічних героїв, що займають таке значне місце в містичному житті первісної людини. (...) Подібно до самих цих масок і у тій же якості, як і вони, ці зображення повинні були слугувати прямій «реалізації» міфічних істот. Адже вони, безперечно, мають таке ж призначення, що й танці та церемонії, а саме – вони повинні були забезпечити присутність і дію міфічних істот, долучення людської групи до предка, чиє ім'я вона носить і чию сутність вона розділяє»<sup>66</sup>.

При розгляді первісних зображень напівлюдей-напівтварин є сенс згадати роботу Г. Хенкока, який зазначає, що «вчені називають подібних істот спеціальним терміном теріантроп (від грецького теріон – «хижий звір» і антропос – «людина»). Ці істоти з'являються вже на найбільш ранньому етапі доісторичного мистецтва»<sup>67</sup>. І хоча можна зі скепсисом ставитися до робіт цього автора (на це є вагомі аргументи), потрібно належним чином відзначити надзвичайно систематизовано представлений матеріал стосовно творів первісного мистецтва та їх детальний розгляд із посиланням на наукові дослідницькі джерела, який наводиться у праці «Надприродне. Боги і демони еволюції».

Досліджуючи феномен появи у різних куточках світу схожих образів теріантропів, Хенкок наводить наступну інформацію: «20 жовтня 2000 року журнал Science повідомив про важливе археологічне відкриття. На півночі Італії були знайдені сліди того, що цілком може стати найдавнішим у світі печерним розписом. У печері Фумане, що розташована на північному заході від Верони, група італійських археологів розкопала кам'яні плити із зображенням тварини і ще однієї істоти – напівзвіра-напівлюдини. Плити,

<sup>66</sup> Там само. - С. 422.

<sup>67</sup> Хэнкок Г. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции [Электронный ресурс] / Г. Хэнкок – Режим доступа: [http://www.razlib.ru//religiovedenie/sverhestestvennoe\\_bogi\\_i\\_demony\\_yevolyucii/](http://www.razlib.ru//religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/) /index.php

42. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – 1372 с.

43. Бибахин В. В. Новый ренессанс / В. В. Бибахин. – М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. – 496 с.

44. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.

45. Битинський М. Українське малярство / М. Битинський. – Торонто: Курси українознавства ім. І. Котляревського у Торонто, 1970. – 24 с.

46. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли; [сост., предисл. и коммент. Б. С. Кагановича]. – СПб.: Мифрил, 1996. – XIV + 256 с.

47. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры / П. М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1995. – XXVIII 244 с.

48. Блж. Августин, епископ Иппонский. Христианская наука, или Основания Священной Герменевтики и Церковного Красноречия. [Электронный ресурс] / Блж. Августин. - СПб.: Библиополис, 2006. – С. 31–228. – Режим доступа: <http://www.moral.ru/augustin/doctrine.html#01>

49. Блаженный Августин. О порядке / Блаженный Августин // Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. – СПб.: Алетейя; К.: УЦИММ-Пресс, 2000. – 742 с.

50. Блинова О. В. Алхимия и ее символика в творчестве Иеронима Босха [Электронный ресурс] / О. В. Блинова. – Режим доступа: <http://www.latebra.narod.ru/bosx.html>

51. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.

52. Богачевская И. В. Язык религии в контексте национального самосознания / И. В. Богачевская. – К.:, 1999. – 180 с.

53. Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. - М.: Искусство, 1986. – 422 с.

54. Бодлер Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. - М.: Наука, 1970. – 480 с.

55. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.

56. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; [пер. О. А. Печенкина]. – Тула, 2013. – 204 с.

57. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. - М.: Рудомино, 1995. – 170 с.

27. Безансон А. Запретный образ: интеллектуальная история иконоборчества / А. Безансон; [пер. с фр. М. Розанова]. – М.: МИК, 1999. – 424 с.
28. Белый А. Символизм / А. Белый. - М.: Мусагет, 1910. -633 с.
29. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. - М.: Республика, 1994. – 528 с.
30. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х томах. Т. 1 / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – 478 с.
31. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг; [пер. К. Пиганович, М. Грацианский]. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 544 с.
32. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 264 с.
33. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
34. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / Л. Бенуас; [пер. с фр. А. Калантаровой]. – М.: Астрель, АСТ, 2006. – 158 с.
35. Бейли Г. Потерянный язык символов. Кн. V. / Г. Бейли. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1996. – 348 с.
36. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. - М.; СПб.: Русская мысль. - 1914. – 332 с.
37. Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения / Н. А. Бердяев. – М.: ЗАО «Изд-во ЭКСМО-Пресс», Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. – 624 с.
38. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Собр. соч.: в 4-х т. Т. 2. – Париж: Умса-Press, 1980. – 452 с.
39. Бердичевский Л. Несколько слов к переводам стихов Жана Мореаса [Электронный ресурс] / Л. Бердичевский // Мореас Жан. Из книги «Стансы» [пер. с фр. Л. Бердичевского. Стихи] // Крещатик. – № 1. – 2010. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2010/1/>
40. Берегова О. Символы славян / О. Берегова. – СПб.: Издательство «ДИЛЯ», 2008. – 432 с.
41. Беднарик Р. Интерпретация данных о происхождении искусства / Р. Беднарик // Археология, этнография и антропология Евразии. - 2004. - № 4. - С. 35-48.

розмальовані червоною охрою, впали колись зі стелі й опинилися вкарбованими у підлогу печери. Знайдені вони були у шарі осадових порід, вік яких складає від 32 до 36,5 тисячі років»<sup>68</sup>. Тобто ця знахідка за давністю випереджає відкриті у 1994 році наскельні малюнки у печері Шове (Франція), вік яких, за результатами вуглецевого аналізу зразків кам'яного вугілля, становить від 30 до 33 тисяч років. «Ця фігура досягає у висоту 18 сантиметрів. У неї рогата голова, яка нагадує або зубра, або бізона, людські руки й тіло та прямі задні ноги, що поєднують у собі риси як тварини, так і людини. Подібне змішування видів саме і є неодмінною рисою справжнього таріантропа – міфічної істоти»<sup>69</sup>. При погляді на ілюстрацію із зображенням цієї дивної істоти не можна не звернути увагу на предмет, який вона тримає у руці, – він нагадує жезл або палицю, кінцівка якої намальована у вигляді хреста, що вказує на землю, донизу. Надзвичайно цікавими у цьому контексті постають дослідження А. Голана, викладені у главі «Чорний бог» роботи під назвою «Міф і символ», який вважає, що символ хреста в релігії епохи неоліту вказував на божество, якому підвладна як земля, так і підземний світ. «Ще в епоху неоліту виник образ рогатої істоти, яка цілком могла бути сприйнятою за християнське зображення чорта. Палеоліт дає багато зображень напівзвірів-напівчоловіків»<sup>70</sup>. І саме зображення теріантропа у печері Фумане якнайкраще відповідає усім вказаним характеристикам «чорного бога» – бога землі та підземного світу. Може, саме тому жезл цієї загадкової істоти вказує на землю й на те, що під землею. На нашу думку, абсолютно логічним буде зробити припущення, що культ рогатого бога міг зародитися ще за часів палеоліту, а не в неоліті, як зазначає А. Голан, на що вказує надзвичайно красномовне фуманське зображення.

Печера Шове також ставить перед дослідниками багато запитань щодо загадкової фігури бізона, що ніби обіймає жінку, яка представлена лише нижньою частиною торсу із яскраво вираженими статевими ознаками. Тіло жінки немов зливається із тілом бізона, утворюючи дивну міфічну істоту. Надзвичайно цікавим також є той факт, що цей малюнок знаходиться на фалосоподібному виступі, що звисає зі стелі печери (ніби перевернутий

<sup>68</sup> Там само.

<sup>69</sup> Там само.

<sup>70</sup> Голан А. Миф и символ [Электронный ресурс] / А. Голан – Режим доступа: <http://mith.ru/alb/lib/golan24.htm>

донизу фалос) і знаходиться у найбільш віддаленій «галереї» Шове – так званій «Останній кімнаті». Цей палеолітичний малюнок ніби передрікає народження давньогрецького міфу про Мінотавра – плід кохання між жінкою та биком. Але у добу палеоліту це поєднання, як ми вже зазначали, виглядало далеко не протиприродним, як у добу Античності, навпаки – воно виступало свідченням єдності тваринного та людського світів. Однак все одно це дає нам підстави припустити, що закладення архетипічних основ звіролюдських зображень, які з'являються через великий проміжок часу в античному мистецтві, відбувається саме у первісному образотворчому мистецтві, хоча механізми наслідування подібних тенденцій встановити й довести, безумовно, вкрай важко.

Наступною символічною загадкою постає наскельний малюнок висотою 75 см у печері Труа Фрер (печера Трьох Братів), який був названий «Великим чарівником» і привернув до себе надзвичайну увагу завдяки абату Брейлю, що зробив із нього відомі у науковому співтоваристві замальовки. Як зазначає М. Еліаде, «на малюнку Брейля, зробленому з цього рельєфу, – істота із головою серни і з величезними рогами оленя, але із совиними очами й дзьобом і вовчими вухами. У неї кінський хвіст, а на руках – ведмежі нігті. Тільки нижні кінцівки й пеніс, а також поза танцюриста вказують, що це людська істота»<sup>71</sup>.

Символічні малюнки із печери Ласко також ставлять перед дослідниками складні запитання, відповіді на які до цього часу залишаються предметом гарячих дискусій і альтернативних трактувань. Найбільш загадковим є малюнок у так званій Шахті Мертвої Людини, яка знаходиться поряд із шестиметровим колодязем. На ньому зображена людина нібито у падінні – нахилена вліво до землі – із пташиним дзьобом, руками із чотирма пальцями і чоловічим статевим органом. По лівий бік від неї ми бачимо носорога, який біжить від цього місця, по правий бік – пораненого бізона із виваленими нутрощами, роги якого майже торкаються людиноптаха, нижче якого знаходиться дивна річ – птах на жердинці. «Цю сцену зазвичай інтерпретували як сцену полювання. У 1950 р. Хорст Кірхнер запропонував розглядати її як шаманське камлання. Якщо так, то людина не мертва, а знаходиться у трансі перед принесеним у жертву бізоном, а її душа мандрує по інших вимірах. Птах на жердинці, мотив,

<sup>71</sup> Еліаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 23.

12. Арган Дж. Современное искусство. 1770 – 1970 / Дж. Арган. - М.: Изобразительное искусство, 1999. – 756 с.

13. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Риторика. [Пер. с древнегреч. и примеч. О. П. Цыбенко под ред. О. А. Сычева, И. В. Пешкова]. Поэтика. [Пер. В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского]. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 149-181.

14. Арсланов В. Г. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до «новых левых» / В. Г. Арсланов. – М.: Искусство, 1983. – 327 с.

15. Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асеев. – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с.

16. Афанасий Великий. Творения. Часть I. Издание второе, исправленное и дополненное / Афанасий Великий. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра: Собственная типография, 1902. – 472 с.

17. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода / Д. Багалій. – К. Орій, 1992. – 469 с.

18. Банцхаф Х. Символика и значение чисел / Х. Банцхаф; [пер. с нем. А. А. Горяниной]. – СПб.: ИГ «Весь», 2009. – 160 с.

19. Барокко в славянских культурах / Под ред. А. В. Липатов, А. И. Рогов, Л. А. Сафронова. – М.: Наука, 1982. – 352 с.

20. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / Р. Барт; [пер. с фр.]. - М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

21. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

22. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. – М.: Мысль, 1973. – 216 с.

23. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем. Г. Гаева]. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 512 с.

24. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин; [2-е изд.]. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

25. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – К.: Next, 1994. – 384 с.

26. Бачинин В. А. Искусство и мифология / В. А. Бачинин. – М.: Знание, 1987. – 64 с.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамова З. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии / З. А. Абрамова. - М.-Л.: Наука, 1966. - 223 с.
2. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа / С. С. Аверинцев // Проблемы изучения культурного наследия. - М.: Наука, 1985. - С. 298-303.
3. Аверинцев С. С. Символ / С. С. Аверинцев // Краткая лит. энциклопедия. Т. 6. - М.: Советская энциклопедия, 1971. - С. 826-831.
4. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь / С.С Аверинцев; [2-е, испр. изд.]. – К.: Дух и Литера, 2001. – 450 с.
5. Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса) / С. Аверинцев // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 308-338.
6. Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления / С. С. Аверинцев // Платон и его эпоха / А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годи, С. С. Аверинцев и др.; [отв. ред. Ф. Х. Кессиди] – М.: Наука, 1979. – С. 83-98.
7. Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики / С. С. Аверинцев // Древнерусское искусство. – М.: Наука, 1975. – С. 371-397.
8. Акимова Д. В. Проблема символа в концепциях культуры Э. Кассирера и Н. Бердяева [Электронный ресурс] / Д. В. Акимова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – Выпуск № 3, Т. 2. – 2009. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-simvola-v-kontseptsiyah-kultury-e-kassirera-i-n-berdyaeva>
9. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов - М.: Искусство, 1976 – 287 с.
10. Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): в 2 т. Т. 1. / Под ред. С. С. Неретиной; сост. С. С. Неретина, Л. В. Бурлака. – СПб.: РХГИ, 2001. – 539 с.
11. Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): в 2 т. Т. 2. / Под ред. С. С. Неретиной; сост. С. С. Неретина, Л. В. Бурлака. – СПб.: РХГИ, 2002. – 635 с.

типовий для сибірського шаманства, – це її дух-охоронець. За Кірхнером, дійство відбулося, щоб допомогти шаману, у стані екстазу, постати перед богами і попросити в них благословення на вдаль полювання. Той же автор вважає, що загадкові «жезли командування» – це колотушки для бубнів. Якщо прийняти його інтерпретацію, то це буде означати, що чаклуни палеоліту користувалися барабанами, як і сибірські шамани»<sup>72</sup>. Звісно, існують і інші інтерпретації даної загадкової сцени, але, незалежно від їх спрямувань, ми можемо однозначно стверджувати, що ця сцена має глибоке символічне наповнення і пов'язана з релігійними уявленнями первісної людини.

Як вже зазначалося, суттєві трансформації ритуально-міфологічних культів відбуваються у добу неоліту, коли поряд із полюванням починає розвиватися землеробство. Первісні символи починають відображати ідею родючості землі, провідним серед них постає образ жінки. «Складний символізм, антропокосмічний за своєю структурою, пов'язує жінку і сексуальність з місячними ритмами, із землею (що уподібнюється матці) і з тим, що слід назвати “таїнством” вегетації. Таїнством, що потребує “смерті” насіння, для того щоб дати йому нове народження, тим більш чудесне, що воно відбувається шляхом унікального множення»<sup>73</sup>. Ми вже говорили про те, що саме первісні ритуали, пов'язані з ідеєю родючості, стали основою культу помираючих і воскреслих богів, який набув свого широкомасштабного розгорнення у подальші періоди розвитку європейської культури. Ідея колообігу, вічного повернення, що дуже часто зустрічається у символічній орнаментальній формі на первісних керамічних виробах, знаходить своє відображення, за свідченням Еліаде, у землеробському ритуалі вшанування Нового року, що «включає у себе повернення мертвих, й аналогічні ритуали зустрічаються у класичній Греції, у давніх германців, в Японії тощо»<sup>74</sup>, що свідчить про нерозривний зв'язок і подальший розвиток первісних культових традицій.

Використання мистецьких виробів у магічних обрядах і ритуалах активно здійснюється у межах трипільської культури. Як зазначає Н. Бурдо, «можна припустити, що деякі трипільські зооморфні статуетки, прикрашені різними засобами, в тому числі і стрічками, символізували саме

<sup>72</sup> Там само. - С. 24.

<sup>73</sup> Там само. - С. 43–44.

<sup>74</sup> Там само. - С. 45.

жертвну тварину. Різними були ритуали умертвіння жертви. Безкровну жертву – зерно, борошно та хліб – кидали у вогонь. (...) Варто згадати відкриття С. Бібікова щодо особливої групи статуєток з Луки-Врублівецької. В глину, з якої були виліплені антропоморфні фігурки, додавали борошно або зерна пшениці. На думку дослідника, під час релігійно-магічного акту фігурки кидали у вогонь одразу після ліплення, ще сирими»<sup>75</sup>. Сакральний зміст подібних ритуалів також відсилає нас до ідеї символічної смерті та відродження до нового життя як насіння, так і тварин, людини й усього живого.

Важливу роль у землеробських ритуалах трипільців відігравали також різного роду чаші на високих підставках, що, на думку С. Бібікова, являли собою символічне зображення фігури, яка нагадує людину. Вона ніби тримає чашу на витягнутих руках над головою, можливо, виконуючи у такий спосіб магічний ритуал вшанування зерна або води, які були символами життя та його продовження. «Недарма знавці звичаїв українського народу розповідають, що з нагоди великих свят господар заходить до хати, тримаючи високо над головою горщик із священною їжею – кашею. Звісно, чоловік не здогадується, що виконує магічні дії. Він чинить так тому, що така традиція, а вона успадкована ним від дідів та прадідів. Але, як бачимо, вік такої традиції може вимірюватися тисячоліттями»<sup>76</sup>. Керамічні вироби трипільців були насичені різноманітною символікою, що була напругою пов'язана із магічними ритуалами. Окрім зооморфних зображень (бик, корова, баран тощо) були надзвичайно поширені й геометричні – коло, кільце, що пов'язані з ідеєю безкінечності й допомагали сконцентрувати у місті проведення обряду усі можливі магічні сили. Своєрідним символом трипільської цивілізації, без перебільшення, постають так звані керамічні «біноклі», що є різновидом посуду, який використовувався у ритуальних цілях. Їх справжнє призначення до сьогодні є предметом жвавих дискусій. «Слушним здається припущення, що “біноклі” насправді були барабанами. Верхні чаші обтягувалися шкірою, власне керамічний виріб був гарним резонатором. Таке припущення підтверджується ритуальними барабанами з бамбука, які за формою дуже близькі до трипільських “біноклей”»<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Бурдо. – К.: Наш час, 2008. – С. 35.

<sup>76</sup> Там само. - С. 43.

<sup>77</sup> Там само. - С. 47.

інноваційністю форм. При встановленні тенденції перетворення значної кількості сучасних мистецьких творів на симулякр відзначається й позитивний бік інноваційних наукових технологій, завдяки яким можливе створення нового міфо-символічного простору, формування якого відбувається у лоні сучасного медіа-мистецтва. У результаті розгляду символічних тенденцій українського образотворчого мистецтва сучасності зроблено припущення, що символічна форма образності у недалекому майбутньому може стати провідною, компенсуючи довготривале пригнічення нерациональних способів мистецького виразу у європейській постмодерній культурі.

Окрім цього, зазначається, що символізм як феномен, явище європейського образотворчого мистецтва поєднує у собі східні й західні культурні традиції, візуалізуючи у творах риси містицизму, утаємниченості й сакральності, що притаманні давньоєгипетським, іудейським та іншим східним культам, у поєднанні із власне європейськими досягненнями художньої образності. Завдяки символічній формі європейського образотворчого мистецтва відбувається підтримання культурного балансу між раціональною реалістичністю класичних мистецьких зразків і прагненням до осягнення трансцендентного, ірраціонального виміру людського буття, що унаочнюється у символічних творах мистецтва.

культури позначається домінуванням змішаної домодерної форми образотворчого мистецтва, в якій визначну роль грає ранньохристиянська символічна образність.

Із встановленням християнства на теренах Візантії й Західної Європи образотворче мистецтво, постаючи відображенням загальнокультурних символічних тенденцій, характеризується домінуванням символічної форми практично в усіх її різновидах. У зв'язку із іконоборчими процесами відбувається розробка потужних символічних концепцій, завдяки яким стверджується легітимізація візуальних культових зображень, що у візантійській традиції зберігають ознаки сакральності, а в західноєвропейській набувають форм світської релігійної оповіді, закладаючи у такий спосіб поступовий відхід від символічної форми образності на користь реалізму.

У періоди Ренесансу, бароко, неокласицизму європейське образотворче мистецтво характеризується домінуванням класичної форми, до якої входять у добу Відродження – реалістично-алегоричні образи (Північне Відродження – також символіко-алегоричні й символіко-реалістичні); бароко – реалістично-алегоричні та реалістично-чуттєві; неокласицизму – реалістично-академічні. Зазначено, що українське образотворче мистецтво доби бароко все більше наближується до класичної форми мистецтва, але зберігає при цьому певні символіко-алегоричні прийоми, що набувають своєрідних етнонаціональних форм і специфіки.

У ХІХ ст. під впливом ірраціоналістичних концепцій романтизму, творчості назарейців та прерафаелітів відбувається оформлення символізму в самостійний художній напрям, що приводить до піднесення статусу символічної форми в європейському образотворчому мистецтві, яке позначене у цей історичний проміжок часу паралельним співіснуванням практично усіх існуючих мистецьких форм.

Встановлено, що в образотворчому мистецтві першої половини ХХ ст. наявне домінування змішаної форми образотворчого мистецтва у її модерному виді, що, не виключаючи паралельного існування класичної та символічної форми, характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо).

У другій половині ХХ ст. починається формування змішаної форми мистецтва у її постмодерному виді, що характеризується полістилізмом й

Зі зміною способу життя особливого символічного значення починає набувати домівка, що асоціюється у міфологічному уявленні із символом Центру Світу, місцем, з яким пов'язано проведення сакральних обрядів землеробів. «Розділення житла між статями (звичай, засвідчений вже у добу палеоліту) має, вірогідно, космогонічний смисл»<sup>78</sup>. Подібного космогонічного змісту набуває також загадковий обряд трипільців, з приводу сакрального наповнення якого довгий час не існувало єдиної точки зору. Археологами було встановлено, що цілі трипільські поселення у різних місцях цієї цивілізації знищувалися у вогняному полум'ї. Як зазначає Бурдо, «тепер не виникає сумніву, що трипільські будівлі у певний момент, зумовлений священним календарним циклом, з жител для живих перетворювалися на будинки померлих. Відповідно до магічного обряду жертвопринесення домівки заповнювали побутовим інвентарем, сакральними атрибутами, їжею тощо, завантажували пальним і спалювали. Вогненний ритуал забезпечував циклічне оновлення Всесвіту. Кожна споруда на поселенні символічно перетворювалась у жертвовному вогні на будинок померлих предків»<sup>79</sup>.

М. Еліаде також наголошує на ритуальному значенні мегалітичних споруд, які символізували міць та вічність потойбічного життя, а також заступництво й покровительство померлих предків. «Для будівників мегалітів, від Ірландії до Мальти та Егейських островів, ритуальне об'єднання із предками є наріжним каменем їх релігійної активності»<sup>80</sup>. Поблизу поховань здійснювались ритуальні церемонії вшанування померлих предків, що передбачали, за свідченням дослідника, приношення їм у дарунок їжі та напоїв, що супроводжувалися сакральними трапезами, в яких брали участь члени роду, а також інші жертвоприношення поряд із могилами. Відлуння подібних ритуалів ми спостерігаємо в українській традиції й до цього часу, адже поминальні обряди передбачають саме подібні ритуальні трапези та піднесення їжі померлим. За часів первісності, вірогідно, мегалітичні камені уособлювали тіла померлих, у які вселялися їх душі. Таким чином, «кам'яний “замісник” був тілом, що побудоване для вічності. Іноді трапляються менгіри із начертаними на них людськими

<sup>78</sup> Еліаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 46.

<sup>79</sup> Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Бурдо. – К.: Наш час, 2008. – С. 87.

<sup>80</sup> Еліаде М. История веры и религиозных идей. В 3 т. Т. 1. От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. – М.: Критерион, 2002. – С. 112.

фігурами, тобто вони були “житлом”, “тілом” мертвих. Подібним чином стилізовані фігури, зображені на стінах дольменів, а також маленькі ідоли, викопані із мегалітичних поховань у Іспанії, можливо, представляють предків»<sup>81</sup>. Можна припустити, що багатівікова традиція встановлення пам'ятників над могилами у переважній більшості європейських культур має тисячолітню історію, що розпочинається ще за часів первісності.

Еліаде звертає увагу й на сексуальну символіку менгірів, навколо яких у Франції жінки, що прагнули завагітніти, здійснювали ритуальні «ковзання» по поверхні каменя, максимально притуляючись до нього животом й дітородними органами, ніби зливаючись із фалічним символом. «Включаючись до структури погребальних каменів, померлі ставали владиками родючості й процвітання»<sup>82</sup>, і приєднання до їх енергії завдяки тілесному контакту наповнювало жінку дітородною силою.

Безперечно, що такі загадкові мегалітичні споруди, як кромлехи, були включені до ритуально-обрядової системи первісних релігійних вірувань й, може, також виконували функцію зв'язку із померлими предками (наприклад, Стоунхендж, як і багато інших подібних споруд, знаходиться біля курганів із похованнями), хоча версій їх використання є чимало. На думку Еліаде, кромлехи уособлювали Центр Світу, в якому перетиналися земля, небо і підземний світ, завдяки чому з'являлась можливість встановлення контакту із богами й духами померлих. Він зазначає, що на території Франції, на Іберійському півострові, а також в інших місцях Європейського континенту були знайдені культові місця, де відбувалося вшанування Великої Богині мертвих. Найбільш визначні пам'ятки цього культу були знайдені на Мальті. «Великі еліптичні тераси, що будувалися перед святилищами або між ними, явно призначалися для ритуальної хореографії й танців під час процесій. Стіни храму прикрашали чудові спіральні барельєфи; знайдено також декілька кам'яних скульптур жінок, що лежать на боці. Але найбільш сенсаційним відкриттям була величезна статуя жінки, що сидить, – безперечно, богині»<sup>83</sup>. Археологи стверджують, що ці приміщення – гіпогеї – використовувались для здійснення релігійних культів, вірогідно, пов'язаних із вшануванням померлих. Вони були оздоблені ліпниною, барельєфами, численними статуями і розписами.

<sup>81</sup> Там само. - С. 112.

<sup>82</sup> Там само. - С. 113.

<sup>83</sup> Там само. - С. 114.

## ПІСЛЯМОВА

У ході проведеного дослідження була розглянута динаміка нелінійної трансформації європейського образотворчого мистецтва, що постає однією із символічних форм культури поряд із мовою, філософією, релігією тощо, та з'ясована специфіка функціонування символічної, класичної та змішаної форми образотворчого мистецтва із визначенням періодів їх домінування у залежності від ступеню раціоналізації культури. Було встановлено, що культурні періоди, означені превалюючим спрямуванням у бік наукової раціональності й культу розуму, сприяють встановленню домінуючої ролі класичної форми образотворчого мистецтва, а відхід від примату раціональності у бік трансцендентних, ірраціональних орієнтирів приводить до виходу на перший план символічної форми. Перехідні періоди позначаються пріоритетним функціонуванням змішаної форми образотворчого мистецтва у різних варіаціях її підвидів: домодерної, модерної та постмодерної. При цьому наголошується, що домінування якоїсь однієї мистецької форми не означає зникнення із культурного простору всіх інших – їх функціонування продовжується, але не займає у цей період провідних позицій.

Таким чином, культурне підґрунтя етапу первісної творчості визначалося функціонуванням синкретичної системи міф – символ – ритуал і створило необхідні умови для домінування в цей період у сфері образотворчості, яка була неподільною частиною єдиної культури, символічної форми образотворчого мистецтва у її символіко-реалістичних та символічно-знакових видах, символічний зміст яких став резервуаром кодів подальшого розвитку європейської культури.

Античний період із його культурною орієнтацією на філософську рефлексію й наукову раціональність характеризується домінуванням класичної форми образотворчого мистецтва, в якій основні орієнтири позначені спрямуванням у бік тілесності, максимально реалістичного відтворення людського тіла, що водночас не виключає паралельного співіснування символічної форми, специфіка якої поступово готує фундамент для переорієнтації мистецтва у бік символічної образності християнської культури. Період переходу від античної до християнської

Здійснений аналіз понять образотворчого, візуального, сучасного та аудіовізуального мистецтва, в результаті якого віддається перевага останньому терміну, що більш точно та ємко репрезентує численні мистецькі арт-практики другої половини ХХ ст.

Розглянуті питання втрати сучасними творами своєї аури, перетворення їх на симулякр (Ж. Делез, Ж. Бодрійяр), а також тотального збільшення швидкості стильових змін. В результаті аналізу сучасних медійних теорій відзначається й позитивний бік інноваційних наукових технологій, завдяки яким можливе створення нового міфо-символічного простору, формування якого відбувається у лоні сучасного медіа-мистецтва.

У результаті проведеного дослідження визначені основні вектори розвитку сучасного українського символізму, а саме: сакральний необароковий символізм (М. Стороженко, представники школи сакрального живопису та інші українські митці); асоціативний символізм (О. Анд, О. Владіміров, С. Марус, О. Левчишина та ін.); гротескний символізм (О. Денисенко, Л. Бернат та ін.); етно-національний символізм (В. Бахтов, К. Косьяненко, О. Сухоліт, М. Малишко, М. Примаченко, митці регіональних шкіл тощо); абстрактно-містичний символізм (О. Животков, О. Петрова, О. Клименко, Б. Єгіазарян та ін.). Здійснений аналіз творчості молодих художників-символістів, який свідчить про потужні перспективи розвитку символізму на українських теренах.

Храмові приміщення на Мальті відрізнялися відсутністю всередині них поховань, а також унікальною символічною формою. «Вигнута лінія розташування мальтійських святилищ унікальна; археологи називають її “бруньковидною”, але, як вважає Г. Цунц, вона скоріше нагадує форму матки. Оскільки храми мали дах, а у приміщеннях, позбавлених вікон, було достатньо темно, входження до святилища було еквівалентно входженню до «нутроців землі», тобто до чрева хтонічної Богині. Але висічені у скелях могили також мали форму матки»<sup>84</sup>. Отже, можна припустити, що померлого повертали до материнського лона богині для подальшого народження у нове життя.

Окрім цього, дослідники зазначають, що практично в усій Західній Європі на поверхнях мегалітичних споруд знайдені численні релігійно-міфологічні символи, що у подальших релігійних традиціях набудуть свого поширення, зберігаючи, напевно, значну частину закладених у добу первісності смислових значень. Це і образи змій, що постають символами життя, а також уособлюють зв'язок із предками (пригадаймо втілення цього образу через значний проміжок часу в статуетці Богині зі зміями, знайденій в Кносському палаці), і сонце із променями, олені, сокира тощо.

### 1.3. Магічні та сакральні символи у первісній образності

Як зазначає у своїй праці «Начала первісної символіки» радянський дослідник Б. Фролов, «у кінці ашеля і в мустьє (близько 300 тис. – 40 тис. років тому) – з'являються простіші знакові побудови. На початку – ритмічно повторювані нарізки, потім – серії крапок, ямок, груп нарізок, червоних плям, і нарешті – чітко означені кола, прямокутні хрести. Якщо в останніх трьох елементах (коло, хрест, розтирання червоних охр) вгадуються початки пізнішої солярної символіки, то домінуючий акцент на числі 3 у різних видах ритмічних повторень однотипних елементів не може не відображати простіших прийомів рахування»<sup>85</sup>.

На думку дослідника, у період нижнього палеоліту динаміка розвитку символу відбувається у двох напрямках. Перший пов'язаний із розвитком точних знань, оскільки будь-який математичний розрахунок базується на застосуванні знаково-символічної системи. Таким чином, навіть примітивні

<sup>84</sup> Там само. - С. 115.

<sup>85</sup> Фролов Б. А. Начала первобытной символики / Б. А. Фролов // Историко-филологический журнал. – 1984. – № 1. – С. 57.

насічки первісної людини, використані задля полегшення системи обрахунків, можна віднести до ранішньої стадії розвитку цього вектора. Другий напрям генезису символу, на думку Фролова, пов'язаний із розвитком образу, тобто розвитком естетичного осягнення людиною навколишнього середовища, яке у первісному суспільстві має безпосередній зв'язок, а по суті підкоряється міфологічній системі поглядів й існуючій магічно-ритуальній практиці. Тобто навіть найбільш примітивні знаряддя праці у переважній більшості вже мають своє глибинне символічне навантаження.

Спробуємо провести певну диференціацію символічних образотворчих елементів, наявних у артефактах первісного мистецтва, на основі даних археологічних досліджень й наукових узагальнень існуючої на даний час інформації.

Перший щабель образотворчих елементів, які ми розглянемо в контексті їх символічного значення, – це елементи, що використовувалися первісною людиною, відповідно до існуючих сучасних теорій, для здійснення обрахунків – тобто були зародковим еквівалентом чисел. У цьому ключі дуже багато відповідей нам зможуть надати артефакти, знайдені під час розкопок мезинської палеолітичної стоянки – пам'ятки пізнього палеоліту, яка знаходиться поблизу села Мезин Коропського району Чернігівської області й датується приблизно 18 тис. років до н. е. Окрім того, що дане поселення знаходиться на території України, його основна цінність полягає у численній кількості художніх виробів, знайдених у ямах-схованках, розташованих навколо невеликих наземних будівель округлої форми (яка також, безперечно, має символічне значення). Це і різноманітні фігурки птахів із орнаментальним покриттям, і вкриті меандровими візерунками браслети із бивнів мамонта, з яких найбільш цінним, на думку фахівців, є мезинський наборний браслет, «що шумить», – така назва склалася з тієї причини, що він використовувався у якості первісного музичного інструмента, подібного до іспанських кастаньєт, звучання яких забезпечується завдяки п'ятьом незамкненим кільцям, окрім цього також вкритих лінійним орнаментом.

Але найбільш цікавим є той факт, що «однаково симетрично розташовані прямі лінії згруповані в однакові ряди так, що на кожній пластині їх ритмічне повторення відповідає одній і тій же величині – чотири рази повтореній половині місячного місяця, а увесь браслет на

взаємодіючих і взаємодоповнюючих символічних форм, серед яких мистецтво завдяки народженню нових творів постійно відкриває і творить світ. Була досліджена позиція С. Лангер, яка приділяє увагу розгляду недискурсивної, презентативної символічної форми, до якої належить сфера образотворчості, що в інтерпретації авторки постає вторинною по відношенню до мови.

Проаналізований психоаналітичний вектор розгляду символізму, започаткований З. Фрейдом, який розглядав символічну складову мистецьких творів крізь призму «едипового комплексу» й процесу сублімації витіснених бажань, завдяки чому практично усі символи художніх проявів детерміновані сферою сексуального. Також досліджена концепція К. Г. Юнга, в контексті якої мистецькі твори постають реалізацію дії як індивідуального, так і колективного позасвідомого.

Розглянуті концепції російських символістів (В'яч. Іванов, А. Бєлий, М. Бердяєв, П. Флоренський та ін.), які акцентують увагу на посередницькій місії митця, що завдяки символічним творам мистецтва забезпечує зв'язок між божественним та земним світом. Відзначена важлива роль досліджень О. Лосєва та С. Аверинцева, які формулюють специфіку художнього символу й прояснюють механізми його функціонування у сфері образотворчого мистецтва. Висвітлені також й інші концепції зарубіжних та вітчизняних авторів, що досліджують особливості символізму в своїх розвідках.

Встановлено, що в образотворчому мистецтві першої половини ХХ ст. наявне домінування змішаної форми образотворчого мистецтва у її модерному виді, що, не виключаючи паралельного існування класичної та символічної форми, характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо).

У другій половині ХХ ст. починається формування змішаної форми мистецтва у її постмодерному виді, що характеризується повним полістилізмом й інноваційністю форм – поряд із новітніми технологіями (кінетичне, медіа-мистецтво тощо) відбувається тотальне «цитування» й герменевтичне звернення до класичних і символічних форм у новому контексті, максимальна раціоналізація мистецтва, виникають колажність, деконструкція, реді-мейд, різні види акціонізму тощо.

образотворчого мистецтва, так і створюють власні символізації, що мають неповторний, індивідуальний контекст і за своєю змістовною наповненістю, і за неординарною, новаторською технікою і манерою виконання, що дає нам можливість говорити про народження потужної генерації українських художників-символістів.

Звісно, представлене дослідження основних тенденцій розвитку символізму в сучасному образотворчому мистецтві України не є вичерпним і передбачає залучення до цього переліку ще значної кількості митців, однак спроба визначити основні вектори його розвитку є необхідною для подальшого розширення й деталізації специфіки українського символізму сучасності.

### ВИСНОВКИ ДО ЧЕТВЕРТОГО РОЗДІЛУ

Ми можемо резюмувати, що після оформлення символізму в самостійний художній напрям були сформульовані основні принципи й художні спрямування митців-символістів, для яких художник поставав посередником між двома світами – горнім та земним, а також візуалізатором символічного змісту власного внутрішнього світу. Визначено, що символізм був спрямований на синтез мистецтв, що сприяло взаємопроникненню та взаємовпливу літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру й філософських рефлексій.

Уточнено, що поняття декадансу відображає загальнокультурну атмосферу другої половини XIX – початку XX століття; поняття модерну визначає стиль, а символізм являє собою напрям, що має свої світоглядні й художні принципи, але не передбачає наявності будь-яких стилістичних ознак.

У ході дослідження були визначені провідні вектори спрямування творів художників-символістів, серед яких виділені містико-релігійні мотиви, звернення до тем демонізму, проблеми життя та смерті, створення ідеалізованого жіночого образу, етнонаціональні символізації, візуалізація літературних образів, а також створення власних міфологем та фантазмагорій.

Був здійснений аналіз основних філософських концепцій, у контексті яких проблеми символізму проектувалися на сферу образотворчості. Особлива увага була приділена концепції Е. Кассіра, відповідно до якої людина постає «символічною твариною», а культура – системою

п'ятьох пластинах має, відповідно, графічний “запис” десяти місячних місяців. Загалом цей складений браслет поєднує у собі елементи лічильної бірки, календаря, геометрично чіткого орнаменту, нарядної прикраси і музичного інструмента типу кастаньєт»<sup>86</sup>. Окрім цього, дослідники роблять достатньо цікаве припущення, адже кількість штрихів на п'яти пластинах відповідає звичному й універсальному для жінки календарному строку вагітності, який на браслеті зазначений подвійним повторенням тривалості десяти місячних місяців. «Тим же числом ліній, але вже об'єднаних у складнішу композицію із меандрів і шевронів, на суцільному браслеті в Мезині символічно показаний перехід від десяти місячних місяців до числа днів сонячного року (365), символіка якого для первісних мисливців пов'язана із періодично повторюваною зміною сезонів, із відповідною їм динамікою мисливських промислів, головними учасниками яких були чоловіки»<sup>87</sup>.

Даний факт існування місячного календаря вагітності за часів палеоліту був підтверджений одночасно двома незалежними дослідженнями, проведеними вченими у СРСР та США, які були невдовзі засвідчені іншими аналітиками в Іспанії, Франції та Угорщині. Це є дуже важливим свідченням поєднання первісних знань біологічного характеру із первісною творчістю та доказом її символічного наповнення. Таким чином, символічний образ первісних артефактів, відповідаючи своєму сучасному визначенню, виходить за свої межі, вказуючи на зміст, безпосередньо не зазначений у даному образі. У випадку із браслетом – його узорі виводять нас на констатацію наявності у первісної людини знань про місячний цикл вагітності, надзвичайно важливих у контексті виживання та продовження роду, а також свідчать про використання цих виробів у магічних обрядах та ритуалах, які, вірогідно, стосуються жіночої родючості, а може, і феномена родючості загалом.

Інший вектор аналізу символів первісного мистецтва виводить нас на виявлення зародків космогонічних уявлень первісної людини, яка на цих етапах намагалася викарбувати свої знання у численних примітивних виробках. Адже не є відкриттям, що будь-які міфологічні уявлення базуються насамперед на певних, притаманних тій чи іншій культурній

<sup>86</sup> Демирханян А. Р., Фролов Б. А. Ритм и символ в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / А. Р. Демирханян – Режим доступа: <http://hpj.asj-oa.am/4570/1/1986-3%28150%29.pdf>

<sup>87</sup> Там само.

традиції, знаннях про будову всесвіту. Міфологічні оповіді різних регіонів, як правило, починаються з того, як виник світ і з чого він складається. Наратив про виникнення космосу із хаосу набуває найбільш розповсюдженого характеру, з чого у подальшому витікає диференціація космічних моделей всесвіту, зародження яких ми можемо відзначити вже на перших етапах розвитку людства. Адже саме завдяки знайденим первісним артефактам дослідники первісної культури роблять припущення щодо існування різних видів космологічних орієнтацій в уявленнях первісної людини. «Один варіант традиції (Авдєєво, Костенки–І) має у списку анімалістичних зображень образи лише сухопутних ссавців, в орнаменті чотирикутні хрестики і ритми, кратні 4 (тобто відповідає землі з 4 сторонами світу). Інший (Мезин, Мальта) має образи птахів та змії, ритми орнаменту, кратні 3 (відповідно вертикальному розподілу космосу на 3 світи в первісній космології), його мотиви повні астрально-космологічного значення, з виділенням при цьому в мистецтві лише образів змії – мешканців нижнього світу. Як бачимо, співставлення етнокультурних варіантів мистецтва відповідає свого роду «принципу додатковості»: у кожному показана одна частина світу (наприклад, її вертикальна вісь – на відміну від горизонтальної вісі, так само чітко переданій у другому варіанті), так що у підсумку, доповнюючи один одного, вони дають цілісний образ світобудови»<sup>88</sup>.

Отже, вже у цих первісних знахідках ми бачимо зародки двох основоположних космологічних моделей – горизонтальної та вертикальної, пов'язаної із трихотомічним розподілом всесвіту на верх, низ та середину, що, відповідно, співвідноситься із небом, підземним світом та землею. На пізніших етапах розвитку міфологічних систем подібна модель світу дуже часто постає в образі світового дерева, яке з'являється у різних міфологіях світу. Надзвичайно важливим мотивом даної моделі є протиставлення верху і низу (бінарна опозиція, за К. Леві-Стросом), небесного та підземного й, відповідно, доброго та злого начала. Наприклад, у скандинавській міфології це протиставлення постає у вигляді існування підземного селища мертвих Хель, якому протистоїть небесна Вальхалла – місце, в якому знаходяться хоробрі воїни, що героїчно загинули у битвах і отримали честь пирувати разом із богом Одинем у потойбічному світі.

<sup>88</sup> Фролов Б. А. Начала первобытной символики / Б. А. Фролов // Историко-филологический журнал. – 1984. – № 1. – С. 58.

також усією світобудовою, гармонічна структура якої завжди відображалася символікою кола.

Інше представлення робіт сакрально-символічного спрямування із застосуванням сучасних принципів організації виставкового простору, де органічно поєднуються графічні, живописні й скульптурні роботи з інсталяціями та медіа-проекціями, було реалізоване у рамках міжнародного проекту «Лабіринти сакрального» в київській галереї «Арт-Причал» у 2013 році (куратор Світлана Стоян). Вперше в українському арт-просторі християнські символічні ідеї були представлені в синтезованій єдності традиційних технік та експериментів, що надало змогу в сучасній подачі відчувати актуальність сакральної тематики, до якої сьогодні звертаються митці з усього світу.

Разом із визнаними митцями – Олексієм Андом, Леонідом Бернатом, Сергієм Марусом, Андрієм Коваленком – свої роботи представили й молоді українські митці – Микола Кравець, Аліна Потемська, Аліса Темченко (дівооче прізвище Марченко), Валерій Козуб – учасники об'єднання «А-ТРИ», Роман Петрук – майстер символічних містифікацій, Олег Капустін та інші художники, для яких християнські ідеї – це не просто лейтмотив творчості, а свідчення внутрішніх, духовних орієнтирів і переконань. Неординарних форм набуває тема сакрального символізму в роботах польського автора Крістофа Соколовські – учасника проекту, який окрім символізацій у більш традиційній живописній манері представляє об'ємну світлову інсталяцію, в якій умовно-символічною мовою візуалізується християнська тема смерті й воскресіння.

Проблеми пошуків божественних смислів у лабіринтах земного буття, символічного проникнення у таємниці незвіданого постають основним лейтмотивом творчих експериментів учасників проекту. Художники намагаються по-новому представити традиційні символи християнства, створити інтерактивний простір, який за допомогою нової мови занурить нас у власні пошуки. Інсталяції, відеопроєкції, скульптура, графіка, живопис покликані показати, що сучасна мова та її візуальні прийоми можуть гармонійно презентувати християнські символічні ідеї та створювати синтез із більш традиційними, але індивідуально-новаторськими, художніми творами.

Таким чином, ми можемо зазначити, що сучасні українські митці-символісти у своїй творчості як поєднують давні традиції європейського



якого також надзвичайно потужно розкривається у роботах наступного молодого художника-символіста.

Адже Сергій Погребиський поєднує різнопланові потужні символи, відсилаючи нашу уяву до міфологічних обрисів світового дерева, що, обертаючись навколо своєї осі, розчиняється у містичному колі гілок-капілярів, які живлять нашу уяву безкінечною низкою вселенських асоціацій. Вічне Дерево життя завжди було уособленням єдності усіх рівнів нашого світу, це своєрідна модель не тільки всесвіту, а й людини як вселенської істоти. Це також посередник між двома світами, життям та небуттям, адже корені його сягають потойбіччя, а гілки піднімають до світу божественного та незмінного. «В деяких індіанських міфах світове дерево містить у собі джерело їжі (космічне дерево стає часто і деревом долі: в якутських міфах із нього виходить богиня народження і вдачі, а у скандинавських під його корінням живуть норни – богині долі). (...) Наприклад, єгиптяни зображували богиню Нут у вигляді дерева, зі священним дубом тісно пов'язаний Зевс, в міфології майя космічне дерево – місце перебування бога дощу, озброєного сокирою, іноді бога вогню»<sup>642</sup>.

І, як ми бачимо, символ світового дерева також залишається актуальним і для сучасних молодих художників, які намагаються поєднати традиційний образ із неординарною, новаторською манерою. Адже, виходячи за межі картинної площини, врізаючись трикутником підвішених до стелі лінійних дерев у тіло галерейного простору, Сергій ламає стереотипи сприйняття графічних робіт і створює візерункові лабіринти природних форм для прогулянок нашої уяви. Його дипломна робота під назвою «Ліс» складається із семи окремих, звисаючих зі стелі, видовжених аркушів, на яких зображені різні дерева – тополі, клени тощо, що мають надзвичайно витончену структуру, сприйняття якої посилюється контрастним протиставленням чорного та білого кольорів (чорний силует дерева – білий простір паперу).

Художник ніби грається із формою дерев, створюючи на основі їх візерункової фактури різнопланові геометричні варіації – від квадратів до кола, яке утворюється зі схожого на кровеносні капіляри гілля дерев. Ця центрична композиція викликає символічні асоціації із людським оком, а

<sup>642</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 213.

Наступна група первісних символів, яку можна виокремити у певну групу, – це геометричні символи, які у подальшій символічній традиції набувають надзвичайно суттєвого значення. Насамперед мова йде про коло, квадрат та трикутник, які є складовими частинами багатьох узорів на творах первісного мистецтва.

Символіка квадратних зображень, як правило, співвідносилась із матеріальним, земним світом, а також із його орієнтацією на чотири сторони – схід, захід, південь та північ. І оскільки, відповідно до численних древніх уявлень, усе існуюче складалося із чотирьох стихій – води, вогню, землі та повітря, вони теж співвідносилися із символікою квадрату, а також числом 4, про яке вже йшлося раніше. Цей символізм зберігається і у подальшій традиції багатьох європейських культур, у тому числі й давньогрецької, для якої саме чотири стихії виступали основними першоелементами у творенні світу. Невипадково, що число чотири, квадрат, розглядалося в піфагорійській концепції як найбільш досконале число й фігура, оскільки є коренем усіх речей та джерелом усього живого – природи. Навіть Бог поставав у Піфагора у вигляді тетради, а «число 4 є символом Бога, оскільки воно є символ перших чотирьох чисел»<sup>89</sup>. Душа також поставала в піфагорійській концепції поєднанням чотирьох сил – почуттів, думки, науки й розуму.

Символ трикутника у залежності від того, куди був звернений його гострий кут, міг мати дещо різні значення. Трикутник, зображений гострим кутом доверху, був символом «відтворюючої чоловічої сили, іншими словами – творчої сили бога. І навпаки, трикутник, вершина якого звернена донизу, – знак жіночого початку, плодючого лона»<sup>90</sup>. Трикутник, повернутий донизу, що символізує жінку, з'являється вже за часів палеоліту, а згодом набуває розповсюдження на численних статуєтках й керамічних виробах, що були знайдені на території стоянок Трипілля-Кукутень, в Угорщині та Трої. Ми бачимо, що геометрична символіка напряму пов'язана із бінарною опозицією чоловіче – жіноче, про яку ще буде йти мова у нашому дослідженні. У подальші періоди розвитку трикутник, число три, розширює своє символічне значення й, наприклад, у

<sup>89</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; [пер. с англ. В. Целищева]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – С. 157.

<sup>90</sup> Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем. Г. Гаева] – М.: Крон-пресс, 2000. – С. 36.

піфагорійському вченні набуває андрогінних ознак і «символізує той факт, що Бог породжує Свої світи із Себе і Його творчий аспект завжди символізується трикутником»<sup>91</sup>.

Як зазначають численні дослідники, коло насамперед є символом безкінечності, досконалості та завершеності. Ця геометрична фігура служить для відображення безперервності розвитку всесвіту, часу, життя та їх єдності. «Агріппа Неттесгеймський пояснює, що древні сховали у своїх рукописах великі таємниці, наприклад, усе округле вони приписували світу, сонцю, надії та щастю. Окружність означала небо, її частини (дуги чаші) – Місяць»<sup>92</sup>. Таким чином, не є випадковим, що надзвичайна кількість орнаментів на численних трипільських керамічних виробах містять нариси кола та місячної дуги, адже саме коло поставало для трипільців не тільки символом концентрації магічного простору, гармонійності всесвіту, а й символом повного Місяця. У центрі численних спіралевидних орнаментів, на які багата трипільська кераміка, ми у переважній більшості випадків знаходимо саме коло, яке стає, по суті, гармонійним завершенням руху, розвитку, яке символізує спіраль. «Можливо, концентричні кола у трипільській орнаментиці, які розглядаються дослідниками як солярні, пов'язані з символікою концентрації простору. Причому центром цього простору є символ Богині»<sup>93</sup>.

Як зазначає у своїй праці Н. Бурдо, місячна символіка також надзвичайно розповсюджена серед трипільських знахідок. «Знаки Місяця включено до системи позитивно-негативної орнаментациї. Їм відповідають кола, сегменти, дуги. Знаки молодого Місяця різноманітні: сегмент-серпик, повернутий ріжками вліво, або розташований горизонтально ріжками вгору, або витягнуті дуги, які можуть блокуватися по дві чи три. (...) Символи серпів Місяця у різних фазах входили до хрестоподібних та свастикоподібних орнаментальних композицій, що вказує на тісний зв'язок місячної символіки зі знаками-символами хреста і свастики»<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; [пер. с англ. В. Целищева]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – С. 157.

<sup>92</sup> Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем. Г. Гаева] – М.: Крон-пресс, 2000. – С. 42.

<sup>93</sup> Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Бурдо. – К.: Наш час, 2008. – С. 124.

<sup>94</sup> Там само. - С. 124.

назвою «Народні апокрифи про тварин» символами іноків, зібраних в ім'я Святої Трійці, а маленька пташка, що злетіла вище за орла й була проголошена Богом «цариком», стає символом перемоги меншого над більшим, слабшого над сильнішим. Також надзвичайно проникливо і майстерно художник зображує святих Косьму, Даміана та Власія, що були покровителями домашніх і диких тварин та у роботі уособлюють тісний взаємозв'язок між тваринним та людським світом. Наприклад, святий Власій, за переказами, благословляв тварин, і вони перетворювалися на мирних і радісних звірів, що не чинили зла ані своїм родичам, ані людині.

Русалки, змії, птахи оживають перед нами у виточено-загадкових образах, породжених ірраціональною сферою творчої підсвідомості, в іншій роботі Віталія Іщенка під назвою «Русалії», де він у символічній формі відтворює образи зі слов'янської міфології, по-новому актуалізуючи їх смислове наповнення та нагадуючи нам про традиції наших пращурів. «Найпоширенішою була думка про те, на Русальному тижні у полі, лісі і понад ставами та ріками ходять неприкаяні душі самогубців і дівчат-утоплениць, що перетворилися в русалок. Русалками стали і потерчата – мертвонароджені діти, після поширення християнства – померлі нехрещені діти. На Нявський Великдень, *“щоб не розгніввити померлих душ”*, остерігались працювати, особливо сіяти борошно в діжу – *“бо з'явиться багато русалок”*. Зранку жінки пекли паски-бабки, фарбували в жовте крашанки, але шкарлупки від яєць не викидали на воду – як на Великдень – *“бо довкола них збереться гурт русалок”*. Деінде на підвіконня клали гарячий хліб – вважаючи, що від пари і запаху русалки будуть ситі. Протягом Русального тижня, особливо в четвер, по всіх регіонах України жінки розвішували на деревах полотно, аби нявки взяли його собі для сорочок»<sup>641</sup>.

Саме ці міфологічні уявлення і знаходять своє відображення у роботі художника. Символічні образи проступають у «цегляній кладці» багаторівневих структур робіт Віталія, що в оригінальній та нестандартній формі веде свій творчий діалог із глядачем. На думку автора, подібна структура роботи, яка побудована на протиставленні верху і низу, божественного і демонічного, відтворює образ світового дерева, символіка

<sup>641</sup> Русалії. Нявський Великдень. Проводи русалок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.aratta-ukraine.com/sacred\\_ua.php?id=46](http://www.aratta-ukraine.com/sacred_ua.php?id=46)

Матфея) надихнули молоду художницю на символічну візуалізацію цієї священної мудрості. «Ви світло світу. Не може вкритися місто, що стоїть на верху гори. І запаливши свічку, не ставлять її під сосудом, але на свічнику і світить в усьому домі. Так нехай же світить світло ваше перед людьми, щоб вони бачили ваші добрі справи і прославляли Отця вашого Небесного»<sup>640</sup>.

У своїй дипломній роботі, яка була створена вже після проведення проекту, Аліса намагалась символічно синтезувати і втілити як свої власні почуття і переживання, пов'язані із темою страждань за віру, так і представити образ, що універсально узагальнює різні етапи розвитку християнства і концептуально візуалізує душі померлих мучеників, які у різні часи приносили у жертву своє життя в ім'я Христа.

Скульптура поєднує у собі як продуману ідею, так і глибокі символічні інтенції, що мають давні архетипічні корені й пов'язані із стрижневими символічними образами християнського віровчення. Робота має два смислові полюси, що своїм внутрішнім навантаженням, а також протиставленням використаних матеріалів (каркас пластин зроблений зі звичайного металу, а фігури мучеників – із нержавіючого) візуалізують нам, за позначенням Августина Блаженного, «град земний» і «град небесний». Град земний – це наше земне життя, яке в скульптурі символічно складається із дванадцяти пластин, зроблених із прозоро-мутної поліефірної смоли, що відсилає нас до слів апостола Павла: «Тепер ми бачимо ніби крізь тускле скло, гадаючи...». На пластинах художниця розміщує християнські символи, що безпосередньо пов'язані із різними періодами розвитку цього віровчення – від його зародження до сьогодення. Із середини цієї конструкції металевими безтілесними силуетами вириваються в небо душі мучеників-християн. У цих фігурах прозоровими є лише обличчя, руки й груди, що є вмістилищем душі. Земне життя, що, ніби розколоте яйце, символізує народження нової форми існування людської душі, залишається під прозорими силуетами, освячуючи стражданнями їх подорож у вічність.

Інший молодий художник Віталій Іщенко відтворює у своїх роботах сюжети із народних апокрифів про тварин та слов'янської міфології, надихаючись містичним та загадковим духом наших пращурів. Білі птахи, що були явлені Сергію Радонезькому, постають у дипломній роботі під

<sup>640</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – С. 1015.

Символ Місяця у добу первісності був пов'язаний із водяною стихією, адже саме це світило впливало на приливи та відливи, із ним пов'язували виникнення повеней і дощів. Згодом до цього взаємозв'язку додається й рослинність і культу землеробів, у яких божества рослинного світу й родючості мають тісний зв'язок із силами Місяця, що зберігається і в античній міфології, де Діоніс, як зазначає Еліаде, постає не тільки богом рослинності, а й богом Місяця<sup>95</sup>. Із місячною символікою також пов'язані такі давньогрецькі боги, як Артеміда, Селена, Геката. У Греції та Римі також вважалося, що Місяць символізує зв'язок між світом живих та померлих. Пізніше у християнській традиції символ Місяця із піднятими вгору дугами використовується разом із образом Марії – матері Христа, вказуючи на її жіноче начало. Зображення із дугами, повернутими донизу, символізує чашу із благодаттю, якою обдаровують віруючих.

Наступний, надзвичайно вагомий і розповсюджений, вид символічних зображень у первісному мистецтві – зображення тварин. Адже саме вони містяться на переважній більшості пам'яток печерного живопису, і наївно було б робити припущення, що це лише надзвичайно майстерно виписані (як для того часу) реалістичні зображення, які створювалися задля задоволення естетичних потреб. Як вже зазначалося у попередньому підрозділі, ці малюнки виконували надзвичайно важливу ритуально-магічну функцію. Адже, зображуючи різних тварин, на яких у ті часи полювала первісна людина, по суті, створюючи їх «двійників», вона здобувала контроль над ними, підкорювала їх перед полюванням заради майбутньої перемоги. «Багато із первісних малюнків використовувались у якості мішеней. У печері Монтеспан є вирізане на камені зображення коня, якого заганяють у западню. Воно усіяне слідами металевих предметів. А у глиняній статуї ведмедя у тій самій печері є сорок два отвори»<sup>96</sup>. Ці факти дають нам підстави робити припущення, що дані зображення використовувались для здійснення первісних магічних ритуалів, адже, символічно вбиваючи свою жертву, первісна людина ніби випереджала хід подій, програмує їх на свою перемогу в сутичці зі звіром. За цією ж логікою можна розглядати й унікальні наскельні розписи у печерах Ласко, Альтаміра та ін.

<sup>95</sup> Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – С. 161.

<sup>96</sup> Яффе А. Символы в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / А. Яффе. – Режим доступа: <http://www.psyoffice.ru/2-0-1909.htm>

Багато образів тварин у подальші періоди розвитку первісного мистецтва пов'язуються із місячною символікою, а також ідеєю родючості та відродження до нового життя. Це і равлик, і жаба, і змія, яка посідає особливе місце у міфологічній системі прадавніх народів і асоціюється не тільки із ідеєю відтворення, а й із безсмертям, завдячуючи своїй особливості скидати шкіру. Але все ж таки провідне місце займають «міфи про зв'язок Місяця із жінками і родючістю; Місяць – джерело будь-якої родючості й також керує менструальним циклом. Його уособлюють як «пана жінок». Дуже багато народів думали – а деякі думають і зараз, – що Місяць, у формі чоловіка або змія, злягається з їх жінками»<sup>97</sup>. Зміїний символізм, напряду пов'язаний із образом жінки, зберігає свою актуальність і у давньогрецькій традиції, де богині Геката, Персефона, Артеміда Аркадська та інші тримають у руках змій або Горгона та Ерінії зображуються із зміями у волоссі. Як зазначає Еліаде, присутність символу змії як у первісних зображеннях, так і у подальших традиціях насамперед пов'язана із культом родючості й відтворення нового життя, що асоціювався із образом Матері землі, Великою Матері тощо, а також із подальшим розвиненням цих смислів до ідеї переродження й безсмертя.

Великого значення в ритуальних зображеннях трипільців набувають образи свиней, кіз, баранів та биків, які, можливо, розглядалися як символи певних божеств або священні тварини. «М. Еліаде розглядає бика як ієрофанію небесного бога. На його думку, бик досить рано став символом небесних, атмосферних богів»<sup>98</sup>. Невипадково саме із образом бика пов'язується образ Зевса, який особливо вшановується на Криті, а також міфічна історія про викрадення Європи, яку викрадає Зевс, перетворений на бика. Із символічним значенням могутності могло бути пов'язане і зображення свині – вепра. У давньогрецькій традиції «свиня була священною твариною Деметри. Саме свиню приносили у жертву місти напередодні посвячення під час свята Елевсинських містерій»<sup>99</sup>.

Наступний вид образів – це антропоморфні символічні зображення. На відміну від зображень тварин, як відомо, образи людини у той період зустрічалися набагато рідше, оскільки значення представників фауни, напряду пов'язане із виживанням та харчуванням, тоді було набагато

Автор активно використовує символіку кола, яке символізує безкінечність, досконалість та завершеність. Ця геометрична фігура служить для відображення безперервності розвитку всесвіту, часу, життя та їх єдності. Змістовність даного символу надзвичайно відповідає концептуальному наповненню роботи і навіть на рівні підсвідомості орієнтує глядача на розкриття закладеного в нього змісту.

Символічне значення еліпсу, який також використовує автор, відсилає нас до образу космічного яйця, а також візуалізації процесу еволюції й інволюції, тобто – безкінечності руху і розвитку. Ці символи, які використовує художниця, органічно пов'язані із образами бокових робіт – адже шестерінки та спіральні галактики, на думку автора, символізують рух у його різних проявах – як природних, так і рукотворних.

Життя людей у Києві кінця XVIII – початку XIX століття вириває із забуття у трафаретних символічних силуетах Наталії Гречухіної, для якої містичні примари тогочасної архітектури, людські образи-тіні стають символами тієї романтичної і вже недосяжної епохи. Ілюстративні композиції художниці є багаторівневими, вони не є простим реалістичним відображенням вулиць і мешканців міста. Перед нами постають ледь чіткі силуети будівель, які складають фонову лінію архітектури, з якої ніби вириваються внутрішні інтер'єри насичено темного кольору. Чорні образи людей, ніби фотографічно вирізані із паперу, які належать до різних прошарків населення, підсилюють анонімність їх існування у минулому та неможливість проявити індивідуальні риси кожного у сьогоденні. Усе це вже належить іншому часу, із якого немає вороття. Три частини композиції створюють відчуття багаторівневого символічного сприйняття вулиць Києва тих часів. Це і Хрещатик, і Ярославів Вал, і Андріївський узвіз та Володимирська, які були свідками багатьох бурхливих історичних подій, у тому числі й революцій.

Аліса Темченко (дів. Марченко) у своїх витончених скульптурних композиціях звертається як до символічних образів свого дитинства, де Бог постає перед нами у вигляді доброзичливого могутнього лева, так і до символічної візуалізації найскладніших людських почуттів. Божественне світло в композиції під назвою «Світло для світу» символічно наповнює витончені обриси тендітного серця, на якому зверху мрійливо сидить янголятко, оберігаючи чистий та щирий вогник, що дарує тепло і любов усьому світові. Невипадково, що саме рядки із Нового Завіту (Євангеліє від

<sup>97</sup> Еліаде М. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М.: Ладомир, 1999. – С. 163.

<sup>98</sup> Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації / Н. Бурдо. – К.: Наш час, 2008. – С. 102.

<sup>99</sup> Там само. - С. 103.

глядачів символічні варіації випускників і студентів НАОМА, в яких кожен із авторів намагався відтворити власні символізації, розкрити потаємний зміст створених образів та надати глядачу можливість зануритися у світ безмежних фантазій і мрій, у світ символів.

Застосовуючи разом із традиційними техніками офорта та ліногравюри цілий ряд інноваційних прийомів – від оригінального, рельєфного розташування робіт до створення реальних об'ємних композицій, що складаються із різних блоків образотворчих елементів, молоді художники намагалися у своїй творчості поєднати найкращі традиції своїх вчителів – митців Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури і разом із цим зробити свої власні кроки, що у подальшому сформує авторський почерк і стиль кожного із нової генерації символістів.

Образи молодих митців виводять нас на досягнення різнопланових, різносмыслових символічних варіацій, як пов'язаних із традиційними символами минулого, так і повністю насичених індивідуальними, авторськими змістами. Наприклад, у своїй дипломній роботі під назвою «Джерело» Олена Мельник – одна із учасниць виставки – намагається віднайти потаємне джерело життя, усього сущого, що наснажує усі рівні нашого буття, як проявленого, так і незримого. Вона намагається доторкнутися до таємниці першожиття, що за допомогою символів візуалізується у графічних образах офорта. Центральна частина поліптиха, на думку автора, підкреслює єдність усіх світових релігій. Будда і Христос, об'єднані сонцем та життєдайним фонтаном, створюють синтезований символ гармонії та рівності усіх шляхів, що ведуть до пізнання істини, добра і краси. Фонтан, який викликає асоціацію насамперед із чашею, відсилає нас до символічного наповнення цього давнього образу, який є стрижневим як для буддизму, так і для християнства. Наприклад, на Сході Чаша Будди вважається найвеличнішою святинею. За давніми переказами, чотири Хранителі Світу принесли Будді чотири чаші з чорного бурштину. Отримуючи цей дар, він вклав їх одна в одну, і вони дивовижним чином стали однією Чашею, яка з цих часів вважається символом служіння. У християнській традиції одним із найпотужніших символів є Чаша Граалю. За однією із версій, це чаша, із якої Ісус Христос вкушав на Таємній Вечері і в яку потім Йосиф Арімафейський зібрав кров із ран розіп'ятого на хресті Спасителя. За переказами, той, хто вип'є із цієї чаші, отримує прощення гріхів та вічне життя.

важливішим, аніж увага до самої людини. Знайдені чоловічі та жіночі фігурки завжди були оголені. Чоловічі зображення, як правило, містили якнайменш очі та рот, на відміну від жіночих, у яких, за виключенням Венери Брасемпуйської (грот де Пап, Франція), були відсутні будь-які риси обличчя. Усі так звані «палеолітичні Венери» мали величезні, пишні форми із навмисно підкресленими кремезними грудями та стегнами, які символічно вказували на жіночу родючість, яка для первісної людини була головною властивістю представниці жіночої статі. Голова, руки та ноги в цих статуєтках були підкреслено меншого розміру, адже їх функція вважалася другорядною по відношенню до основної – продовження роду. Однією із найбільш відомих палеолітичних Венер є Венера Віллендорфська, яка зараз знаходиться у Віденському Музеї природничої історії. Подібні жіночі зображення, безперечно, виступали символами родючості та підкреслювали основну на той час функцію жінки, яка полягала у продовженні роду.

Численні зразки антропоморфної кераміки знайдені на місцях трипільських поселень. На відміну від «палеолітичних Венер», трипільські жіночі статуєтки мають витонченіші й різноманітніші форми та більш насичену символічну складову, що доповнюється орнаментами та розписами. Це богині, що сидять, стоять, тримають у руках сакральні предмети, Оранти – жінки із піднятими догори руками, що символізують моління, тощо. Також надзвичайно розповсюдженим серед трипільської кераміки є образ андрогіна, що поєднує у собі ознаки чоловічої та жіночої статі й зустрічається також у давньогрецькій міфологічній традиції. «Унікальним є фрагмент фігурки андрогіна з поселення Крутуха-Жолоб, знайдений під час розкопок Г. М. Бузян. Фарбування на обличчі, мабуть, відтворює бороду, праве око заплющене або незряче, ліве розплющене. На спині фарбою намальовано гілку, що ніби вказує на чоловічу стать, але двома горбиками показано груди, так само, як на жіночих теракотах»<sup>100</sup>. Символіка єдності статевих протилежностей, притаманної божественним істотам, повною мірою зберігається у різних культурних традиціях, у тому числі й європейській, і у подальші періоди розвитку, свідченням чого є те, що значна кількість давньогрецьких богів рослинності – Адоніс, Діоніс, Аттіс – мають андрогінну природу.

<sup>100</sup> Там само. - С. 98.

## ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

У результаті узагальнення отриманих результатів ми можемо стверджувати, що первісні твори мистецтва були органічно включені у синкретичний ланцюг міф – символ – ритуал й, безумовно, мали символічне значення, адже їх створення було пов'язано із підтриманням нормальної життєдіяльності первісної людини, невід'ємною складовою якої були обряди та ритуали. Пам'ятки печерного живопису, скульптурні твори, кераміка, прикраси й предмети вжитку, мегалітичні споруди тощо постають органічно поєднаними з існуючими системами релігійних культів, що підкреслює яскраво виражений синкретизм первісної культури.

Відповідно до запропонованої концепції, потрібно відзначити домінування протягом первісного періоду символічної форми образотворчого мистецтва у її символіко-реалістичному й символічно-знаковому виді за часів палеоліту, символічно-знаковому – у мезоліті й неоліті й паралельне співіснування зазначених видів на завершальних етапах первісного періоду. При цьому характерним є нелінійний принцип розвитку первісного мистецтва, що не передбачає руху образотворчих форм від простого до складного, а зумовлюється специфікою і особливостями різних культур, які існували на європейській території за часів первісності.

У ході дослідження було встановлено, що знакові еквіваленти чисел, космогонічна символіка, геометричні, зооморфні та антропоморфні символи у творах первісного образотворчого мистецтва, поява яких датується різними етапами його розвитку, набувають значного поширення у подальші періоди формування європейської культури.

Встановлено, що символічна основа первісних культів (а також творів мистецтва, що є їх невід'ємною складовою) – вшанування жіночої родючості, розділення чоловічого і жіночого, народження світу із тіла божества, культ помираючого і воскреслого бога на основі землеробської культури тощо – набуває подальшого розвитку як у давньогрецькій культурній традиції, так і в традиціях інших народів Західної та Східної Європи.

Отже, ми можемо зробити узагальнений висновок про те, що символічні образи первісного мистецтва постають підґрунтям подальшого розвитку символізму в європейському образотворчому мистецтві, формування особливостей якого не відбувається одномоментно й має довгу передісторію, яка починає свій відлік за часів палеоліту.

творчого життя, й одне із правил: висока монотонність, відмова від безкінечних відтінків кольору»<sup>638</sup>.

Абстрактно-містичні символізації присутні й у роботах Ольги Петрової, творчість якої детально досліджує В. Личковах. «Фіолетові і жовтогарячі тони першостихій у візуальній філософії Ольги Петрової є носіями світлової еманції Творця, що співпадає із символікою кольорів у багатьох релігійно-естетичних вченнях (зокрема, від П. Флоренського до Абд-Ру-Шина). “Райські” полотна і справді пульсують, випромінюючи хвилями чи то навіть вибухами енергетичне поле Добра як Божественної Премудрості і Благодаті»<sup>639</sup>. До даного вектора символізму можна віднести й роботи Анатолія Фурлета, творчість якого теж аналізує у своїй праці Личковах, звертаючи увагу на багатовимірність трактувань символічно-безтілесних образів автора, якого дослідник метафорично означає «реставратором астрального світу». Містичною спрямованістю відзначаються твори київського художника Олександра Клименка, який у циклі робіт в проектах «Гоа», «Солярний гедонізм» інтерпретує власні художні образи в контексті ідей сакральної ініціації, візуалізації трансцендентного, космічного простору, а також звернення до солярних колоподібних символів, що наділяються автором сакрально-символічним змістом. Містико-символічні мотиви присутні і в абстрактних роботах Бориса Єгіазаряна, а також інших українських митців.

Таким чином, звертаючись до європейських традицій абстрактного живопису, українські майстри насичують їх глибоким містико-символічним змістом, виявляючи архетипову вкоріненість тяжіння до сакрального в українській культурній традиції.

Тяжіння до символічної образності потужно виявляється й у творчості молодих українських митців, випускників та студентів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, художні пошуки яких знаходяться ще на стадії формування, але вже характеризуються глибокою символічною змістовністю. У рамках проекту «Символізм: нова хвиля» (2012 р., куратор Світлана Стоян), який був представлений у галереї Фонду сприяння розвитку мистецтв у м. Києві, були вперше виставлені на суд

<sup>638</sup> Эстеркин И. Александр Животков: Выставка «К вопросу о непальской тханке» [Электронный ресурс] / И. Эстеркин. – Режим доступа: <http://www.misto.zp.ua/article/articles833.html>

<sup>639</sup> Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 131.

образи Марії Примаченко. Етнонаціональні риси є лейтмотивом численних символічних робіт Катерини Косьяненко та ін. Архетиповим проникненням у символічний простір минулого відзначені графічні серії українського художника В. Бахтова: «Ольвійська легенда», «Таємниці Таврії», «Вітри Кімерії» тощо. Продовженням образотворчої практики митця стають також новаторські вогняні перфоманси, які проводяться у сакрально-містичних місцях із прадавнім історичним минулим й фіксуються на фото, що зберігають потужну енергійну силу цих акцій. У скульптурній площині даний вектор символізму знаходить своє відображення в роботах Олександра Сухоліта й Миколи Малишка, що відсилають нас до примітивно-архаїчних образів Трипілля й народного мистецтва. Етнонаціональний символізм присутній і в багатьох інших українських творах, а також у широкому пласті декоративно-прикладного мистецтва, яким здавна славляться землі України.

Своєрідних форм і змістів набуває символізм у своєму наступному векторі реалізації – абстрактно-містичному, де за рахунок максимальної візуальної умовності, силуетних натяків, а іноді лише кольорових варіацій створюється містико-символічна атмосфера єднання з незвіданим, трансцендентним. Яскравим прикладом подібного роду символізацій постає цикл робіт Олександра Животкова, створений після подорожі до Непалу, де, за словами автора, йому вдалося відчутти містику-релігійну атмосферу Сходу й втілити своє внутрішнє бачення пережитого у цілому ряді робіт, що експонувалися як у арт-галереї «Lenin» (Запоріжжя), так і згодом у «Мистецькому Арсеналі» (Київ). Дух непальського іконопису, фізично присутній у рамках експозицій завдяки наявності автентичних східних ікон і тханок, перегукується із містичними мотивами візантійського іконопису, образи якого, відповідно до вчення Псевдо-Діонісія Ареопагіта, покликані відкривати, але водночас і приховувати божественну істину, візуалізуючи символічною мовою те, що не піддається візуалізації. Як зазначає І. Естеркін, «Животков примушує згадати іконописців, що працювали свідомо й радісно у межах канону. Канон Животков створив собі сам – й не відступає від нього протягом довгого

## РОЗДІЛ 2

### Образ і символ в античній та середньовічній культурі

#### 2.1. Мистецький символізм в античній рефлексії

Закладення стрижневих основ європейської культури відбувається на теренах давньогрецького культурного ареалу, які у подальші періоди розвитку набувають характерних ознак завдяки християнству. Як слушно зазначає академік Д. Ліхачов, на відміну від географічних кордонів Європи, з приводу яких можуть виникати певні суперечки, зважаючи на їх умовність, її духовні підвалини є чіткими й безумовними. «Європейська культура – особистісна культура (у цьому її універсалізм), потім вона сприйнятлива до інших особистостей та культур і, нарешті, це культура, що базується на свободі творчого самовиразу особистості. Ці три особливості європейської культури спираються на християнство, а там, де християнство у тій чи іншій формі втрачено, європейська культура все одно має християнські корені. (...) Отже, три основи європейської культури: особистісність, універсалізм і свобода. Без однієї із цих основ не можуть існувати дві інші, але і повне здійснення однієї із них потребує реалізації двох інших»<sup>101</sup>. Українська вчена Р. Шульга, досліджуючи європейське підґрунтя вітчизняної культури, зазначає, що «при з'ясуванні начал духовного, інтелектуального життя Європи ми, безперечно, пам'ятаємо й враховуємо її історичне минуле, у тому числі й період так званого варварства»<sup>102</sup>.

Приймаючи ці вихідні, важливим кроком у нашому дослідженні буде прослідкувати особливості як формування й набуття своєрідних, відмінних рис європейським образотворчим мистецтвом, так і безпосередньо символізму як його феномена, що фактично стає реалізацією ідеї універсалізму, який передбачає відкритість, взаємодію і взаємовплив різних культурних традицій. «Європейська культура із самого початку вивчає, розуміє і

<sup>101</sup> Ліхачев Д. С. Русская культура / Д. Ліхачев. – М.: Искусство, 2000. – С. 45.

<sup>102</sup> Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк / Р. Шульга. – К.: Институт социологии НАНУ, Институт философии НАНУ 2008. – 200 с.

включає у себе культури Античності, Ближнього Сходу, Єгипту, а в останні два століття – усі культури світу: Китаю, Японії, Індії, Африки тощо»<sup>103</sup>.

Але відлік формування особливостей європейської культури, як вже було зазначено, розпочинається саме на теренах Давньої Греції й пізніше – Римської імперії, образотворче мистецтво яких у контексті символізму і буде досліджуватися у даному підрозділі.

Дослідники визначають декілька періодів у розвитку античної культури. «Після найдавнішого періоду егейської культури (III тисячоліття – XI ст. до н. е.) традиційно в історико-культурній хронології Греції розрізняють: гомерівський, чи ранньоархаїчний період (XI–VIII ст. до н. е.); архаїчний (VIII–VI ст. до н. е.); класичний (V – остання чверть IV ст. до н. е.); елліністичний (остання чверть IV–I ст. до н. е.)»<sup>104</sup>.

Проміжною ланкою, що зв'язує прадавні етапи розвитку культури й давньогрецький період, стає егейська культура й мистецтво як його складова, що значною мірою зберігають стрижневі риси й символіко-міфологічні особливості образотворчих творів прадавніх часів, про що вже йшлося у попередньому розділі. На спорідненість ранніх етапів розвитку античного мистецтва із давніми культурами і цивілізаціями вказує і Й. Вінкельман у своїй роботі «Історія мистецтва давнини», описуючи далеку від реалізму форму живописних зображень і скульптур: «Первісні риси цих фігур відрізнялися простотою й у більшій мірі виражалися за допомогою прямих ліній, таким чином у єгиптян, етрусків і греків начальна пора мистецтва була абсолютно схожою»<sup>105</sup>.

Знахідки на Кікладських островах, у Мікенах, Тірінфі та Трої дають можливість встановити певні паралелі та взаємозв'язки між попередніми та наступними періодами розвитку образотворчого мистецтва. Наприклад, так звані кікладські ідоли хоча і мають свої характерні особливості у вигляді підкреслених геометризованих форм, але все ж таки відсилають нас до образів палеолітичних Венер та трипільських богинь, оскільки зберігають підкреслену умовність у зображенні облич, мінімізацію або спрощене зображення рук із наявним підкресленням жіночих ознак у вигляді лобкового трикутника (як на статуетках палеоліту й Трипілля). Культове

<sup>103</sup> Там само. - С. 45.

<sup>104</sup> Історія світової культури: Навч. посіб. / Керівник авт. колективу Л. Т. Левчук; [3-тє вид., перероб. і доп.]. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – С. 112.

<sup>105</sup> Вінкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – С. 22.

християнського іконопису («Адам і Єва», «Золота середина», «Темрява», «Світло», «Святий Михайло», «Святий Георгій» тощо). Віртуозне володіння європейською традицією графічної й живописної майстерності автор використовує для створення власного, неординарного стилю, в якому відображається глибина й неосяжність української ментальності.

До гротескного символізму можна віднести і деякі роботи Леоніда Берната, що також фантасмагорично деформує образи своїх персонажів, навмисно віддаляючи їх у такий спосіб від впізнаваної дійсності, примножуючи внутрішню загадковість символічного змісту. За таким принципом створені левкасні роботи «Іван Федорович Ной» – варіації на тему Старого Завіту; «Вечеря на 12 персон», що відсилає нас до сюжету Таємної Вечері, в якій над образом Спасителя розміщений символічний трикутник – символ Святої Трійці; а також такі левкасні роботи на біблійну тематику, як «Риба», «Вхід до Єрусалиму», «Адам і Єва», «Змієборець» тощо.

Наступний вектор розгортання символізму в межах сучасної української образотворчості пов'язаний із відображенням етнічно-національної архітектоніки у творах, символічне наповнення яких визначається специфічними особливостями, етнокультурними традиціями певного регіону чи місцевості України. В. Личковах детально досліджує особливості сучасного образотворчого мистецтва та його символічної основи у творчості митців Чернігово-Сіверщини, зазначаючи, що сіверянські й чернігівські «художники і графіки звертаються до слов'янської міфології, християнської релігії, українського національного типу тілесності, ментальності, етнопсихології та етнокультури»<sup>636</sup>. Простором для реалізації сучасного художнього різноманіття вже вкотре стає мистецький фестиваль «Простір душі», що проходить у Чернігові, в рамках якого українські художники мають можливість представити результати своїх творчих пошуків. Як влучно відмічає Личковах, «естетична концепція Чернігівських виставок полягала в мистецькому відтворенні засадничих ідей європейської культурної душі – універсалізм, регіоніка, діалог, – як вони виявляються на національних зрізах»<sup>637</sup>. Унікальними символізаціями у стилі народного примітиву наповнені

<sup>636</sup> Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 152.

<sup>637</sup> Там само. – С. 177.



Левчишиної, що у циклі «Міста» візуалізує картографічні образи сакральних міст, пов'язаних із біблійною історією, які постають на картинах у вигляді символічного птаха або іудейського семисвічника, виводячи глядача на нове бачення священної історії.

Інший вектор розвитку сучасного українського символізму пов'язаний із творчістю унікального львівського художника Олега Денисенка, яку можна назвати гротескним символізмом. Митець створює неординарні графічні й левкасні роботи, свідомо гротескно деформуючи образи своїх персонажів, завдяки чому досягається ефект створення власного символіко-фантазмагоричного простору, абсолютно несхожого на те, що вже з'являлося у рамках символізму, насиченого багат шаровими символічними значеннями. Як зазначає сам автор, «практично в кожній моїй роботі є символи, які відомі мені, а можливо, й іншим освіченим людям. За допомогою них я примножую зміст роботи. Оперування певними символами, знаками, сакральними категоріями в графічному мистецтві – класичний хід. Я не уявляю графіку без символів, знаків – всім відомих або напівтаємних. Символіка для мене – це основа графіки»<sup>635</sup>. Візуалізуючи подібні творчо-світоглядні спрямування, митець створює гротескно-фантазмагоричні образи «Центавра» – коня із людською головою, колесами замість копит, осідланого дивним вершником із чудернацькою крилатою маскою; Дедала чи просто впертого старця, який в роботі «Бажання літати» облаштовує себе дивовижними крилами, досліджуючи структуру птаха, в надії здійснити омріяний політ; містичного творця із магічними атрибутами й образом слов'янського сонячного божества в роботі «Творення II». Кожен твір Денисенка віртуозно насичений численними символічними змістами. Левкасні роботи художника не менш символічні за графіку, їх потужний енергетичний вплив ще більше посилюється завдяки матеріалу – дереву, поверх якого здійснюється розпис. Золоте символічне тло, біблійні й фантазмагоричні персонажі створюють утаємничений неоміфологічний простір, в якому відбувається боротьба світла і темряви, добра і зла, дурості й мудрості. Старовинна техніка левкасу дозволяє автору підключитися до художнього світовідчуття давніх майстрів, що створили фаюмські портрети (звернення до яких відбувається в роботі «Фреска») й сакральні шедеври

<sup>635</sup> Зіміна П. Олег Денисенко: «Ми настільки звикли до банальних речей, що не помічаємо їх геніальності». [Електронний ресурс] / П. Зіміна. – Режим доступу: <http://experience.platfor.ma/oleg-denisenko/>

призначення цих скульптур не викликає сумніву й може перегукуватися із аналогічними міфологічно-релігійними обрядами первісності.

Знахідки у Кносському палаці на о. Крит дають підстави для проведення певних паралелей із творами попередніх періодів, адже в одному із святилищ палацу, за свідченнями дослідників, могли проводитися свята врожаю, народження яких датується періодом неоліту, й саме там були знайдені «дві, що стали знаменитими, статуетки “богинь зі зміями”», магічний погляд яких спрямований на глядача. Одна з богинь зображена у високому головному уборі, величезні змії оповили їй руки і спину, забираючись на тіару. Інша – у невеликій квітковій короні, на якій сидить кішка, тримає у піднятих руках змії голівками донизу»<sup>106</sup>. Вже йшлося про те, що саме символ змії напряму пов'язаний із образом жінки і відтворює ідею родючості, яка залишається актуальною як у первісній, так і у давньогрецькій образотворчій практиці. Про вшанування критської богині – покровительки врожаю – свідчать і розписи у так званому Коридорі процесій, на стінах якого зображені чоловіки-дароносці із численними подарунками, що несуть у напрямку богині, яка зображена із двома ритуальними сокирами – лабрисами – в руках, що виступають символами родючості. Також Крит славиться своїми численними зображеннями й статуетками биків, що актуалізують у пам'яті міф про Мінотавра – людинозвіра, викликають паралелі з подібними людинозвірними зображеннями первісності, що у критському варіанті може бути відлунням прадавніх тотемічних вірувань, та визначають надання символічного значення образу бика, який набуває символічних ознак вже у первісній культурі.

На відміну від П. Сорокіна, який відносить крито-мікенське мистецтво до так званого візуального (чуттєвого) стилю, в якому превалює емпіричність і спрямованість на зорове враження, ми відзначаємо його приналежність до символічної форми із превалюванням символіко-реалістичних візуальних образів, які, хоча і виконані у достатньо зрозумілій художній манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й цілі, підкорені існуючим міфологічним культам, в систему яких вони органічно включені й не виступають чимось автономним і самодостатнім. При цьому вже на завершальних етапах

<sup>106</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1. / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 60.

крито-мікенської доби визначається поступовий рух до використання більш реалістичних зображень, поступове збільшення домінування яких приводить до утвердження класичної форми мистецтва в античній Греції.

У цьому контексті необхідно зазначити появу в критському мистецтві достатньо світських фресок, так званих «парижанок» – образів жінок із витонченими зачісками й макіяжем, які можуть свідчити про перші спроби поступового відходу від суворих релігійно-міфологічних канонів у бік більш реалістичного відображення жіночої краси. Про поетапний відступ від символічної умовності свідчать і деякі керамічні вироби, на яких, поряд із орнаментальними візерунками у стилі Камарес, починають з'являтися досить реалістичні образи, наприклад восьминога.

Відкриття Г. Шліманом у 1874 р. золотих скарбів при розкопках міста Мікени також надало чимало свідчень символічної спорідненості різних за часом культурних пластів, адже численні золоті прикраси містили образи левів, грифонів та інших міфологічних істот, символічні зображення яких вже з'являлися у первісних творах й будуть з'являтися у подальшій образотворчій практиці. Ритуально-символічного значення набуває також знайдена золота погребальна маска ахейського царя поряд із військовим щитами, «із якими у давнину ховали царів, щоб захистити їх поховання від злих духів»<sup>107</sup>. Отже, егейське образотворче мистецтво стає тією проміжною ланкою в історії давньогрецької культури, за допомогою якої поступово вибудовується динаміка становлення і оформлення саме європейського мистецтва, основні риси якого починають визначатися на теренах Давньої Греції.

Культура ранньоархаїчного (гомерівського) періоду є доступною для наукових рефлексій завдяки тим літературно-міфологічним творам, що дійшли до наших часів і дають можливість скласти певні уявлення про динаміку розвитку символізму в мистецтві й поступове формування самого поняття «символ» у давньогрецькій культурі. Як зазначають у своїй роботі А. Тахо-Годи й О. Лосев, «термін “символ” повністю відсутній не тільки у героїчних поемах Гомера, але також і в дидактичному й теогонічному епосі Гесіода, вказуючи на повну байдужість архаїчної поезії до цього слова, навіть у його найбільш елементарному значенні»<sup>108</sup>. Але при цьому

<sup>107</sup> Там само. - С. 64.

<sup>108</sup> Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев. – СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. – С. 332.

сьогодення і майбутнього. Хто ми? Звідки прийшли і куди йдемо? Саме ця тема втілена у полотнах «Заметіль», «Мандрівник», «Той, що проходить повз». Кожен з героїв йде до своєї мети своїм шляхом, але проваджені вони одним – «пошуком взаємозв'язку».

Звісно, що принцип виникнення асоціативного ряду не обмежується рамками асоціативного символізму і може бути наявним при спогляданні багатьох символічних творів, але, на відміну від своїх попередників, митець спрямовує свої творчі зусилля на максимальне розширення кола вільних асоціацій завдяки поєднанню живописної площини з інсталяціями, нечіткості й багатоваріативності зображень, а також тонкому підбору назв робіт, які спрямовують наше сприйняття у визначене автором русло, але не обмежують його будь-якими прописаними, раціональними концепціями. Асоціативний символізм Олексія Анда відображає неповторну самобутність нашої культури і закликає звернутися до вічних цінностей, невіддільних віянням часу й сьогочасній кон'юнктурі.

До асоціативного символізму можна також віднести й роботи київського скульптора Олексія Владімірова, який разом із Олексієм Андом у 2003–2004 р. був учасником спільного виставкового проекту під однойменною назвою – «Асоціативний символізм», що проходив у Національному палаці мистецтв «Український дім». Скульптури Владімірова відсилають нас до архетипових образів наших пращурів, традиції яких сягають корінням культури давніх слов'ян, греків, візантійців, втілюючи у такий спосіб багатовекторність української ментальності. Пластичність, витонченість і неоднозначність прочитання робіт «Жриця Аркада», «Торс Нью-неоліт», «Пристрасть Андрогіна», «Вівтар Безмовності», «Покровительство Богородиці» викликають у глядача численні варіації асоціативних зв'язків, зумовлених глибинною архетиповою змістовністю скульптурних образів.

Духом асоціативного символізму проникнута і творчість Олександра Павленка – учня Олексія Анда, що у своїх загадкових, напіввиявлених образах звертається до традицій слов'янського минулого, природних стихій, що проступають на полотнах у силуетах міфологічних ідолів, нагадуючи про нашу давню культурну вкоріненість. Асоціативним змістом насичені й символічні роботи Сергія Маруса, на яких крізь нечітку, туманну димку проступають образи Іоанна Богослова, Вавилонської вежі тощо. Глибинним символічним контекстом позначені й роботи Оксани

Після створення таких знакових робіт, як «Давня Русь» і «Фатальність», Анд розробляє свій, авторський стиль, якій об'єднує в собі техніку давньоруського темперного живопису, багат шарові лєсування, які застосовував ще засновник олійного живопису Ян ван Ейк, й енкаустику. Цей підхід використовується при створенні робіт «Вісник», «Самсон», «Іоанн Богослов», «Сказання про Бориса і Гліба», «Хранитель символів», «Георгій Побідоносець» та ін.

Однак і на цьому пошук нових способів творчої реалізації не припиняється. Окрім полотна, Олексій Анд починає використовувати новий матеріал – дерево. Старовинна дошка (часів Австро-Угорської імперії), що опинилася в майстерні автора за певним збігом обставин, за його словами, сама почала «диктувати» художнику вже «закладену» у ній історію – автору залишалося лише вдивлятися в її структуру і, підкоряючись внутрішньому баченню, відтворювати «схоплений» сюжет. Так з'явилися на світ «Хранитель Печаток», «Хранитель Давнини» і «Тридцять срібників». Єдине для автора залишається незмінним – він спілкується з нами мовою символів, лише відкриваючи завісу іншої реальності, надаючи нам можливість бачити і вгадувати, міркувати і добудовувати ланцюг нових смислів.

Третій вектор має назву «Симфонії земних структур». Всесвітня гармонія, єднання смислів, всезагальний взаємозв'язок символічно народжуються в медитативному звучанні живописної серії «Симфонія земних структур». Занурюючись у споглядання цих полотен, ми починаємо відчувати себе частиною всесвіту, що розмірено живе за законами світобудови. Галактичні пульсації, що випромінюють неземне сяйво, народжують в уяві автора містичні жіночі образи – символи вічної жіночності (Софії) й краси, втілені у роботах «Pulsation Alpha», «Pulsation Beta», «Pulsation Gamma», «Занурення у позасвідоме». Цей світ сновидінь і марень абсолютно по-іншому відкриває нам сферу позасвідомого, яка, з'являючись на світ із надр фрейдівського психоаналізу, переходить на якісно інший, що не вичерпує себе фізіологізмом, рівень. Воно стає позасвідомим більш високого порядку, позасвідомим, в якому містяться не тільки наші витіснені бажання й потяги, тваринні інстинкти й страхи, а сферою, завдяки якій людині відкривається неземне, божественне.

Пошук вселенської гармонії немислимий без ідеї мандрів, паломництва, ідеї вічного пошуку самого себе в лабіринтах минулого,

дослідники вказують на те, що, попри відсутність використання поняття «символ», символічне тлумачення й наявність символічних узагальнень у творах Гомера та Гесіода не викликають сумніву, що свідчить про закладення передумов для оформлення цього терміну в самостійне наукове поняття. Саме у цей час починається закладання основ поступового відходу від дорефлексивного символізму попередніх періодів, а також від домінування його візуального представлення, поряд із яким провідного значення набуває літературно-поетичне слово й згодом (наближаючись до класичного періоду) філософська рефлексія.

Пам'ятки архаїчного періоду, що збереглися до нашого часу, дають можливість зробити певні висновки щодо наявності символічної складової у творах того часу. Образотворче мистецтво часів архаїки ще зберігає певні риси умовності та декоративно-символічної орнаментальності, однак вже, по відношенню до попередніх періодів, спостерігається потяг до реалістичності. Архаїчні Аполлони і куриси, а також давньогрецькі дівчата – кори – ще позбавлені індивідуальних рис, їм притаманна так звана «архаїчна посмішка»<sup>109</sup> й стандартні, застигли, позбавлені динаміки форми. П. Сорокін відзначає домінування в архаїчному періоді розвитку давньогрецького мистецтва ідеаціонального стилю, що характеризується своєю умовністю і формальністю. «Превалюють геометричні й інші форми ідеаціонального стилю. Такі твори, як скринька Кіпсела або трон Аполлона в Аміклах, – майже виключно релігійні та міфологічні. (...) Мистецтво стає абсолютно «умовним» і «формальним»<sup>110</sup>.

Але вже друга половина VI ст. до н. е. характеризується посиленням реалістичних тенденцій, особливо у зображенні людини, що стають панівними у наступному – класичному – періоді розвитку давньогрецької культури. Сорокін вважає це ознаками переходу від ідеаціонального до візуального стилю, хвилі змін яких поступово приводять в його системі до утвердження ідеалістичного стилю в класичному періоді. Відповідно до концепції нашого дослідження, у цей час відбувається перехід від символічної форми мистецтва до класичної із домінуванням в ній реалістично-ідеалізованого виду, в якому візуальні образи мистецтва є

<sup>109</sup> Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2 т. Т. 1. / Н. М. Сокольникова; [2-е изд., стер.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – С. 70.

<sup>110</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 150.

реалістичними за своїм виконанням, але максимально наближені до ідеальних уявлень про красу та канони досконалості творів, що не передбачають (або мінімізують) наявності непривабливих, негармонійних елементів дійсності.

Щодо поступового оформлення термінологічно-понятійного апарату в цей період, то на підступах до давньогрецької класики слово «символ» лише одного разу зустрічається в античного поета Піндара, який не заглиблюється у пояснення сутності даного терміну, хоча і прекрасно розуміє його змістовну наповненість. «Коли Піндар говорить, що жоден із тих, хто живе на землі, не отримував ще від богів достовірного символу про майбутнє й розум людей сліпий до того, що станеться, він має на увазі прояв божественної волі у таємничих знаменнях, що так і не розкриті слабким людським розумінням. Ця нездатність смертних прочитати у відчутних символах іматеріальну думку божества призводить до розриву теперішнього та майбутнього, підтверджує традиційну обмеженість людського знання, встановлену споконвічно. Непізнаваність й багатозначність символу вперше намічається тут у одного із найбільш загадкових поетів Античності»<sup>111</sup>.

Побіжно символічні узагальнення з'являються у творах Есхіла, який говорить про «“символ” вогню, що оберігається стражами. Сигнальне вогнище, що є вісткою про перемогу над троянцями, є символом і свідченням цієї перемоги»<sup>112</sup>. У подібному руслі звертаються до поняття символу Софокл і Еврипід, для яких він постає у вигляді натяку, знаку, що може розшифрувати лише посвячений.

У філософських розмірковуваннях досократиків звернення до поняття символу є поодинокими, але, у той же час, відмінними від трактувань класиків. «Якщо в Анаксагора радуга – простий знак (symbolon) дурної погоди, то, за Демокрітом, люди, створюючи мову, “у спілкуванні один з одним стали встановлювати [словесні] символи відносно кожної із речей”. Зрозуміло, що слово як символ речі не може залишатися тільки на ступені простішого знаку»<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев – СПб.: Издательство «Алетейя», 1999. – С. 333.

<sup>112</sup> Там само. - С. 333.

<sup>113</sup> Там само. - С. 334.

питання про сенс нашого існування, а у когось – із веретеном, що сплітає нитки людських умовиводів. Загадкові ж мішечки на картині «Ното! Sapiens?», що мають різне внутрішнє наповнення – від монет до паперових записок, вибухають у нашій уяві цілою низкою різноманітних, несхожих смислів. Хтось бачить в них таємничу суть кожного з нас, приховану за щільною оболонкою «мішечка» нашого тіла, у когось цей асоціативний ряд рухається в іншому напрямку.

На думку автора, саме цикл робіт із використанням інсталяцій максимально точно відображає уявлення художника про «асоціативний символізм», саме у цих роботах, за його словами, проявляється оригінальний, авторський почерк, відмінний від усього того, що вже створювалося раніше у лоні символізму.

Другий вектор – «Хранителі Давнини». Він відображає інтенцію автора до пошуку своїх витоків, пошуку самого себе у лабіринтах минулого, пошуку втраченої культури й духовності. Невипадково у студентські роки Олексій їздив по містах – центрах слов'янської культури Давньої Русі, намагаючись відкрити для себе таємниці старовинного церковного живопису, відчути енергетику фресок стародавніх храмів, у результаті чого народжується унікальне монументальне полотно – «Давня Русь». Воно стає енергетичним проникненням, духовним єднанням із унікальною епохою минулого. Це узріння суті, вихід за межі історичної схематичності й шаблонності, це матеріалізація духу тих часів. І зовсім не випадковим є вибір живописної техніки – енкаустики (дослівно – мистецтво випалювання), яка була відома вже у Давньому Єгипті (III тис. до н. е.). Сполучною речовиною фарб є бджолиний віск, завдяки якому досягається ефект так званого «світіння». Саме цю техніку використовували стародавні майстри, саме у цій техніці написано багато ранньохристиянських ікон. Енкаустика у поєднанні з олійними фарбами дозволила автору створити враження нематеріальності побаченого, символічні образи стають провідниками, завдяки яким здійснюється зв'язок між двома світами: матеріальним і духовним. Автор намагається проникнути в саму суть явищ, побачити незриме, зобразити те, що не піддається зображенню. Він переходить від форм до глибинних шарів, до суті, його погляд пронизує видиме, що на картинах втрачає чіткі обриси і розчиняється у внутрішньому. Пророчі видіння, біблійні сюжети стають лейтмотивом багатьох творів автора.

дерним тенденціям. Сакральні необарокові символічні мотиви присутні й у багатьох інших творах українських митців, детальне звернення до яких постає горизонтом для подальших розвідок у лоні українського символізму.

Одним із найулюбленіших учнів майстра (за твердженням Стороженка) є Олексій Анд – художник, який вперше використав поняття «асоціативний символізм» у контексті сучасного живопису. В літературі це поняття на початку вже минулого століття використовує В'ячеслав Іванов, звертаючись до творчості Інокентія Анненського і характеризуючи його як поетику недомовленості й натяку. Цей художній вектор є наступним в структурі розгляду сучасного українського символізму.

Для Олексія Анда асоціативний символізм стає основою світо-розуміння й фундаментом художньої творчості. Використовуючи різні техніки, світло-тонові варіації, він практично у всіх своїх роботах уникає чітких ліній, позначень предметів, осіб, силуетів – ми вдивляємося у сюжет крізь серпанок, створений художником, завдяки якому досягається гармонійне єднання всіх смислових елементів картини. Автор не позначає, а натякає, він цілком усвідомлено провокує нас на участь у процесі співтворчості, підштовхує до продукування нових і нових асоціацій, які не обмежені стереотипами й умовностями. Анд хоче відійти від шаблонів традиційного розуміння символів і переставити акценти із наперед-визначеності на багатозначність, багатоплановість, надаючи глядачеві повну свободу власних інтерпретацій побаченого.

Здійснюючи спробу на філософському рівні проаналізувати даний феномен, можна виділити кілька векторів у творчості автора, дослідження яких дасть можливість вибудувати цілісну картину змістовної суті асоціативного символізму.

Перший вектор має метафоричну назву «У пошуках взаємозв'язку». Діалектична єдність і боротьба протилежностей – традицій і новацій – невпинно стимулюють процес творчого пошуку, який не дає автору можливості задовольнитися вже досягнутим і підштовхує до все нових і нових експериментів, у результаті чого виникають картини із використанням інсталяцій – об'ємних елементів, гармонійно вписаних у сюжет картини. Завдяки інсталяціям досягається можливість ще більшою мірою залучити глядача до процесу «гри» із вільними асоціаціями, оскільки у когось підвішені на мотузках загадкові деталі на картині «У пошуках взаємозв'язку» асоціюються з древніми сувоями, що містять відповіді на

Емпедокл, як зазначають Тахо-Годі й Лосєв, переосмислює давнє значення символу як знаку гостинності, виводячи його на зовсім інші рівні розуміння. Дві складові частини символу, дві його половинки, Емпедокл розглядає крізь призму чоловічого та жіночого начал, які, в його розумінні, й постають цими двома взаємодоповнюючими частинами, єдність яких досягається у дитині, що є поєднанням цих половинок. «Значить, символ, розділений на рівні частини, повинен обов'язково об'єднатися у дещо третє, і це третє не механічно складене ціле, а зовсім нова невидана цілісність, в якій можна вгадувати безкінечність прихованих якостей і властивостей»<sup>114</sup>. Ці міркування свідчать про поступове становлення і розвиток філософської рефлексії стосовно символізму, який повільно переходить зі сфери образотворчості у сферу філософських міркувань і теоретичних побудов, що будуть сформовані у подальші періоди.

На думку дослідників, вчення піфагорійців було глибоко символічним. «Слухачі Піфагора називалися “математиками”, що детально розробляли питання, або “акусматиками”, що сприйняли “символічний” метод Піфагора із викладом головних основ його вчення. Символи його і акусми як два шляхи тлумачення таємниці завжди складали два шляхи піфагорійського дослідження. (...) Відомо, що члени піфагорійського співтовариства впізнавали один одного за таємним символом, що доступний лише посвяченим»<sup>115</sup>. Отже, як зазначають Тахо-Годі й Лосєв, досократики акцентують свою увагу на таємничому боці символу (Піфагор); його узагальненості, що міститься у згорнутому вигляді в означенні предмета (Демокрит); а також визначають поєднання у символі двох його складових, частин, що складають нерозривну єдність (Емпедокл). «Усі ці три моменти, висловлені інтуїтивно й нібито випадково, закріпляться й стануть невід'ємними при формуванні поняття символу в епоху пізньої Античності»<sup>116</sup>.

У своїй праці «Нариси античного символізму й міфології» О. Ф. Лосєв максимально посилює значущість символічної складової у філософуванні давньогрецьких мислителів, що, зрозуміло, до цього часу викликає неоднозначні оцінки і критичні зауваження, але, безумовно, заслуговує на ретельне вивчення й аналіз у контексті нашого дослідження. Так, вже у

<sup>114</sup> Там само. - С. 335.

<sup>115</sup> Там само. - С. 335.

<sup>116</sup> Там само. - С. 335.

Фалеса вчений знаходить містико-символічні ідеї, які криються у його вченні про воду як основу всього суцього. «З'єднуючи ці дві спекулятивні формули – «усе з води» і «усе повно богів» – в одну й переводячи її на мову відстороненої філософії, ми знаходимо тут вчення про бога як іманентну сутність будь-якого становлення. Ця тотожність Бога, Світу, Розуму й Душі і є тим вихідним міфолого-символічним поняттям, з якого діалектично буде виводити еллінська філософія всю філософську картину світобудови»<sup>117</sup>. Подібний метод мислення, властивий Фалесу, Лосев безпідставно називає символічним, оскільки уможляв такого роду заснований не на науці й досвіді, не на дедукції – він вказує на наявність «сокровенної Таємниці, яка, однак, пронизує все явне...»<sup>118</sup>.

Такого ж роду символізм Лосев знаходить і в Анаксимандра в його Апейроні (Безмежному), і в Анаксимена в його Повітрі як першооснові, і в Повітрянім мисленні Діогена Аполлонійського. У такий спосіб учений характеризує досократівську філософію як початок формування давньогрецького містичного символізму.

Також Лосев виділяє основні риси давньогрецьких теорій символізму, даючи загальну характеристику всьому античному символізму як цілісному явищу. На перший план він виносить наступні позиції.

По-перше, на думку філософа, теорія античного символізму є онтологією, тобто вченням про буття, яке «розуміється як виявлений лик і свідомо-тілесна статуя, і платонічна, напр., естетика є ніщо інше, як вчення про ідеї й ідеї-символи»<sup>119</sup>.

По-друге, в античному символізмі краса обмежена матеріальним, тілесним світом, і навіть платонівські ідеї-символи базуються на уявленні про світ як про скульптуру, що поєднує в собі тілесне й ідеальне буття. На думку Лосева, античний символізм – це скульптурний символізм.

По-третє, і в античному символізмі, і в античній естетиці ми не зможемо знайти у чистому виді ані духу, ані тіла – вони з'єднані обопільним взаємопроникненням, ці дві сфери немислимі у повній автономності й роздільності одна від одної.

<sup>117</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Изд. «Мысль», 1993. – С. 107.

<sup>118</sup> Там само. - С. 109.

<sup>119</sup> Там само. - С. 96.

українського символізму, поєднуючи у такий спосіб дух минулого із сучасним художнім світобаченням. На думку Стороженка, «“провідники” нетлінності небесної матриці бароко, його вертикалі ліхтарем Діогена розкодовують таїну бароко і ширять його горизонталь необароко на вічній землі, зокрема на землі України»<sup>632</sup>. В його сакральній творчості символ Трійці (Волі) має провідне значення, відсилаючи нас до архетипових основ української ментальності. На думку майстра, «триєдність світосприйняття українським народом є його потребою, природою. На відміну від інших народів і держав, наші служителі української православної церкви саме “Трійцю” розташовують в центрі храму, бані, як ознаку української відкритості, єдності, вселюбові. Над Києвом є “Трійця”, є захисники архангели, серед них Мисаїл в церкві Миколи Притиска»<sup>633</sup>. Саме розписами цієї церкви займався Стороженко в період з 1997-го по 2000 роки, втілюючи у них своє національне символічне світовідчуття.

Абсолютно не ілюстративним, а скоріше символічно-фантазмагоричним стилем характеризується цикл творів Стороженка за сюжетом «Кобзаря» Т. Шевченка, що постають необароковими видіннями автора внутрішньої суті шевченківських образів, які позбавлені буквальності й оповідального принципу, постаючи міцним переплетінням складних символічних асоціацій. «На перший погляд, ці твори переповнені зображеннями грішних і святих, людей і янголів, селян і панів. Проте якщо уважніше до них придивитися – опиняєшся у дивовижно креативному світі, позбавленому фізичних законів і побутового порядку»<sup>634</sup>.

Микола Стороженко є духовним вчителем цілої плеяди українських художників-символістів, адже викладаючи в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, він вже виховав покоління талановитих митців, що достойно витримують випробування часу й не втрачають обраних орієнтирів на догоду кон'юктурі й актуальним постмо-

<sup>632</sup> Стороженко М. Сповідь. «Думки під склепінням» (щодо мистецьких сакральних творів) [Електронний ресурс] / М. Стороженко // «Образотворче мистецтво». Видання національної спілки художників України. – № 2. – 2001. – Режим доступу: <http://shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/220/blog/10/Mikola-Andr%D1%96yovich-Storozhenko.-%D0%86nformats%D1%96ya-pro-mittsya-z-r%D1%96znih-drukovanih-dzherel.-Pochatok>

<sup>633</sup> Там само.

<sup>634</sup> Філатов А. Микола Стороженко: Космічне осмислення «Кобзаря». [Електронний ресурс] / А. Філатов // Українська культура. – № 8. – 2013. – Режим доступу: <http://www.shevkiyivlib.org.ua/arhiv/podii/1103-mitets-na-storinkah-zmi-2013-mikola-storozhenko-kosmichne-osmislennya-kobzarya.html>

мацій»<sup>629</sup>. Дослідниця зазначає, що визначення символічного змісту твору мистецтва неможливе без його розгляду як феномена культури, що містить у собі багатовекторну спрямованість на естетичні, комунікативні, ціннісні тощо рівні сприйняття і розуміння. Щербань характеризує специфіку механізму художньої символізації, «який полягає в детермінації частини цілим, тобто втіленням цілісного художнього змісту твору в його окремих структурних елементах»<sup>630</sup>. Дослідниця вказує на надзвичайно важливу наявність діалогу, комунікації між твором мистецтва і глядачем, завдяки чому й виникає можливість встановлення герменевтичної множинності символічних змістів, спрямованість яких буде залежати від культурних детермінант, а також від внутрішнього світу глядача.

Сучасна українська дослідниця О. Вячеславова у своїй роботі «Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України» зазначає, що «посткласичний характер неоміфологізму в українському мистецтві набув виявлення в елімінації класичної лінійної категорії сюжету, у зв'язку з чим типологізація міфу в образотворчості можлива на засадах міжсистемного буття символів (розглянуто семантику міфологем „польоту”, „драбини”, „світового древа”, „шляху”, „переходу”, „ковчега”, „джерела”, „гри”, „сновидіння”»<sup>631</sup>.

Звертаючись до основних векторів реалізації принципів символізму в українському образотворчому мистецтві (у даному випадку ми використовуємо саме цей термін, адже в Україні, на відміну від західноєвропейських країн, образотворчі традиції живопису, графіки, скульптури та прикладного мистецтва й досі залишаються найбільш поширеними), потрібно визначити їх основні спрямування й специфіку.

Одним із фундаторів символічних спрямувань в сучасному українському живописі є нині професор, академік НАМУ, народний художник, лауреат державної премії України ім. Т. Г. Шевченка Микола Стороженко – засновник школи сучасного сакрального живопису й керівник «Майстерні живопису та храмової культури» НАОМА. Саме сучасний сакральний український живопис, що продовжує національні барокові традиції, постає одним із потужних спрямувань у лоні новітнього

По-четверте, античний символізм суттєво відмінний від західної естетики. У ньому прекрасне немислиме у смислі своєї автономності. Для грека «автономія прекрасного не у тому, що воно існує саме по собі, як “ідея”, як “безкорислива насолода”, але у тому, що воно є прекрасне життя, тобто здорове, шляхетно-тілесне, прекрасно-здійснене життя»<sup>120</sup>.

Крім того, значну увагу філософ приділяє проблемі тілесності, без якої немислима уся антична традиція. Складно не погодитися з думкою більшості дослідників, серед яких О. Лосєв не є виключенням, що основні інтенції античної свідомості в основному були спрямовані на проблеми людського тіла, краса й досконалість якого стали без перебільшення «візитною карткою» Античності. О. Шпенглер навіть бачить у матеріальному, зримому, чуттєвому тілі основний прасимвол античної душі, античної культури, яку філософ називає аполлонівською й характеризує відчуттям протяжності, простору, а не часу, що стає домінуючим у подальші періоди розвитку. «Пафос цієї аполлонівської тенденції, що пройшла крізь століття, абсолютно не був зрозумілий, бо ніхто не відчував, що й архаїчний рельєф, і коринфський вазовий розпис, і аттична фреска мали своєю метою тільки суто речове, бездушне тіло – храм тіла також позбавлений будь-якого “нутра” – поки Поліктет і Фідій не виклали досконалу техніку оволодіння ним»<sup>121</sup>.

Невипадково, що саме принцип «золотого перетину» – ідеальної системи пропорцій, обґрунтованої Поліктетом у трактаті «Канон» і втіленої у статуї «Доріфор» («Канон»), – стає безумовним правилом створення не тільки скульптурних, але й архітектурних і живописних творів, про які, на жаль, ми знаємо лише за текстовими свідченнями. Краса людського тіла, його земна, реалістична привабливість, на відміну від символічної умовності, стають основними лейтмотивами образотворчого мистецтва класичної доби. Мирон, Фідій, Поліктет та інші митці віддають перевагу максимальному наближенню до дійсності, міметичному зображенню людського тіла як при створенні образів атлетів, так і при створенні образів богів та богинь. Їх божественна присутність є людською, чуттєвою, осяжною, позбавленою рис потойбічного виміру, вона реалізує тілесний

<sup>629</sup> Щербань О. О. Твір мистецтва як символічна реальність: Автореф. дис... кандидата філос.. наук: 09.00.08 / О. О. Щербань. – К., 2009. – С. 3.

<sup>630</sup> Там само. – С. 11.

<sup>631</sup> Вячеславова О. А. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України: автореф. дис... кандидата філос.. наук: 09.00.08 / О. А. Вячеславова. – Луганськ, 2007. – С. 5.

<sup>120</sup> Там само. – С. 98.

<sup>121</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1998. – С. 395.

ідеал в реалістично-ідеалістичних образах класичної форми мистецтва, що поступово буде позбавлятися цієї досконалості в класичних формах реалістично-академічних образів мистецтва Давнього Риму.

Розділяючи погляд на образотворче мистецтво як на мімезис, Й. Вінкельман вбачає однією із головних ознак давньогрецьких творів класичної доби – які він вважає взірцем мистецтва й прикладом для наслідування – спокійну велич, відсутність пристрасності й надмірної емоційності та благородну простоту. На його думку, причину успіхів, досягнутих грецьким мистецтвом, почасти потрібно шукати у впливі клімату, почасти – у державному устрої й образі правління у греків й обумовленому ними складі мислення, а також, не в меншій мірі, – у повазі до художників та їх ролі й призначенні мистецтва у грецькому суспільстві»<sup>122</sup>.

Із подібним винесенням грецьких творів із простору природної людської емоційності рішуче не погоджувався Г. Лессінг, критикуючи погляди Вінкельмана у своїй роботі «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» і наголошуючи на тому, що давньогрецькі скульптури проникнуті глибокими переживаннями й не позбавлені нічого людського. На противагу Вінкельману він заявляє: «Не там є грек! Він був чуттєвим і знав страх; він виявляв і свої страждання, і своє горе; він не цурався будь-якої людської слабкості, але жодна з них не могла втримати його від виконання справи честі й обов'язку»<sup>123</sup>. Але так само, як і Вінкельман, Лессінг розглядав образотворче мистецтво з позицій мімезису, не вбачаючи у давньогрецьких зразках рис символізму.

В концепції Г. Гегеля саме в античному мистецтві, яке він відносить до класичної форми, досягається гармонійне поєднання форми і змісту, завдяки чому воно постає втіленням ідеалу прекрасного. «Тільки класичне мистецтво створює ту реальність, що збігається із поняттям прекрасного, яку марно намагалась досягти символічна форма мистецтва. (...) Ідеал дає зміст і форму класичному мистецтву, що здійснює у цьому адекватному

Хорс мали солярний характер»<sup>627</sup>. У контексті солярного культу Личковах розглядає й сигнатуру Семаргла – божества давньокиївського язичницького пантеону. По-друге, це архетип волелюбності, який споріднений із теперішнім державним символом України – тризубом, походження якого пов'язують із монограмою київського князя Володимира, що означає слово «воля». Окрім цього, символ тризубу виводить нас на єдність язичницького (тривимірність простору світобудови) і християнського (Бог-Отець, Бог-Син і Дух Святий) образу Святої Трійці. Зважаючи на волелюбну природу сучасного українця та його прагнення до відчуття єдності власного життєвого простору, даний архетип постає одним із стрижневих у визначенні нашої національної ідентичності, у тому числі й у царині мистецтва.

В. Личковах, ґрунтовно досліджуючи у своїй роботі символічні основи української культури, поряд із категорією архетипу вводить категорію сигнатури – «знаково-символічної системи, що упорядковує культурний простір етносу. Сигнатура являє собою знаковий комплекс, що символізує смислові константи духовної культури певного етносу, краю, регіону. В сигнатурі унаочнюється, візуалізується ідейно-естетична домінанта “культурної душі”, світоглядно-ментальний стрижень філософії та естетосфери етнокультури, в т. ч. і регіональної»<sup>628</sup>. Крізь призму візуалізації зазначених сигнатур дослідник розглядає й сучасну українську образотворчу спадщину, приділяючи значну увагу творчості регіональних чернігівських художників, про яких ще буде йти мова у нашому дослідженні.

На з'ясування специфіки символічної основи художнього твору спрямована дисертаційна робота української дослідниці О. Щербань, яка зазначає, що «для художньої практики ХІХ – ХХ століть саме культурні символи, які відображають екзистенціальний досвід особистісного самовизначення людини, поступово ставали домінуючим предметом художньої рефлексії, що було наслідком згаданої цивілізаційної кризи умов і змісту людського буття в цю епоху. Завдяки цьому мистецтву вдалося стати одним із найважливіших чинників соціокультурних трансфор-

<sup>122</sup> Вінкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / И. И. Винкельман. – СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. – С. 101.

<sup>123</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг // Избранные произведения. – М.: Гос. изд. художественной литературы, 1953. – С. 390.

<sup>627</sup> Матюхіна О. Солярний культ у віруваннях давніх слов'ян / О. Матюхіна // Проблеми слов'янства. – Вип. 50. – 1999. – С. 210.

<sup>628</sup> Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури / В. Личковах. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 15.



свою європейську приналежність, зберігає потужне символічне підґрунтя, що визначається особливостями української культури.

Як зазначає відомий український естетик, культуролог В. Личковах у збірці праць під назвою «Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури», «українська етноментальність ґрунтується, зокрема, на таких архетипових принципах конституювання життєвого світу і культурного простору українства, як кордоцентризм, софійність, антеїзм тощо»<sup>624</sup>. Н. Ковальчук у своєму дисертаційному дослідженні «Символічні структури етнокультурного процесу в Україні» також звертає увагу на те, що «характеристикам української культури суттєво відповідають софійність, кордоцентризм, розуміння природи (землі) як материнського початку буття, свобода як особиста гідність людини, образ шляху (дороги) як втілення долі. Опредмечування цих архетипів дозволяє тлумачити національні чинники не тільки в буденному бутті, але і в статусі символічного вираження національних цінностей»<sup>625</sup>. М. Шумка у своїй роботі «Символізм у філософській культурі України» також визначає основні символи української ментальності, якими, на її думку, «є символи світла, софійності, людини, слова, серця (душі)»<sup>626</sup>.

На нашу думку, є сенс також зробити акценти на деяких архетипах, коріння яких сягає трипільської й дохристиянської доби. По-перше, це солярність, адже солярна, свастична символіка була наявна у давніх віруваннях на українських землях ще за часів Трипілля й згодом знайшла своє продовження в язичницькому культі вшанування Сонця, а пізніше набула особливого сакрального значення в християнсько-візантійському символіко-містичному тлумаченні світла й світлоносності. Як зазначає О. Матюхіна, «слов'янські імена багатьох князів Київської Русі включають частку “яр” – один із епітетів Сонця: Ярослав, Ярополк, а Володимира Великого в билинах прямо називають – Володимир – Красне Сонечко. Серед ідолів, поставлених Володимиром у Києві, Даждьбог і, можливо,

<sup>624</sup> Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 13.

<sup>625</sup> Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04 / Н. Д. Ковальчук. – К., 2007. – С. 5.

<sup>626</sup> Шумка М. Л. Символізм у філософській культурі України: автореф. дис... кандид. філос. наук: 09.00.0 / М. Л. Шумка. – Львів, 2001. – С. 6.

способі формоутворення те, що відповідно до свого поняття складає справжнє мистецтво»<sup>124</sup>.

На думку ж П. Сорокіна, у класичний період відбувається перетинання візуалізму й ідеаціоналізму, що приводить до формування феномена ідеалістичного мистецтва. «Воно досягнуло усі досягнення розвиненої візуальної техніки, але його “душа” усе ще перебуває в ідеаціональному – релігійному, етичному, надчуттєвому – світі»<sup>125</sup>. Тобто Сорокін наполягає на внутрішній орієнтації творів на ірреальні виміри, що є характерною особливістю їх подвійної сутності, що, з одного боку, використовує реалістичні прийоми зображення, а з іншого, об'єктами цих зображень постають божественні істоти – Зевс, Афіна, Аполлон тощо. Але все ж таки, на нашу думку, ці боги не є для давнього грека чимось потойбічним, неземним та ірреальним, вони тілесні, реально присутні в житті кожного й наділені абсолютно людськими рисами, на відміну, наприклад, від нематеріальності й трансцендентності божественного в християнстві. Осяжність, іманентність, людиноподібність і тілесність навіть божественних представників славетного Олімпу роблять їх унаочнення в мистецьких творах максимально реалістичним, хоча, як вже зазначалося, з елементами максимальної ідеалізації, орієнтири якої спрямовані на ідеалізовану передачу людської тілесності.

У дослідженні Ю. Легенького, який розглядає феномен зображення в контексті культури, «античний символ – це завжди символ іншого буття. Символ відкритий в світ слова, логосу»<sup>126</sup>.

Тому, на нашу думку, саме тілесні інтенції реалістично-ідеалістичної образності класичної форми є домінантами мистецтва Давньої Греції. І не дивно, що саме скульптура стає головним його символом, максимальним чином задовольняючи можливість втілення краси людського тіла в об'ємному, речовинному, підкреслено матеріальному виді. Невипадково Лосєв стверджує, що грецьке мистецтво практично повністю просякнуте тілесними інтуїціями, які є його основою, проявляючись або у вигляді пластичних образів, доступних нашому погляду, або будь-яким іншим способом за допомогою домінування тілесного над духовним.

<sup>124</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Издательство «Искусство», 1969. – С. 138.

<sup>125</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 151.

<sup>126</sup> Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04 / Ю. Г. Легенький. – К., 1997. – С. 23.

Значним фактом для розуміння ролі мистецтва в культурному просторі Давньої Греції є те, що у той час не існувало відмінності між поняттям «ремесла» і поняттям «мистецтва», існував єдиний термін для їхнього визначення. Мистецтво прирівнювалося до ремесла й ні про яку виключну роль щодо творів мистецтва мови не йшло. Практичність і утилітарність – ось головні пріоритети у відношенні до мистецтва. «Отакі – Сократ зі своїм утилітарним поглядом на мистецтво, Платон зі своїм підпорядкуванням художньої творчості релігійним і суспільним завданням, Аристотель зі своєю теорією “музичного” виховання, Плотін зі своїм підпорядкуванням художнього еросу містичному сходженню і т. п. Немислимий був погляд на чисте мистецтво як на щось цінне й навіть просто можливе. “Мистецтво заради мистецтва” – неможлива річ для Античності. Вчення Канта про безкорисливість естетичної насолоди здалося б грекові диким викривленням моралі й варварською порочністю й дурістю»<sup>127</sup>.

Заняття мистецтвом в Античності є справою, невартою споглядальника й філософа, це – ремісництво, доля нездатних піднятися до висот філософського світовідчуття й світорозуміння. Невипадково Платон виганяє усіх художників і поетів зі своєї «ідеальної держави», прирівнюючи їх до акторів, проституток, цирульників і торговців, що потрапляють у розряд «непотрібних людей». Мистецтво оцінюється ним з погляду утилітаризму або, у найкращому випадку, з позицій необхідного доповнення у справі релігійного виховання античної людини. Позиція Лосева щодо повного нівелювання Платоном ролі мистецтва в античному суспільстві однозначна й непохитна. Він категорично стверджує, «що т. зв. платонівська естетика є не що інше, як заперечення самого мистецтва у його корені. Це не боротьба одного напрямку в мистецтві з іншим, не захист одного виду мистецтва замість іншого. Це – заперечення будь-якого мистецтва, знищення самого принципу мистецтва, удушення самого кореня»<sup>128</sup>.

Український філософ А. Тихолаз наводить наступне пояснення подібної позиції Платона: «На перший погляд видається дивним, що такий блискучий художник, як Платон, демонструє настільки елементарно утилітарне відношення до мистецтва, яке оцінюється дуже невисоко. Однак у цьому немає нічого дивного, якщо пам'ятати, що єдиний справжній твір

(Д. Джадд, К. Андре, Р. Морріс, Д. Флавін та ін.) тощо, у меншій мірі відбувається звернення до реалістичних прийомів (на противагу пануванню соцреалізму на теренах СРСР), скульптурні експерименти спрямовані на використання нових матеріалів й інноваційно-просторових рішень. Серед небагатьох європейських скульпторів-новаторів, які, попри використання принципово нових підходів до творчих рішень, при цьому не втрачають глибини і символічної наповненості робіт, потрібно виділити іспанського скульптора Жаума Пленсу – всесвітньовідомого майстра сучасності, скульптури якого прикрашають міста по всьому світу. Його найвідоміша робота – «Дім знань» – скульптура із літер кирилиці й латиниці, які утворюють обриси людини, що сидить. Скульптура повністю просвічується і є порожньою всередині, що дозволяє глядачу опинитися в її центрі. Символічна єдність усіх людей світу, яка унаочнена переплетенням літер різних алфавітів, вказує на єдину людську мову – мову знань. Також у творчості Пленси часто повторюється образ людини, що обіймає дерево, яке виводить нас на міфологічний символ дерева життя. «“Ідея дерева життя” – це дослідження алхіміків у Середньовіччі. Вони вважали, що людина після смерті з'єднується із універсумом за допомогою космічного дерева, що виростає із її мертвого тіла. Зрідка зустрінеш художника, який під своєю творчістю має глибоку філософську платформу поряд із бажанням вписати свої скульптури в оточуючий простір за рахунок напівпрозорості матеріалу й правильної, плавної форми»<sup>623</sup>.

Значний пласт образотворчих робіт символічної спрямованості наявний в сучасному українському мистецтві, детальний аналіз яких буде здійснений у наступному підрозділі.

#### 4.4. Символізм в українському образотворчому мистецтві кінця XX-XXI століття

Незважаючи на потужні глобалізаційні тенденції, що постають домінантою міжкультурних взаємозв'язків із другої половини XX ст. і суттєвим чином позначаються на розвитку мистецтва сучасності, що у значній мірі стає уніфікованим, стандартизованим та позбавленим етнонаціональних рис, українська образотворча практика, усвідомлюючи

<sup>127</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Изд. «Мысль», 1993. – С. 77.

<sup>128</sup> Там само. - С. 838.

<sup>623</sup> Человек, обнимающий дерево жизни. Скульптуры Жауме Пленса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://actual-art.ru/chelovek-obnimayushhij-derevo-zhizni-skulptury-zhaume-plensa/>

проекцій, які пронизують барабани й проектують на стіни як тіні ведичних символів, так і знаковий відеоряд, намагається символічно візуалізувати проблему положення вдів у сучасному суспільстві Індії. Глядач, який знаходиться всередині цього медійного твору, опиняється ніби у межах аудіовізуального міфологічного простору, що завдяки художній майстерності автора викликає численну кількість власних символічних асоціацій і складних емоційних переживань.

Подібна міфотворчість присутня і всередині віртуального простору, про який пише Е. Девіс, наводячи приклади міркувань дослідників щодо специфіки кіберпростору в контексті сучасної культури. «Розмірковуючи про янголів, демонів і босхівських чудовиськ, які населяють величезну кількість відеоігор й онлайн-світів, Маргарет Уертхейм відзначає, що “населення простору душі майже безкінечно різноманітне й мінливе”. Тобто як тільки душа відчула себе вдома, цей дім відразу наповнюється фантастичними створіннями. Уертхейм порівнює сьгоднішні цифрові популяції із мешканцями величезного середньовічного простору душі, яке ми можемо знайти у “Божественній комедії” Данте»<sup>622</sup>.

Звісно, ми не можемо говорити про суцільну символічну спрямованість сучасних медіа-творів – це, безумовно, залежить від творчих орієнтирів автора та його мети. Серед величезної кількості сучасних експериментів значний процент є суто формотворчою еквілібристикою із застосуванням новітніх технологій або творчістю розважального чи епатажного характеру. Незважаючи на це, як зазначають навіть куратори Венеційського біенале, ера раціонального концептуалізму й епатажної експлуатації жахливого та потворного (на кшталт «творів» Даміана Херста) поступово відходить, знаменуючи початок звернення до неоромантичних або неосимволічних тенденцій у мистецтві недалекого майбутнього.

Серед більш традиційних різновидів мистецтва – живопису, графіки та скульптури – на західноєвропейських теренах другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. у переважній більшості панує абстрактний експресіонізм (Дж. Поллок, В. де Кунінг, А. Горкі, М. Ротко, Р. Мазервелл та ін.), експресіонізм (Ф. Бекон та ін.), поп-арт (Е. Ворхол, К. Олденбург, Р. Раушенберг, Р. Ліхтенштейн, Д. Джонс, Х. Дзвід та ін.), мінімалізм

<sup>622</sup> Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху [Электронный ресурс] / Э. Дэвис. – Режим доступа: <http://marsexx.ru/lit/davis-technognosis.html>

мистецтва для нього – космос, а єдиний справжній художник – деміург, який створив цей космос»<sup>129</sup>.

Щодо платонівської категоричності складається суперечливе почуття – властива сучасній людині свідомість із труднощами може змиритися із визнанням подібної розірваності між естетикою прекрасного у Платона й мистецтвом, яке повинно бути його логічним втіленням як у речовинному світі, так і у творі мистецтва. Ця суперечливість є, на думку Лосєва, наслідком «не-античності» нашого розуміння платонізму, наслідком нездатності мислити категоріями культурної традиції того часу. Він пропонує нам абстрагуватися від подібного розуміння, намагаючись розглядати теорію Платона з позицій конкретно-історичних, відкинувши примат існуючої дослідницької традиції.

Незважаючи на те, що, висловлюючись словами Лосєва, філософська система Платона максимально уникає самого поняття «символ», майже боїться його, філософ кваліфікує його вчення про ідеї як справжній символізм. Це твердження базується на тому, що методи, які використовує Платон у своїй філософській системі (а саме – феноменологічний, трансцендентальний і діалектичний), мають або символічний характер, або напряду сприяють символізму.

Лосєв же, крім зазначеного, чітко визначає, що платонівський символізм – це античний символізм. Розкриття ж того, у чому полягає особливість античного символізму, філософ починає з визначення того, чим же є символ. Оскільки символ характеризується як субстанціальна тотожність ідеї та речі, сутності і явища, наступним кроком стає розгляд можливих варіантів, у яких цей символ може бути представлений. Розглядається домінування або ідеї, або речі, або ж їхня тотожність.

У першому випадку, коли на перший план висувається ідея, символ представлений «суто ідеально». Тут символ переноситься в ідеальну, духовну сферу й тотожність ідеї й речі може бути виражена або продемонстрована лише ідеальними засобами. Для ілюстрації подібного роду символізму Лосєв наводить християнство, в якому усе речовинне й плотське займає далеко не провідне положення і його виправдання можливе лише в акті перетворення й порятунку, які мають яскраво виражений ідеальний характер. «Зрозуміло, що це символізм ідеальний,

<sup>129</sup> Тихолаз А. Г. Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини ХІХ – початку ХХ століть / А. Г. Тихолаз. – К.: Вид. «Парапан», 2002. – С. 214.

розумний, духовний. У матерії, в речах він відчуває потребу тільки як у прикладі й демонстрації»<sup>130</sup>.

У другому випадку на перший план висувається річ, явище, тому символ у даній ситуації буде речовинно-матеріальним. Тут річ буде домінувати, а символічний зміст зможе бути виявлений лише за допомогою речовинних і матеріальних засобів. «Так, шанування на Сході явищ природи – вогню, повітря, неба й небесних явищ є, безсумнівно, цим речовинно-матеріальним символізмом. Візьмемо у вигляді прикладу хоча б вогонь. Релігія вогню, мабуть, є символізмом, тому що у будь-якій релігії – зустріч і ототожнення двох сфер буття. Але цей символізм не виходить за межі речовини. Це – символізм речовинного, матеріального. Це – тотожність ідеї й речі у речах же.

Отже, один символізм є тотожність ідеї та речі в ідеї; інший символізм є тотожність ідеї та речі у речах»<sup>131</sup>.

У третьому ж випадку ми одержуємо тотожність речі та ідеї, тобто названий так Лосєвим античний символізм, який істотно відрізняється від символізму східного й християнського. Філософ відзначає, що не випадково християнський ідеальний символізм найбільше виявився у таких більш «духовних» мистецтвах, як живопис, поезія, музика; східний речовинний символізм – в архітектурі, а античний символізм – у скульптурі. Таким чином, античний символізм – це скульптурний символізм.

Але чому ж саме скульптурний? Лосєв вважає, що саме у такому виді духовне й тілесне досягають повної рівноваги. Духовне не може існувати автономно, у повній незалежності від тілесного, так само як і тілесне в античній скульптурній або художній формі не має повної волі, воно є залежним від духовного. «Тому антична статуя в принципі – безока статуя, холодна статуя, незацікавлено-велична статуя. У ній затриманий занадто життєвий напір органічних сил і стримана внутрішня динаміка духовних глибин. Тут немає і тіла у всій його природній незібраності, хаотичності, плинності й хворобливості. Тут – облагороджене, ідеалізоване тіло, одухотворене тіло. Тому скульптура і є зображенням людського тіла. Тут

<sup>130</sup> Лосєв А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосєв. – М.: Изд. «Мысль», 1993. – С. 635.

<sup>131</sup> Там само. – С. 635–636.

втілилася у містифікації техніки й народженні техноязичництва, кіберделічних субкультур тощо. «У світі, що усе більше залежить від цифрових технологій, езотеричне знання і таємна термінологія, які асоціюються із обчислювальною технікою, надають їй майже релігійного статусу. Для “мирян” смерть Бога означала появу нової теології – теології техніки»<sup>621</sup>.

Подібне символічне олюднення як кіберпростору, так і сфери медіа-арту в віртуальних межах (нет-арт) і поза ними (медіа-інсталяції, відео-арт тощо), на нашу думку, не виключає втілення за допомогою цих технологічних прийомів і актів віри людини в існування божественного, трансцендентного, завдяки якій мистецький медіа-простір перетворюється на символічну сферу візуалізації божественного. Підтвердженням даної думки є перша спроба Ватикану представити свою експозицію на найпрестижнішій виставці сучасного мистецтва, Венеційському бієнале, у 2013 році, де у циклі робіт, що унаочнюють неканонічний спосіб бачення перших глав «Буття» із Старого Завіту, першою постає інтерактивна медіа-робота «Творення», виконана міланською мультимедійною групою «Studio Azzurro». У центрі величезної темної кімнати на підлозі розташований мультимедійний екран, на якому із долонь відвідувачів, що підводять їх до отвору-скану, утворюється символічне коло, яке в колоподібному русі наближується до божественного всевидячого ока. На стінах кімнати також розташовані три великих мультимедійних екрани (їх кількість постає символічною), на яких відсторонено блукають стурбовані своїми проблемами люди, що нікого не помічають доти, доки не помітили їх і не доторкнулися до їхніх зображень. У цю мить вони звертаються до глядача і починають розповідати про себе, відкриваючи душу іншій, небайдужій людині. На нашу думку, в подібного плану роботах закладений надзвичайно глибокий символічний зміст, що виводить нас не тільки на розуміння, а й на відчуття божественного.

Не менш символічною постає й медіа-інсталяція сучасної європейської медіа-художниці Налані Мелані, яка народилася в Індії, що у своїй роботі «У пошуках втраченої крові» за допомогою створення унікального аудіовізуального медіа-простору із використанням графічних малюнків з ведичної міфології, розташованих на шістьох символічних барабанах, що підвішені до стелі й обертаються навколо своєї осі, символічних відео-

<sup>621</sup> Дери М. Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / М. Дери; [пер. с англ. Т. Парфеновой] – Екатеринбург: Ультра.Культура; М.: АСТ МОСКВА, 2008. – С. 91.

Повертаючись до змістовних характеристик аудіовізуального мистецтва сучасності, потрібно зазначити, що поряд із вихолощуванням символічного змісту й перетворенням на симулякр, яке, на нашу думку, спостерігається, на жаль, не тільки у просторі експлуатації реді-мейд, відбувається і рух у зворотному напрямку – у напрямку створення нової міфо-символічної реальності за допомогою сучасних медіа-технологій. На відміну від Бодрійяра, який вбачав у гіперреальності та будь-яких технологічних інноваціях симулятивну сутність, на нашу думку, окремі практики медіа-арту – медіа-інсталяції, медіа-перфоманси, нет-арт тощо, які у своєму арсеналі продовжують використовувати й техніки класичної образотворчості, певним чином постаючи логічним продовженням еволюції образотворчого мистецтва, хоча і маючи значні інноваційні відмінності, – стають основою створення нової міфологічної реальності. Потреба дераціоналізації мистецтва, яке протягом усієї другої половини ХХ ст. було практично позбавлене чуттєвої складової, що була витіснена концептуальним обґрунтуванням, втілюється у медіа-практиках цілісним возз'єднанням чуттєвого і розумового сприйняття у межах нової медіа-символічної реальності, яка, мовою Кассіра, постає суто людською символічною структурою, повністю автономізованою від природного світу. Саме потреба у поверненні до духовно-символічних вимірів, що тотальним чином викоринювалися культурною раціоналізацією, приводить до їх новонародження у технократизованій реальності. Як зазначає Е. Девіс у своїй роботі «Техногнозис: міф, магія і містицизм в інформаційну епоху», цитуючи техноязичника Марка Песке, «духовна реальність не є чимось таким, що спускається на нас звідкись зверху. Ми виявляємо її для себе за посередництвом наших символів, ритуалів й актів комунікації. Й оскільки кіберпростір втілює і розширює наш розум, що виробляє символи, він може опосередковувати сакральну комунікацію людей один з одним, а також “із тими сутностями – божественними частинами нас самих, – до яких ми звертаємося у цьому просторі”»<sup>620</sup>.

На думку М. Дері, яку він висловлює у роботі «Швідкість втечі: Кіберкультура на рубежі віків», тотальна раціоналізація, процес якої був запущений у добу Просвітництва, не змогла витіснити потреби в ірраціональному, сакральному, що у ситуації постмодерної «смерті Бога»

<sup>620</sup> Дэвис Э. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху [Электронный ресурс] / Э. Дэвис. – Режим доступа: <http://marsexx.ru/lit/davis-technognosis.html>

не абсолютно-вільний і невтримний у своїх нескінченних шуканнях дух, але людський дух, тобто дух, обмежений і зв'язаний тілом»<sup>132</sup>.

Таким чином, античний символізм робить ідею більш зовнішньою, формальною, він дає їй виявитися тільки у сфері тілесності, а матерію, річ одухотворяє й облагороджує, але тільки у межах її ж духовності.

А оскільки духовна енергія міцно зв'язана узами тіла, вона стає пасивною, лише відображаючи все те, що вже було створено до неї. Тобто річ стає наслідуванням вічно існуючому, тому, що завжди було, є і буде. Саме тому художню творчість Платон у своїй «Державі» називає «наслідуванням наслідуванню», повністю нівелюючи цим її цінність і дорівнюючи її до абсолютно непотрібного заняття. Оскільки тіло й без того наслідує ідеї, то вторинне наслідування, яким є художня творчість, абсолютно даремне – однаково воно ніколи не стане справжньою творчістю. «Усе буття є наслідування вічній і закінченій моделі, і повної творчості тут немає ніякої. Скульптура та її світ – пасивні. Такий же наліт пасивності лежить і на платонівському вченні про пригадування. Тут повна протилежність новоєвропейській «творчості», що впадає у протилежну крайність»<sup>133</sup>.

Лосєвське уявлення про три різновиди символізму певною мірою перегукується із гегелівською концепцією трьох історичних форм буття мистецтва: символічної, класичної та романтичної, із яких саме класична набуває свого розгортання в античний період. Подолання невідповідності й досягнення адекватного співвідношення між формою та змістом максимально повно відбувається у класичній формі мистецтва, яка, на думку Гегеля, приходить на зміну символічній і є вершиною мистецьких досягнень людства, руйнування якої відбувається у наступній – романтичній формі.

На думку Лосєва, Аристотель також закладає в основу кожного мистецтва наслідування, однак відзначає, що для того, щоб наслідування було можливим й ми отримували задоволення від нього, необхідна наявність певного первообразу. У вступі до роботи Філострата старшого і молодшого «Картини», завдяки якій ми довідуємось про живописні твори античного періоду, що взагалі не збереглися до нашого часу й ми маємо можливість скласти про них уявлення лише за допомогою писемних

<sup>132</sup> Там само. - С. 638.

<sup>133</sup> Там само. - С. 657.

джерел, С. П. Кондратьєв зазначає, що «Аристотель дуже високо ставив Полігнота як художника, що зумів у своїх картинах при примітивності фарб передати найбільш глибокі душевні переживання та яскраві риси характеру. Так, у своїй “Поетиці”, гл. VI, він говорить: “що стосується Полігнота, то він дуже добре передавав характерні риси свого зразка, картини ж Зевксиса цієї характерності зовсім не передають”»<sup>134</sup>, що свідчить про визначну роль мімезису в процесі створення витворів мистецтва. А ось що пише про мімезис сам Філострат старший: «Якщо хто хоче точніше дізнатися, звідки виникло мистецтво, нехай він знає, що наслідування служить йому началом; таким є воно із найдавніших часів, і воно найбільш відповідає природі. Мудрі люди відкрили цей закон і одній частині такого мистецтва дали назву живопису, а іншу назвали пластикою»<sup>135</sup>.

На нашу думку, принцип мімезису повною мірою відповідає реалістичному способу відображення дійсності в античних творах мистецтва, оскільки наслідування природі передбачає максимальне наближення до існуючих в реальності форм, що хоча і не тотожне фотографічній передачі, оскільки містить у собі творче переосмислення й перетворення образу художником, але будь-які відмінності від першоджерела повинні бути виправданими й не визначатися свавіллям творчої фантазії. Окрім цього, у цей період творчі інтенції авторів спрямовані не у бік символічної умовності образу, а, навпаки, у сторону вдосконалення реалістичних прийомів зображення, про що свідчить оволодіння художниками технікою перспективи, а також застосування прийомів світлотіні, повернення до яких відбудеться лише у добу Відродження. Ось як описує сюжет картини «Менекей» Філострат старший: «Розумно й красиво склав художник план цієї картини: він оточив стіни міста озброєними воїнами; він дає можливість бачити одних достатньо, в інших не видно лише ніг, треті видні лише до поясу, а далі – до грудей, потім видніються лише голови, шоломи й списи. Це, о хлопчик, називається перспективою, законами співвідношення: відходячи із відповідним колом предметів все далі, очі повинні сприймати цю оману зору»<sup>136</sup>. У цей період, на наше переконання, наявне домінування

<sup>134</sup> Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи / Филострат (старший и младший); [примечание, перевод и введение С. П. Кондратьева]. – М.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1936. – С. 6.

<sup>135</sup> Там само. - С. 21.

<sup>136</sup> Там само. - С. 26.

університету). Як зазначає російський культуролог А. Демшина у своєму дослідженні «Візуальні мистецтва в ситуації глобалізації культури: інституційний аспект», «у сфері візуальних мистецтв актуалізуються різні практики, що засновані або зорієнтовані на візуальне сприйняття: традиційні види й форми художньої діяльності (образотворче мистецтво, театр, кіномистецтво); численні арт-практики, дизайн, різноманітні теле-, відео-, медіа-форми»<sup>619</sup>. Таким чином, дослідниця включає до сфери візуального мистецтва й існуючі медіа-практики, що ще більше розширює його простір й тяжіє до максимальної універсальності.

На нашу думку, є сенс вести мову про аудіовізуальне мистецтво, яке органічно поєднує усі сучасні технологічні новації, у тому числі й медіа-практики, але також включає у себе й класичні види образотворчості – живопис, графіку, скульптуру та прикладне мистецтво, що досить часто активно використовуються митцями у створенні комбінованих сучасних проєктів. Поняття візуального мистецтва навіть при настільки широкому його розумінні не відображає наявної специфіки сучасних медіа-технологій, що, окрім зображень, використовують також звук. Саме термін аудіовізуальне мистецтво знімає розірваність слуху і зору, про яку писав М. Маклюєн у своїх дослідженнях, вже на рівні понятійного визначення й у такий спосіб постає більш коректним і влучним. Аудіовізуальне мистецтво стає синонімом змішаної постмодерної форми мистецтва й органічно включає у себе усі класичні види образотворчості, доповнюючи їх перелік сучасними інноваціями.

Термін же «сучасне мистецтво», «contemporary art», який був вперше використаний у другій половині ХХ ст. американським аналітиком у сфері мистецтва Р. Краус у контексті її дослідження творчості Девіда Сміта, на сьогоднішній день отримав широке розповсюдження, вказуючи на інноваційні прийоми творчості та їх актуальність. Але, на нашу думку, цей термін позбавлений сутнісних характеристик і навіть своєю назвою вказує лише на аспект темпоральності, не торкаючись специфічних аспектів нової творчості. Окрім цього, він має наліт маніпулятивності, адже усе те, що не підпадає під визначення «contemporary art», позбавляється рис інноваційності й пов'язується лише із минулими художніми прийомами.

<sup>619</sup> Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект: автореф. дис... доктора культурологических наук: 24.00.01. / А. Ю. Демшина – СПб., 2011. – С. 1.

спеціалістській і фрагментованій людині Заходу не просто доводиться жити у тісному повсякденному сусідстві з усіма давніми усними культурами світу, але і її власна електрична технологія починає зворотний переклад візуальної або зорової людини до племінної та усної конфігурації з її цільнозплетеним павутинням родинності й взаємозалежності»<sup>617</sup>.

Подібні технологічні інновації абсолютно логічно приводять до кардинальних трансформацій у лоні образотворчого мистецтва, й потрібно зазначити, що у другій половині ХХ ст. починається формування змішаної форми мистецтва у її постмодерному виді, що характеризується повним полістилізмом й інноваційністю форм – поряд із новітніми технологіями (кінетичне, медіа-мистецтво тощо) відбувається тотальне «циткування» й герменевтичне звернення до класичних і символічних форм у новому контексті, максимальна раціоналізація мистецтва, з'являються колажність, деконструкція, реді-мейд, різні види акціонізму тощо.

У зв'язку із подібним різноманіттям мистецьких проявів виникає питання щодо належності усіх інноваційних експериментів до сфери образотворчості, яка у класичному мистецтвознавстві обмежувалась живописом, графікою, скульптурою та прикладним мистецтвом. Реді-мейд, інсталяції, медіа-практики тощо, звісно, абсолютно логічно випадають із цього переліку, завдяки чому в термінологічному апараті мистецтвознавців з'являється поняття візуального мистецтва, яке охоплює й усі сучасні інновації. Дане поняття постійно розширюється і доповнюється, адже процес народження нових форм триває й не дає можливості вважати його повним і завершеним. На думку сучасних західних мистецтвознавців, термін візуальне мистецтво охоплює надзвичайно великий перелік мистецьких практик: «Це твори, які, у першу чергу, є візуальними за своєю природою: кераміка, малюнок, живопис, скульптура, гравюра, дизайн, ремесла, й частково сучасні візуальні мистецтва (фото, відео й кіно) й архітектура. Ці визначення не слід сприймати дуже суворо, оскільки багато художніх дисциплін (виконавче мистецтво, концептуальне мистецтво, мистецтво текстилю) залучають аспекти образотворчого мистецтва, а також мистецтво інших типів»<sup>618</sup> (посилання на сторінку Принстонського

<sup>617</sup> Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн; [пер. с англ. В. Николаева]. – М.: Жуковский: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле». – С. 60.

<sup>618</sup> Visual arts [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting1/8.html>

реалістично-ідеалізованих образів класичної форми мистецтва, які поступово витісняють символічні, що або знаходяться на периферії античної культури, або виступають у вигляді окремих складових, елементів реалістичного образу, тяжіючи у такому випадку більше до алегорій. Ось яким чином, за свідченням Філострата старшого, відбувається введення символіко-алегоричних елементів до абсолютно реалістичного зображення живописного полотна під назвою «Аріадна», в якому за сюжетом присутній бог Діоніс: «Наприклад, ось грона плюща; вони є вінком й тим дають нам впізнати Діоніса, нехай уся робота зроблена погано; і ріг на скронях видає нам Діоніса у цій фігурі; пантера, що непомітно з'являється з-під довгої одежі Діоніса, знову ж таки служить символом бога»<sup>137</sup>. Подібні символіко-алегоричні атрибути божеств будуть також з'являтися у наступні періоди розвитку європейського мистецтва – у добу Відродження – саме як елементи реалістичних полотен, основна інтенція яких спрямована на максимально точне відображення живописних образів.

Лосєв займає у питанні наслідування свою, дуже своєрідну, позицію, яка стосується передусім теоретичних концепцій античних авторів. Аналізуючи філософські системи Платона й Аристотеля, він доходить висновку, що «Платон – не раціоналіст і Аристотель – не емпірик, якщо не вживати ці терміни в якому-небудь неприродно широкому або неприродно вузькому значенні. І Платон, і Аристотель займають позицію, яка саме представляє собою щось середнє між раціоналізмом і емпіризмом. Це саме – символізм»<sup>138</sup>.

У системі Аристотеля даний символізм розгортається завдяки філософському вченню про буття, предметом якого є так звана «чтойность» (переклад Лосєва) – те, що розуміється під річчю як такою. «Вона є 1) зміст речі, 2) даний як неподільна й проста одиничність і 3) зафіксований у слові»<sup>139</sup>. Саме «чтойность», на думку Лосєва, поєднує у собі ейдос і матерію, вона є їхньою значеннєвою тотожністю, в якій зливаються в єдине ціле логічне й алогічне, потенційне й енергійне, вона постає символом речі.

Відносно ж мистецтва Аристотель практично солідаризується із Платоном, зводячи його до ремісництва й кваліфікуючи як підневільну,

<sup>137</sup> Там само. - С. 40.

<sup>138</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Изд. «Мысль», 1993. – С. 723.

<sup>139</sup> Там само. - С. 724.

пов'язану із одержанням грошей працю, яка не личить вільнонародженому громадянину. Шлях ремісника не веде до чесноти, а гідною є далеко не фізична праця, а споглядальне дозвілля. Досягнення внутрішньої інтелектуальної й етичної самозадоволеності – ось доля мудреця. Навіть у живописних творах Аристотель насамперед радить звертати увагу на етичні риси зображених персонажів, практично не беручи до розрахунку їх естетичні складові.

Таким чином, при усіх великих досягненнях античного мистецтва оцінка його видатними мислителями того часу була далеко незавидною, художник був відділений від «споглядальної еліти», і ні про яку пророчу й теургічну місію на той момент навіть і мови не велося. Сходження сприйняття мистецтва від ремісництва до визнання за ним божественного творчого начала в людині з її профетичними можливостями займе в людської історії не одне сторіччя.

Але це все ж таки не означає, що символічне призначення й символічна складова були повністю відсутні в образотворчому мистецтві Давньої Греції. Слідом за П. Сорокіним наголошуючи на нелінійному принципі розвитку образотворчого мистецтва й нелінійному характері зміни домінуючих у ньому форм, потрібно зазначити, що, незважаючи на домінування в давньогрецькому мистецтві класичної форми, символічна форма також не зникає із цього мистецького простору, продовжуючи розвиватися у не дуже значній по відношенню до домінуючої форми кількості творів.

Наскрізь символічною вважає давньогрецьку міфологію, яка і постає головним матеріалом для мистецтва, Ф. Шеллінг. «Загальна символіка або загальне відтворення ідей як реальних дане у міфології»<sup>140</sup>, й тому мистецтво завдяки своєму зверненню до міфологічної основи також набуває символічних рис.

Невипадково, що елевсинські містерії, пророцтва оракулів, містичні культи насичували численні твори мистецтва потужними символіко-містичними компонентами, залучаючи їх, як і у прадавні часи, до розгалуженої системи різноманітних обрядів і ритуалів. Наприклад, на місці розташування Дельфійського оракула, яке греки вважали «пупом землі», був побудований храм на честь Аполлона. «Змії були незмінною

<sup>140</sup> Шеллинг В. Ф. *Философия искусства* / В. Ф. Шеллинг; [перев. П. С. Попова]. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1965. – С. 69.

покоління. Сьогодні ж різні напрямки в мистецтві змінюють один одного із такою швидкістю, що починає ряботіти в очах – ледь глядач встигає познайомитися із новою школою й зрозуміти її мову, як вона вже зникає»<sup>614</sup>. Тоффлер наводить висловлювання французького критика Франкастеля про те, що швидкість життя й творчості на сьогоднішній день є фантастичною й мистецтво не може не відобразити це у нових формах. Таким чином, «у мистецтві, як і в мові, ми стрімко рухаємося у бік непостійності. Відношення людини із системою символічних образів набуває усе більш і більш тимчасового характеру»<sup>615</sup>.

Сучасні інноваційні зміни також безпосередньо пов'язані із технократизацією мистецтва. На відміну від радикальної демонізації новітніх технологій Бодрійяром, М. Маклюен покладає великі надії на сучасні аудіовізуальні медіа, завдяки яким, на його думку, можливе подолання гутенбергової розірваності культури слуху й культури зору, що стала панівною після створення алфавіту й розповсюдження писемності, яка відсікла гармонійність синкретично-міфологічної нероздільності дописемної культури слуху й призвела до домінування візуальності. Однією із спроб відновлення втраченої єдності, на думку автора, був символізм ХІХ ст., який намагався протиставити своє уявлення про гармонійну творчість візуально-чуттєвим тенденціям імпресіонізму. «У період розквіту імпресіонізму символізм спробував ще раз повернутися до єдиного поля буття»<sup>616</sup>. В сучасну епоху, яка для Маклюена позначалася домінуванням електрики, а на сьогоднішній день – вже електроніки й новітніх інформаційних технологій, за рахунок можливостей медіа виникає базис для об'єднання візуальності й аудіальності в системі аудіо-візуальної культури, що залучає до свого простору усі комунікативні можливості наукових досягнень. Виникнення «глобального селища», яке передбачив Маклюен ще напередодні відкриття Інтернету, створює й нові умови для відновлення багатомірності сприйняття світу й виникнення нової міфологічно-символічної реальності сучасної племінної культури під впливом новітніх медіа. «В теперішній час електричне стискання несе писемному Заходу усну й племінну культуру вуха. Тепер візуальній,

<sup>614</sup> Тоффлер Э. *Шок будущего* / Э. Тоффлер; [пер. с англ.]. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 196–197.

<sup>615</sup> Там само. – С. 201.

<sup>616</sup> Мак-Люэн М. *Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры* / М. Мак-Люэн. – К.: Ника-Центр, 2004. – С. 355.



положенні із глядачем, адже «глядач повинен інвестувати у своє сприйняття цього твору рівно стільки ж зусиль, скільки художник інвестував у його виготовлення»<sup>613</sup>. Таким чином, сучасні апологети появу реді-мейд прирівнюють майже до «рятівного пристрою», новації, яка відновила права пригніченого протягом тривалого часу митця, надавши йому врештірешт омріяну свободу і з нею найбільш суттєвий важіль життя – «час».

Але, виходячи із тверджень Бодрійяра, реді-мейд – готові речі, що за сучасною конвенцією стають творами мистецтва, піддаються подвійній девальвації, оскільки сучасне суспільство споживання, відриваючи побутові речі від їх первинного змісту, позбавляючи їх сутнісного зв'язку із людиною і переводячи у суто функціональний вимір, вже на цьому рівні девальвує річ як таку, а опиняючись ще й у ролі «твору мистецтва», вона девальвується вдруге. Отже, десимволізована і деантропоморфована річ, що, по суті своїй, вже на цьому побутовому рівні втрачає свої онтологічні ознаки, пересувається у сфері мистецтва на більш «високий» нівеляційний щабель, вдруге і остаточно відмовляючись від своїх сутнісних рис, відрікаючись навіть від сфери *функціональності*. Вона симулює нібито появу нового, не характерного для неї у побуті змісту, але ця поява створюється абсолютно штучно, базуючись нібито на творчій уяві автора, що наділяє цю річ новим, актуальним змістом, переводячи її у такий спосіб із розряду просто речі у розряд «твору мистецтва». Таким чином, у випадку із реді-мейд виникає феномен більш потужного симулякра у порівнянні із симулякрами побутової сфери. Символічна значущість речі, втрачена нею ще на першому етапі трансформації, у мистецькій сфері підміняється концептуально-авторською інформативністю, що претендує на роль достойної альтернативи втраченому символічному змісту завдяки надзвичайно потужній раціоналізації та вивірній обґрунтованості, що врешті-решт є не більш ніж імітацією справжнього змісту, наповненості твору, по суті, тим самим симулякром, що намагається створити чергову ілюзію змістовності і значущості.

Так звану «швидкість сучасного мистецтва», але дещо в іншому контексті, відзначає й Е. Тоффлер. «У минулому людині протягом життя достатньо рідко доводилося бути свідком фундаментальних змін художнього стилю. Стиль або школа, як правило, тримались принаймні

<sup>613</sup> Там само. – С. 19.

символікою оракула в Дельфах. Основа триподу, на якому сиділа Піфія, була зроблена у формі трьох гігантських переплетених змії»<sup>141</sup>, що відсилає нас до взаємозв'язку вже згаданого у попередньому розділі змістовного наповнення символу змії у мистецтві прадавніх часів і мистецьких творів Античності. Змія як символ вічного відродження, трансформації еротичного почуття у духовне начало зустрічається у численних давньогрецьких містеріях і присутня у зображеннях Діоніса, Афіни, Деметри, Зевса, Асклепія тощо. «Прихильники Діоніса також оповиті зміями, вони несуть жезл, на кінці якого зображена соснова шишка, що сильно нагадує фалос»<sup>142</sup>.

Символіко-містичні риси також знаходять у тих чудесах світу, що були створені за античних часів. Наприклад, храм богині Діани, що був побудований архітектором Ктесифоном у V ст. до н. е. у місті Ефес та став одним із семи чудес світу, був створений на честь Місяця, що, як і в прадавні часи, був окультним символом народження й виступав візуалізацією всесвіту. Статуя Зевса в храмі Олімпії, створена Фідієм, мавзолей у Галікарнасі, побудований архітекторами Сатирієм і Піфієм, також містять у собі потужні символічні інтенції. Так, будівлю мавзолею «було розділено на п'ять головних приміщень (почуття) й увінчано пірамідою (духовна природа людини). Піраміда мала 24 сходинки (священне число), й на її вершині була статуя царя Мавсола на колісниці»<sup>143</sup>.

Культура елліністичного періоду закладає основу руху до символізму, поступово затверджуючи кризу раціонального мислення на фоні багатопланового взаємопроникнення західних і східних традицій, яке потужно активізувалося після завоювань Олександра Македонського. Відходячи від реалістично-ідеалізованих образів класичної форми мистецтва періоду розквіту давньогрецької культури, давньоримське мистецтво, відповідно до нашої концепції, втрачає чистоту й витонченість, трансформуючись у реалістично-академічні форми, що визначаються своїм прагненням до наслідування давньогрецьким зразкам, але із

<sup>141</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; [пер. с англ. В. Целищева]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – С. 134.

<sup>142</sup> Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем. Г. Гаева]. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – С. 119.

<sup>143</sup> Там само. – С. 137–138.

превалюванням застигності, суворості, натуралістичності, а іноді – штучності форм з їх відходом від минулої ідеалізації. Відповідно до системи П. Сорокіна, у цей період відбувається перехід від ідеалізму до візуалізму, і «з цього часу ми вже маємо справу з елліністичною скульптурою, яка, безперечно, носить чуттєвий, або візуальний, характер з усіма особливостями, притаманними такого роду мистецтву»<sup>144</sup>. На думку дослідника, римське мистецтво носить суто наслідувальний характер відносно давньогрецького, який у різні часові проміжки коливається між псевдоідеалізмом, крайнім візуалізмом, наслідувальним натуралізмом-імпресіонізмом, історизмом, римським «рококо» до його переходу в змішану форму, що стає передвісником подальшого домінування ідеаціонального стилю християнського мистецтва (відповідно до нашої концепції – символічної форми).

Як зазначає В. Бичков, у цей час відбувається поєднання і «переосмислення на основі греко-римської культури єгипетських, ассіро-вавилонських, індійських, перських та давньоєврейських ідей і культурно-історичних традицій»<sup>145</sup>. Східні містико-символічні культури починають привертати увагу духовної еліти, завдяки чому виникають потужні запити щодо звернення до утаємниченого, загадкового, містичного й не буквально визначеного, що реалізується у поширенні астрологічних знань, східних культів і містерій та поступово завдяки внутрішньому синкретизму закладає основи подальшого переходу до монотеїзму.

На позиціях, далеких від зведення античного мистецтва лише до міметичної подібності, знаходиться і П. Флоренський, який вважав, що образотворчий символізм єгипетських саркофагів вплинув на портрети елліністичної епохи («фаюмські портрети»), а вони, у свою чергу, на іконописне мистецтво. На думку філософа, античний живопис був далекий від натуралістичного наслідування й достатньо символічний за своїм змістом. Як пише Флоренський, «прагнучи до символізму й відмови від неперетвореної плоти, елліністичний портрет не вирішив відразу розірвати з матеріальною поверхнею саркофага й визнав себе змушеним дати якийсь мальовничий її еквівалент, хоча подальшим завданням священного

<sup>144</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 153.

<sup>145</sup> Бичков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. – М.: Ладомир, 1995. – С. 14.

дійсності на користь створення простору гіперреальності, виникнення якої означає смерть мистецтва як такого. Це стосується насамперед сфери образотворчості, яка практично повністю витісняється технологічними новаціями. У своїй роботі «Прозорість зла» Бодрийяр зазначає, що «зникло мистецтво у сенсі символічної угоди, що відрізняло його від чистого й простого виробництва естетичних цінностей, відомого нам під ім'ям культури – безкінечного розповсюдження знаків, рециркуляції минулих і сучасних форм»<sup>611</sup>. Твори мистецтва втратили «таємницю співпричетності», що завжди була основою життєдайної сили культури. Він радикально критично ставиться до штучних, технократичних експериментів Дюшана і Ворхола, виправдання мистецьких витівок яких вважає порушенням коду самої естетики й естетизацією антимистецтва. Бодрийяр категорично не приймає співпрацю мистецтва із будь-якими новітніми технологіями, завдяки яким, на його думку, відбувається зречення принципу реальності й продукування принципу байдужості у глядача. Будь-яка гіперреальність – це сфера симулякрів, це смерть мистецтва, в якого помирає душа, адже для його створення потрібні лише технологічні можливості, а не натхнення й геніальність.

Кардинально протилежної думки дотримується апологет сучасного мистецтва Б. Гройс – прихильник новітніх інноваційних прийомів, який вважає, що «у нашому столітті мистецтво досягло немислимої раніше швидкості»<sup>612</sup> завдяки дюшанівському винаходу – реді-мейд (готовій речі), яка стає твором мистецтва у ту мить, коли ми її таким чином визначаємо. Отже, нарешті, на думку автора, митець позбавляється того невідгданого становища, в якому він перебував усі попередні періоди існування мистецтва, адже кількість часу, яка витрачалась на виконання роботи, абсолютно не відповідала тому часовому відрізку, який урешті-решт витрачав глядач на її споглядання. За такою логікою славнозвісна теза Енді Ворхола – культової фігури поп-арту – про те, що будь-яка картина, на створення якої художник витратив більше п'яти хвилин, є поганою картиною, стає абсолютно виправданою (зрозуміло, з точки зору прихильників подібних умовиводів). Отже, слідом за Ворхолом Борис Гройс також констатує, що наш час стає майже порятунком для художника, який тепер може собі дозволити знаходитися в абсолютно рівноправному

<sup>611</sup> Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – С. 24.

<sup>612</sup> Гройс Б. Скорость искусства / Б. Гройс // Мир Дизайна. – 1999. – №33. – С. 19.

знаками реального, тобто про операцію залякування усього реального процесу його операційним дублікатом, метастабільною знаковою машиною. (...) Симулювати – значить робити вигляд, що маєш те, чого немає насправді»<sup>608</sup>.

На переконання Бодрійяра, в сучасній культурі відбувається тотальне витіснення справжньої реальності симулякрами, які, немов метастази, захоплюють усі культурні сфери. Але їх виникнення відбувається не раптово, а проходить декілька етапів, впродовж яких відбувається зміна трьох порядків симулякрів, специфіку яких філософ описує у своїй роботі «Символічний обмін і смерть». Початок їх формування бере відлік у добу Відродження, в якій оформлюється перший різновид – підробка, панування якого триває до часів промислової революції й полягає як в імітації природних форм, що замінюються штучними (наприклад ліпнина), так і в імітуванні повноцінного жилету (коштовний вигляд тільки спереду), створенні різноманітних театральних машин тощо. Другий порядок – виробництво, домінування якого припадає на часи промислової епохи, характеризується появою нових за своїми ознаками речей та знаків, що через наявність технологій виробляються у великих масштабах, завдяки чому втрачається усе, що пов'язано із унікальністю й неповторністю, те, що Беньямін називав аурую. «При серійному виробництві речі без кінця стають симулякрами один одного, а разом і з ними й люди, які їх ви-робляють»<sup>609</sup>. Третій порядок виникає у наш час – це симуляція, яка, на думку автора, закарбовується у генетичному коді. «Такими є симулякри третього порядку, при якому ми живемо, такою є “містична витонченість бінарної системи, системи нуля й одиниці”, звідки виводиться усе суще, таким є статус знаку, де закінчується сигніфікація, – ДНК або операційна симуляція»<sup>610</sup>.

Простором симулякрів вважає Бодрійяр і сучасне мистецтво, що є логічним продуктом сьогочасної культури споживання. Усі мистецькі форми тепер є штучним повтором і банальною експлуатацією того, що вже було і складало живе тіло культури. Проблема сучасного мистецтва, на думку автора, полягає у його зраді принципу відображення реальної

мистецтва було звільнення й від останнього. Тоді й розвився іконопис, спочатку, наскільки відомо, не позбавлений спорідненості з елліністичним портретом»<sup>146</sup>. Погоджуючись із думкою Флоренського про те, що саме «фаюмські портрети» стають тим рубіконом, після якого образотворче мистецтво знову починає повернення до символічної умовності образів, потрібно зазначити, що до цього часу, на нашу думку, все ж таки було наявним домінування саме реалістичних тенденцій класичної форми мистецтва, на відміну від попередніх та майбутніх періодів розвитку європейської культурної традиції.

В контексті нашого дослідження феномена символізму вкрай важливим є звернення до спадщини одного із найбільш значних мислителів пізньоелліністичного періоду – Плотіна, теоретичний доробок якого значною мірою обумовив подальший хід становлення християнської рефлексії, у тому числі й розвиток теорії символізму, що потенційно прочитується у неоплатонічній концепції філософа, хоча, як і попередники, він не використовує цей термін.

Створюючи потужну, оригінальну концепцію, Плотін у відношенні до мистецтва мало чим відрізняється від своїх попередників – Платона, Аристотеля й практично усіх представників античної рефлексії, констатуючи його міметичну природу, хоча у його формулюванні, на думку О. Ф. Лосева, намічається незначний позитивний зсув, адже наслідування в мистецтві у плотинівському варіанті у вигляді своєї першооснови звертається не до предметів та речей чуттєвого світу, а до світу ейдосів, яким наслідує сама природа. Саме звернення до ейдосів робить речі красивими – у цьому Плотін сперечається зі стоїками, зазначаючи, що «ми не можемо погодитися зі стоїками, які вважають симетрію причиною краси. Ми говоримо, що речі красиві причетністю ейдосів»<sup>147</sup>.

Власна ж тілесність як така і можливість її зображення художником, за словами Порфірія, викликали у Плотіна відразу, свідченням чого є його відмова художнику в позуванні задля створення власного портрета, мотивована наступним: «Невже мало тобі цієї подоби, в яку мене вдягла природа, що ти ще хочеш зробити подобу подобі й залишити її на довгі

<sup>608</sup> Бодрійяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрійяр; [пер. О. А. Печенкина]. – Тула, 2013. – С. 18.

<sup>609</sup> Бодрійяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрійяр. – М.: «Добросвет», 2000. – С. 122.

<sup>610</sup> Там само. – С. 127.

<sup>146</sup> Флоренский П. А. Иконостаc. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. - СПб.: МИФИЛ, Русская книга, 1993. – С. 169.

<sup>147</sup> Плотин. Первая эннеада / Плотин; [пер., вступ. ст., коммент. Т. Г. Сидаша, Р. В. Светлова]. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. – С. 225.

роки, ніби в ній є на що дивитися?»<sup>148</sup>. Окрім цього, прагнення створювати копії для унаочнення Плотін пов'язує із недосконалістю людини, її нездатністю до внутрішнього бачення, для якого подібна візуалізація зайва. «Люди зі слабкими душами хочуть ще й побачити предмет [очима, це бажання] несе їх у діяльність, щоб вони могли бачити те, чого не здатні побачити розумом. (...) Що б ми не розглядали, ми всюди знайдемо, що творчість і діяльність є або безсилля споглядання, або його наслідок»<sup>149</sup>.

Плотін взагалі не бачить різниці між художником і природою, які в однаковий спосіб наслідують ідеям, але у той же час природа робить це набагато майстерніше, й тому космос постає найкращим твором мистецтва.

Що стосується класифікації мистецтв, то він розподіляє їх на «наслідувальні (живопис, скульптура, танці, міміка) й виробничі (poieticia) (наприклад архітектура, агрікультура, медицина, військова справа, політика)»<sup>150</sup>. При створенні живописного полотна чи скульптури їх форма буде матеріальною, земною, й лише ритм і симетрія будуть залишатися у творі привнесеними – належними до вищого виміру. При цьому Плотін абсолютно виключає творчу індивідуальність автора, який стає просто знаряддям перенесення ейдосів у матеріальну форму. Саме мистецтво розглядається лише як найнижчий щабель на шляху сходження до Розуму, слідом за яким йдуть більш високі рівні – любов і філософія. Але у той же час «мистецтва не просто зображують (mimountai) видиме, але й сходять до основ (логосів), від яких природа сходить до Софії природи. Тому Фідій, про якого говорить Плотін, досяг у своєму Зевсі набагато більшого, ніж просто образ, набагато більш прекрасний, ніж людський, а тому придатний для унаочнення божества; Фідій у філософському спогляданні побачив саму божественну Душу, що “схилилась до світу”, схилилась до нього»<sup>151</sup>.

Особливого значення набувають у Плотіна твори мистецтва, що мають культове призначення, – вони чітко розмежовуються зі світськими, які не мають відношення до божественних сутностей. На його думку, частина божественної енергії – Душі – знаходиться у священних, культових

<sup>148</sup> Порфирий. Жизнь Плотина / Порфирий // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов; [ред. тома и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев; перевод М. Л. Гаспарова. 2-е изд]. – М.: Мысль, 1986. – С. 427.

<sup>149</sup> Плотин. Третья энеада / Плотин; [пер. с древнегреч. Т. Г. Сидаша; вступ. ст. Т. Г. Сидаша и Д. Ю. Сухова]. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2004. – С. 430.

<sup>150</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – С. 669.

<sup>151</sup> Там само. – С. 676.

явищ. (...) Орієнтація реальності на маси й мас на реальність – процес, вплив якого й на мислення, й на сприйняття є безмежним»<sup>605</sup>.

Окрім подібного критичного ставлення до трансформацій мистецтва ХХ ст., у контексті виникнення реді-мейд та нових технологічних можливостей створення масової художньої продукції у постмодерній культурі на противагу поняттю символу виникає поняття симулякра, трактування якого не є тотожним у різних концепціях. Як зазначає Ж. Делез, «назвати симулякр копією копій, безкінечно деградованим іконічним образом або безкінечно віддаленою схожістю означало б упустити головне – те, що симулякр і копія є різними за природою; те, завдяки чому вони складають дві частини одного ділення. Копія – це образ, наділений схожістю, тоді як симулякр – образ, позбавлений схожості»<sup>606</sup>. Мистецтво, на думку Делеза, яке завжди визначалося концентрацією й сфокусованістю на відображенні реального досвіду, перетворюється в сучасних творах на простір тотального експериментування, постаючи хаосом, фантазмом, де домінуючим «актором» стає симулякр. «Відчуття смерті, розпаду або розірваності життя пояснюється амплітудою форсованого руху, який несе із собою ці відчуття. Так об'єднуються умови реального досвіду й структура творів мистецтва: розходження серій; децентрація кіл; утвердження хаосу, що охоплює ці серії й кола; внутрішній резонанс й хід амплітуди; агресія симулякрів»<sup>607</sup>. Простір мистецтва стає ареною реалізації фрейдистського позасвідомого й ніцшеанського діонісійства, що вириваються назовні, скидаючи маски. Це є вислідом процесу вічного повернення, що у результаті руйнації міфу приходиться до ствердження тотальної влади хаосу. Делез у такий спосіб знімає необхідність звернення до реальності, що спростовується й підривається встановленням влади симулякра.

Іншу трактовку поняття «симулякр» висуває Ж. Бодрійяр, який, на відміну від Делеза, не вбачає у ньому невідповідності реальності, несхожості на неї, а розглядає симулякр як пустопорожній знак, що взагалі не вказує на жодну дійсність. «Мова не йде більше про імітацію, ані про дублювання, ані навіть про пародію. Мова йде про заміну реального

<sup>605</sup> Там само. – С. 25.

<sup>606</sup> Делез Ж. Симулякр и античная философия / Ж. Делез // Логика смысла [пер. с фр. Я. И. Свицкого]. – М.: Академический Проект, 2011. – С. 333–334.

<sup>607</sup> Там само. – С. 339.

є результатом його внутрішніх духовних пошуків, на відміну від Малевича, обґрунтування творчості якого постає постфактум, як суто раціональна спроба створення потужного теоретичного підґрунтя своїх пошуків, на чому робить акцент А. Шатських у вступній статті до зібрання творів Малевича. «Парадоксальність приховувалась у тому, що вчення про “звільнене Ніщо” представлялось автору результатом “доведеного доказу”, іншими словами, логічного аналізу, – тобто до ірраціоналізму Малевич йшов раціональним логічним шляхом»<sup>603</sup>.

Подібна раціоналізація, яка поступово поширюється, приводить до мінімізації присутності символічної форми мистецтва у просторі модерних експериментів, одним із логічних завершень чого є максимальна концептуалізація вже постмодерних мистецьких форм, для яких наявність концепції, обґрунтування набагато важливіша за сам предмет зображення. Постмодерний концептуалізм є апофеозом новочасної абсолютизації «раціо», завдяки якій колись чуттєва природа образотворчого мистецтва перетворюється на суцільні «ігри розуму».

Окрім раціоналізації мистецтва виникає й інша проблема, пов'язана із його масовізацією, шаблонним продукуванням, що стає можливим завдяки новітнім досягненням науково-технічного прогресу. Якщо раніше твір мистецтва, у тому числі й образотворчого, визначався своєю унікальністю і неповторністю, то в епоху постійного відтворення, про яку пише В. Бенямін у своїй роботі «Твір мистецтва у добу його технічного відтворення», він втрачає свої онтологічні властивості, присутні лише в оригіналі. «Навіть у найбільш досконалої репродукції відсутній один момент: тут і зараз твору мистецтва – його унікальне буття у тому місці, в якому він знаходиться. На цій унікальності й ні на чому іншому трималася історія, в яку твір був залучений у своїй буттєвості»<sup>604</sup>. Окрім цього, на думку автора, відбуваються й кардинальні зміни у сприйнятті подібних копій, які, на відміну від оригіналу, позбавлені аури. «Звільнення предмета від його оболонки, руйнування аури – характерна риса сприйняття, чий “смак до одноманітного у світі” посилюється настільки, що воно за допомогою репродукції вижимає цю одноманітність навіть із унікальних

<sup>603</sup> Шатских А. С. Малевич после живописи / А. С. Шатских // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924). – М.: «Гилея», 2000. – С. 10.

<sup>604</sup> Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Бенямин. – М.: Медиум, 1996. – С. 19.

зображеннях, й про це було відомо мудрецам давнини. Е. де Кейзер робить припущення, що Плотін має на увазі єгипетське жрецтво, оскільки саме містичні культу цього регіону суттєво вплинули на античну традицію, особливо в елліністичний період. Тобто, як зазначає Лосєв, священні зображення, на відміну від світських, вже є не лише одним із найнижчих рівнів еманції «логоса», а уподібнюються до дзеркала, що притягає завдяки своєму призначенню божественну сутність. «Для священно-магічних зображень у Плотіна є особливий термін *agalma*, “ізваяння”, “образ”. Говорячи про життя блаженних мудреців у розумному світі, Плотін називає усе, що йменується там, «прекрасними ізваяннями» (*cala agalmata*), не начертаними, а істинно існуючими. Але навіть писаний образ (наприклад, у єгипетських храмах) – це ціла “наука” й “мудрість”, дещо первинне (*hyroseimenon*) і синтетичне (*athroon*), а не розумове або мисленнєве»<sup>152</sup>.

При цьому Плотін зазначає, що *agalma* відсилає нас до образів божественного світу, до Розуму й тому не має нічого спільного із мистецькими зображеннями, створеними людиною. «У земному світі цим трансцендентним образам відповідають священні ідеограми-ієрогліфи-символи. Символічні образи без будь-якої допомоги чуттєво-матеріальних образів дозволяють досягнути розумного світу. Але тим самим символ – вже не мистецтво. Знецінена чуттєва форма перетворюється тут на простий знак, що допомагає безпосередньому спогляданню ідей, але вже не має нічого спільного із художнім твором»<sup>153</sup>.

Отже, як зазначає Лосєв, символічні образи є безпосереднім чином втілена божественна сутність, що не має відношення до формального наслідування, вони вже не належать до сфери мистецтва, виконуючи зовсім іншу роль – наближення людини до Розуму. Але у той же час, використовуючи ту ж саму логіку, що й при оцінці концепції Платона, Лосєв зазначає, що оскільки твори мистецтва постають втіленням розумоосязної ідеї, ейдосу, як і весь цей світ тією чи іншою мірою, то вони на основі цього факту також постають символами іншого світу.

До проблеми символу звертаються у своїх працях й інші представники неоплатонічної традиції. Міркування про творчий потенціал символів та їх здатність до міметичного уподібнення деміургічному потенціалу природи наявні у працях Порфірія та інших неоплатоніків. Як зазначає дослідник

<sup>152</sup> Там само. - С. 677.

<sup>153</sup> Там само. - С. 677.

В. Петров, вперше богословське трактування поняття «символ» з'являється у вченні неоплатоніка Ямвліха, який вважав за необхідне доповнення філософії релігійною практикою. «Предмети й дії, які відносяться до культової (теургійної) практики, чуттєво дані й матеріальні, Ямвліх називав “символами”»<sup>154</sup>.

Прокл, проводячи розрізнення між «виховним» та «божественно-шаленим» міфом, «передбачає апологію “дивних” і “невідповідних” символів Старого Завіту у Псевдо-Ареопагіта»<sup>155</sup>, що потім, за свідченням С. Аверинцева, набуває подальшого розвитку в концепції Шеллінга, де алегорія співвідноситься із «виховним» міфом, а символ – із «божественно-шаленим».

Неоплатонічна спадщина закладає основи символічного світобачення, що знаходить подальший розвиток у християнських концепціях, де художник так само повинен насамперед прагнути до передачі не земної, а божественної краси, первообразу, ідеї. Е. Беван у своєму дослідженні «Символізм і віра»<sup>156</sup> також вказує на прямий зв'язок між концепцією Платона, неоплатонізмом і християнською доктриною, що тривалий час буде визначати специфіку європейської образності.

В образотворчому ж мистецтві у період з II практично по IV ст. спостерігається співіснування абсолютно різних векторів: давньоримської класичної форми у її переважно реалістично-академічних варіаціях та символічної із домінуванням символічно-знакових образів катакомбного мистецтва й символіко-реалістичних християнських зображень більш пізнього періоду, що були позначені впливом греко-римської традиції. Подібна змішана домодерна форма образотворчого мистецтва була проміжною ланкою на шляху поступового утвердження символічної форми в середньовічному християнському мистецтві (у візантійській та західноєвропейській традиціях), про яке піде мова у наступних підрозділах.

<sup>154</sup> Петров В. В. «Реальный» символ в неоплатонизме и в христианской традиции (в Ареопагитском корпусе и у Карла Ранера) / В. В. Петров // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия, 2010. – Вып. 3 (31). – С. 36.

<sup>155</sup> Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления / А. Ф. Лосев, А. А. Тахо-Годи, С. С. Аверинцев и др. // Платон и его эпоха – М.; Наука, 1979. – С. 98.

<sup>156</sup> Bevan E. Symbolism and belief / Edwin Bevan. – London: GEORGE ALLEN & UNWIN LTD, 1938. – 392 p.

доречними, оскільки у своїй основі ці твори мають абсолютно різні вектори мотивацій – ірраціонально-містичну в іконописі й раціонально-прагматичну, наприклад, в супрематизмі Малевича, для якого заперечення існуючої традиції у контексті власного самоствердження поставало стрижневим фактором творчості, на відміну від іконописців, основою діяльності яких була віра. Принцип раціонального створення певної роботи – раціональна мотивація – практично унеможлиблює наповнення твору символічним змістом (що поставав основою іконописного зображення), народження й подальше декодування якого не здійснюється лише завдяки зусиллям розуму, відповідно до трактування художнього символу С. Аверинцевим.

На думку Бичкова, авангард, хоча і несвідомо, відродив «багато тенденцій розуміння мистецтва, характерних для середньовічних іконошанувальників. Це стосується насамперед сутнісних проблем мистецтва. Ікона софійна, тобто представляє нам лики, візуальні позачасові ідеї буття, й духовна – є потужним провідником віруючого у духовний світ. Приблизно так розуміли мистецтво (своє насамперед) і великі теоретики російського авангарду Кандінський і Малевич»<sup>601</sup>. І якщо міркування Кандінського стосовно духовної природи майбутньої творчості не спрямовують нас у русло прагматизму й обміркованої умотивованості, то мистецько-раціональна рефлексія К. Малевича, що претендує на інтуїтивне осягнення надприродної, космічної природи речей, викликає численні запитання. Кандінський, глибоко переживаючи засилля матеріалістичних тенденцій, що панували в тогочасній культурі, покладає щирі надії на відродження духовності у принципово нових формах мистецтва. «Корені іншого мистецтва, здатного до подальших утворень, лежать також у сучасній йому духовній епосі. Але це інше мистецтво у той же час не є тільки відлунням цієї епохи та її дзеркалом, воно носить у собі пробуджуючу пророчу силу, що виливається в далині й у глибині»<sup>602</sup>. Подібні нові форми, на думку художника, повинні відмовитися від матеріального міметичного принципу й почати «розмовляти» чистою мовою, чистими формами, у живописі це – фарби. І творчість Кандінського

<sup>601</sup> Бычков В. Икона и русский авангард нач. XX века / В. Бычков // Коревище О. Б. Книга неклассической эстетики. – М., ИФ РАН, 1998. – С. 64.

<sup>602</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве / В. О. Кандинский. – Ленинград: Тип. ЛОСПС, 1989. – С. 9.

### 4.3. Аудіовізуальне мистецтво як феномен культури другої половини ХХ-ХХІ століття

Вже на початку ХХ ст. в європейській культурі намічаються кардинальні трансформації, які не могли не вплинути на специфіку, форму та зміст образотворчого мистецтва, що на фоні потужних темпів науково-технічного прогресу, новітніх теоретичних рефлексій та суспільних катаклізмів (революцій та воєн) докорінно змінює свої орієнтири. У цей період, відповідно до нашої концепції, домінує змішана форма образотворчого мистецтва у її модерному виді, що, не виключаючи паралельного існування класичної та символічної форми, характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо).

Проблематикою символізму у мистецтві другої половини ХХ – ХХІ ст. займалися такі західноєвропейські та російські дослідники, як Т. Адорно, В. Бичков, Ж. Бодрийяр, Г.-Г. Гадамер, Б. Гройс, Ж. Делез, Ж. Е. Девіс, М. Дері, А. Демшина, Р. Краус, М. Маклюэн, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Тоффлер, М. Хоркхаймер, А. Шатських та ін.

Серед українських науковців дане питання висвітлювали В. Головей, І. Гончарова, Л. Левчук, В. Личковах, О. Коннов, В. Панченко, О. Тіхоміров, О. Щербань та ін.

Потрібно сказати, що на початку ХХ ст. два знакових твори стали «рубіконом» у розвитку мистецтва, означивши своєю появою точку неповернення до канонів класичного минулого. Це були «Чорний квадрат» К. Малевича (1915 р.) – знаковість цієї роботи перевершує більш раннє звернення до абстрактних форм з боку В. Кандінського – і «Фонтан» (пісуар, 1917 р.) М. Дюшана, що, відповідно, проголосили ідею смерті класичного предметного живопису, а також початок епохи реді-мейд – готових речей, що після маніфестації Дюшана (яка мала зовсім інше призначення) набули статусу повноцінних мистецьких творів.

Незважаючи на спроби розглядати абстрактне мистецтво з позицій його спорідненості із принципами й характером іконопису, які здійснює В. Бичков у роботі «Ікона й російський авангард поч. ХХ ст.», проводячи паралелі між творами на кшталт «Чорного квадрата» Малевича й трансцендентним змістом ікон, на нашу думку, подібні аналогії не завжди є

### 2.2. Символізм візуального образу й слова у ранньохристиянській культурі

Зародження і поширення християнства на території Європи у перші століття нашої ери приводить до активізації кардинальної трансформації філософсько-світоглядної парадигми зокрема і культури в цілому. Перші інтенції відходу від примату раціональності й реалістичної образності, закладені ще в елліністичну добу, починають активно розвиватися із приходом нового віровчення, для якого символи Святого Письма стають основою у формуванні фундаментальних вихідних культури. Зароджуючись у лоні змішаної домодерної форми мистецтва II–IV ст., символічно-знакова, а згодом і символіко-реалістична образність починає своє існування поряд із реалістично-академічними зображеннями класичної форми мистецтва, що поступово відступає під напором християнського світобачення, абсолютно логічним продовженням якого стає утвердження в середньовічній культурі символічної форми мистецтва.

Християни сприймають світ як великий твір, що підпорядкований законам творчості великого майстра – художника-Бога, який пронизав усе видиме божественною таємною інформацією, що в змозі допомогти людині осягнути сенс небесного. Але сприйняття й дешифрування цієї інформації можливе лише за допомогою розуміння символічних кодів, що не мають нічого спільного із буквальною, реалістичною передачею змісту, як це було в античній традиції, де як літературні, так і образотворчі сюжети не потребували зайвих зусиль для розуміння. Біблійні ж тексти, які стають основою нової образності, надзвичайно багатозарові й багатозначні, їх сприйняття не передбачає прямолінійності, оскільки насичене метафорами, символічними узагальненнями, завдяки чому перші християнські мислителі звертаються до необхідності введення до теоретичного обігу із подальшим уточненням й обґрунтуванням таких понять, як символ, образ, алегорія, знак, подоба, зображення тощо.

Як зазначає В. Бичков, вже одна із ранніх християнських пам'яток – «Пастир» Єрми (друга половина II ст.) – є прикладом символіко-алегоричного мислення, завдяки якому текст насичений містичними відіннями, притчеподібними образами й тлумаченнями біблійних текстів апокаліптичного характеру. Церква зображена Єрмою в його відіннях в образі жінки, що знаходить своє подальше розгортання на пізніших етапах

розвитку християнської думки, у тому числі й у творчості російських релігійних філософів ХХ ст. «Поряд із традиційними для пізньоантичної культури алегоричними образами автор «Пастиря» достатньо наполегливо акцентує увагу на такому специфічному символі, як ім'я (ὄνομα). Вже у першому видінні він підкреслює, що “башта основана словом всемогутнього і пресвятого імені, й тримається невидимою силою Господа” (Vis. III, 3, 5); у Царство Боже людина може увійти “тільки через ім'я Сина Божия” (Sim. IX, 12, 4) (...) Із цих прикладів видно, що автор наділяє ім'я Сина Божого великою сакральною силою, явно слідуючи за давньоєврейською традицією, що ототожнює ім'я із сутністю»<sup>157</sup>.

У цьому контексті необхідно виділити наступні важливі моменти стосовно природи як ранньохристиянського символізму, так і європейського символізму в цілому (доводи на підтвердження цієї гіпотези ми будемо наводити й при розгляді наступних періодів розвитку європейської культури). Адже, як ми бачимо, наявний суттєвий вплив східного світосприйняття на формування пріоритетів у ранньохристиянських мислителів, а також в елліністичних течіях, що знаходилися під домінантою символізму східних містичних культів. Це дає нам підстави зробити припущення, що фундамент європейського символізму включає у себе східні корені й завдяки культурному взаємопроникненню утворюється своєрідний багатосаровий феномен, який у різні історичні періоди розвитку європейської культури відтісняє на другий план раціоналістичні тенденції й висуває на перший образно-символічне мислення.

Таким чином, одним із перших творів, що утверджує домінування поняття «символ» в художній образності християнської культури, стає «Пастир» Єрми, який задає один із найбільш важливих векторів дослідження стрижневих підвалин християнської творчості.

Надзвичайно важливим моментом у становленні християнської теорії символізму постає поступове оформлення диференціації трьох основних типів образів, які, на думку Бичкова, «умовно можна було б визначити як міметичні (наслідувальні), символічні, або символіко-алегоричні, й знакові (у вузькому смислі слова “знак”))»<sup>158</sup>. Як і в античній традиції, міметичні

<sup>157</sup> Бичков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бичков.— М.: Ладомир, 1995. — С. 222.

<sup>158</sup> Там само. - С. 226.

стилю торкається у своєму дослідженні О. Коннов. Співвіднесенням особливостей французького й російського символізму в контексті творчості Д. Мережковського займається у своїх розвідках Т. Шевчук. Символічну основу творчості в контексті архетипів і міфопоетики розглядає у своєму дослідженні О. Колесник. Питанням мовних засобів вираження символу в літературній творчості займається у дисертаційному дослідженні Н. Сиромля. Проблематика символізму певною мірою знаходить своє відображення в роботі М. Каранди, присвяченій аналізу неорелігійних мотивів художньої творчості. І. Гончарова визначає особливості міфологічного символізму в контексті культури. Дослідженням специфіки символу у філософському дискурсі М. Бердяєва займається Г. Дяченко. О. Щербань здійснює дослідження твору мистецтва як символічної реальності, акцентуючи увагу на тому, що «мистецтво є унікальним засобом освоєння культурного тезауруса цінностей і смислів культури, забезпечуючи їх наочно-символічну репрезентацію й особистісне переживання сучасною людиною»<sup>599</sup>. Специфіку функціонування символу в буденній свідомості визначає у своєму дослідженні О. Тімохов. О. Кодьєва у роботі «Зображувальне як культуру творчий феномен» характеризує символ як найвищий прояв зображувального, зазначаючи, що «виступати саме символом органічно для художнього твору»<sup>600</sup>.

Грунтовне дослідження символічної основи українського образотворчого мистецтва здійснене В. Личковахом у роботі «Філософія етнокультури», де він визначає основні сакральні сигнатури українського мистецтва, аналізує регіональні особливості архетипів сіверянської образотворчості, а також проводить зіставлення європейських та національних впливів на характер художніх образів українських творів. Детальне звернення до зазначених питань буде здійснене при розгляді характеру сучасного українського символізму в просторі образотворчого мистецтва в останньому розділі нашого дослідження.

<sup>599</sup> Щербань О. О. Твір мистецтва як символічна реальність: автореф. дис... кандидата філос. наук: 09.00.08 / О. О. Щербань. — Київ., 2009. — С. 1.

<sup>600</sup> Кодьєва О. П. Зображувальне як культуру творчий феномен: [Монографія] / О. П. Кодьєва. — К.: ЗАТ «Нічлава», 2007. — С. 147.



на відміну від реалістичного образу, породжує іншу реальність<sup>596</sup>, а реалістичний образ її лише правдиво зображує.

Однією із методологічних основ нашого дослідження постають розвідки С. Аверинцева, до чийого визначення художнього символу ми неодноразово зверталися й відзначали влучність і ємність даної характеристики. В контексті проблем свідомості розглядають категорію символу М. Мамардашвілі, О. П'ятигорський, К. Свасьян та інші дослідники.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. цікавість до феномена символізму надзвичайно зросла як серед західноєвропейських, так і серед українських дослідників. Питання символічної сутності художньої творчості торкалися у своїх дослідженнях Л. Левчук, В. Панченко, С. Кримський, Д. Кучерюк, В. Личковах, В. Головей, О. Юрченко та інші.

Розмірковуючи над проблемою функціонування символу в просторі культури, С. Кримський зазначає, що «символ є особливим заміщенням речей та подій. На відміну від звичайного знаку, він не просто іменує речі, а й припускає їхній смисловий образ, в гуманітарних науках, зазвичай, алегоричний. Символ не вичерпується, подібно до терміну, одним конкретним значенням, а допускає можливість нескінченно значущого. (...) Символізм, таким чином, не лише мова культури, а й стан життєдіяльності людини та її свідомості. У цьому ракурсі культура є сферою опредмечування та розпредмечування символічного досвіду людства»<sup>597</sup>.

У дисертаційному дослідженні українського науковця П. Кретова «Гносеологічний аспект символізму» детально розглянута еволюція поглядів стосовно пізнавальних можливостей символу. Дослідник зазначає, що «категорія символу і сфера символічного є формою організації ціннісних орієнтацій людини та її цільових установок, вони детермінують її волевияв»<sup>598</sup>. Г. Осадко досліджує у своїй роботі знакові образи-символи в літературній творчості, здійснюючи при цьому системний аналіз існуючих розробок у даній царині. Л. Мартиненко аналізує особливості іконографічного символу в спадщині П. Флоренського. Проблем символу й символізму в контексті динаміки історичної трансформації художнього

<sup>596</sup> Там само. – С. 134.

<sup>597</sup> Кримський С. Культура як світ людини / С. Кримський // Мистецькі обрії 2003: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / Головн. наук. ред. І. Д. Бехгін. – К.: КНВМІП «СИМВОЛ-Т», 2004. – С. 279.

<sup>598</sup> Кретов П. В. Гносеологічний аспект символізму: автореф. дис... кандидата філос. наук: 09.00.02 / П. В. Кретов. – Одеса, 2000. – С. 5.

образи максимально наближені до природних форм, передаючи їх із максимальною реалістичною правдоподібністю, але у той же час, на відміну від Античності, з'являється тяжіння до морально-етичного наповнення. Символічні образи відрізняються своєю умовністю й потенційною можливістю виявляти у цьому світі сутність іншого, божественного, порядку. У знакових образах умовність і віддаленість від оригіналу досягають ще більшого ступеня або взагалі можуть мати довільне значення. Ранньохристиянська традиція розрізняє три види знаків. Перший із них розглядає поняття знак з лінгвістичної точки зору. Так, «літера і слово, за Татіаном, – умовні знаки, встановлені людьми для визначення тих чи інших предметів, явищ, понять»<sup>159</sup>. Другий вид відсилає нас до розуміння знаку як знамення, завдяки якому божественний світ передрікає майбутнє здійснення пророцтв або надприродні явища. «Нарешті, третє розуміння знаку або, точніше, використання терміну σμνειον, – для позначення чудес, що реально творяться на землі, насамперед самим Христом, але й також його учнями й рідко – ангелами і демонами»<sup>160</sup>. У текстах Тертуліана ми знаходимо вказівки на те, що хрест є дерев'яним знаком, а єгипетські й вавилонські золоті діадеми й багрянниця були знаками гідності, хоча більш глибоко категорія знаку ним не розробляється.

З усіх перелічених типів саме символіко-алегоричний набуває провідного значення як у вченнях ранньохристиянських теоретиків, так і в образотворчій практиці, що однією із перших починає втілювати нові релігійні ідеї.

Досить тривалий час філософська рефлексія (у тому числі й перших християн) буде знаходитися під впливом платонівського засудження сфери мистецтва як «наслідування наслідуванню», «тіні тіней», а також аристотелівської теорії «мімезису», яка втискає мистецтво у «прокрустове ложе» відображення реальної дійсності, опускаючи таким чином на нижчий щабель соціально-культурної ієрархії – ремісничий рівень, що в усьому поступається найвищій споглядальній сфері.

Іриней Ліонський, вбачаючи у Творці найвеличнішого художника, який «Словом Своїм у власній Своїй сфері сотворив, як хотів, різноманітні й

<sup>159</sup> Там само. - С. 235.

<sup>160</sup> Там само. - С. 236.

різні істоти, будучи Творцем усього, як мудрий художник і великий цар»<sup>161</sup>, продовжує відноситися до творів мистецтва як до вдалих чи невдалих за мірою їх схожості із оригіналом відповідно до міметичного принципу.

Окрім інерційної дії античної традиції, підозрілість у відношенні до візуальних образів у перших християн базується на старозавітній забороні Мойсея щодо створення будь-якого зображення, яке розглядається в точки зору ідолопоклонства. «Не роби собі кумира і жодного зображення того, що на небі вгорі, і що на землі внизу ...»<sup>162</sup>. Й оскільки значна кількість перших християн до прийняття вчення Христа були іудеями, їх традиційне ставлення до візуальних образів було вкрай негативним, бо вони межували з язичництвом та ідолопоклонством. Перенесення східної іудейської культури слухання, що була зорієнтована на усне сприйняття тексту Святого Письма й із нерозумінням ставилась до спроб його унаочнення й візуалізації, віддаючи перевагу поетичним та музичним видам мистецтв, привело до достатньо тривалого домінування подібних поглядів у ранньохристиянській художній традиції.

Іудеї протягом століть виховувалися у традиції «без-образного» сприйняття Бога (за винятком дозволених атрибутів шкіни), що не могло не позначитися на ранньохристиянській ідеології та її ставленні до діяльності художників. Однак, за всієї своєї радикальності, навіть у теоріях іудейських теологів намічається певне послаблення платонівської категоричності, прикладом чого можуть служити ідеї Філона Олександрійського, який багато у чому визначив суттєвий поворот у ставленні до сфери образотворчого. Мислитель «у трактаті “Про провидіння” стверджує, що краса людини “знаходиться набагато нижче краси художніх творів”. Краса людини, що лежить в основі не тільки естетики, але і всього світорозуміння Античності, краса людського тіла як ідеал античного мистецтва – ця краса знецінюється, ставиться нижче творів художника. Мистецтво, таким чином, піднімається на вищий щабель, ніж просто ремесло, і намічається принципово нова естетична тенденція. Вона однаково чужа як античній, так і старозавітній естетиці, хоча до останньої стоїть ближче»<sup>163</sup>.

<sup>161</sup> Иринеи Лионский. Творения / Иринеи Лионский; [пер. с древнегреч. Д. Афиногенова]. – М.: Паломник, Благовест, 1996. – С. 45.

<sup>162</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – С. 73.

<sup>163</sup> Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – С. 43.

ідеї. Він робить її лише більш зрозумілою, більш наочною, додаючи до неї багато такого, що для неї абсолютно не суттєво»<sup>592</sup>.

Але у контексті цих двох наведених висловів виникає слушне запитання: якщо «внутрішній бік символічного зображення і його зовнішній бік не мають нічого спільного між собою»<sup>593</sup>, а в алегорії, на думку автора, «відсторонена ідея, її предмет не мають нічого спільного або дуже мало спільного із зворотним боком зображуваного предмета»<sup>594</sup>, що за своїм змістовним наповненням практично повторює смисл першого висловлювання, чим все ж таки відрізняється алегорія від символу, адже, виходячи як із першої, так і з другої тези, характер зображення і його змістовне наповнення суттєвим чином відрізняються і часто не мають між собою практично нічого спільного.

Подібна невизначеність ще більше посилюється, коли Лосєв доходить наступного висновку: «У переважній більшості випадків символ, якщо його запозичувати із реально-історичної практики, водночас є і алегорією, і типом життя, і міфом, що розповідає про глибини життя, і доволі безкорисливою і самодостатньою художньою практикою, причому усі ці структурно-семантичні категорії зазвичай змішуються у чудернацькому вигляді і кожного разу вимагають спеціального аналізу. Цю особливість будь-якого живого символу ми називаємо його багатомірністю, яка є у нас, таким чином, злиттям різноманітних структурно-семантичних категорій в одне нероздільне ціле»<sup>595</sup>. При усьому нашому бажанні мати чіткі критерії у розведенні різних понять ми не можемо не визнати, що у ході дослідження мистецьких творів мали місце численні випадки, коли досить важко відрізнити символ від алегорії задля визначення характеру твору.

Надзвичайно важливим постає бажання Лосєва проаналізувати з точки зору символізму реалістичні твори. Досить переконливими є спроби показати наявність елементів символізму навіть у найбільш реалістичних творах, але це лише елементи, образи, які не дають нам змоги говорити про загальну символічність твору як такого, оскільки основним завданням реалістичного твору є максимально точно зображення дійсності. Символ,

<sup>592</sup> Там само. – С. 111–112.

<sup>593</sup> Там само. – С. 29.

<sup>594</sup> Там само. – С. 112.

<sup>595</sup> Там само. – С. 171.

У продовженні свого аналізу Лосев дає наступну, додаткову характеристику поняттю символу, вказуючи, що символом може поставати далеко не кожний знак певної речі. Таким чином, Лосев робить достатньо важливу спробу розведення і розрізнення таких двох дуже споріднених понять, як знак і символ, з приводу визначення яких завжди існувала велика плутанина. На його думку, саме безкінечна кількість значень знаку є однією із основних характеристик символу. «Кожен знак може мати безкінечну кількість значень, тобто бути символом»<sup>589</sup>. Тобто символ характеризується багатозначністю, а знак – однозначністю своїх трактовок.

Дуже важливою, на нашу думку, є постановка філософом питання: яким чином певне вираження може стати символом, на яке він також дуже слушно і переконливо відповідає: «Вираження речі є таке її внутрішнє життя, яке проявило себе зовнішнім чином, і такий зовнішній бік речі, який вказує на її внутрішнє життя»<sup>590</sup>. Тобто під вираженням розуміється прояв тієї внутрішньої сутності, внутрішнього життя, яке саме виходить за межі власне образу і може бути не до кінця візуально виявленим у образі, але потенційно закладеним всередині нього.

Окрім цього, дуже важливим моментом, на якому акцентує нашу увагу Лосев, є те, що «внутрішній бік символічного зображення і його зовнішній бік не мають нічого спільного між собою»<sup>591</sup>. Із цим важко не погодитися, адже, наприклад, Дух Святий, зображений у вигляді голуба, практично не має нічого спільного із буквальним розумінням образу птаха як живої істоти і представника земної фауни. Точка перетину наявна лише у здатності птаха підноситися у височину, вгору, до неба, яке асоціюється у нашій уяві із божественним світом. Але цей постулат викликає запитання іншого характеру, яке стосується подальшого розрізнення понять алегорії і символу, адже філософ зазначає наступне: «Символ не є алегорією, оскільки в алегорії відсторонена ідея, її предмет не мають нічого спільного або дуже мало спільного із зворотним боком зображуваного предмета, так що ідейно-образний бік речі є набагато більш змістовним, пишним, художнім, ніж ця відсторонена ідея, і може розглядатися абсолютно окремо від тієї ідеї, для ілюстрації якої він використовується. Образний бік тут тільки пояснює ідею, прикрашає її і по суті своїй абсолютно не потрібний

<sup>589</sup> Там само. – С. 105.

<sup>590</sup> Там само. – С. 27.

<sup>591</sup> Там само. – С. 29.

При всіх подібних послабленнях Філон залишається непохитним щодо абсолютної неприйнятності шанування реалістичного зображення та визнання за ним сакрального, священного статусу. Залишаючись послідовним іудеєм, він активно засуджує ідолопоклонство і стверджує, що не можна вважати творчість скульптора й живописця божественними. Будь-яка краса творів не може зрівнятися із творчістю Бога, що створив весь цей світ. «Красу задумів всесвіту ніхто – ані поет, ані автор речей, – мабуть, не зміг би прославити належним чином, адже вони перевершують мову й слух, будучи величнішими й важливішими [за усі спроби] пристосувати їх до органів будь-кого із смертних»<sup>164</sup>. Філон також наголошує на неможливості зображення Бога, адже його ніхто не бачив і не може відтворити у належний спосіб. «Адже, залишаючись невидимим, сам він усе бачить і, маючи незрозумілу сутність, осягає сутності інших»<sup>165</sup>.

При цьому Філон закладає основи символічного розуміння мистецтва, завдяки якому згодом у християнських теоретиків, що займаються обґрунтуванням теорії образу й іконошанування, буде створена база для легітимації символічних зображень, які позбавляються клейма «міметичних», відсилаючи глядача до первообразу, тобто – до Божественної іпостасі. «Увесь видимий світ, включаючи філософські, релігійні та літературні тексти, а також твори мистецтва, є відображенням і системою символів світу невидимого»<sup>166</sup>.

Незважаючи на зміни, що намітилися у позиціях релігійних теоретиків щодо сфери мистецтв, абсолютно логічним і закономірним є те, що на противагу агонії елліністично-римського мистецтва, яке практично повністю втратило вишуканість і естетизм стародавніх греків, підмінивши їх помпезністю і чуттєвої видовищністю, християнська культура, що зароджується у цей період, значною мірою відсторонилася від візуальної складової, яка довгий час асоціювалася з язичницьким світом, переносючи всі акценти на Слово Боже і висуваючи таким чином на перший план культуру слова.

Так християнська культура Слова, на противагу язичницькій культурі «візуальної видовищності», визначила рубікон, долати який вона буде дуже

<sup>164</sup> Філон Александрийский. Толкования Ветхого Завета / Філон Александрийский. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2000. – С. 51.

<sup>165</sup> Там само. – С. 66.

<sup>166</sup> Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – С. 47.

довго і болісно, спочатку радикально дистанціюючись від зображень, а потім – поступово пристосовуючись до них, очищаючи і адаптуючи до своїх релігійних потреб.

Підозрілість перших християн до будь-яких зображень ще більш зміцнювалася завдяки радикальності позицій отців-апологетів, одним з яких був Тертуліан. Він висловлює сум з приводу того, що пішли у минуле часи, коли або не було храмів для богослужіння, яке можна здійснювати й поза ними, або храми являли собою порожні приміщення, нічим не прикрашені й призначені лише для молитов. Справжнім лихом, справою диявола, Тертуліан називає появу художників і скульпторів, що почали створювати ідолів і засмучувати людей. «Коли диявол увів до світу творців статуй, картин і зображень усілякого роду, тоді й отримало від ідолів свою назву це, у той час нове, а згодом розповсюджене лихо роду людського. З тих пір джерелом ідолопоклонства стало будь-яке мистецтво, яким би чином воно не створювало своїх ідолів. Адже без різниці, чи виліпив їх скульптор, чи вирізав різник або виткав вишивальник, тому що немає різниці, створений ідол із гіпсу або за допомогою фарб, із каменю або бронзи, із срібла або ниток»<sup>167</sup>. Тертуліан мислить практично в унісон Платону, вважаючи, що заняття практичною утилітарною діяльністю є набагато більш корисною справою, аніж зображення богів. «Чи не легше буде тому, хто здатний намалювати картину, розкреслити стіну? Тому, хто вирізає із липи Марса, – зробити шафу?»<sup>168</sup>.

Однак апологет іде далі, не тільки визнаючи марність художньої діяльності, а й відстоюючи необхідність примусової відмови від неї. Він наполягає на тому, щоб художники відмовилися від свого згубного заняття, яке, на його думку, є неймовірно неблагондійним, таким, що засмучує істинних християн. А тих, хто не схоче відректися від диявольської спокуси творчості, варто не пускати в дім, вважаючи людьми гріховними й небезпечними, не допускати до таїнства хрещення до моменту повної відмови від шкідливої звички, а за умови виявлення провини з боку новонавернених християн – навіть вдаватися до покарання у вигляді ув'язнення задля виховного прикладу для інших.

<sup>167</sup> Тертуллиан. Об идолопоклонстве / Тертуллиан // Избранные сочинения; [пер. с лат. / общ. ред. и сост. А. А. Столярова]. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1994. – С. 251.

<sup>168</sup> Там само. – С. 254.

мистецтві, під назвою «Проблема символу і реалістичне мистецтво». Вибудовуючи внутрішню логіку символу, О. Лосев визначає, що «будь-який символ вказує на певний предмет, що виходить за межі його безпосереднього змісту»<sup>585</sup>. Це формулювання переформулюється із визначенням символу, яке дає нам Аверинцев, а саме, що категорія символу акцентує нашу увагу на «виході образу за власні межі, на присутності певного змісту, інтимно злитого із образом, але йому не тотожного. Предметний образ і глибинний зміст виступають в структурі символу як два полюси, що немислимі один без одного»<sup>586</sup>. Таким чином, «вихід за власні межі», вихід за межі визначеного образу є однією із визначальних ознак, що характеризують поняття символу.

Також Лосев ставить перед собою достатньо принципове питання і досить обґрунтовано дає на нього відповідь. «А чи не є символ речі простим її зображенням? Так, будь-який символ речі у певній мірі є його зображенням. Але і тут необхідно сказати, що аж ніяк не будь-яке зображення речі є її символ. Фотографічний знімок будь-якого пейзажу є його зображенням. Але у змістовному відношенні він залишається у межах цього пейзажу, оскільки він його точно відтворює, і, зрозуміло, в ньому також немає нічого символічного, як немає нічого символічного і у самому пейзажі. Правда, пейзаж вже сам по собі може бути трактований як символічний. Такими є, наприклад, пейзажі М. Реріха»<sup>587</sup>.

Лосев також доходить висновку, що символічне зображення завжди постає впорядкованим і оформленим. Ця впорядкованість передбачає, на думку дослідника, те, що символ «вміщує в собі завжди якусь ідею, яка стає законом його побудови. І побудова ця, будучи втіленням цього закону, завжди є певна упорядкованість, тобто є певним чином впорядкований образ»<sup>588</sup>. На думку Лосева, неможливість будь-якої спонтанності, хаотичності, позасвідомості як у процесі створення певного символу, так і в його сприйнятті є однією із визначальних характеристик поняття символу.

<sup>585</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – С. 21.

<sup>586</sup> Аверинцев С. София-Логос. Словарь / С. Аверинцев. – 2-е, испр. изд. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155.

<sup>587</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – С. 24.

<sup>588</sup> Там само. – С. 25.

світі, в іншому плані буття й надбуття. Справжня мета полягає у перемозі самої реальності над символом»<sup>582</sup>.

Для П. Флоренського у символі світ горній відкривається світу земному, він наділений енергією божественного, того, що він відображає. У своїй роботі «Іконостас» мислитель вибудовує певну ієрархію символів, де нижчий щабель займають наші сновидіння – явища психофізичної сфери, за ними слідує символи, репрезентовані у сфері мистецтва, й на вершині цієї структури знаходиться культове дійство, органічно представлене у феномені православного богослужіння, завдяки якому стає можливим символіко-містичний синтез мистецтв – музики, живопису, архітектури тощо. Визначаючи специфіку діяльності митця, Флоренський стверджує, що «в художній творчості душа захоплюється земним світом і сходиться у світ горній. Там без образів вона живиться спогляданням сутності горнього світу, відчуває вічні ноумени речей і, наповнившись, обтяжена віданням, сходиться знову до світу земного. Й тут, на цьому шляху вниз на кордоні сходження в земне, її духовне надбання вбирається у символічні образи – ті самі, що, будучи закріпленими, дають художній твір»<sup>583</sup>. Створений митцем іконостас із його образами постає, на думку Флоренського, символом взаємопроникнення, єднання світу земного із небесним, а ікона є відкриттям віруючому божественної, утаємниченої реальності. Призначення будь-якого живописного твору полягає, за твердженням мислителя, у тому, щоб «вивести глядача за межу чуттєво сприйнятих фарб і полотна у певну реальність, й тоді живописний твір розділяє з усіма символами загальною основною онтологічною характеристикою – бути тим, що вони символізують. А якщо своєї мети живописець не досяг – взагалі або стосовно даного глядача – й твір нікуди за самого себе не виводить, то не може бути й мови про нього, як про твір мистецтва»<sup>584</sup>.

Глибиною й багатогранністю підходів визначаються дослідження феномена символізму у художній творчості О. Лосева, до праць якого ми неодноразово зверталися у ході дослідження. Окрім вже згадуваних у попередніх розділах робіт, необхідно також зупинитися на творі, який безпосередньо стосується функціонування символу в образотворчому

Таким чином, приналежність до професії художника ставала у часи перших християн суттєвою перепорою для прийняття християнської віри, що значним чином посилювало конфлікт між релігійною теорією і сферою образотворчого мистецтва, що не тільки принижувалась, як в античні часи, а й підлягала практично повному викориненню.

Але навіть у Тертуліана ми знаходимо важливий фрагмент, який вказує на можливість створення неподібного, символічного зображення за вказівкою самого Бога, ілюстрацією чого служить сцена зі Старого Завіту. Тертуліан скаржиться, що «деякі заперечують проти заборон створювати зображення, посилаючись на те, що Мойсей у пустелі створив із бронзи зображення змія. Але це зовсім інша справа – зображення, що споруджуються для тлумачення чогось прихованого й служать не скасування закону, але захисту своєї справи. (...) Але кому не очевидно, що ця статуя підвішеної у повітрі бронзової змії повинна була символізувати обличчя Господнього Хреста, якому належить визволити нас від змій, тобто янголів диявола, й на якому буде підвішений на ньому ж померлий диявол, тобто змія»<sup>169</sup>. Тертуліан наголошує на забороні створювати будь-які зображення, особливо подібні, але у тому випадку, коли зображення наказує створити сам Бог, як у випадку із Мойсеєм, людина мусить підкоритися й виконати настанову, яка вже не буде вважатися гріховною. Як ми бачимо, подібне виключення все ж таки стосується символічного зображення й не викликає заперечення навіть у такого запеклого іконоборця, як Тертуліан.

Із не меншою категоричністю, ніж Тертуліан, виступає проти образотворчої діяльності митців і Татиан, який вважає, що Бога не можна побачити людським зором, а також неможливо зобразити за допомогою будь-яких із існуючих мистецтв. Він різко критикує нечестя язичницьких творів, зазначаючи, що художники зображують блудниць й любуються ними. «Твори мистецтв містять у собі багато дурниць, хоча поважають їх більше за богів ваших; відносно жінок ви ведете себе непристойно»<sup>170</sup>. Татиан закликає язичників знищувати пам'ятки, що возвеличують братовбивство, нечестя та гріховність, оскільки негоже дивитися на подібні

<sup>582</sup> Бердяев Н. А. Самопознание: Сочинения / Н. А. Бердяев. – М.: ЗАО «Изд-во ЭКСМО-Пресс», Харьков: Изд-во «Фолио», 1998. – С. 464.

<sup>583</sup> Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб.: МИФИЛ, Русская книга, 1993. – С. 18.

<sup>584</sup> Там само. – С. 44.

<sup>169</sup> Там само. – С. 252–253.

<sup>170</sup> Татиан. Речь против эллинов / Татиан // Сочинения древних христианских апологетов. – СПб.: Фонд «Благовест», Издательство «Алетейя», 1999. – С. 39.

твори Полініка, Етекола, Піфагора. Він звертається до усіх небайдужих: «Знищуйте пам'ятки нечестя»<sup>171</sup>.

Не визнає божественності творів мистецтва й Климент Олександрійський, що є одним із апологетів ранньохристиянського символізму. Він вкрай підозріло ставиться до художньої творчості, не розуміючи, чому реміснича діяльність будівника храму повинна звеличуватися й сакралізуватися. У своїх «Строматах» Климент зазначає, що «ідоли і храми, побудовані простими ремісниками, створюються із зашкарублої матерії й назавжди залишаються безжиттєвими, речовинними й не вміщують у собі нічого святого. (...) Тому твори мистецтва не можуть вважатися священними й божественними»<sup>172</sup>.

Проти будь-якої образотворчості, ідолопоклонства, виступає й Ориген, що, як і його попередники, описує Бога недоступним людському зору й вважає неприпустимим набуття сакральних рис творами мистецтва, зробленими людиною. Виступаючи проти Цельса, він зазначає, що «християни не вірують у божеств, створених руками людськими, оскільки важко уявити, щоб богами могли бути твори дурних та аморальних художників – твори, створені іноді неправедними людьми»<sup>173</sup>. В унісон Тертуліану Ориген ставить під сумнів необхідність будівництва храмів, які створюють ремісники і які не достойні того, щоб їх вшановували, вбачаючи у них наявність чогось божественного. Він також наголошує на необхідності виховання відрази поміж усіх новонавернених і потенційних християн до будь-якої діяльності художників та їх творів. «У тих людей, які бажають до нас приходити, ми на самому початку намагаємось пробудити презирство до ідолів і будь-яких зображень; ми переконуємо їх вже більше не здійснювати тварям те вшанування, яке достойне Богу»<sup>174</sup>. Ориген вважає божевільними тих, хто визнає, що вшанування істинного Бога можливе за посередництвом статуй або зображень, які створені простими ремісниками, що нерідко виступають негідниками й грішниками, а тих, хто у першу чергу спрямовує свій зір на храмові твори, називає духовними сліпцями.

<sup>171</sup> Там само. - С. 40.

<sup>172</sup> Климент Александрийский. Строматы. Т. 3 (Книги 6–7) / Климент Александрийский. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2003. – С. 211.

<sup>173</sup> Ориген. О началах. Против Цельса / Ориген. – СПб.: Библиополис, 2008. – С. 413.

<sup>174</sup> Там само. - С. 602.

реалістичного символізму, в ідеалістичному символ постає простим знаком, а сутність твору вичерпується суб'єктивним переживанням, що не виводить нас на розкриття таємниць буття. У своїй теорії символізму А. Бєлий виходить із містичного розуміння символу як божественного, утаємниченого начала, із якого відбувається розгортання усіх сфер культури і людського буття. Будь-яке мистецтво постає для нього як розгалужений світ символів, завдяки якому божественна істина відкривається цьому світу за посередництвом творів художника. «Символізм дає методологічне обґрунтування не тільки школам мистецтва, а й формам мистецтва. Мистецтва розглядає він не як застигли, цінні самі по собі форми, а як комплекси відомих методологічних прийомів, що приводять нас до тієї чи іншої форми, до тієї чи іншої школи. (...) В символізмі ми відправляємось від самої енергії творчості, що приводить нас до того чи іншого способу відношення»<sup>580</sup>.

Виходячи з позицій символічного характеру культури, М. Бердяєв бачить її недосконалість у природі тих форм, які вона породжує, у специфіці культурних символів, що нездатні розкрити глибинні основи буття. «Теорію культури М. Бердяєва можна було б визначити як “негативний символізм”. Це означає насамперед, що, приймаючи тезу про символічний характер культури, М. Бердяєв разом із цим наполягає на скорішому подоланні символізму культури, вимагає виходу за рамки культури до творчої реалізації дійсності, наполягає на переході зі сфери культури до сфери “життєдайної” творчості»<sup>581</sup>. Призначення символу, відповідно до позиції філософа, полягає у з'єднанні двох світів – земного і божественного, яке він розглядає в контексті теургії. В унісон В'яч. Іванову Бердяєв визнає значущість лише реалістичного символізму, завдяки якому можливе відкриття божественного. Стосовно творів мистецтва філософ зазначає, що «в цьому світі досконалість художнього твору може бути лише символічною, тобто лише знаком іншого, досконалості в іншому

<sup>580</sup> Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – С. 170.

<sup>581</sup> Акимов Д. В. Проблема символа в концепциях культуры Э. Кассирера и Н. Бердяева [Электронный ресурс] / Д. В. Акимов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – Выпуск № 3, том 2. – 2009. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-simvola-v-kontseptsyah-kultury-e-kassirera-i-n-berdyayeva>

його концепції структурною єдністю свідомих та позасвідомих процесів, в яких відбувається декодування тексту реального світу, що виявляє себе у вигляді культурних символів, які потребують дешифрації власного смислу, розгортання якого здійснюється й у сфері мистецтва. «Особливу сферу представляє собою вивчення мистецтва як знакової системи. Соціальна активність мистецтва загальновідома. Знаки, що використовуються художниками або письменниками, мають багато надзвичайно цінних суспільних властивостей»<sup>576</sup>. Також Лотман зазначає, що «твори мистецтва представляють собою надзвичайно економні, ємні, вигідно влаштовані способи зберігання й передачі інформації»<sup>577</sup>. Структуралістська концепція Р. Барта розглядає культуру як складну текстову структуру, що насамперед у символічному вигляді реалізується в мові, а символ і символічні відносини визначають формування різних типів художньої творчості. Свої семіотичні положення Барт застосовував у першу чергу для дослідження знаково-символічної структури літературної творчості.

Проблема протиставлення символу і симулякра постає однією із стрижневих у постмодерністському дискурсі стосовно мистецтва, набуваючи детального розгляду в працях Ж. Бодрійяра, Ж. Делеза та ін. Особливості даних концепцій та специфіку функціонування символу та симулякра в просторі образотворчого мистецтва ХХ–ХХІ ст. буде детально розглянуто у наступному підрозділі.

Проблема символу й символізму знаходить своє потужне відображення у творах російських мислителів другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. У російському культурному просторі, на думку А. Паймана, активне звернення до ідей символізму було зумовлено «повстанням проти утилітаризму й спрощеної віри у прогрес»<sup>578</sup>. Під впливом естетики Вл. Соловйова В'яч. Іванов виділяє два види символізму: реалістичний та ідеалістичний. «Викликати безпосереднє осягнення сокровенного життя суцього, що знімає усі зависи зображенням явленого таїнства цього життя – таке завдання ставить собі тільки реалістичний символіст, що бачить глибинну реальність речей»<sup>579</sup>. На відміну від

<sup>576</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – С. 9–10.

<sup>577</sup> Там само. – С. 10.

<sup>578</sup> Pyman A. A history of Russian symbolism / Avril Pyman. - New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – P. XII.

<sup>579</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме / Вяч. Иванов // Критика русского символизма: В 2т. ТІІ. – М.: ООО «Издательство Олимп», ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 47.

Як відмічає українська дослідниця В. Головей у своїй роботі «Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації», «слід визнати, що Оріген приділяв увагу і гносеологічному, й онтологічно-естетичному аспектам теорії образу, розвиваючи традицію символіко-алегоричної герменевтики»<sup>175</sup>. Він закладає основи розуміння образу як необхідної складової на шляху до первообразу, розглядаючи при цьому факт втілення невидимого Бога в живу оболонку тіла Христа.

Головей зазначає, що також «досить категорично своє негативне ставлення до сакральних образів виявляв Євсевій Кесарійський. Теоретичні положення, викладені в його посланні до імператриці Констанції, були серед найвагоміших аргументів іконоборців. На прохання Констанції прислати їй зображення Ісуса Христа Євсевій категорично заперечив можливість написання такої ікони, адже вона спроможна представити тільки людський вигляд Христа, його людське тіло»<sup>176</sup>.

Але, незважаючи на існуючі побоювання, необхідність звернення саме до символічних зображень зумовлювалась соціокультурною ситуацією тих часів, оскільки зберігалася гостра потреба у збереженні таємниці вчення і в усілякому приховуванні її від непосвячених язичників, які піддавали перших християн жорстоким гонінням, що супроводжувалися тортурами, стратами і масовими знищеннями віруючих, особливо на території Римської імперії. У цьому зв'язку вже у ІІ столітті н. е. виникає абсолютно унікальне за своєю значимістю явище – катакомбна культура перших християн, завдяки якій ми маємо можливість дослідити динаміку трансформації слова у його візуальний еквівалент – символічний образ.

Як зазначає у своєму фундаментальному дослідженні християнської символіки граф О. Уваров, довгий час перші християни, позначаючи свою приналежність до таїнства хрещення і причастя, обмежувалися лише написанням таємних слів, що символізували їх віросповідання. Даний спосіб символічної передачі таємного смислу, на його думку, передував більш пізній появі умовних зображень-символів, що було обумовлено усіма вищенаведеними причинами. Наприклад, словосполучення «in расе», що досить часто зустрічається на похоронних саркофагах, було таємним

<sup>175</sup> Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації: монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 236.

<sup>176</sup> Там само. - С. 238.

символом сповідання християнської віри, який тісно пов'язаний із таїнством хрещення, миропомазання і причастя<sup>177</sup>.

Але оскільки такий досить прямолінійний спосіб прочитання швидко був розкритий язичниками, виникла нагальна необхідність у створенні додаткових запобіжних заходів, що захищали б таємницю віри від непосвячених. Ці побоювання і обережність були цілком виправданими, адже саме у цей час язичники починають активно впроваджувати, на противагу християнському віросповіданню, культ Мітри, який намагається активно конкурувати із християнством, майстерно маскуючись і вводячи в оману численних прихильників надзвичайною схожістю своїх обрядів із християнськими. «Вибір, зроблений язичниками, був доволі вдалим, і можна вважати, що вони не без наміру намагалися зменшувати занадто різкі відмінності цього культу. Від того з'явилась подібність між містеріями Мітри й обрядами християнської церкви, й схожість така безсумнівна, що заперечувати її неможливо, хоча причина такої схожості залишається невирішеною»<sup>178</sup>.

Культ Мітри був певною трансформацією вчення Заратустри (Зороастра) і був пов'язаний із культом сонця. Він почав розповсюджуватися на території Римської імперії завдяки впливу перських містиків у I столітті н. е. Як і перші християни, адепти Мітри здійснювали свої богослужіння у печерах, що також були розписані різноманітними символічними зображеннями релігійного характеру. Дослідники виділяють наступні фактори схожості між культом Мітри та християнством: «Ідентифікація об'єктів поклоніння із сонцем і світлом, легенди про пастухів та дари, про потоп, постійна поява в мистецтві вогняної колісниці, отримання води із скелі, використання дзвоника і свічки, святої води й причастя, освячення неділі й 25 грудня, акцент на моральному кодексі, утримання та самоконтроль, доктрини неба і пекла»<sup>179</sup> тощо.

Отже, реальна загроза прямих запозичень і розкриття таємниць релігійних обрядів перших християн змусила їх вдаватися до додаткових запобіжних заходів, що мали посилити охорону основних символів віри від

витоки твору «потрібно шукати не у позасвідомому авторської особистості, а в тій сфері позасвідомої міфології, образи якої є всезагальним надбанням людства»<sup>572</sup>. Юнг також акцентує увагу на тому, що символічний твір набагато більше інтригує глядача, аніж реалістичний, завдяки внутрішній утаємниченості й загадковості, але при цьому при зіткненні із ним ми рідко отримуємо суто естетичне задоволення, адже призначення символічного твору полягає зовсім в іншому – у зануренні в таємниці буття.

Саме у зверненні до глибинних пластів нашого існування, в їх переосмисленні, на думку Юнга, і криється «соціальна значущість мистецтва: воно невинно працює над вихованням духу часу, тому що дає життя тим фігурам і образам, яких духу часу як раз більше за все не вистачало. Від незадоволеності сучасністю творча туга уводить художника вглибину, поки він не намацає у своєму позасвідомому того прообразу, який здатен найбільш дієво компенсувати занепад й односторонність сучасного духу»<sup>573</sup>.

Продовжуючи психоаналітичну лінію З. Фрейда, Ж. Лакан, не занурюючись у специфіку дослідження образотворчого мистецтва, розробляє поняття «символічного», що постає (під впливом структуралістських теорій) основою формування культурного порядку, в якому стрижнева роль відводиться мові.

У межах структуралістського підходу К. Леві-Строс також, практично не фокусуючи свою увагу на проблемах образотворчого мистецтва, намагається розглянути культуру як певну структуру, набір значень, що виявляють себе у світі людської життєдіяльності у символічній формі, яка «включає дії, слова, будь-які значущі об'єкти, усе те, за допомогою чого індивіди вступають один з одним у комунікацію»<sup>574</sup>. К. Гірц розглядає культуру з точки зору існування її множинних світів, у межах яких символи постають не чимось утаємниченим і трансцендентальним, а являють собою основу соціокультурної комунікації<sup>575</sup>.

З позицій структуралізму розглядає символічну специфіку культурної діяльності, особливо літературну творчість, Ю. Лотман. Культура постає в

<sup>177</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров. – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – С. 152.

<sup>178</sup> Там само. – С. 71.

<sup>179</sup> Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; [пер. с англ. В. Целищева]. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – С. 39.

<sup>572</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Архетип и символ; [сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. – М.: Ренесанс, 1991. – С. 282.

<sup>573</sup> Там само. – С. 284.

<sup>574</sup> Коваленко Е. М. Концепции символа в философии культуры 20 века: Автореф. дис... кандидата филос. наук: 09.00.13 / Е. М. Коваленко. – Ростов-на-Дону., 2005. – С. 17.

<sup>575</sup> Thompson J. B. Ideology and Modern Culture. Critics Social Theory in the Era of Mass Communication / J. B. Thompson. – Oxford: Polity Pr., 1990. – P. 264.



сексуального, Юнг розглядав їх специфіку набагато більш різнопланово, розрізняючи «природні» та «культурні» символи. «Перші виходять із позасвідомого змісту психічного й тому представляють величезну кількість варіацій основних архетипічних образів. У багатьох випадках вони можуть бути простежені до своїх витоків, архаїчних коренів – тобто до ідей та образів, які ми зустрічаємо у найбільш давніх записах й у первісних суспільствах. З іншого боку, культурні символи – це, по суті, ті, якими користувалися для виразу “вічних істин” і які у багатьох релігіях використовуються до цього часу. Ці символи пройшли крізь численні перетворення, крізь процес більш або менш свідомого розвитку й таким чином стали колективними образами, прийнятими цивілізованими суспільствами»<sup>570</sup>. Юнг акцентує увагу на тому, що саме культурні символи постають важливою складовою як ментальної структури кожного із нас, так і культури в цілому. Завдяки символічному виявленню архетипів проступає різниця між культурами Сходу та Заходу, в основі яких, відповідно, лежать жіноче (Схід) і чоловіче (Захід) начала, що суттєвим чином позначається на усіх культурних проявах, у тому числі й на мистецтві.

Як зазначає Л. Левчук, «Юнг вважає, що архетипи “входять” у свідомість не безпосередньо, а у формі “колективних образів” і символів. Серед архетипальних образів Юнг називає і “мудреця”, і “вождя”, і Мойсея, і Христа, і Будду. Але архетипальним символом може бути і мати, і батько або давньогерманський бог війни Вотан. Саме архетипальні образи є основою міфології, релігії, мистецтва, проектують сновидіння, а в більш абстрактних, узагальнених формах фіксуються в політиці, соціології, філософії»<sup>571</sup>. Розглядаючи різні психологічні типи митців – екстравертовані й інтровертовані, – Юнг виділяє два різновиди символічних творів, перший із яких вкорінений у сферу особистого позасвідомого автора, а другий пов’язаний зі сферою колективного позасвідомого, завдяки якій автор «підключається» до величезного культурного пласта давніх міфологічних вчень, релігійних вірувань та художньої творчості – тобто до потужного джерела досвіду минулих тисячоліть. У випадку звернення художника до енергійної сили архетипів

<sup>570</sup> Jung C. G. *Man and His Symbols* / C. G. Jung. – New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Press, Doubleday, 1964. – P. 93.

<sup>571</sup> Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – С. 78.

язичницького світу і надійно приховати їх від непосвячених. Саме тоді виникають перші скорочення (принцип, до речі, запозичений саме у язичників) – знаково-символічні форми, які складаються лише із перших літер найбільш значущих і важливих слів, що уособлюють християнську віру. Але на цьому ускладненні прочитання не завершується – ці літери зливаються воедино, створюючи умовний знак – символ – монограму, що вказує на приналежність до таїнств віросповідання. Однією із перших монограм стає монограма Христа, що складається із перших літер його імені, написаного давньогрецькою мовою – Х. Р. (від ΧΡΙΣΤΟΣ), злитих воедино. Як зазначає Уваров, ці літери також пов’язані із скороченням слова «рах» і також означали «мир, спокій духовний, рай»<sup>180</sup>.

Ця монограма вже у перші століття н. е. використовується й у поєднанні з геометричними символами, а саме – із трикутником та колом, перший із яких виводить нас на ідею Святої Трійці, а другий пов’язаний з ідеєю завершеності, досконалості та вселенської гармонії, яку ми знаходимо не лише у давньогрецькій традиції, але й набагато раніше у східних релігійних віруваннях, де подібний символічний зміст закладається в образ мандали. У цьому контексті не випадковим постає символічне порівняння Климента Олександрійського, який називає Христа безкінечним колом, до якого сходяться, притягаються усі сили. Тобто символічно-знакові форми стають компромісом між повним запереченням зображень та їх помірним використанням завдяки своїй неміметичності, повній відсутності реалізму й умовності, в силу чого вони не співвідносилися із античними язичницькими образами-ідолами.

На одному із знайдених ранньохристиянських зображень, яке датується першими століттями н. е., «ми знаходимо ті ж основи при виразі ідеї про Св. Трійцю, але тут злиті дві геометричні фігури: коло, яке, за Піфагором, виражало повну досконалисть, а на давніх пам’ятках разом із тим означало безсмертя, й трикутник, вписаний у нього»<sup>181</sup>. Досить часто у печерних малюнках поряд із монограмою Христа зображувався трикутник, який вказував на безумовний зв’язок Спасителя зі Святою Трійцею. Спочатку над трьома боками трикутника могли зображуватися ще три крапки, а над ними – монограма Христа.

<sup>180</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – С. 75.

<sup>181</sup> Там само. – С. 41.

Дещо пізніше по обидва боки монограми починають розміщувати перші літери грецьких слів «альфа» і «омега» – **Α** і **Ω**, що відсилають нас до символічних образів Одкровення Св. Іоанна Богослова: «Я є Альфа і Омега, начало й кінець, говорить Господь, який є і був і гряде, Вседержитель»<sup>182</sup>. Як зазначає Уваров, перші подібні зображення із **Α** і **Ω** зустрічаються на території Франції у 355 р.

Окрім цього, символіка літери **X**, яка за своїм нарисом візуально нагадує хрест, розп'яття, у вигляді якого часто і зображується навіть у цій монограмі у перших християн, сягає своїми коренями ще античної доби. «Платон для роз'яснення, яким чином душа всесвіту, що зветься у нього також і Сином Творця, однаково всюди розповсюджена й однаково впливає на усі сторони, порівнював її з грецькою літерою **X**. Із отців Церкви св. Іустин ретельно розвиває символізм цієї літери, говорячи: “І те, що Платон у “Тімеї” говорить у фізіологічному відношенні про Сина Божого, коли передає, що Він (Бог) помістив Його у всесвіті подібно до літери **X**, він також запозичує у Мойсея”»<sup>183</sup>. Граф Уваров наводить переказ писань Мойсея, де йдеться про випадок, що стався на шляху виходу з Єгипту. На ізраїльтян напали отруйні змії, єхидни та інші небезпечні для життя тварини, знищити яких допоміг зроблений Мойсеєм хрест, що він поставив у святій скинії й закликав народ увірувати в цей образ, отримавши через нього спасіння, після чого усі плазуни були знищені. По суті, у такий спосіб він передрік і передбачив прихід Спасителя, одним із символів якого став Хрест – вказівка на спасіння й життя вічне. Таким чином, символічне значення літери **X** відсилає нас не тільки до Старого Завіту, але й до творів античних авторів, які у свій спосіб відзначали приналежність цього символу до найвищої божественної іпостасі.

Також особливого змісту набуває літера **T**, яка тлумачиться як символ хреста, на якому був розп'ятий Спаситель. Вона зустрічається як на саркофагах, так і в римській печері св. Калліста й датується III століттям н. е.

Наступна монограма – **ΙΧΘΥΣ** – також пов'язана безпосередньо із Ісусом, складається із перших літер давньогрецьких слів Ісус Христос Син Божий Спаситель і у результаті скорочення утворює слово, що у перекладі

кодом, який можна помислити тільки тоді, коли знаходиш до нього ключ. У нашому одержимому засобами масової інформації світі не дивно, що цей квазілінгвістичний характер символізму привернув так багато уваги»<sup>567</sup>.

Серед українських досліджень естетико-культурологічних аспектів творчості З. Фрейда провідне місце посідають роботи Л. Левчук. Вбачаючи у символах сновидінь зашифровану інформацію зі сфери позасвідомого, як зазначає Левчук, «Фрейд широко застосовував сновидіння в процесі аналізу художньої творчості конкретних митців, тематичної спрямованості конкретних творів, художніх образів, сюжетних ліній. Загалом він виявляв значний інтерес до історії мистецтва, до особи митця, прагнув показати стимулюючу роль позасвідомого, сновидінь, дитячих сексуальних потягів у творчому процесі»<sup>568</sup>. Досліджуючи з позицій психоаналізу художнє життя Леонардо да Вінчі, Фрейд акцентує увагу на дитячих спогадах художника, в яких він згадує наступне: «Коли я лежав ще у колисці, прилетів до мене шуліка, відкрив мені своїм хвостом рота і багато разів штовхнув хвостом у мої губи»<sup>569</sup>. Засновник психоаналізу інтерпретує це у контексті наявного у Леонардо сексуального потягу до матері, проводячи символічні паралелі між образом шуліки й давньоєгипетською богинею-матір'ю – Мут. Подібна інтерпретація творчих мотивацій у контексті «едипового комплексу» викликає обґрунтовані критичні зауваження, адже природа творчості та змістовне наповнення творів не вичерпуються подібним фізіологізмом, постаючи набагато складнішим символічним феноменом, аніж це подає Фрейд.

На ґрунті подібної критики формується неофрейдистська концепція К. Г. Юнга, в якій провідне місце належить архетипам колективного позасвідомого, завдяки яким історико-культурна пам'ять людства, що закарбована від народження в людській психіці, виявляється у різних видах людської діяльності, у тому числі й у творчості. Основними символами-репрезентантами, що уособлюють зміст найбільш важливих архетипів, постають, на думку дослідника, «маска», «персона», «анімус» і «аніма». На відміну від Фрейда, який зміст символів пов'язував виключно зі сферою

<sup>567</sup> Там само. – Р. 1.

<sup>568</sup> Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – С. 61.

<sup>569</sup> Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства / З. Фрейд // Тотем и табу. – СПб.-М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – С. 234.

<sup>182</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – С. 1325.

<sup>183</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – С. 75.

пояснення»<sup>564</sup>. Як зазначає дослідник, відмінність нетрадиційної символіки від звичайного символізму полягає у тому, що її не використовують у першу чергу для спілкування й означення. І дійсно, якщо мова є необхідною умовою комунікації, то символи мистецтва не постають життєво необхідною заданістю, їх сенс і варіативність значення набагато більш складні й залежать від внутрішньо-психологічних особливостей автора. Петоц також зазначає, що психоаналітичне трактування символів завжди передбачає поєднання в них свідомого і позасвідомого, складне переплетення цих двох сфер, що яскраво виявляється в релігійних обрядах і ритуалах. Дослідник резюмує, що, на відміну від тих, хто пов'язує розуміння символів зі сферою естетичних та моральних цінностей, фрейдівський психоаналіз висвітлює психодинамічні витoki походження й функціонування символів у світі культури<sup>565</sup>.

В колективному англо-американському дослідженні «Символи і почуття, крос-культурні дослідження символізму» І. Льюїс зазначає, що Ч. Райкрофт «заперечує фрейдове бачення “справжніх символів” як переважно сексуальних та підсвідомих. Символи, як він винахідливо показує, можуть бути більш-менш свідомі чи когнітивні і нести в собі доволі мінливе емоційне забарвлення. Вважати, що одні є правильні, а інші – неправильні, – абсурдно, навіть якщо ми розширимо наш діапазон прикладів і включимо навмисне символізування мас-медіа і рекламних агентств. Що більш важливо, це природа емоційного наповнення, що надається певному символу в певному контексті»<sup>566</sup>. Льюїс також вказує на надзвичайно важливе значення символізму для нашого життя, усвідомлення чого зумовлює підвищену зацікавленість сучасних дослідників у цій проблематиці. «Символічні акти водночас демонструють та приховують інший порядок реальності та досвіду, на який вони вказують, хоча й не повністю його розкривають. Таким чином, символи за своїм визначенням є таємничими. Разом із тим втіленням сутності символічного, наповненого символічні акти відразу викликають спогади та навіюють думки (сугестивний ефект), маніфестуючи значення. Отже, символізм стає певним типом мови жестів чи своєрідним телеграфом,

<sup>564</sup> Там само. – Р. 232.

<sup>565</sup> Там само. – Р. 235.

<sup>566</sup> Lewis I. M. Introduction // Symbols and Sentiments, Cross-cultural Studies in Symbolism. Edited by I. Lewis / I. M. Lewis. – London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977. – Р. 17.

означає «риба». Саме це значення дає поштовх до виникнення одного із перших символічних зображень – риби, що, зрозуміло, відсилає нас як до образу самого Христа, так і до образів віруючих-християн, що символічно уподібнені до риб. По суті, символ-слово породжує символ-зображення, за допомогою якого втаємничення християнських позначень набуває абсолютно нового – образотворчого – виміру. Сила візуального образу поступово починає приборкувати шалений супротив, виявляючи невгасаючу позасвідому потребу людини у візуальних образах.

«Перший іконний знак (...) знаходиться на Селунському написі, що належить до другого століття. Цей знак представляє рибу»<sup>184</sup>. «Якщо на християнських написах робилися виписки із Вергілія, Ювенала та інших язичницьких письменників, якщо невдовзі навіть в іконографії стали зображувати особливе обличчя еллінських мудреців, то в такому випадку не потрібно дивуватися, що християни скористалися символічними зображеннями, напрацьованими древнім світом упродовж декількох століть. Самі апологети II століття вказували на зв'язок між давніми письменниками й новим, християнським світом»<sup>185</sup>.

При цьому дослідники простежують і наявність язичницьких паралелей і можливих запозичень, пов'язаних з даним символом. «Символ риба, хоча абсолютно християнський за значенням, був запозичений із язичницького мистецтва. Як істота, відома своєю плодючістю, риба у стародавніх вважалася символом еротичним. На барельєфі Британського музею представлені Амур і Психея на ложі, перед ними стоїть стіл, на якому лежить риба»<sup>186</sup>.

Однак, на відміну від язичницького використання символу риби, в який закладався еротичний зміст, в християнському контексті цей символ набуває зовсім іншого – духовного забарвлення. Як зазначає Олексій Уваров, в одних випадках зображення риби символізує самого Христа (як правило, зображення розташовується поверх слів), в інших – віруючих християн (наприклад, на саркофагах зображення риби під ім'ям покійного означало те, що тут похований християнин). «Таємниця цього слова зберігалася так міцно, що до самого IV століття у церковних письменників не знаходимо повного пояснення, а тільки більш-менш приховані. ΙΧΘΥΣ,

<sup>184</sup> Там само. - С. 93.

<sup>185</sup> Там само. - С. 93.

<sup>186</sup> Там само. - С. 138.

утримуючи в акровірші найменування Христа-Спасителя, надає передусім зображенню риби символічне значення самого Спасителя. Друге значення цього символу засноване на євангельських словах, що називають всіх взагалі людей рибами»<sup>187</sup>.

Надзвичайно важливим постає зауваження, що перші християни в обранні символічних зображень у першу чергу зверталися до авторитетних імен отців-апологетів, особливо до Климента Олександрійського, який хоча й виступав проти образотворчих зображень, але у формі натяків робив акцент на доцільності використання символічних образів, посилаючись на досвід більш давніх цивілізацій, у т. ч. і єгипетської.

Климент Олександрійський у своїх працях першим із апологетів найбільш повно і послідовно розробляє теорію символізму, яка стосується насамперед текстового матеріалу – культури Слова, побіжно звертаючись до образотворчого мистецтва – культури Візуального образу. «Окрім самого терміну “символ” (σύμβολον), Климент використовує у близькому значенні такі поняття, як “символічний образ” (τό συμβολικόν είδος), “загадка” (αίνιγμα), “таємниця” (μυστήριον), “алегорія” (αλληγορία), “іносказання”, або “притча” (παραβολή), “інакомовний образ” (παραβολικόν είδος), “перенос” (μεταφορά) і деякі інші. Теорія символізму Климента – природне породження його гносеології»<sup>188</sup>. Він вважає, що символізм як феномен сягає своїм корінням таємничих культів давньоєгипетської культури, що повністю проникнута сакральною символікою, починаючи від ієрогліфічного письма й завершуючи багаторівневою системою символіко-міфологічних вірувань. Призначення символів як у давніх цивілізаціях, так і в християнській культурі полягало, з одного боку, в донесенні сакрального змісту до людей, а з іншого – завдяки своїй умовності й утаємниченості – у приховуванні божественних знань від непосвячених.

Климент Олександрійський першим звертає увагу на те, яким чином приховували таємниці своїх віровчень від непосвячених давні єгиптяни й інші язичницькі народи, закладаючи основу подібного підходу й у християнстві. Досліджуючи єгипетські ієрогліфи, він розрізняє два їх типи: кіріологічні й символічні. «Символічне письмо іноді безпосередньо імітує зразок, іноді є фігуральним, іноді ж становить собою загадку, що виражена

З. Фрейда та його послідовників. Дослідження особливостей людської психіки крізь призму домінування в ній сфери позасвідомого, що у трансформованому символічному вигляді виявляє себе у свідомості під час сну, вплинуло у зрілому періоді творчості Фрейда на формування його уявлень стосовно сутності та ролі культури в житті людини. З одного боку, незадоволеність репресивним апаратом обмежень і заборон, що висуває культурний світ, призводить до постійного пригнічення заборонених бажань і витіснення їх до сфери позасвідомого, а з іншого, завдяки сублімації – трансформації енергії лібідо в інші сфери діяльності, у т. ч. творчість, – людина розвиває і збагачує культуру, без якої неможливе її існування.

При цьому, як зазначає професор Геттінгенського університету Х. Льюйнер, «З. Фрейд унікав розробки поняття символ у психоаналізі й ніколи не давав йому визначення. Як відомо, він жодного разу не публікував детальний систематичний виклад свого розуміння символу»<sup>561</sup>. У своєму «Введенні до психоаналізу» Фрейд лише характеризує особливості символічного відношення, розуміння якого важливо для тлумачення сновидінь: «Сутністю символічного відношення є порівняння, хоча і не будь-яке. Передбачається, що це порівняння особливим чином обумовлене, хоча ця обумовленість не зовсім зрозуміла»<sup>562</sup>. Звісно, що подібна невизначеність повинна була викликати у майбутніх дослідників бажання більш детально дослідити специфіку фрейдівського символізму, про що писав ще Рікер, зазначаючи, що з'ясування специфіки поняття символу в контексті вчення Фрейда ще потрібно зробити. Наприкінці ХХ ст. Агнес Петоц у праці «Фрейд, психоаналіз і символізм» здійснює спробу систематизувати й узагальнити фрейдівське розуміння символізму, зазначаючи, що до цього часу усі спроби суспільних наук прояснити природу й специфіку символу призводять до численних розбіжностей»<sup>563</sup>. У результаті аналізу праць засновника психоаналізу Петоц доходить висновку про те, що «є два загальні класи символізму: звичайні та нетрадиційні. (...) останній клас знаходиться у центрі уваги даного дослідження, тому що він містить ті символи (ті, що являються уві сні, міфи, мистецтво, обряди, фольклор, симптоми тощо), які є спірними й особливо потребують

<sup>561</sup> Льюйнер Х. Основы глубинно-психологической символики / Х. Льюйнер // Журнал практического психолога. – № 3. – 1996. – С. 102.

<sup>562</sup> Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд. – М.: Наука, 1991. – С. 94.

<sup>563</sup> Petocz Agnes. Freud, Psychoanalysis, and Symbolism / Agnes Petocz. – London: Cambridge University press, 1999. – P. 1.

<sup>187</sup> Там само. - С. 139.

<sup>188</sup> Бычков В. В. AESTHETICA PATRUM. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – С. 241.

мистецтва, а були зосереджені переважно на питаннях лінгвістики. Ф. де Соссюр обґрунтовував відмінності мови та мовлення, крізь призму яких розглядав культури як багаторівневий текст. Ч. Пірс «описував знакові системи методами логічного аналізу. В історію семіотики він увійшов як основоположник класифікації знаків, що базується на способі їх співвіднесення із референтом»<sup>558</sup>.

У своїй роботі «Начала прагматизму» він розробляє поняття ікони, індексу і символу, останній із яких у Пірса є «Репрезентамен, чий Репрезентативний характер полягає у тому, що він є правилом, яке обумовлює його Інтерпретант. Усі слова, речення, тексти книг та інші конвенційні знаки суть Символи»<sup>559</sup>. Ч. Морріс покладав на семіотику надії на можливу універсалізацію й систематизацію існуючих наукових знань. Семіотичні ідеї у другій половині ХХ ст. будуть розвинуті у численних концепціях, у тому числі Р. Барта, К. Леві-Строса, Ц. Тодорова, Ю. Лотмана та інших, до розробок яких ми ще будемо звертатися у межах нашого дослідження.

У герменевтичному контексті звертається до поняття символу П. Рікер, надаючи йому наступні характеристики: «це знак, і, як будь-який знак, він відповідає якійсь речі, але разом із тим націлений за її межі. Однак не будь-який знак є символом, символ містить у собі подвійну інтенціональність»<sup>560</sup>. Рікер не торкається проблем образотворчості, висвітлюючи три етапи руху від символу до мислення: феноменологічний, герменевтичний та філософський.

Активно звертаються до проблематики символізму в контексті культури й художньої творчості Е. Панофський, Дж. Кемпбел, Й. Гейзінга, У. Еко, М. Еліаде, праці яких ми неодноразово залучали у ході нашого дослідження.

Значний вплив на розвиток уявлень про специфіку символізму в контексті культури з подальшими проєкціями цих поглядів на розгляд символічної основи мистецтва справила психоаналітична концепція

<sup>558</sup> Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры / Е. Е. Бразговская – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т., 2008. – С. 11.

<sup>559</sup> Пірс Ч. Начала прагматизма [перевод с английского, предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина] / Ч. Пірс. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – С. 87–88.

<sup>560</sup> Рікер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рікер; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной]. – М.: Академический Проект, 2008. – С. 400.

інакомовно»<sup>189</sup>. Климент наголошує, що давні єгиптяни не довіряли таємниці віровчення першому-ліпшому, а ретельно охороняли їх від непосвячених й передавали способи декодування лише фараонам і жерцям. Подібним чином діяли й інші народи: «Усі варварські й грецькі богослови приховують первоначала своїх вчень і передають істину за посередництвом загадок, символів, алегорій, метафор або іншими подібними способами»<sup>190</sup>. Метою подібних утаємнчень не є ревності стосовно непосвячених, їх сенс у приховуванні істини від тих, хто не повинен її бачити. Й хоча Климент прямо не говорить про доцільність використання подібних методів християнами, прийнятність і необхідність цього прочитуються в його текстах між рядків.

При цьому, як вже зазначалось раніше, Климент залишається у традиції сприйняття живописних зображень лише як міметичних подіб, будучи прихильником античної традиції «наслідувального мистецтва» і позбавляючи при цьому будь-якої глибини й істинності художні твори. У «Строматах» він чітко відокремлює символічні зображення від міметичних, свідомо роблячи акцент на тому, що старозавітні заборони на зображення є спірними, виходячи із самих текстів Святого Письма. «Дійсно, той, хто заборонив творити ліпні зображення святих предметів [не дозволив би зображати і херувимів], оскільки на небесах не може бути жодних складних і підвладних чуттєвому істот. Тому зображення херувимів має символічне значення: обличчя є символом душі, крила – служіння і дії сил, що піднімаються зліва і справа, а уста – гімн славі у невпинному спогляданні»<sup>191</sup>. Подібна розстановка акцентів дає нам право припускати, що, незважаючи на досить послідовне засудження візуальних зображень наслідувального характеру, Климент невпинно шукає способи легітимізувати і обґрунтувати необхідність використання зображень символічних, наводячи, як ми бачимо, для цього приклади зі Старого Завіту, які згодом стануть також вагомими доводами для іконошанувальників.

Окрім цього, Климент, посилаючись на тексти Святого Письма, вказує на символічні образи риби, голуба, якоря, корабля та ліри, легітимізуючи у

<sup>189</sup> Климент Александрийский. Строматы. Т. 2 (Книги 4–5) / Климент Александрийский. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2003. – С. 158.

<sup>190</sup> Там само. - С. 158.

<sup>191</sup> Там само. - С. 167.

такий спосіб їх майбутню візуальну появу. Поряд із образом риби абсолютно логічно, відповідно до слів Євангелія від Матфея (Матф., IV, 19), виникає символічний образ рибаря, що асоціюється як із самим Спасителем, який стає ловцем душ людських, так і з його послідовниками, що за допомогою слова Божого, навертаючи у християнську віру язичників, також стають рибарями – ловцями душ.

Продовжуючи детальне дослідження ранньохристиянської символіки, граф Уваров акцентує увагу на необхідності розгляду символічного зображення риби у двох контекстах: як символу таїнства хрещення і як символу таїнства причастя. «До першого із цих таїнств, вірогідно, й відносяться зображення дельфінів, що плавають у воді. Зазвичай вони розміщуються на саркофагах систематично з обох боків написів. Найдавніша із подібних пам'яток у Римі належить до 345 року»<sup>192</sup>. Проведення символічних аналогій між віруючими християнами та рибами, що лише у воді мають життя (а християни – через хрещення у воді отримують життя вічне), ми знаходимо також у Тертуліана.

Надзвичайно цікавими постають поєднання символу риби із вже згадуваними нами геометричними символами – колом та трикутником. На зображенні, що було знайдене в Африці, в Курубі, бачимо наступне: «Дві риби плавають між трьома кругами, розділеними на чотири частини хрестом, а у крайній з них вписаний трикутник. Інша плита того самого походження, але менша представляє одну рибу між двома кругами. У першому крузі те ж саме, що й на першій плиті, а у другому крузі квітка із шістьма листками або зірка. Але на обох знаки однакові й складаються із монограми Христа, вписаної у коло»<sup>193</sup>.

Уваров також зазначає, що досить часто символ риби використовується у поєднанні із зображенням хлібів, що виводить нас на символи, пов'язані із таїнством причастя. Розписи на стінах римських катакомб стають тими пам'ятками ранньохристиянського живопису, завдяки яким ми маємо змогу досліджувати перші християнські символічні зображення та витлумачувати їх зміст.

Одне із основних таїнств християнства – причастя, – яке пов'язане із ритуальним куштуванням «тіла Христового» у символічному вигляді хліба,

<sup>192</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – С. 142.

<sup>193</sup> Там само. - С. 41.

відмінності, що зводяться до відсутності відчуття простору в античному мистецтві, його тілесності, просторовості західного й містичності східного мистецтва. «Античний рельєф суворо стереометрично насаджений на площину. Є тільки проміжки між фігурами, але немає жодної глибини. Навпаки, ландшафт Лоррена – це тільки простір. Усі деталі служать тут його проясненню. Усі тіла лише у якості носіїв світла й тіні мають виключно атмосферичний і перспективний смисл»<sup>556</sup>.

Шпенглер також відкидає уявлення про існування самодостатніх великих стилів – романського, готичного, стилю Ренесанс, бароко, рококо, вважаючи їх різними шаблями одного глобального стилю – організму, у межах якого наявні подібні переходи.

На відміну від Кассіра, який вважає, що художник завжди народжує нове як із глибин власної індивідуальності, так і надихаючись духом культури, Шпенглер повністю підпорядковує митця стилю, стверджуючи, що «саме стиль і творить самий тип художника. (...) Тому в загальній історичній картині будь-якої культури може бути наявним тільки один стиль – стиль цієї культури. Було б помилкою розрізняти чотири фази стилю, на зразок романіки, готики, бароко, рококо, ампіру, у вигляді самостійних стилів і прирівняти їх до єдностей абсолютно іншого порядку, на зразок єгипетського, китайського або навіть “доісторичного” стилю. Готика і бароко – це юність і старість однієї й тієї ж сукупності форм: визріваючий і дозрілий стиль Заходу»<sup>557</sup>.

Подібна точка зору, на нашу думку, не відповідає сучасній ситуації складності й мультикультурності, що панує у просторі європейського мистецтва починаючи з кінця XIX ст., й тому говорити про подібну культурну замкненість, як стосовно минулих періодів розвитку європейського образотворчого мистецтва, так і сучасних, у контексті нашого бачення недоречно, хоча стосовно обґрунтування символічної основи культури й проєкції цього розуміння на образотворчу сферу позиція Шпенглера не втрачає своєї актуальності.

Поштовхом до подальшої розробки символічної проблематики стала поява семіотики як науки про функціонування знакових систем, основи якої заклали Ф. де Соссюр, Ч. Пірс та Ч. Морріс. Розвідки даних дослідників безпосередньо не стосувалися проблем образотворчого

<sup>556</sup> Там само. – С. 346.

<sup>557</sup> Там само. – С. 373.

законам простору. Є тільки чуттєво-просторові символи»<sup>552</sup>. Це твердження викликає певні заперечення, адже історія розвитку культури засвідчує постійну трансформацію і герменевтичну багатоплановість символу, що передбачає постійну змінюваність і набуття ним нових смислів, а не просте вмирання старого і народження нового. Шпенглер же озвучує свій фаталістичний вирок про неминучість смерті усього живого, що, однак, не може бути аргументом відсутності трансформаційних змін у процесі самого життя. «І сам першофеномен великих культур одного разу зникне, а з ним і уся драма світової історії, й, нарешті, й сама людина, а далі й феномен рослинного і тваринного життя на земній поверхні, земля, сонце і весь світ сонячних систем. Будь-яке мистецтво є смертним, не тільки окремі твори, але й самі мистецтва»<sup>553</sup>.

Виділяючи три різновиди душі різних культур – аполлонівську, яку Шпенглер пов'язує із Античністю; фаустівську, основою якої виступає західна культура, що народжується із появою романського стилю і протистоїть Античності; й магічну душу арабської, східної культури, – філософ вказує на стрижневі прасимволи, які лежать в основі їх специфіки. Шпенглер зазначає, що прасимволом античної душі постає «окреме матеріальне тіло, а прасимволом західної – (...) чистий, безкінечний простір»<sup>554</sup>. Східна культура базується на відчутті містичного, незвіданого й божественного.

Відповідно до цієї специфіки філософ будує свій аналіз символічних особливостей образотворчого мистецтва, при цьому вкрай критично ставлячись до існуючої диференціації мистецтв і відносячи до сфери образотворчості також і музику. «Якщо мистецтво має кордони – кордони власної оформленої душі, – то тільки історичні, а не технічні або фізіологічні. Мистецтво – це організм, а не система»<sup>555</sup>.

Для ілюстрації запропонованої позиції дослідник залучає численний мистецтвознавчий матеріал, пропущений крізь призму визначених характеристик. Він детально аналізує особливості античної архітектури, пластики, специфіку образотворчого мистецтва Відродження та Нового часу, співвідносячи їх між собою, виявляючи у такий спосіб існуючі

досить часто візуалізується через проведення біблійної аналогії із сценою дивовижного помноження хлібів та годування народу. Отже, зображення хлібів, часто у поєднанні із символом риби, логічно виводить нас на символічне відсилання до таїнства причастя.

Як зазначає М. Покровський у своєму дослідженні катакомбного мистецтва, одним із перших християнських образів було «символічне зображення кошика із хлібами й рибою, знайдене у катакомбах Люцини»<sup>194</sup> й датоване II століттям н. е. «На іншому написі із Равенни зверху хліб, розділений на шість частин, а під ним дві риби; нарешті, на написі з печери св. Єрмія дві риби, а над ними п'ять хлібів без будь-якого напису, напевно, натякають, судячи з числа хлібів та риб, на слова євангеліста Матф. (XIV, 17)»<sup>195</sup>. Тут наявна пряма аналогія і зв'язок сцени примноження хлібів із символікою таїнства причастя, через яке християнин долучається до самого Спасителя – Христа й отримує прощення гріхів й очищення. У цьому контексті неможливо не згадати про надзвичайно відоме зображення, знайдене у печері св. Калліста у Римі, де ми бачимо живу рибу, що пливе по воді й несе на собі кошик із п'ятьма хлібами й сосудом із вином, що безпосередньо вказує на образ самого Спасителя – Христа, що у цьому розписі постає у вигляді риби, яка несе для усього людства Святі Дари, завдяки яким кожний може отримати життя вічне й долучитися до таїнств християнства.

«Другий спосіб символічно зобразити те ж саме таїнство за допомогою трапези, на якій у їжу пропонується хліб і риба, зустрічається на стінах тієї ж печери св. Калліста. (...) На одній стіні представлений той же стіл з трьома ніжками. (...) На ньому лежать риба й хліби. Священик, одягнений у палліум, ще за звичкою язичницьких філософів із оголеним правим плечем, посвячує дари. Жінка, яка стоїть по інший бік столу, приймається усіма археологами за уособлення церкви. Риба, яку священик посвячує, нагадує вираз з напису Пекторія: (...) небесну рибу. Далі, на інших стінах ми бачимо трапезу, або символічне зображення самого таїнства. Християне, зазвичай майже завжди по сім, лежали біля трапези,

<sup>552</sup> Там само. – С. 326.

<sup>553</sup> Там само. – С. 329.

<sup>554</sup> Там само. – С. 338.

<sup>555</sup> Там само. – С. 391.

<sup>194</sup> Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства / Н. Покровский; [второе дополненное издание]. – СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. – С. 13.

<sup>195</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – С. 143.

на якій подані риба й хліб. Число сім тлумачиться словами Апокаліпсису (гл. II і III) про сім церков»<sup>196</sup>.

Граф Уваров зазначає, що християнські художники абсолютно свідомо й навмисно проводили прямі паралелі й акцентували увагу на символічній аналогії між дивом помноження хлібів та таїнством причастя, задля чого дуже часто використовували або сім плетених кошиків, або сім хлібів на катакомбних фресках.

Надзвичайно важливою особливістю даного сюжетного зображення (окрім ускладнення образу й переходу від одиничних символів до композиційно-сюжетних сцен) є те, що воно є відображенням тих реальних обрядів і таїнств, які проводили перші християни у своїх святилищах-катакомбах, що були, по суті, прототипами майбутніх церковних будівель, де будуть збиратися християни для здійснення богослужінь. Настінні розписи у катакомбах із зображенням символічної трапези із хлібами та рибами були наступним кроком на шляху поступової легітимізації живописних зображень й поступового їх ускладнення від одиничного зображення-символу до багатофігурної композиції із потаємним символічним змістом. Подібні розписи свідчать по послідовне введення до легітимізованої християнської образності поряд із символіко-знаковою символіко-реалістичної форми мистецтва, візуальний образ якої виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу релігійно-культурі змісти. Їх призначення було виключно функціональним й допоміжним у здійсненні основної ритуально-культурної дії й не мало того самостійного художнього значення, із яким ми звикли мати справу у трактуванні й сприйнятті самодостатніх творів саме образотворчого мистецтва, яке лише із часом набуває абсолютно іншого – вільного – контексту й виключної самодостатності.

На тісний взаємозв'язок катакомбних розписів із культовими діями перших християн вказує й західний дослідник Р. Дженсен. Він зазначає, що символічний живопис катакомб напряду пов'язаний із обрядами хрещення й поховання. «Сцени хрещення в катакомбному живописі, як правило, включають у себе певні характерні деталі: оголену молоду людину або дитину, що стоїть біля або в потоці води; одягненого чоловіка, що тримає

<sup>196</sup> Там само. - С. 145.

праці «Примерк Європи» О. Шпенглер. Намагаючись осмислити культуру в її органічній єдності як зміну різних органічних сполучень, що, подібно до живого організму, народжуються, старіють і помирають, перероджуючись на каркас цивілізації, Шпенглер виводить декілька фундаментальних складових, які впливають на характер самореалізації різних культур. Народження своєрідної душі культури відбувається завдяки так званому «прафеномену», що «пульсує у почутті форми кожної людини, кожної спільноти, стадії, епохи й диктує їм стиль усієї сукупності життєвих проявів. Він криється у формі держави, у релігійних міфах і культах, в ідеалах етики, формах живопису, музики і поезії, в основних поняттях будь-якої науки, але не вичерпується ними. Отже, його не можна поняттєво викласти й у словах, бо мова та форми пізнання самі суть похідні символи. Кожний окремий символ говорить про нього, але звертаючись до внутрішнього почуття, а не до розуму»<sup>550</sup>. Таким чином, прасимвол є основою розгортання символічної реальності, тією необмеженою потенцією життєдайної сили, що дає імпульс і енергію для усього символічного різнобарв'я світу, що формує душу культури. Його сутність неможливо досягнути лише розумом – у цьому проглядається спорідненість із визначенням символу вже у ХХ ст. С. Аверинцевим. Потенційна закладеність прасимволу в людській природі, у світових кодах споріднює це поняття із юнгівськими архетипами колективного позасвідомого, які постають вмістилищами історичної пам'яті людства і є джерелом, що породжує символи. В унісон Кассіеру Шпенглер вважає дійсність, макрокосм такими, що складаються із численної кількості символів, серед яких наявні мова, усі види мистецтв, релігія, наукове пізнання, тілесні прояви тощо. «Усе, що є, є також символом»<sup>551</sup>. Але при цьому, на відміну від Кассієра, який акцентує увагу на мінливості, постійній змінюваності символів, їх рухливості, Шпенглер характеризує їх як статичні, застигли утворення. «Символи, будучи чимось здійсненим, відносяться до сфери протяжного. Вони суть сталі, а не ті, що знаходяться у становленні, – навіть якщо вони й означають становлення – то, значить, нерухомі й підкорені

<sup>550</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1998. – С. 338.

<sup>551</sup> Там само. – С. 325.



помилковість символізму. «Існує одна велика різниця між символізмом та безпосереднім знанням. Реальний довід непогрішимий. Те, що ви пережили, ви відчували. Але символізм є помилковим, у розумінні того, що він може викликати дії, почуття, емоції та переконання про речі, що є простими поняттями та не мають укоріненості в світі»<sup>546</sup>.

Принцип символізму, який діє, на думку Уайтхеда, на усіх рівнях культури, спрямований від простих чуттєвих уявлень до більш складних процесів на рівні фізичного тіла, оскільки розумові процеси у психіці людини мають символічний характер. Серед усіх способів символізації філософ виділяє один із найбільш значущих у плані своєї функціональності – мову. «Слово є символом, і його смисл складається з ідей, образів і емоцій, які воно викликає у свідомості слухача»<sup>547</sup>. Уайтхед зазначає, що література здатна створювати таких персонажів, які у нашій уяві будуть поставати надзвичайно реалістично, навіть більш, ніж ті, хто нас справді оточує, але усе це не має відношення до дійсності та є простою ілюзією. Філософ не приділяє безпосередню увагу образотворчому мистецтву, зазначаючи лише, що «існують різні види або типи символізму: символізм творів мистецтва, символізм мови спілкування й символізм науковий, конкретно, математичний»<sup>548</sup>. Він також побіжно описує, що у різні історичні періоди розвитку людської культури існувало різне відношення до символізму та символів. «Наприклад, упродовж періоду Середньовіччя в європейському символізмі, здавалося, домінують людські фантазії. Архітектура була символічною, церемонії були символічними, геральдика була символічною. З Реформації встановлюється реакційність. Люди намагаються обходитися без символів»<sup>549</sup>.

Уайтхед наголошує на тому, що на нових етапах розвитку людської культури старі символи повинні залишатися в минулому, відкриваючи шлях новим, які краще відповідають викликам і потребам часу.

Своє уявлення про символічну основу культури, від якої залежать трансформаційні процеси у лоні образотворчого мистецтва, вибудовує у

праву руку над головою юнака, й голуба, який парить на обома фігурами»<sup>197</sup>. Ці символічні зображення вказують на нове народження людини в іпостасі християнина.

Повертаючись до вже згаданого нами символу рибаря, потрібно зазначити, що він зустрічається на найбільш давніх пам'ятках ранньохристиянського мистецтва. «На одному різному камені він представлений, коли піймав рибу на вудочку й витягнув її з води. Лівою рукою він тримає корзину sportiva. Слово ΙΧΘΥΣ, написане біля пійманої риби, повинно ніби вказувати на рибу, що представляє одну з pisciculi Тертуліана. Інший рибар дивиться, як упіймалась на вудочку риба, й починає її витягати з води. Це зображення написане на стіні однієї з печер св. Калліста»<sup>198</sup>.

Звісно, що поряд із цими образами виникають також і суміжні атрибути – знаряддя, пов'язані з рибальством: невід, верша, тризуб тощо, тобто усе те, за допомогою чого ловили рибу у той час і що дуже часто зображувалось на ранньохристиянських малюнках. Окрім зазначених символічних зображень, найбільш розповсюдженими у період раннього християнства стають образи виноградної лози, корабля, павича, коня, голуба із гілкою маслини, якоря, доброго пастиря, агнца тощо.

Зображення корабля символізує у перших християн Церкву, тому часто поряд із ним виникають монограми або хрест, що є дороговказом. Окрім цього, він може вказувати на життя людини у Христі, що, як корабель, пливе у буремних хвилях життя, керуючись християнськими істинами. Якір поряд із цими символами стає уособленням надії на майбутнє Воскресіння після смерті, про яке йдеться у Посланні апостола Павла до євреїв: щоб «тверду втіху мали ми, які вирішили взятися за існуючу надію, що для душі є ніби якір безпечний і міцний, і входить до внутрішнього за завісу, куди предтечею увійшов за нас Ісус»<sup>199</sup> (Євр. 6:18–20). У римських катакомбах II ст. зустрічається також образ якоря, який упіймав двох риб, що уособлюють врятованих християн, а якір у цьому випадку символізує спасіння. «Іноді якір на пам'ятках розміщується поряд із іншими християнськими символами, напр. із голубом. Голуб – символ

<sup>546</sup> Whithead A. N. Symbolism, Its Meaning and Effect / A. N. Whithead. – London: Cambridge University Press Symbolism, 1927. – P. 6.

<sup>547</sup> Там само. – P. 2.

<sup>548</sup> Сычова С. Г. Проблема символа в философии / С. Г. Сычова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000. – С. 65.

<sup>549</sup> Whithead A. N. Symbolism, Its Meaning and Effect / A. N. Whithead. – London: Cambridge University Press Symbolism, 1927. – P. 1.

<sup>197</sup> Jensen Robin M. Living Water Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism / Robin M. Jensen. - Leiden, Boston: Brill, 2011. – P. 5.

<sup>198</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода / А. С.

Уваров – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – С. 146.

<sup>199</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – с.1315.

Св. Духа: таке значення засвоєне йому в євангельській оповіді про хрещення Ісуса Христа»<sup>200</sup>.

Зображення винограду містить у собі натяк на обряд причастя, завдяки якому віруючий приймає в себе Христа та відповідний до віровчення спосіб життя. У Старому Завіті виноградна лоза символізує землю обітовану, а у Новому трансформується в очікуване райське життя. Приклади використання образу виноградної лози ми знаходимо у мавзолі Сан-Констанца у Римі, на равеннських мозаїках тощо, як у вигляді декору, так і в поєднанні із павичем, що є символом відродження до нового життя та христовою монограмою.

Павич як символ вічного життя у минулі періоди був атрибутом давньогрецьких богів і священним птахом богині Гери – дружини Зевса. За давніми віруваннями, м'ясо павича вважалося нетлінним, у зв'язку із чим у християнській традиції закріпилась аналогія із тілом Христовим, непідвладним смерті. Новий ріст розкішного пір'я павича також став символізувати відродження до нового життя й внутрішнє оновлення.

Різнопланові символічні тлумачення існують у ранньохристиянських зображеннях і стосовно образу голуба, що залишається одним із стрижневих для християн. «Голуб із виноградною гілкою може означати християнську душу, що вкушає від небесних благ. Зрідка голуб означає апостола: такими були 12 голубів, зображених у церкві Фелікса, побудованій Навліном Ноланським»<sup>201</sup>.

Сам Христос у ранньохристиянському живописі зображувався в образі Доброго Пастиря, що також безпосередньо співвідноситься із текстом Нового Завіту: «Я є пастир добрий: пастир добрий покладає життя своє за овець» (Ін 10:11)<sup>202</sup>; «і зберуться перед Ним усі народи; і відділить одних від інших, як пастир відділяє овець від козлів» (Мф 25:32)<sup>203</sup>, що легітимізувало подібні символи в очах перших християн і відновлювало символічні паралелі зі Старим Завітом, в якому іудейські пророки називалися пастирями. Одні із перших подібних зображень ми знаходимо у печері св. Лукіни, й датуються вони кін. II – поч. III ст. н. е. В одній із

<sup>200</sup> Покровский Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства / Н. Покровский; [второе дополненное издание]. – СПб.: Типография А. П. Лопухина, 1900. – С. 24.

<sup>201</sup> Там само. - С. 25.

<sup>202</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – с.1143.

<sup>203</sup> Там само. - С.1046–1047.

недискурсивними»<sup>543</sup>, як і символіка, що їх репрезентує у чуттєвому виразі. Але при цьому Лангер віддає перевагу мові перед візуальними, недискурсивними формами, вважаючи їх символічну значущість менш досконалою й нижчою. «Мова – це найбільш висока форма символізму; презентативні форми набагато нижчі, ніж дискурсивні, й оцінка значення, напевно, відбувається раніше, ніж його вираження»<sup>544</sup>. Лангер також вважає, що мистецтво не має відношення до реальної дійсності, воно є продуктом фантазії й створює у своєму просторі ілюзорний світ, який вона називає віртуальним.

Уявлення про тотальний символізм людської культури висловлює у своїй концепції Л. Уайт – фундатор культурології як самостійної науки. На його думку, людська поведінка на шляху її відокремлення від тваринного світу починається із використання символів, завдяки яким відбувається процес олюднення. Людська поведінка, усе людське життя детерміноване функціонуванням всередині нього різноманітних символів, що утворюють простір людської культури. Саме людський організм, на відміну від тварини, має здатність до символізації, й саме це відрізняє його від інших представників природного світу. У своїй концепції Уайт визначає символ у його прив'язці до фізичної, наявної форми. «Символ можна визначити як річ, цінність або смисл якій надають ті, хто нею користуються. Я кажу “річ”, тому що символ може мати яку завгодно фізичну форму: він може мати форму матеріального об'єкта, кольору, звуку, запаху, руху об'єкта, смаку»<sup>545</sup>. Таким чином, символ, на думку Уайта, реально присутній у процесі щоденної людської життєдіяльності, втілюючись у різноманітних формах власного прояву.

На відміну від Кассіра, А. Уайтхед, який також намагається з'ясувати особливості функціонування символів у культурному просторі, вважає, що символи не здатні створювати власні смисли, вони є лише відображенням реальної дійсності. Вони повністю прив'язані до природного світу й виступають його проекцією, ілюстративним відображенням, що не здатне існувати автономно й утворювати відмінну від об'єктивної даності реальність. Тому Уайтхед веде мову про

<sup>543</sup> Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер; [пер. с англ. С. П. Евтушенко]. – М.: Республика, 2000. – С. 85.

<sup>544</sup> Там само. – С. 100.

<sup>545</sup> Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. - М.: РОССПЭН, 2004. – С. 33

Але цей динамізм притаманний і внутрішній структурі символу, який не завмирає у нерухомій статиці, а схильний до постійних трансформацій. «Символ не тільки універсальний, а й надзвичайно мінливий»<sup>540</sup>, і, звісно, це спричиняє постійну рухливість і динамічність усіх символічних форм, що складають основу культури. «Справжній людський символізм характеризується не одноманітністю, а саме своєю мінливістю: він не жорсткий і статичний, а рухливий»<sup>541</sup>.

Однією із найважливіших характеристик символізму стосовно мистецтва, що відрізняє концепцію Кассіра від попередніх символічних концепцій, особливо середньовічних, є те, що, на його думку, «мистецтво насправді символічне, але символізм мистецтва повинен розумітися не у трансцендентному, а в іманентному сенсі. Краса є “безкінечне, виражене в скінченному”, згідно із Шеллінгом. Справжній предмет мистецтва – це, однак, не безкінечне Шеллінга й не абсолютне Гегеля. Предмет мистецтва – це фундаментальні структурні елементи самого нашого чуттєвого досвіду – лінії, обриси, архітектурні й музичні форми. Ці елементи, можна сказати, всюдиусі. Позбавлені будь-якої таємниці, вони явні й неприховані – видимі, чутні, осяжні»<sup>542</sup>. Так Кассіра виносить «за дужки» своєї символічної концепції будь-який містицизм, переносячи проблему символу й символізму до іманентного світу людини.

Продовжуючи лінію Кассіра щодо визнання символічної сутності людського існування й погляду на людину як на «символічну тварину», С. Лангер у «Філософії у новому ключі. Дослідженні символіки розуму, ритуалу й мистецтва» поряд із аналізом символізму мови, який вона визначає як дискурсивний, розглядає символізм візуальних форм, який називає презентативним, або недискурсивним, відносячи до нього і сферу образотворчого мистецтва. «Візуальні форми – лінії, кольори, пропорції тощо – так само здатні до артикуляції, тобто до складного поєднання, як і слова. Але закони, що керують подібного роду артикуляцією, повністю відрізняються від тих законів синтаксису, що керують мовою. Найбільш докорінна відмінність полягає у тому, що візуальні форми є

«кімнат» «у центрі стелі в колі видніються ще сліди зображення Доброго Пастиря з вівцею на плечах і з двома вівцями по боках від нього»<sup>204</sup>. Подібні символічні зображення ми також знаходимо у печері св. Маркелліна, на равеннських мозаїках та в інших місцях перебування перших християн.

Основними атрибутами Доброго Пастиря на перших зображеннях є посох, що постає символом влади над світом та життям, посуд із молоком, що відсилає нас до таємниці причастя, та очеретяна флейта, що символізує красу і «солодкий смак» христового вчення.

А. Овчинніков у своїй роботі «Символіка християнського мистецтва» наголошує на тому, що образ посоха, жезла на християнських зображеннях пов'язаний із давньоєгипетськими та іншими язичницькими культурами й уособлює волю божества, завдяки якій творяться дива. Дослідник зазначає, що у новозавітних сюжетах починаючи із III майже до VI ст. Христос зображується, подібно до Мойсея, із жезлом, створюючи диво примноження хлібів або воскрешаючи Лазаря, поряд із гробницею якого зображується Древо життя. «У подальшому тлумачення жезла продовжує змінюватися, пастирський посох і Древо життя зливаються в образі хреста, який є і пастирський жезл, і Древо життя одночасно»<sup>205</sup>. Овчинніков також вказує на зв'язок хрестоподібних німбів навколо голови Спасителя із давньоєгипетським символом життя – анхом, хрестом із петлею зверху, а також акцентує увагу на символіці білих німбів, які вперше виникають у катакомбному мистецтві III–VI ст. і вказують на зв'язок із райським божественним світлом. Як зазначає дослідник Т. Айнман, німб, «ореол використовувався у давні часи вавилонськими художниками або скульпторами, коли вони хотіли, щоб істота або людина, яку вони створювали, була подібна богу»<sup>206</sup>.

Символ Агнця також відсилає нас до образу Христа, що приносить себе у жертву, прообрази якої містяться вже у Старому Завіті в сюжетах жертвної смерті Авеля, жертвоприношення Авраама, пасхальної жертви, а також у тексті Нового Завіту: «ось Агнець Божий, Який бере на Себе гріх

<sup>204</sup> Уваров А. С. Христианская символика. Ч. I. Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров – М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. – С. 135.

<sup>205</sup> Овчинников А. Н. Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – М.: Православное издательство «Родник», «РИТЭКС ЛТД.», 1999. – С. 86.

<sup>206</sup> Inman T. Ancient pagan and modern Christian symbolism. Exposed and explained / Tomas Inman. – Ulthar; Sarkomand; Inquanok; Leeds, 2004. – P. 35.

<sup>540</sup> Там само. – С. 482.

<sup>541</sup> Там само. – С. 482.

<sup>542</sup> Там само. – С. 626.

світу» (Ін 1:29)<sup>207</sup>. Часто він зображується на камені чи скелі, із яких може з чотирьох джерел литися вода, що є символом чотирьох Євангелій, до якої йдуть інші агні – уособлення апостолів та простих християн.

Як зазначає у своєму дослідженні катакомбного мистецтва А. Фрікен, «Спаситель зображений у катакомбах то молодим пастирем, добрим і милостивим, у пастушій одежі, в усій класичній простоті, серед прекрасної природи, квітучих дерев, зелених лугів, світлих джерел, що несе на плечах вівцю, що заблукала; то Орфеєм, що грає на лірі в оточенні звірів (...); то красивим юнаком, задрапірованим у тогу, зі сувоєм пергаменту в руках»<sup>208</sup>, що свідчить про наслідування з боку перших християн античним образотворчим зразкам, незважаючи на існуючі тенденції боротьби із зображеннями.

Надзвичайно важливим для християнської іконографії є використання Іринесом образів апокаліптичних тварин у вигляді символічного уособлення чотирьох Євангелій (і євангелістів – Іоанна, Луки, Матфея і Марка), яке невдовзі набуло широкого розповсюдження серед християнських мислителів (Ієронім, Іпполіт, Григорій Великий), а також почало активно використовуватися художниками як західних, так і східних регіонів Європи. Як зазначає В. Бичков, Іринеї співвідносить ці символічні образи із різними проявами Христа в земному житті. Так, наприклад, образ лева стає символом царської влади, а також дієвості Спасителя; бик уособлює божественну гідність; людський образ стає символом явлення Бога у земний світ у вигляді людини; орел відсилає нас до образу Духу Святого, що втілений у Христі. Відповідні художні зображення символічного уособлення євангелістів з'являються лише на початку V ст. в Італії – в оформленні апсиди церкви Сан Пуденціана у Римі, а також на мозаїках баптистерія у Неаполі. Пізніше символічні образи тварин у християнській традиції починають співвідноситися із ключовими етапами земного життя Христа: людський образ символізує його тілесне народження; бик (телець), який часто розглядається як жертвенна тварина, уособлює смерть на хресті в ім'я людського спасіння; лев стає символом воскресіння із мертвих; орел знаменує вознесіння Христа на небо.

<sup>207</sup> Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – с.1128.

<sup>208</sup> Фрикен А. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Часть первая. Римские катакомбы / А. Фрикен. – М.: Издание К. Т. Солдатенкова, 1873. – С. 14.

інноваційних форм виразу лише продовжує ідею самого ж Кассієра, хоча й у дещо іншому контексті, про те, що будь-який твір мистецтва – це завжди народження чогось нового, небаченого, навіть у найбільш реалістичних зображеннях. «Достатньо кинути погляд на дійсно великі твори мистецтва усіх часів, щоб зрозуміти цю основну особливість. Із кожним із цих творів ми розлучаємося, виносячи відчуття, що зустрілися із чимось новим, раніше не відомим. Те, із чим ми стикаємось, – не просто наслідування або повторення; скоріше, будь-який раз нам здається, що світ відкривається новим чином і з нової точки зору»<sup>538</sup>. Саме у тому, що мистецтво дає нам можливість в індивідуальному відчутті об'єктивне, а об'єктивне забарвити власними індивідуальними переживаннями, і полягає, на думку Кассієра, його найважливіша функція. Кожний великий твір мистецтва – це нове відкриття, яке відкриває цей світ за допомогою інтуїції. Подібно до вченого, художник у чуттєво-інтуїтивних формах відкриває, а не просто механічно наслідує природний світ.

Окрім цього, як зазначає Кассієр, завдяки мистецтву, так само як і мові, відбувається процес усвідомлення світу, а також самоусвідомлення, в якому задіяні два протилежні процеси – аналіз і синтез, об'єднання яких відбувається саме у процесі творчості. Також мистецтво постає як самокритика, самоаналіз, для ілюстрації яких філософ обирає автопортрети Рембрандта різних періодів його життя, що дають нам візуальне підтвердження внутрішніх трансформацій автора, а також вказують на можливість і майстерність їх переосмислення і відображення самим художником.

Філософ вказує на комунікативну функцію мистецтва, яка стає надзвичайно важливою у XX столітті в контексті активного залучення глядача до процесу співтворчості. Кассієр зазначає, що «подібно до процесу мови, художній процес є діалогічним і діалектичним. Жоден глядач не грає тут лише пасивну роль. Ми не можемо зрозуміти твір мистецтва, хоча б до певної міри не повторивши й не відтворивши творчий процес, який викликав до життя цей твір»<sup>539</sup>. Мистецтво повинно завжди стимулювати розвиток, динамізм, а не просто сприяти народженню емоцій. Завдяки динамізму воно має трансформувати символічний світ людини, завжди вносячи у нього щось нове, відкриваючи його наново.

<sup>538</sup> Там само. – С. 39.

<sup>539</sup> Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 616.

протириччя й неповноту. Кожний художник не просто відображає, наслідує природі, навіть із привнесением у твори своєї власної фантазії, він завжди народжує нове бачення, нову реальність, яка створює нові виміри символічного й перетворює світ. «Це відображення “найвищих миттєвостей явища” не є ані наслідування фізичним речам, ані просто паводок сильних почуттів: це інтерпретація реальності, але не у поняттях, а за посередництвом інтуїції; не через посередництво думок, а через посередництво чуттєвих форм»<sup>536</sup>. Філософ наводить приклад із спогадів художника Людвіга Ріхтера, який розповідає про те, як вони разом із трьома колегами малювали однаковий пейзаж, намагаючись максимально наближено до дійсності відтворити усі його нюанси. У результаті, незважаючи на один оригінал, вони отримали абсолютно різні за манерою і внутрішніми особливостями картини.

«Жоден художник не може зображувати природу, не виражаючи свого власного Я за допомогою цього ж зображення; й немає художнього вираження свого Я без появи перед нами предметності в усій її об'єктивності й пластиці. Для того щоб народився великий художній твір, потрібно, щоб суб'єктивне і об'єктивне, почуття й чіткий образ пройнялися одне одним і злилися повністю воедино. Звідси витікає пояснення того, що твори мистецтва ніколи не можуть бути всього лише відображенням або суб'єктивного, або об'єктивного, або світу душі, або предметного світу. Навпаки, тут здійснюється справжнє відкриття і того, й іншого – відкриття, яке за своїм загальним характером стоїть на одному рівні з будь-яким теоретичним пізнанням»<sup>537</sup>. Таким чином, на думку Кассирера, художній твір виступає синтезованою символічною формою, що містить у собі як об'єктивні характеристики світу, так і суб'єктивні особливості митця, не поступаючись при цьому у свої пізнавальних можливостях теоретичним рефлексіям. Але, говорячи про обов'язкову необхідність зображення митцем об'єктивної предметності, без якої, на думку автора, немає художнього вираження, Кассирер не враховує тих тенденцій, які вже зароджувались у мистецтві початку ХХ ст. і полягали у відмові від предметності на користь абстрактних форм. Однак перехід до подібних

<sup>536</sup> Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 613.

<sup>537</sup> Кассирер Э. Логика наук о культуре / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 38.

З цього можна зробити висновок, що на межі I і II століть н. е. спостерігається поступове введення символічних зображень в обрядову практику перших християн, яка вже не обмежується лише монограмами і словесними написами, що свідчить про поступове подолання остраху перед порушенням другої заповіді Мойсея й тимчасову легітимізацію візуальної складової культури до чергових масштабних сплесків іконоборчості у майбутні періоди розвитку християнської культури.

### **2.3. Європейське підґрунтя візантійського й давньоруського образотворчого мистецтва Середньовіччя**

Із приходом до влади у Римській імперії імператора Костянтина відбуваються кардинальні зміни, що визначають подальший розвиток усієї європейської культури. Вони пов'язані насамперед із прийняттям християнства у вигляді офіційної релігійної доктрини імперії, а також із перенесенням столиці із Риму до Константинополя, що був збудований на місці старовинного міста Візантії і став центром майбутньої самобутньої християнської культури – Візантії, яка, з одного боку, наслідувала традиції греко-римського світу, а з іншого – перебувала під впливом культури Сходу, завдяки чому набула абсолютно своєрідних і мультикультурних ознак. «Сформувавшись у результаті довгого процесу із різних суперечливих елементів, вона виробила поступово свій власний стиль, що в однаковій мірі розчинив у собі як античний сенсуалізм, так і примітивні експресіоністичні тенденції Сходу. Зберігаючи в основі елліністичний антропоморфізм, Візантія наповнила його тим новим ідейним змістом, який виражає сутність східного християнства. На візантійському ґрунті мистецтво перестало бути предметом суто чуттєвого сприйняття, яким воно було в античному світі. Воно перетворилося на потужну зброю релігійного впливу, покликану уводити віруючого зі світу реального до світу надчуттєвого»<sup>209</sup>.

Як зазначає П. Сорокін, «виникнення християнства ознаменувало початок великого перетворення чуттєвої греко-римської культури на ідеаціональну культуру середніх віків, що йшла їй на зміну. Християнська культура із самого свого зародження була ідеаціональною. Тому вона

<sup>209</sup> Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М.: Издательство «Наука», 1971. – С. 21.

неминуче породила крайню форму ідеаціонального мистецтва»<sup>210</sup>. Відповідно до нашої концепції, утвердження християнської культури привело до домінування символічної форми мистецтва в усіх її різновидах: символічно-умовної, символічно-знакової, символіко-реалістичної та символіко-алегоричної, різнопланове розгортання яких найбільш потужно спостерігається у лоні візантійського образотворчого мистецтва.

Культурне перехрестя визначало спрямованість культури Візантії, жителі якої ідентифікували себе із нащадками мешканців Давнього Риму, не випадково називаючи себе ромеями. Після латини у статусі офіційної мови держави затвердилась грецька, що на рівні символічно-культурних кодів визначила зв'язок із елліністичним минулим. Розвитку культурної діалогічності сприяло й географічне розташування Візантії, що стала певним рубіконом між Сходом та Заходом, завдяки чому відбулося народження своєрідного феномена, який увібрав у себе елементи різноспрямованих традицій.

Дослідники виділяють декілька історичних етапів розвитку візантійської культури, крізь призму яких ми будемо здійснювати аналіз феномена символізму в образотворчому мистецтві на предмет встановлення взаємозв'язку із греко-римською традицією, що є фундаментом оформлення європейської культури, а саме: ранньохристиянський період, що припадає на I–III ст.; ранньовізантійський – панував у IV–VII ст.; іконоборчий – VIII–IX ст.; післяіконоборчий, що відповідає завершальному етапу розвитку візантійської культури до її занепаду й завоювання Османською імперією, – IX–XV ст.

Оскільки ранньохристиянський період був детально розглянутий у попередньому підрозділі, розпочнемо із розгляду ранньовізантійської культури та основних її надбань у царині символізму. Як зазначає Віктор Бичков у своїй роботі «Мала історія візантійської естетики», ранньовізантійські мислителі не переривали ідейного зв'язку із вченнями своїх попередників-апологетів, але у той же час зазначали суттєву обмеженість формально-логічних форм пізнання, закладаючи у такий спосіб основи образно-символічних принципів нової гносеології. У цей час починається активне звернення до такої категорій, як світло, розробка якої

<sup>210</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 160–161.

символічних форм. Тобто реальна дійсність постає у нашій свідомості лише як її символічний продукт, особливості якого будуть залежати від призми тієї чи іншої символічної форми, за допомогою якої ми її розглядаємо. «Мова, міф, мистецтво – усі вони виробляють із себе світ породжень, які не можуть бути зрозумілими інакше, аніж вираження самодіяльності, “спонтанності” духу. (...) Таким чином, не стільки Я відображається у речах, мікрокосм у макрокосмі, скільки Я створює у своїх власних продуктах свого роду “світ, що протистоїть”, що уявляється йому цілком об’єктивним, суто предметним»<sup>533</sup>. Сама людина продукує власну символічну реальність, в якій містяться як відбитки самого об’єктивного світу, так і особливості власне людської, суб’єктивної природи. Х. Елемер зазначає, що, відповідно до кассієрівської концепції, «люди відкривають новий вимір у реальності; вони створюють космос символів, який стає їх власним світом. Людина не може жити своїм життям, не виражаючи життя у символах»<sup>534</sup>.

Й сама людина не постає якоюсь заданістю із певним набором характеристик, вона творить себе і світ, реалізуючись у конкретній діяльності, завдяки якій ми і можемо вести мову про саму людину і світ її культури. У другому тому «Філософії символічних форм» Кассієр зазначає, що «мистецтво було першою силою, яка, сприяючи знаходженню людиною свого власного образу, у певному роді відкрила й специфічну ідею людини як такої»<sup>535</sup>. В усвідомленні себе людина рухається від магічно-ритуальних зображень первісності до синтезованих образів людинобогів в єгипетській пластиці та розписах, поступово переходячи до втілення божественного у суто людській подобі в античному мистецтві, а згодом і до повного відділення світського образу від будь-якого зв'язку із трансцендентним.

Мистецтво, у тому числі й образотворче, постає складним феноменом, завдяки якому людина створює уявлення про себе і світ у чуттєвих, наочних образах, в яких водночас міститься й інформація про навколишню дійсність, і відображається внутрішній світ митця. Кассієр критично ставиться до численних теорій наслідування, розкриваючи їх внутрішні

<sup>533</sup> Кассієр Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление / Э. Кассієр. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 245.

<sup>534</sup> Hankiss Elemer. Fears and symbols. An Introduction to the Study of Western Civilization / Elemer Hankiss. – Budapest: Central European University Press, 2001. – P. 54.

<sup>535</sup> Кассієр Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление / Э. Кассієр. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 203.

природного буття»<sup>530</sup>. Міф характеризується синкретизмом, нероздільною єдністю усіх пластів людського буття. Поряд із міфом Кассіерер виділяє такі символічні форми, як мова, мистецтво, наука, завдяки яким також продукуються необхідні складові символічної реальності людини. Саме міфу, мові та проблемі наукового знання дослідник приділяє основну увагу в праці «Філософія символічних форм», побіжно згадуючи мистецтво в контексті розгляду специфіки зазначених символічних сфер.

Міф постає для нього відправною точкою у подальшому розгортанні й ускладненні символічної реальності, яка продовжує розвиватися у цьому напрямку завдяки виникненню мови, мистецтва і науки. Ці сфери не є тотожними, вони відображають різні аспекти символічної реальності людини, мозаїчно вибудовуючи складну систему людського буття. Існування міфу стає можливим завдяки його реалізації через світ образів, «він не може виразитися й розкритися інакше, аніж через цей світ – однак чим далі він просувається, тим більше самий цей прояв стає для нього чимось зовнішнім, не повністю адекватним його власній волі до виразу»<sup>531</sup>. Саме у цей момент, на нашу думку, відбувається оформлення нової символічної сфери – сфери мистецтва, яка, особливо на перших етапах розвитку людини, є надзвичайно близькою до міфу, органічно із ним поєднаною, але не повністю тотожною.

Кассіерер наголошує на тому, що «коли ми визначаємо мову, міф, мистецтво як “символічні форми”, то цим висловлюванням, здається, вже передбачається, що усі вони, як духовні утворення, сходять до якогось первинного, глибинного шару дійсності, що просвічує крізь них, немов крізь певне чуже для нього самого середовище-медіум. Дійсність тоді схоплюється нами не інакше, ніж через своєрідність цих форм; але із цього не виходить, що дійсність так само ховається цими формами, як і відкривається ними»<sup>532</sup>. Ми можемо провести певні паралелі між даним твердженням та думкою візантійських теоретиків, яка стосувалась здатності символу, з одного боку, відкривати, а з іншого – приховувати божественну сутність, замість якої у Кассіерера постає реальна дійсність, яку, немов крізь скло, людина може побачити крізь призму різних

<sup>530</sup> Кассіерер Э. Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление / Э. Кассіерер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 200.

<sup>531</sup> Там само. – С. 246.

<sup>532</sup> Кассіерер Э. Философия символических форм. Том 3. Феноменология познания / Э. Кассіерер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – С. 11.

здійснюється на базі попередніх звернень до цієї проблематики у межах неоплатонізму, старозавітної традиції, вчення Філона Олександрійського, вчень гностиків та маніхейів. Поняття фотодосії, в яке вкладається можливість передачі інформації за допомогою світла, постає у Псевдо-Діонісія Ареопагіта посередником між небесним і земним світом, завдяки якому унаочнюється візуально-символічний зв'язок. Другим надзвичайно важливим поняттям візантійської естетики стає колір, що постає матеріалізацією божественного світла. Але при цьому колір у своєму значенні суттєво поступався у цей період слову, домінування якого буде спостерігатися ще значний проміжок часу, наслідуючи пріоритети апологетів.

Підозріле ставлення до візуальних образів мистецтва, що продовжувало набувати широкої підтримки на теренах Візантії слідом за позицією апологетів, змушувало захисників образотворчих зображень активно звертатися до розробки теорії образу та символу, що стає одним із найбільш важливих доробків візантійської естетики. Стверджуючи правомірність використання образу, Афанасій Олександрійський визначає його за своєю сутністю «ідентичним, тотожним (у його термінології – «подібним») архетипу»<sup>211</sup>.

На думку Феодорита Кірського, тексти Біблії насичені символічними образами, завдяки яким можливе сходження до самого Бога, зображення якого неможливе без використання символів. «Оскільки єство Боже безвидне й безобразне, невидиме і неосяжне й абсолютно неможливо влаштувати зображення такої сутності, то повелів Він, щоб всередині [ківоту] були покладені символи величніших його дарів. Скрижалі означали заповіді, жезл – священство, манна – їжу у пустелі й нерукотворний хліб»<sup>212</sup>. У такий спосіб затверджувалась символічна основа тлумачення як текстів Святого Письма, так і земного світу, що постає символічним виявом божественного.

Григорій Ніський також активно розвиває теорію образу, який, на його думку, подібний до первообразу, хоча і відрізняється від нього за своєю природою, знаходячи втілення як у людині, так і в текстових і живописних образах, що складаються із зовнішньої форми та змісту, який Григорій в

<sup>211</sup> Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 107.

<sup>212</sup> Цит. за: Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 82.

унісон неоплатонічній традиції називає «мисленнєвим образом», «ідеєю». У творі «Про устрій людини» Ніський зазначає, що є «велика відстань між тим, що умосприймається за Первообразом і що створюється за образом. Образ, якщо він подібний Первообразу, у власному сенсі називається образом; якщо ж наслідування є далеким від запропонованого, то усе подібне є дещо інше, а не образ того, чому наслідують»<sup>213</sup>. Окрім цього, як зазначає українська дослідниця В. Головей, «Григорій вважав, що живописне мистецтво здатне відтворити за допомогою художніх засобів усю повноту людської краси й водночас наголошував на її подібності до божественного первообразу»<sup>214</sup>. Таким чином, тілесне людське обличчя ставало символічною репрезентацією божественної сутності, що у подальшому стає однією із мотивацій іконошанувальників.

На думку Ніського, саме ідею – первообраз, архетип, а не лише кольорові зовнішні форми має побачити глядач, споглядаючи образотворчий твір, який вже не підлягає радикальному засудженню, як це було в платонівській теорії, а, навпаки, набуває особливого гносеологічного значення завдяки можливості передання закладеної в ньому інформації. «Образотворче мистецтво підвищувалось Григорієм Ніським майже до рівня “вільних мистецтв”. З часів каппадокійців зоровий образ, зокрема образ живописний, опинився на одному рівні зі словом, причому слово не мало перед ним особливих переваг, оскільки і само було “образом”»<sup>215</sup>. Це є надзвичайно важливим етапом в історії візантійської культури, на якому вперше з часів Античності ставиться знак рівняння між культурою Слова і культурою Візуального образу, баланс яких не буде зберігатися у такій же мірі в подальші періоди її розвитку.

Слідом за Григорієм Ніським найбільш масштабно й системно теорію образу і символу розробляє Псевдо-Діонісій Ареопагіт, твердження якого стають фундаментом розвитку символізму в контексті християнської культури Європи. Ареопагіт вказує, що доступ до божественних смислів Отця відкривається людям через символічну трансформацію небесної інформації, завдяки якій відбувається «символічне й підношувальне

“десигнатори”»<sup>526</sup>. Дослідник аналізує теорії, в яких людина розглядається як «недостатня істота», адже по відношенню до тваринного світу із його потужною системою інстинктивного виживання людина явно програє. Кассіерер доходить висновку, що чим більш розгалуженою і багаторівневою стає система символічних форм, створених людиною, тим більше вона віддаляється від природи, втрачаючи безпосередній зв'язок із нею. Людські адаптаційні здібності тепер пов'язані із удосконаленням символічної системи, а не із природною інстинктивною адаптацією до навколишнього світу. «В людському світі ми знаходимо й нові особливості, які складають відмінну рису людського життя. Функціональне коло людини є набагато ширшим, але справа тут не тільки у кількісних, а й у якісних змінах. Людина змогла відкрити новий спосіб адаптації до навколишнього світу. У неї між системою рецепторів й ефektorів є ще третя ланка, яку можна назвати символічною системою»<sup>527</sup>. Кассіерер зазначає, що, на відміну від тварин, людина живе зовсім в іншій реальності, в іншому, символічному, вимірі, який структурується і ускладнюється в міру розвитку самої людини. Як зазначає Х. Елемер у своєму дослідженні «Страхи й символи. Введення у дослідження західної цивілізації», Кассіерер використовує поняття «символічна тварина», розуміючи під цим усіх людей у цілому, й акцентує увагу на тому, що «її характерною особливістю є здатність створювати й використовувати символічні системи»<sup>528</sup>. Агнес Петоц у своєму дослідженні особливостей символізму також акцентує увагу на надзвичайно важливій ролі кассіерерівського дослідження у визначенні символічної основи людської сутності, яка відмежовує нас від тваринного світу, адже «створення й використання символів займає центральне місце і є тим, що нас відрізняє, у нашій поведінці й розумовому житті»<sup>529</sup>.

Однією із перших, найбільш важливих символічних форм, які створює людина, є міф, завдяки якому навколишній природний світ набуває зовсім іншого, трансформованого, вигляду і значення. «В міфі усе природне буття виражається мовою людського, соціального буття, усе соціальне – мовою

<sup>213</sup> Григорий Нисский. Об устройении человека / Григорий Нисский; [пер. с древнегреч., прим. и послесловие В. М. Лурье]. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1995. – С. 15.

<sup>214</sup> Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації: монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 262.

<sup>215</sup> Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 83.

<sup>526</sup> Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 477.

<sup>527</sup> Там само. – С. 470.

<sup>528</sup> Hankiss Elemer. Fears and symbols. An Introduction to the Study of Western Civilization / Elemer Hankiss. – Budapest: Central European University Press, 2001. – P. 54.

<sup>529</sup> Petocz Agnes. Freud, Psychoanalysis, and Symbolism / Agnes Petocz. – London: Cambridge University press, 1999. – P. 1.



М. Каранда, Н. Ковальчук, Д. Кучерюк, П. Кретов, О. Коннов, О. Колесник, Л. Левчук, В. Личковах, З. Лановик, Г. Осадко, І. Остащук, В. Панченко, Л. Савицька, Н. Сиромля, М. Скринник, Д. Скринник-Миська, О. Тіхомов, В. Шелюто, О. Щербань, М. Шумка, О. Юрченко та ін.

Потужною концепцією, яка дає нам уявлення про глобальну символічну основу культури, є теорія Е. Кассіра, яку він викладає у праці «Філософія символічних форм», розгортаючи зазначену проблематику й у подальшому циклі робіт, зібраних під назвою «Досвід про людину». Погляди Кассіра постають одними із основних методологічних підвалин нашого дослідження, адже людська культура у цілому для дослідника має глибоко символічний характер й складається із різноманітних символічних форм, серед яких окреме місце займає мистецтво. Культура не є чимось заздалегідь заданим, вона твориться людиною, яка поступово відділяється від природного світу саме завдяки своїй здатності до постійного продукування символів. Як зазначає Кассіра, «людська культура не є чимось даним й само собою зрозумілим, але є дивом, що потребує тлумачення»<sup>524</sup>. Як зазначає у своєму дослідженні «Проблема символу в філософії» С. Сичова, «Ернст Кассіра використовує поняття “символ”, “символічна форма” й “символічна функція”. Символи суть наповнення символічних форм як результатів дії єдиної символічної функції»<sup>525</sup>.

Намагаючись встановити відмінності, завдяки яким ми маємо змогу говорити про унікальність світу людини й його особливу специфіку по відношенню до тваринного світу, дослідник звертається до численних теоретиків і практиків, у тому числі й до експериментів І. Павлова, щоб чітко окреслити причини й сутність цих рис. Кассіра стверджує, що провідною відмінністю між природним і людським світом є неможливість осягнення й створення символічної сфери тваринами, у життєдіяльності яких функціонує лише система знаків, сигналів, що й довели досліди Павлова із собаками. Однак «сигнали і символи належать до двох різних універсумів дискусії: сигнал є частиною світу фізичного буття; символ – частина людського світу значень. Сигнали – “оператори”; символи

<sup>524</sup> Кассіра Э. Логика наук о культуре / Э. Кассіра // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – С. 9.

<sup>525</sup> Сичова С. Г. Проблема символа в философии / С. Г. Сичова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000. – С. 5.

відкриття ієрархії небесних умів; й початкове та надпочаткове світлодаєння богочатального Отця, що показує нам в образотворчих символах блаженніші ієрархії янголів»<sup>216</sup>. Таким чином, саме образотворчі символи стають тими посередниками між земним та божественним світом, що ніби крізь завісу відкривають нам таємниці небесної ієрархії. Ареопагіт наголошує на необхідності цієї утаємниченості й неповної відкритості інформації, «адже неможливо, щоб богочатальний промінь засяяв інакше, аніж сходжено оповитим строкатістю священних завіс»<sup>217</sup>.

Таким чином, символ постає в цій концепції найбільш універсальною категорією, що, на відміну від інших трактувань, в яких поняття образу є ширшим за символ, виводить його на більш загальний рівень, що включає у себе і знак, і зображення, і самий образ, а також охоплює значну сферу повсякденного життя і внутрішню сутність християнських культових церемоній. «В листі до Тіта (Ер. ІХ), що є стислим викладенням втраченого трактату “Символічна теологія” (см. Ер. ІХ 6), автор “Ареопагітик” вказує, що існує два способи передачі інформації про істину. “Один – невисловлений і таємний, інший – явний і легко пізнаваний; перший – символічний і містеріальний, другий – філософський і загальнодоступний” (Ер. ІХ 1). Вища невисловлена істина передається тільки першим способом»<sup>218</sup>.

Таким чином, виявлення божественної інформації у світі земному відбувається лише за допомогою символів, які можуть виражатися як у текстах Святого Письма, так і в образотворчих зображеннях. Сенс символів і умовних знаків є подвійним, адже вони, з одного боку, виявляють смисли божественного світу, а з іншого – приховують їх від непосвячених, про що писав у своїх текстах ще Климент Олександрійський. Псевдо-Діонісій зазначає, що це призначення здійснюється завдяки особливій структурі самого символу й способам зберігання у ньому божественної істини, яка реалізується у світі в тому числі за допомогою краси, що осягає неземне світло й надсутнісні виміри. Різновидів символічного вияву надзвичайно багато. «Так, Бог і його властивості можуть символічно виражатися антропоморфними і зооморфними образами, у вигляді рослин і каменів; Бог наділяється жіночими прикрасами, варварською зброєю, атрибутами

<sup>216</sup> Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии / Дионисий Ареопагит // Сочинения. Толкования Максима Исповедника. – СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. – С. 39.

<sup>217</sup> Там само. – С. 41.

<sup>218</sup> Бычков В. В. Малая история византийской эстетики // В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 84.

ремісників і художників; він навіть зображується у вигляді гіркої п'яниці. Але не слід зупинятися у розумінні символів на поверхні; необхідно проникати у них до самої глибини»<sup>219</sup>. На думку Ареопагіта, варіації трактування символу є далеко не однозначними і залежать не тільки від контексту тієї чи іншої ситуації, але й від внутрішнього налаштування й здібностей того, хто його споглядає. Подібна герменевтична багатозначність символу є надзвичайно важливою у контексті християнської теорії, оскільки передбачає підключення творчо-споглядальних потенцій людини, що сприймає образ. Вона лише підтверджує запропоновану нами схему послідовних стадій формування символічних візуальних образів, що включає у себе: 1) стадію пошуку символічного образу (потенційна багатозначність та варіативність можливих форм); 2) стадію інституалізації та фіксації значення символічного образу (закріплення за візуальним образом конкретного змісту в межах існуючої традиції) та 3) стадію герменевтичної варіативності символічного образу, яка перегукується із позицією Псевдо-Діонісія Ареопагіта.

Але при цьому Псевдо-Діонісій все ж таки зазначає, що символи, зберігаючи риси багатозначності, не повинні перемішуватися й втрачати свої сутнісні ознаки, відповідаючи своїм власним призначенням. Бичков зауважує на тому, що Псевдо-Діонісій визначає декілька форм збереження й унаочнення інформації, яка міститься у символі. По-перше, це знаковий вираз, що може бути дешифрований лише посвяченими у християнські таємниці; по-друге, це образна форма, що виявляється насамперед у мистецтві й призначена для сприйняття й розуміння усіма представниками християнської культури; й, по-третє, безпосереднє явлення за допомогою символу того, на що він вказує і означає (розкривається в подальших міркуваннях християнських мислителів у контексті функціонування літургійної символіки).

У своїй роботі «Про небесну ієрархію» Псевдо-Діонісій дає розрізнення двох форм символічного зображення за ступенем їх подібності та неподібності щодо вихідної божественної сутності. «Один, як то природно, полягає у створенні образів, подібних священним прототипам, а інший – у формотворчості образів неподібних до повної несхожості й

#### 4.2. Символізм у філософській рефлексії другої половини XIX – XX століття

Загальноєвропейська атмосфера підвищеної цікавості до проблем символу й символізму в просторі культури, що породжує у другій половині XIX ст. оформлення символізму в художній напрям, також сприяє виникненню низки філософських розвідок, спрямованих на переосмислення функціонування культурної сфери, а також усього людського існування з позицій символізму. Подібний «вибух» символічних теорій є не випадковим, адже взаємопроникнення, взаємовплив і взаємодія різних пластів культури – літератури, образотворчого мистецтва, театру, філософії тощо – не могли залишити питання символу на узбіччі філософських роздумів, оскільки романтичне захоплення цією проблематикою, спроби літературних узагальнень повинні були урешті-решт абсолютно логічно завершитися формуванням більш ємних і систематизованих філософських бачень цієї проблематики.

У другій половині XIX ст. – XX ст. у контексті культури до проблематики символу й символізму зверталися у своїх працях наступні дослідники: С. Аверинцев, В. Бичков, Е. Кассіер, Д. Кемпбел, С. Лангер, Д. Ліхачов, О. Лосєв, П. Сорокін, А. Тахо-Годі, А. Уайтхед, Л. Уайт, Б. Успенський, Й. Гейзінга, О. Шпенглер, М. Еліаде, У. Еко та ін. Крізь призму семіотичних досліджень й структуралізму проблему символу розглядали Р. Барт, Л. Вітгенштейн, Ю. Лотман, К. Леві-Строс, Ч. Морріс, Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, Ц. Тодоров та ін. Герменевтичний аналіз проблем символу здійснювали: Г.-Г. Гадамер, П. Рікер. В контексті психоаналізу символічна проблематика знаходила своє відображення в роботах З. Фрейда, К. Г. Юнга, Ж. Лакана та ін. Крізь призму проблем художньої творчості питання символізму висвітлювали: А. Бєлий, С. Булгаков, В'яч. Іванов, П. Флоренський та ін. Взаємозв'язок символу із сферою свідомості досліджували М. Мамардашвілі, О. П'ятигорський, К. Свасьян, А. Созіна та ін. Питання символу в культурі постмодерну вивчали: Ж. Бодрійяр, Ж. Делез, Ж. Дерріда, а також сучасні науковці: Н. Автономова, І. Ільїна, Г. Кнабе, Н. Маньковська, В. Танчер, М. Епштейн та ін.

Серед українських дослідників проблематику символу й символізму в контексті культури й мистецтва розглядали Н. Адаменко, І. Бондаревська, Л. Борисова, О. Вячеславова, І. Гончарова, В. Головей, Г. Дяченко,

<sup>219</sup> Там само. - С. 86.

церкви, а також розписи Духовної семінарії, Богословської академії та каплиці Святого Духа у Львові.

Під впливом захоплення творчістю М. Врубеля формуються символічні мотиви в роботах А. Петрицького, що позначається на стилістиці декорування павільйонів «Українського ярмарку». «Збереглося одне панно – “Сатана в образі дівчини танцює перед Китоврасом”. У ньому Петрицький досить вдало поєднав барвистість східної мініатюри з могутніми формами готичних вітражів»<sup>523</sup>. Народно-символічні українські мотиви присутні й у творчості харківської художниці М. Синякової, акварелі якої насичені образами язичницької міфології слов'ян, органічно поєднаної зі східними, буддистськими мотивами.

Ще одним вектором, що визначає образотворчу складову символізму, є його літературність, про яку вже йшла мова у нашому дослідженні. Художники-символісти в унісон однодумцям поетам і прозаїкам, що втілювали у своїх творах захоплення живописними полотнами, також надзвичайно часто зверталися як до образів класичної літератури, так і до сучасних, візуалізуючи словесні сюжети на своїх полотнах. Г. Моро, О. Бердслі, О. Редон, М. Врубель та інші сприяли новому народженню літературних персонажів у своїх роботах.

Також характерною тенденцією творчості художників-символістів було або звернення до давньої міфології, або створення власних міфологем чи фантазмагорій. Сюжети античної міфології надзвичайно приваблювали Г. Моро, А. Бекліна та ін. В атмосферу надреальності й фантазмагоричності занурює нас М. Шагал, що балансує на межі сюрреалізму й символізму. Власні казково-міфологічні образи створює у своїх картинах М. Чурльоніс («Казка про замок», «Казка про королів» тощо).

Звісно, що подібним переліком векторів далеко не вичерпується творчість митців-символістів, однак окреслені нами теми є одними із найбільш популярних і розповсюджених на європейських теренах, завдяки чому ми можемо вести мову про світоглядну спорідненість європейських художників цього спрямування наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

<sup>523</sup> Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя – К.: Мистецтво, 1989. – С. 144.

інаковості»<sup>220</sup>. Таким чином, перший спосіб відповідає катафатичному (стверджувальному) принципу, що спрямований на найбільш адекватне і відповідне, синонімічне відображення вищої сутності у візуальному образі. Другий, навпаки, передбачає повністю протилежні за своєю сутністю й ознаками символічні образи, які в жодній мірі не співвідносяться зі своїм оригіналом. Такий апофатичний принцип зображення божественної сутності більш імпонує автору, що зазначає наступне: «Якщо заперечення стосовно божественного істинні, а твердження не узгоджуються із сокровенністю невимовного, то для невидимого набагато більш прийнятне виявлення через неподібні образи»<sup>221</sup>. При цьому автор наголошує на тому, що ці символічні образи не повинні бути привабливими, красивими, оскільки той, хто їх сприймає, може повністю ототожнити божественне із грубими предметами матеріального світу.

Символічні образи непривабливих звірів, рослин, плазунів і навіть хробаків є для автора більш прийнятними для зображення божественних сутностей, ніж прекрасні й спокусливі форми. «Те, що представляється найбільш із усього недостойним і найбільш дивним: ті, хто знається на божественному, передають, що Воно до Себе застосовує навіть вигляд хробака»<sup>222</sup>. Як зазначає Бичков, Ареопігит не був першим, хто використав даний принцип у межах християнського символізму. Вже Лактанцій стверджував, що знамення й образи чогось величного можуть унаочнюватися за допомогою чогось незначного й неважливого у світі матеріальних речей. Ці неподібні образи виконують, на думку Псевдо-Діонісія, аналогічну функцію, тобто сприяють сходженню духовної сутності людини до божественного архетипу. Такого роду образи ми можемо віднести, відповідно до нашої концепції, до символічно-умовних, адже вони передбачають зображення нематеріальних, трансцендентних, духовних сутностей, яких неможливо побачити й однозначно визначити їх візуальний вигляд, що зумовлює нереалістичність й умовність їх зображень.

Погляди ж на образотворче мистецтво олександрійського єпископа Афанасія є далекими від піднесення його ролі. Вони спрямовані на заперечення можливості його сакралізації, стверджуючи неможливість

<sup>220</sup> Дионисий Ареопигит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника / Дионисий Ареопигит. – СПб.: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002. – С. 53.

<sup>221</sup> Там само. – С. 57.

<sup>222</sup> Там само. – С. 65.

знаходження в них будь-якої божественної інформації. Афанасій, викриваючи гріховність язичників та їх мистецьких творів, що хибно ототожнюються із божествами, наголошує на міметичній природі образотворчості, зазначаючи, що «мистецтво, за словами багатьох, є наслідування природі. Тому, якщо вони були обізнаними у мистецтвах, якими ретельно займалися, то за це потрібно визнати їх не богами, а скоріше людьми; тому що і вони не від себе творили мистецтва, але наслідували і в них природі»<sup>223</sup>. Афанасій категорично заперечує те, що мистецькі образи можуть поставати знаками божественної сутності, наводячи приклади хибного обожнення художніх творів язичниками. За його логікою, якщо твір художника є божественним, то і сам художник повинен мати божественну сутність, що є неприпустимим. «Якщо ідоли, так само як письмена, означають явлення Бога, й тому, як такі, що означають собою Бога, достойні обоготворення, то тому, хто їх виліпив та начертав, розумію знову художника, тим паче належить бути обоготвореним»<sup>224</sup>.

У цей же період відбувається зародження нового типу опису творів мистецтва – тлумачний екфрасис, завдяки якому роз'яснюється символічне значення образотворчих зображень. Євсевій у своєму «Життепису Костянтина» детально описує архітектуру, живописні зображення й скульптури, які знаходилися у столиці Візантії, роз'яснюючи їх символічний зміст. Він згадує образи Доброго Пастиря й статую Данила, вкрити позолотою, що були розташовані на торговельній площі, а також зображення хреста як символу страждань Спасителя, який був оздоблений різноманітним дорогоцінним камінням у золотій оправі й розташований на стелі у палаці василевса. Євсевій детально описує розкіш храму Спасителя, який називали Новим Єрусалимом: «По обох боках храму, по всій його довжині тягнуться дві лінії подвійних – верхнього і нижнього – портиків, зверху вони усіяні також золотом»<sup>225</sup>.

Так відбувається трансформація античного мімезису у бік наслідування божественній істині, що спрямоване на передання не

відбили істотний зміст, зачерпнутий із самих глибин українського національного життя»<sup>519</sup>.

Під впливом творчості західноєвропейських митців, захоплених символістським світоглядом, формується й авторський стиль Федора Кричевського, що максимально потужно втілюється у його культовому триптиху із символічним змістом під назвою «Життя». «Знайомство з творчістю Уїстлера, англійських прерафаелітів і Ф. Бренгвіна, що вийшов з їх середовища, пізніше позначиться на виробленні Ф. Кричевським вишуканої декоративної манери у зображенні, скажімо, квітів в офортах та чудовій роботі “Беатріче”, написаній 1911 року під час перебування в Італії (саме ця робота близька до пошуку прерафаелітів)»<sup>520</sup>. Як зазначають українські мистецтвознавці, надзвичайно близькими за духом Кричевському були «визначні майстри модерну Центральної Європи швейцарець Фердинанд Ходлер та лідер “Віденського сецесіону” Густав Клімт. У творчості Ходлера українському художникові близька національна тематика і узагальненість образів, а в творчості Клімта – поглиблена символіка життя, декоративність і надзвичайна дзвінкість колориту. Слід зауважити, що своєрідний діалог з полотнами Клімта (“Життя і смерть”, 1908–1911) тривав у творчості Ф. Кричевського аж до 1920-х років, коли було створено його відомий триптих “Життя”»<sup>521</sup>.

Символічними мотивами насичені й роботи П. Холодного, що також зазнав західноєвропейських впливів, які трансформували у своїй творчості завдяки українському фольклору, казковим народним мотивам і декоративізму. «У відомому творі “Казка про дівчину і паву” образна казковість та символіка (павич – втілення одвічної мрії про прекрасне) органічні до поезики українського фольклору, національних малярських підвалин»<sup>522</sup>. Схильність до символічних мотивів та сакральних образів спонукає художника до творчої самореалізації в іконописній та вітражній справі, результатом чого постають вітражі й іконописні образи Успенської

<sup>223</sup> Афанасій Великий. Творения. Часть I. Издание второе, исправленное и дополненное / Афанасий Великий. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра: Собственная типография, 1902. – С. 149.

<sup>224</sup> Там само. – С. 153.

<sup>225</sup> Евсевий Памфил. Жизнь блаженного василевса Константина / Евсевий Памфил; [перев. с древнегреч. СПб. Духовной академии, пересмотрен и исправлен В. В. Серповой]. – М.: Изд. группа Labarum, 1998. – С. 54.

<sup>519</sup> Битинський М. Українське малярство / М. Битинський. – Торонто: Курси українознавства ім. І. Котляревського у Торонто, 1970. – С. 23.

<sup>520</sup> Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя – К.: Мистецтво, 1989. – С. 132.

<sup>521</sup> Там само. – С. 134.

<sup>522</sup> Український живопис XIX – початку XX ст. Національний художній музей України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting1/8.html>

сюжети та образи картин. У живописі М. Врубеля цей колорит виявляється в символічних образах «Пана», «Царівни Лебідь», «Богатиря» тощо, що відсилають нас до сюжетів слов'янської міфології й російських казок. Музично-ліричним національним забарвленням насичена й переважна більшість робіт представників «Блакитної рози» й «Світу мистецтва».

Етнонаціональні риси символізму присутні й у багатьох таїтянських роботах П. Гогена, де поміж етноколеритних образів місцевих туземців та їх життя закодовані глобальні смисложиттєві питання на кшталт тих, що піднімає художник у роботі «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди йдемо?».

Надзвичайно потужно етнонаціональна тематика вплинула на творчість українських митців – прихильників символістського напрямку, які також у значній мірі зазнали західноєвропейського впливу, але при цьому додали до нього свого неповторного колориту. На думку академіка-секретаря відділення теорії та історії мистецтв Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора О. Федорука, «європеїзація українського мистецтва, включення його в стильові потоки європейського мистецького менталітету фактично беруть початки в перші десятиліття ХХ ст.»<sup>517</sup>.

Під впливом польського наставника – представника стилю модерн С. Виспянського на початку ХХ ст. починає формуватися символічна мова українського художника Михайла Жука, в якій органічно поєднуються декоративно-національна орнаментальність й глибинна символічність сюжетів. «У численних панно майстра поряд з такими фантастичними образами, де, наприклад, поєднуються улюблена сецесіоністами лілея і крила дивовижного птаха (чим не символ Благовіщення), сусідують, хоча й стилізовані, близькі серцю простого народу польові квіти, чорнобривці, жоржини»<sup>518</sup>. Символічним змістом наповнена робота майстра під назвою «Чорне та біле», де два янголи із чорними та білими крилами в оточенні орнаментальних потоків соняшників і чорнобривців на фоні живописних краєвидів постають уособленням двох начал, двох стихій цього світу. Як зазначає М. Битинський, праця якого вийшла у колах української діаспори в Канаді, на початку ХХ ст. у «своїх творах українські майстри справді

зовнішнього вигляду, а внутрішньої сутності зображуваних образів, їх духовної наповненості. «“Наслідування” ж такій істині хоча і визначається Євсевієм традиційним терміном *μιμησις*, але осмислюється як символічно-алегоричне зображення. Живописний образ розуміється ним майже як буквальна ілюстрація алегоричного словесного тексту й тому на нього переноситься прийом традиційної екзегези вербальних текстів»<sup>226</sup>. Значна кількість візантійських творів із зображенням імператора, як описує їх Євсевій, складаються ніби із двох шарів: перший містить портретний образ правителя, що відсилає нас до традицій елліністичного портрету, а другий має суто символіко-алегоричне навантаження (символи Христа, ворожі диявольські сили тощо). У даному випадку ми можемо говорити про функціонування ще двох різновидів символічної форми: символіко-реалістичної – візуальний образ якої виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й релігійно-культурні цілі; та символіко-алегоричної – передбачає наявність в образі як символічних, так і алегоричних елементів, роз'єднання і чітке виокремлення яких є практично неможливим. Потрібно зазначити, що на той час у теоретичній площині ще не було чіткого розрізнення символу й алегорії, завдяки чому часто вони виступали у вигляді синонімів.

Подібне тлумачення можливе і по відношенню до архітектурних споруд, свідченням чого є «сірійський гімн VI століття, присвячений храму в Едессі»<sup>227</sup>. Як зазначає Бичков, автор робить акцент саме на символічних аспектах даної споруди, характеризуючи її як синтезоване поєднання земного та небесного світу, а також як відображення християнського світоустрою й вмістилище самого Бога. «Тлумачний екфрасис складається тут ніби із двох рівнів: образного й знаково-символічного. Образне тлумачення тяжіє до пізньоантичної алегорези й будується насамперед на зорових асоціаціях і аналогіях. Для нього стійким і традиційним стає розуміння купольної архітектури як образу видимого матеріального космосу (землі й небесного зводу зі світилами). Знаково-символічне тлумачення розвивається в основному в традиціях християнської екзегези біблійних текстів. Ці два рівні, або два типи,

<sup>517</sup> Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість / О. К. Федорук. – Київ: Видавничий дім А+С, 2006. – С. 88.

<sup>518</sup> Український живопис XIX – початку ХХ ст. Національний художній музей України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting1/8.html>

<sup>226</sup> Бичков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бичков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 137.

<sup>227</sup> Там само. – С. 140.

тлумачного опису у тій чи іншій формі зустрічаються в багатьох візантійських описах творів мистецтва»<sup>228</sup>.

Таким чином, незважаючи на значний прогрес у відношенні до візуальних зображень, їх символічне тлумачення засноване на тексті Святого Письма, тобто підкорене Слову й цілковито від нього залежить, а образний ряд зводиться лише до наявності алегоричних асоціацій і аналогій, що не здатні піднести нас до досягнення божественних смислів. Тобто візуальний образ продовжує зберігати свою залежність від символічного змісту слова, і їх рівноправність у цей період є досить умовною. Підтвердженням цього є думка Кирила Олександрійського, який вважає, що на картинах повинно бути зображено лише те, про що йдеться у текстах Біблії. Художник у такій ситуації виступає лише ілюстратором, завдання якого – максимально точно відобразити хронологію розвитку значущих подій та їх зміст. Характеризуючи ставлення візантійських отців Церкви до образотворчого мистецтва, Ханс Бельтинг зазначає, що «живопис, подібно до Писання, веде нас до спогадів. Викликати спогади – це насамперед завдання Святого Письма. Зображення може при цьому грати лише другорядну роль»<sup>229</sup>.

Окрім ілюстративності, як і в елліністичній традиції, надзвичайно важливим елементом зображень в образотворчій практиці, на відміну від теорії, що віддавала перевагу символічному способу передачі божественних смислів, продовжувала виступати максимальна наближеність до дійсності із застосуванням символіко-реалістичної образності. Міметичний принцип зрозумілості, впізнавання викликав найвищі похвали з боку візантійських авторів, що описували тогочасні твори мистецтва. Наприклад, Астерій Амасійський, що описує картини на стінах мартірія IV або V ст., на яких зображені муки св. Євфимії, захоплюється життєподібністю художніх образів та їх натуралізмом.

Таким чином, хоча у ранньовізантійський період і відбувається ґрунтовне оформлення й розробка теорії символу й утвердження розуміння образу, образотворча практика все ще продовжує знаходитися під впливом елліністичних традицій наслідування, що набувають символічного

символістів, що проіснувало з 1907 по 1910 р. Було засновано під егідою символістського журналу “Золоте руно”. (...) До складу об’єднання входило шістнадцять живописців: М. П. Кримов, П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, М. М. Сапунов, С. Ю. Судейкін, П. С. Уткін, брати В. Д. та М. Д. Міліоті, М. П. Феофілактов, А. В. Фонвізін та ін. (...) У своїх роботах вони синтезували декоративізм М. Дені й А. Матісса з іконою, лубком, парсуною, елементами мистецтва Сходу»<sup>513</sup>. Як зазначають дослідники російського символізму, його зв’язок і органічна спорідненість із західноєвропейською символістською традицією є беззаперечними, російські митці знаходились під потужним впливом своїх попередників, постійно звертаючись до тематик і образів їх творчої спадщини. На думку Іди Гофман, «в російському варіанті символізму знайшли відображення загальноєвропейські тенденції. Але разом із цим він вніс у загальний потік цього художнього напрямку свої барви, свої національні риси. У ньому виявилися особливості російського фольклору з його яскравим декоративізмом, глибока релігійність національної свідомості»<sup>514</sup>. Подібні риси притаманні й художньому об’єднанню «Світ мистецтва», що з’явився в Петербурзі у 1898 році на чолі із О. Бенуа та С. Дягілєвим під егідою однойменного журналу. «Усі найважливіші його тенденції перепліталися із західноєвропейськими теоріями, заснованими й реалізованими на практиці західноєвропейськими художниками»<sup>515</sup>. Ґрунтовне й багатовекторне дослідження особливостей російського символізму здійснила А. Русакова у своїй праці «Символізм в російському живописі»<sup>516</sup>.

Витончену символізацію жіночих образів ми також знаходимо в скульптурах О. Родена і А. Майоля, що відходять від прямолінійності класичних зображень, використовуючи більш складні прийоми узагальнення.

За даною логікою висвітлення стрижневих тенденцій європейського символізму в образотворчому мистецтві, є сенс перейти до наступного вектора, що включає в себе звернення до етнонаціонального колориту різних культур у творчості митців символістського руху. Як вже було зазначено, російські митці, окрім наслідування західноєвропейським тенденціям, зверталися й до своєрідних національних тем, вводячи їх у

<sup>513</sup> Энциклопедия символизма. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – С. 92.

<sup>514</sup> Гофман И. «Голубая роза» русского символизма / И. Гофман // Третьяковская галерея. – 2006. – №1. – С. 14.

<sup>515</sup> Энциклопедия символизма. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – С. 170.

<sup>516</sup> Русакова А. Символизм в русской живописи / А. Русакова. – М.: Белый город, 2001. – 327 с.

<sup>228</sup> Там само. - С. 141–142.

<sup>229</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 23.

невипадково, адже в багатьох європейських країнах, особливо в Італії, вони символізують вічне життя й тому зустрічаються біля церков й на кладовищах. Особлива атмосфера створена в роботах «Війна» та «Чума», які розкривають ідею недовготривалості, незахищеності людського життя перед жахливими катаклізмами й глобальними епідеміями, які в образі страхотливої смерті-чуми із косою із легкістю скошують численні долі.

Експресивною печаткою смерті позначена переважна більшість робіт Е. Мунка, творчість якого дослідники відносять як до символізму, так і до експресіонізму, вважаючи його передвісником цього модерністського напрямку. Втративши у ранньому дитинстві матір, яка померла від туберкульозу, й невдовзі зіткнувшись зі смертю рідної сестри, Мунк надовго занурюється в атмосферу смерті й депресивності, що посилюється під тиском хворобливо-фанатичної релігійності батька. «Пізніше Мунк напише: “Хвороба, безумство й смерть – ці янголи мороку стояли біля моєї колиски й не полишали усе життя”»<sup>512</sup>. Саме цією атмосферою смертності проникнуті роботи «Мадонна», «У смертного одра», «Мертва мати», «Місячне світло» тощо.

Із алегорично-символічним аристократизмом безтурботну юність протиставляє чорній смерті із косою Пюві де Шаванн у роботі «Смерть і дівчата». Абсолютно іншу, безжальну й безнадійну, атмосферу смертності створює у своїх роботах А. Кубін («Цвинтарна стіна», «Наша спільна мати – Земля» тощо). Багато інших художників-символістів, для яких тема скінченності земного життя поставала однією із ключових, звертаються до образу смерті, унаочнюючи її відчуття відповідно до власних екзистенційних переживань.

Інший вектор, широко розповсюджений у символістських колах, спрямований на створення протилежного «роковий» жінці образу – образу романтичного і витонченого, образу «прекрасної дами», музи й благочестивої красуні. Він присутній у роботах багатьох європейських символістів, у тому числі й представників групи «Набі», російських художніх об'єднань «Блакитна роза», «Світ мистецтва», яким надзвичайно близькою була ідея Вл. Соловйова про Софію – Вічну Жіночість, що відкриває божественну мудрість цьому недосконалому світу в жіночій іпостасі. «“Блакитна роза” – об'єднання московських художників-

<sup>512</sup> Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. – М.: Республика, 1999. – С. 124.

наповнення завдяки своєму зв'язку із текстами Святого Письма і поєднанню із основними унаочненими християнськими символами.

Наступний, іконоборчий, період розвитку візантійської культури, що триває більше ніж сто років, з одного боку, призводить до колосальних втрат – значна кількість культових образотворчих зображень була знищена, а з іншого боку – у зв'язку із цим активізуються спроби теоретичного обґрунтування легітимності шанування візуальних зображень, у результаті чого формується потужна теорія образу, завдяки якій у подальші періоди ікона набуває іншого статусу й повністю закріплюється в системі православного культу.

Як і ранньохристиянські апологети, іконоборці апелюють до другої заповіді Старого Завіту, що забороняє створювати собі кумирів через будь-які зображення небесного або земного. У першу чергу повному запереченню вони піддають антропоморфні зображення Ісуса, божественна природа якого, на їх думку, не піддається візуальному втіленню. Шанування ж цих зображень аналогічне для іконоборців поклонінню язичницьким ідолам Античності, що також втілювалися в образи скульптури або живопису. Для декоративного оздоблення храмів прийнятними, з точки зору іконоборців, були лише зображення тварин, рослинні орнаментальні візерунки та деякі світські побутові сцени (полювання, рибна ловля тощо). Головний акцент у церковному богослужінні робився на основних християнських догматах, що поставали найбільш гідною прикрасою для храмів. Незважаючи на аргументи іконошанувальників стосовно того, що Христос зображується ними у своєму людському втіленні, іконоборці відповідали подібно до Євсевія Кесарійського: «На питання Костянтина, що бажав знайти істинний тілесний образ Христа, де можна знайти цей образ, Євсевій Кесарійський відповів, що істинний образ Христа будь-який християнин повинен носити у своєму серці»<sup>230</sup>. А побачивши у храмі м. Анаблати зображення людини, Єпіфаній відразу знищив його, розірвавши й віддавши жебракам для савану померлим.

Таким чином, художник, на думку іконоборців, нездатний не тільки передати, а й навіть наблизитися до передачі божественної сутності Христа, надаючи його образу людських і занадто чуттєвих рис, що є

<sup>230</sup> Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви: в 4 т. Т. 4. История церкви в период вселенских соборов / В. В. Болотов. – Петроград: Третья Государственная Типография, 1918. – С. 512.

неприпустимим і неприйнятним. Це радикальне заперечення візуальних зображень Христа та святих підсилювалося їх стилістичною подібністю до елліністичних портретів, що відразу викликали асоціації із язичницькою традицією. Як зазначає В. Лазарєв, «боротьба іконоборців була боротьбою за суто спіритуалістичне мистецтво»<sup>231</sup>, що повинно було унеможливити будь-які спокуси й відхилення від християнського віровчення.

Використанням іконоборчих тенденцій задля укріплення своїх державницьких позицій зайнявся Лев III Ісавр, при підтримці чи невтручанні якого «у 726 році група осіб, пов'язаних із двором, знищила особливо шановане зображення Христа над Халкськими воротами – основних входом у палац. Його замінили хрестом і написом, що закріплював значення імператора як супротивника ікон. Цей рік можна вважати початком іконоборчого періоду»<sup>232</sup>.

Апофеозом іконоборчого руху став собор 754 року, ініційований імператором Костянтином V – противником ікон, на якому у вигляді основних догматів було визначено, що ікони вважаються ідолами, а усі, хто їм поклоняється, повинні піддаватися анафемі. Радикалізм Костянтина «був відзначений чіткою духовністю і спрямований проти “матеріалізму” релігії. Мімезис Христа, наслідування Йому – це не справа живописця й зображення, а сфера дії добродійності, й вона допускає лише хрест і євхаристію як засіб наближення до духу й до істинної віри»<sup>233</sup>. Таким чином, єдиними легітимними зображеннями для іконоборців залишалися хрест як символ Спасителя й хліб і вино як символи євхаристії.

Подібні заборони стимулювали активний розвиток ідей захисників іконописних зображень, серед яких особливе місце належить Іоанну Дамаскіну. Він вважав, що живописний образ є подібним до свого прототипу, хоча і не повністю відповідним йому, й тому явленого Христа у плоті й крові, якого, на відміну від Бога-Отця, люди бачили у земному втіленні, зображувати не заборонено. «Не невидиме Божество зображаю,

художника Ф. Купки, постаючи у вигляді примарних потойбічних видінь, як на картині «Супротив, або Чорний ідол». Демонічна хтивість жіночої природи в еротично-жахливих формах візуалізується у графіці А. Кубіна («Смертельний стрибок», «Полоніння» тощо).

Тема демоніади, але без потворності й жаху, стає лейтмотивом творчості М. Врубеля, який, захопившись образом лермонтовського «Демона», починає відтворювати на картинах своє бачення цього персонажа, вкладаючи у його сутність боротьбу, протиріччя й внутрішні страждання, притаманні земній людині.

Особливу атмосферу жаху випромінюють картини Дж. Енсора, який навіть сцени розп'яття Спасителя в роботі «Помираючий Христос» зображує із потойбічним присмаком. Подібним відчуттям проникнуті й інші його роботи: «Спалювання бунтівних янголів», «Обжерливість» тощо. У своєрідній манері – іронічно-страхотливій – Енсор зображує навколо себе когорту демонів на гравюрі «Демони оточують мене».

Наступним вектором сюжетних пошуків символістів постає тема, органічно пов'язана із попередньою, – тема смерті й людської смертності, що є закономірною та незворотною антитезою життя й не припиняє бентежити свідомість митців. У того ж Енсора, поряд із демонізмом, тема смерті посідає головне місце, адже на значній кількості робіт ми побачимо улюблені ним образи скелетів, черепів замість облич живих людей, завдяки чому автор іронічно нагадує про незворотність смертного кінця або відсутність життя у живих. Навіть самого себе на офорті «Мій портрет у 1960» він зображує у вигляді скелета, що лежить на голій землі просто неба. Черепи і тема смертності також присутні в роботах «Перелюб», «Черепи і маски», «Мій скелетизований портрет», «Смерть переслідує людське стадо», «Гріхи, очолювані смертю», «Скелети, що бажають зігрітися» тощо.

Зовсім іншого, філософсько-містичного, екзистенційного, виміру набувають роботи на цю тему швейцарського художника А. Бекліна. Його «Острів мертвих» – найвідоміша картина майстра – стає візуальною рефлексією проблеми людської смертності, звертаючи нас до образів античного міфу, в якому душі померлих відправляються на усамітнений острів, перепливаючи підземну річку Ахерон на човні у супроводі незмінного провідника Харона. Журбу і скорботу випромінюють траурні кипариси, які Беклін зображує в центрі мовчазного острова, мабуть,

<sup>231</sup> Лазарєв В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарєв. – М.: Издательство «Наука», 1971. – С. 34.

<sup>232</sup> Лихачева В. Д. Искусство Византии IV–XV вв. / В. Д. Лихачева; [2-е изд., испр.]. – Л.: Искусство, 1986. – С. 89.

<sup>233</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг; [перев. К. Пиганович, М. Грацианский]. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 177.



назві споріднює ці дві іпостасі, переносячи акцент з хрестоматійних історій із їх сюжетністю на внутрішню сутність жіночої природи, здатної на нещадне знищення особи протилежної статі. Образ «другої» Юдифі є продовженням символічного наповнення картини «Юдифь І», в якій героїня Старого Завіту перетворюється на жінку, що отримує еротичну насолоду від вбивства чоловіка й усвідомлення влади над представником сильної статі. Проводячи паралелі внутрішньо-психологічного змісту даних образів із фрейдівською концепцією, Вільтшнігг зазначає, що «біблійним символом страху перед кастрацією, що знайшов вираження у легендах про Юдифь і Саломею, стала відрубана чоловіча голова»<sup>511</sup>.

Неймовірно витончено, із потужним психологізмом зображує жіночий демонізм, поєднаний із дивовижною красою, бельгійський символіст Ф. Кнопф. На одній із найбільш відомих його робіт «Ніжність Сфінкса» жіноча подоба міфологічної істоти із чуттєвим, вродливим обличчям ніжно обіймає Едипа, але водночас готова будь-якої миті знищити його своїми хижими лапами леопарда. На картині «Тваринне почуття» оголена спокуслива жінка, що постає символом хтивості, сидить в збудженому очікуванні на ліжку, яке знаходиться поза двома колонами, увінчаними черепами, що символізує смертельний гріх. Кнопфу надзвичайно майстерно вдається зображувати жіночий демонізм навіть без будь-яких додаткових атрибутів – завдяки символічному висвітленню внутрішньої пекельної сутності, яка чітко проглядає в роботах «Чорне волосся (Янгол зла)», «Блакитна шпага», «Медуза, що спить», «Троянди» тощо.

Вже майже взагалі непривабливим, а, навпаки, пекельно-потойбічним й демонічним є світ Ф. Ропса, що жахає нас перенасиченою атмосферою зла, якою проникнуті його роботи «Холодні дияволи», «Спокуса святого Антонія», «Жертвоприношення» та інші. Не менш демонічними і страхітливими постають образи Ж. Дельвіля на картинах «Ідол порочності», на якій також присутня змія, що обвиває спокусливе, але демонічне жіноче тіло; «Портрет мадам Стюарт Меррілл», на якій відьмацького вигляду дівчина тримає у руках чорну магічну книгу із зловісним трикутником на обкладинці; «Скарби сатани», що зображує криваво-пекельне звалище людських тіл під ногами Люцифера у вигляді людино-дракона. Жахливі образи з'являються й у роботах чеського

<sup>511</sup> Там само. – С. 448.

але зображую побачену плоть Бога»<sup>234</sup>. Й саме тому, що раніше Бог не являвся у плоті й крові людям, його ніхто в іудейській традиції, на думку Дамаскіна, не зображував. Надзвичайно важливим постає твердження Іоанна про призначення зображень для неосвічених, тих, хто не вміє читати текст Святого Письма. По суті, це одне із перших проявів розуміння необхідності так званої «Біблії для неграмотних» – зображень, якими заповняться майбутні церкви. Він наголошує, що «образ же є нагадуванням. І що для освічених письменам – книга, то для неосвічених – зображення»<sup>235</sup>.

А оскільки припустимим є зображення Христа, то, на думку Дамаскіна, повністю виправданим є і зображення його воїнів – святих, образи яких будуть набагато кращим нагадуванням про божественну історію, аніж рослинно-абстрактні орнаменти.

Поняття «подібності» образу до первообразу стає стрижневим в його теорії, завдяки чому зображення, образ починає виконувати гносеологічну функцію – символічного унаочнення божественної прихованої сутності. «Дамаскін приходить до висновку про існування шести видів образів, які стисло можуть бути представлені у наступному вигляді: 1) природні; 2) божественний задум; 3) людина як образ Бога; 4) символічні; 5) знакові; 6) дидактичні (а стосовно образотворчих мистецтв – міметичні)»<sup>236</sup>.

Символічні образи використовуються, слідом за Псевдо-Діонісієм, для позначення того, що не має аналогів у земному світі й не піддається буквальній передачі, – духовних сутностей. Знакові образи, як і у ранньохристиянських мислителів, відповідають смислам біблійних знамень. При цьому Іоанн не заперечує те, що самого Бога, якого ніхто не бачив, зображувати неможливо, але це не стосується, як вже зазначалось, його Сина. Й оскільки Біблія містить зображення його діянь, то й те саме може бути передано за допомогою візуальних образів, що повинні відповідати своєму текстовому еквіваленту. Тобто Дамаскін також відстоює ідею ілюстративності, що повинна бути притаманна живописним зображенням. Суто символічні образи в його системі виступають поряд із міметичними,

<sup>234</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Первое защитительное слово против отвергающих св. иконы / Св. Иоанн Дамаскин // Полное собрание творений. Т. 1. – С.-Петербург: Издание Императорской С.-Петербургской Духовной Академии, 1913. – С. 349.

<sup>235</sup> Там само. – С. 355.

<sup>236</sup> Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 165.

виконуючи основні щодо релігійних зображень функції, тобто розгортаючи перед віруючими різноманітні сюжети Святого Письма.

Нікейський собор 787 року приймає у вигляді вихідних основні положення теорії іконошанування Іоанна Дамаскіна, доповнюючи їх новими догматами. Відправним пунктом вважається те, що невидимого Бога зобразити неможливо, на відміну від його земного втілення у Христі, який вже за своє життя залишив перший «нерукотворний образ» на плащаниці. «На Соборі було поставлене питання про те, як саме слід вшановувати ікони. Думки розійшлися: одні, як, наприклад, св. патріарх Тарасій Константинопольський, вважали, що ікони повинні шануватися на рівні зі священними сосудами, інші, як-от представники східних патріархів, вважали, що ікони мають таке ж значення, що і зображення Хреста, і що, значить, їх потрібно вшановувати так само, як Хрест. Собор визнав правильною саме цю точку зору»<sup>237</sup>. За іконами також були визнані функції нагадування про божественні образи й анагогічна – завдяки якій думки й розум віруючої людини за посередництвом святих образів підносяться до горнього, небесного світу.

Було вказано і на те, що образотворче зображення тією же мірою передає смисл, як і текстовий варіант Святого Письма, тобто Зображення знову стає рівнозначним Слову, а іноді й перевершує його, адже тексти доступні не кожному, на відміну від живопису, що на значний проміжок часу стає «Біблією для неграмотних» як у східній, так і у західній християнській традиції. Учасники Собору називають вербальні й візуальні образи «чуттєвими символами», відзначаючи можливість їх сприйняття на рівні, доступному людині, що включена у християнську традицію. Таким чином, візантійська традиція на цьому етапі відмовляється від радикального античного засудження образотворчого мистецтва у дусі Платона, піднімаючи його на рівень надзвичайно шанованого в християнстві Слова.

При цьому акцент робиться саме на міметичних зображеннях – символіко-реалістичних образах, що завдяки своїй подібності відсилають нас до первообразу, тобто схожі із ним не тільки за зовнішніми ознаками, але й за своєю сутністю. Саме живописна реалістичність у дусі елліністичної традиції справляє, на думку представників Собору, необхідне емоційне враження на глядача, виконуючи дидактичну функцію.

<sup>237</sup> Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – М.: Изд. Бр-ва во имя св. благ. кн. Александра Невского; АО «Молодая гвардия», 1997. – С. 149–150.

блакитним божественним світлом. Образ Саломеї протягом усієї історії розвитку образотворчого мистецтва приваблював художників, й особливо символістів, але, на нашу думку, найбільш потужно, містично й експресивно він був зображений саме Штуком.

Іншої думки дотримувався Ж.-К. Гюїсманс, віддаючи перевагу демонічному образу Саломеї у виконанні Г. Моро, прихильність до якого він проявляє у своєму романі «Навпаки», зображуючи захоплення картиною художника «Саломея» через головного персонажа дез Ессента, який протягом кількох ночей не міг відірватися від її споглядання, занурюючись у філософські розмірковування над особливостями людської природи. Дез Ессент, досліджуючи історію виникнення й звернення до цього дивовижного образу, зазначає, що ніхто досі, ані самі євангелісти, ані художники минулого – у тому числі й Рубенс, – не помічали у цьому демонічному образі потужної привабливості й магнетизму. «І ось нарешті Гюстав Моро знехтував євангельською оповіддю й представив Саломею у тому самому надприродному й незвичному виді, в якому вона вимальовувалась дез Ессенту. Ні, це не лицедійка, яка танком стегон, грудей, кульш, живота примушує старця переповнюватися тваринною пристрастю й підкорює його собі. Це вже божество, богиня вічної несамовитості, вічної хтивості. Це красуня, каталептичний вигін тіла якої несе у собі прокляття й чаклунську привабливість»<sup>509</sup>.

Образ рокової жінки, зображений у п'єсі О. Уайльда «Саломея», візуалізується у графічних творах О. Бердслі, який у 1894 році ілюструє п'єсу англійського письменника-символіста. Демонічна фантазмагорія художника проникнута символічною іронією та витонченим естетизмом. Як зазначає Е. Вільтшнігг, «його роботи, відзначені якоюсь особливою витонченістю й “прохолодним” естетизмом, справили помітний вплив на багатьох майстрів югендштулю, причому насамперед у тому, що стосується образу “рокової жінки”»<sup>510</sup>.

Образ Саломеї-Юдифі виникає й у творчості Г. Клімта, якого також надзвичайно бентежить тема жіночої амбівалентності, що коливається від божественного до пекельного. Картина «Юдифь II (Саломея)» вже у своїй

<sup>509</sup> Гюїсманс Ж.-К. Наоборот: Роман [пер. с франц.] / Ж.-К. Гюїсманс – М.: FreeFly, 2005. – С. 66.

<sup>510</sup> Вильтшнігг Е. «Богиня или роковая женщина?» (Женские образы в творчестве Густава Климта) / Е. Вильтшнігг // Европейский символизм [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетея, 2006. – С. 447.

Паростки естетизації потворного, злого начала, закладені романтиками й підхоплені символістами-літераторами, що були виховані спокусливою естетикою «Квітів зла» Бодлера, яскраво розквітли на благодатному ґрунті символізму, який постійно підживлювався відповідними настроями декадентської культурної атмосфери. Особливого значення в символічних образах художників набуває «жінка-демон», «рокова жінка», в якій одночасно присутня і надзвичайна врода, і витончений або страхітливий демонізм. Ця амбівалентність жіночої природи постійно турбує символістів, відсилаючи нас до ідеї первородного гріха, спокуси, нероздільно поєднаних з образами вічної жіночої краси й досконалості. «Образ *la femme fatale* не випадково стає одним із ключових для епохи “порубіжжя віків”. Чуттєва пристрасть у цю епоху часто ставала своєрідним знаком індивідуалістичного протесту. Образ чуттєвої жінки, що втілювала стихію ірраціоналізму, був покликаний зруйнувати ідею чоловічої цивілізації з її сухим раціоналізмом, що вичерпав себе наприкінці ХІХ століття»<sup>508</sup>.

Виникаючи ще у символічних образах прерафаелітів, демонізм жіночої природи, втілений у дивовижно вродливій, чарівній зовнішності, стає одним із стрижневих лейтмотивів творчості німецького символіста Ф. фон Штука, квінтесенція якого втілена у хрестоматійному полотні майстра під назвою «Гріх». Надзвичайної, але демонічної краси оголена жінка постає перед нами, оповита велетенським змієм, що уособлює ідею як первородного гріха, так і тотальної гріховності жіночої вроди як такої. Подібні символічні варіації із використанням образів змії та жінки є одними із найулюбленіших у Штука. Він втілює їх у роботах «Спокуса», «Порок», «Хтивість» тощо. Але, навіть не використовуючи ці символічні атрибути, художнику вдається завдяки передачі внутрішньої сутності персонажа зобразити потужний демонізм людської натури, як він майстерно робить це на картині «Саломея». Мертвенно-холодний колір шкіри напівоголеної, дивовижно вродливої Саломеї, що виконує звабливий танець для царя Ірода, надзвичайно влучно передає демонічну природу її душі, пекельна сутність якої ще більше посилюється на контрасті із мертвою головою Іоанна Хрестителя, яка навіть на блюді продовжує палати

<sup>508</sup> Тишуніна Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедийного анализа. Монография / Н. В. Тишуніна – СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – С. 147.

Незважаючи на подібне виправдання й навіть рекомендованість міметичних зображень, подальший розвиток візантійської іконописної традиції свідчить про надання переваги символічній умовності, на відміну від реалістичної алегоричності західноєвропейського образотворчого мистецтва середніх віків.

Подальший розвиток теорії образу пов'язаний з ім'ям Феодора Студіта, який базувався як на символізмі Псевдо-Діонісія, так і на концепції Плотіна. Апелюючи до тексту «Ареопагітик», Студіт вказує на символічну сутність чуттєвого образу, через який відбувається сходження людського духу до споглядання божественної сутності. Саме завдяки символічним образам у християнському культі божественні смисли стають унаочненими у вигляді різноманітних атрибутів церковного дійства, у тому числі й ікон, які Феодор вважає, і у цьому він наслідує Плотіна, вмістилищем «внутрішніх ейдосів».

В унісон із іншими іконошанувальниками він наголошує на спрямуванні образу до первообразу, зазначаючи, що «коли поклоняються іконі, то поклоняються Христу, Якого вона є подобою, а не речовині, на якій знаходиться подoba, що також проглядається й на зображенні хреста. Хто вважає, що він поклоняється речовині, той немовля»<sup>238</sup>. При цьому образ виступає ніби частиною, половиною первообразу, який включає у себе й самий образ. «Власне ікона Христова називається іконою Його, а не називається власне Христом; це у переносному сенсі. Таке ж міркування потрібно мати й по відношенню до животворящего Хреста та його зображення. Рівним чином й при поклонінні, поклоніння їй подібне тому, як у відношенні до зображення Хреста. Воно відносне, оскільки первообраз і образ суть предмети відносні, за висловлюванням великого Василія; бо вшанування образу сходиться до Первообразу. Поклоніння одне у відношенні до обох, не розсічене й нероздільне, але до первообразу воно звертається суттєво, а до зображення відносно, рівно як саме виявлення суті там є суттєвим, а тут за подобою»<sup>239</sup>. Таким чином, ікона виступає лише репрезентантом божественної сутності, образом, який на неї вказує; вона не є безпосереднім втіленням, носієм божественних енергій.

<sup>238</sup> Феодор Студит. Творения. Часть II. Письма к разным лицам / Феодор Студит. – СПб.: Санктпетербургская Духовная Академия, 1867. – С. 409.

<sup>239</sup> Там само. - С. 436.

По суті, образ стає символом первообразу, адже в античному визначенні символу він саме складається із двох половин, кожна із яких вказує на іншу. В теорії Студіта ідея, ейдос, набуває значення «подоби», яка реалізується у візуальному образі та постає репрезентацією божественного архетипу. Як зазначає В. Головей, «якщо ейдос речі, або її “подоба” є незмінними, то і всі численні зображення цієї речі в різних матеріалах повинні бути подібними, тобто вони мають наслідувати певний усталений іконографічний тип. Звідси й поширена в пізньовізантійський період робота живописців за зразками й лицьовими іконописними “взірцями”, в яких містилися прориси сюжетів усіх канонізованих зображень»<sup>240</sup>.

Тому ікона є не просто відбитком, відображенням, що вказує на реальне існування божественної сутності, а постає значущою формою візуалізації, виявлення невидимої сутності та її внутрішнього змісту. Вона не є, за Платоном, незначущою й вторинною тінню, а являє собою доказ божественної присутності на землі у факті боговтілення. Міметична наближеність зображення до конкретного людського образу не є свідченням її натуралізму, а відображенням онтологічного змісту, внутрішньої незмінної сутності Христа, Богоматері, святих та інших персонажів християнської історії.

Константинопольський патріарх Нікіфор звертається до осмислення символічних образів крізь призму зображуваності, зазначаючи, що не усе те, що піддається описанню, можна зобразити. Саме у таких випадках застосовується символічний образ, що відсилає нас до первообразу. Ікони відрізняються, таким чином, від язичницьких ідолів (міфологічних істот, яких немає в дійсності) відображенням реально існуючого – первообразу. У той же час перевага віддається більш зрозумілим, реалістичним зображенням, що мають конкретний дійсний прототип, а символічні хоча і визнаються, але сприймаються Нікіфором із настороженістю. Він також зазначає перевагу живопису, який є доступним більш широкому колу християн, на відміну від слова, й справляє більш потужний психологічний вплив, закарбовуючись у пам'яті. Представники іконошанування у такий спосіб максимально підносять значення образотворчого мистецтва по відношенню до культури слова.

<sup>240</sup> Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації: монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 296.

(Татуйована Саломея)» та інших. Божественне світіння навколо голови Іоанна Хрестителя, нечіткість і світлоносність божественних образів створюють на цих картинах особливу атмосферу символічного відображення небесних, утаємничених смислів. На думку А. Флорковської, «Гюстав Моро був містиком і духовидцем навіть тоді, коли був майже правовірним академістом»<sup>505</sup>. Невипадково, що твори Г. Моро, з огляду на створення ним нового символіко-міфологічного простору, викликають підвищену увагу й з боку сучасних зарубіжних дослідників. Наприклад, Н. Григорян у роботі «Європейський символізм: у пошуках міфу»<sup>506</sup> присвячує окрему главу містико-міфологічним мотивам творчості художника.

На піку шаленої популярності містичних й езотеричних вчень у Франції Ж. Пеладан, співзасновник Кабалістичного ордену Рози+Хреста, а згодом засновник власного Католицького ордену Рози+Хреста, особливо відзначає творчість так званого «Кабалістичного Трикутника Великого Мистецтва», до якого він відніс Ф. Ропса, Г. Моро та П. Пюві де Шаванна. Пеладан прагне стати одним із апологетів-теоретиків символістського руху, вважаючи, що «“справжнє мистецтво” завжди включає у себе “релігію”»<sup>507</sup>. Започаткувавши «Розенкрейцерівські салони», призначення яких полягало у розвінчуванні культу реалізму, він прагнув створити площадку для максимально повного представлення містично-окультного мистецтва, характеристики якого він чітко окреслив у «Правилах Розенкрейцерівського салону». Й невипадково, що перша виставка Салону в Галереї Дюран-Рюель (Париж, 1892 р.) переважно репрезентувала творчість художників-символістів, хоча у подальшому Пеладану все ж таки не вдалося згуртувати навколо себе провідних представників цього напрямку, яких не приваблювали жорсткі норми й обмеження творчості, що визначалися існуючими правилами Ордену.

Інший вектор художньої образності символістів був детермінований підвищеною цікавістю до темного боку людської особистості, її демонічної сутності, що завжди поставала частиною амбівалентного ества людини.

<sup>505</sup> Флорковская А. Гюстав Моро и русские художники-символисты / А. Флорковская // Европейский символизм [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 218.

<sup>506</sup> Grigorian Natasha. European Symbolism: In Search of Myth (1860–1910) / Natasha Grigorian. – Bern: Peter Lang AG, 2009. – P. 317.

<sup>507</sup> Midnight Eric. Творческая деятельность Жозефа Пеладана. [Электронный ресурс] / Eric Midnight. – Режим доступа: [http://archeometer.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=230:18-06-2012-misticheskaya-deyatelnost-zhozefa-peladana&catid=22&Itemid=110](http://archeometer.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=230:18-06-2012-misticheskaya-deyatelnost-zhozefa-peladana&catid=22&Itemid=110)

світоглядних ідей символізму відбулося під впливом творчості Вагнера й Бодлера, а також унаслідок особистого знайомства й плідного спілкування із швейцарським поетом Л. Дюшозалем. Потяг до містичної, теософської проблематики зближує Ходлера із Орденом Рози+Хреста, в Салонах якого він виставляє свої роботи, сповнені езотерично-символічного змісту, декодування якого під силу лише посвяченим. «Його містичні композиції уносять нас у царство сновидінь і пантеїстичної ідеальності, що яскраво виявилась у “Причасті безкінечності” (1890), де оголена жінка простягає руки до неба, немов приносячи себе у дар»<sup>504</sup>. Невипадково, що в останній період своєї творчості Ходлер більш схильний зараховувати себе до містиків, аніж просто до митців. Найбільш потужними роботами, в яких містична атмосфера поєднується із ритмічною динамікою паралелізму, є «Ніч», «Евритмія», «Розчаровані», «Істина II», «Вдивляючись у безкінечне», «Обраний» та інші.

Містико-демонічні образи створюють ірраціонально-страхотливий фон робіт Ф. Ропса, Ф. Кнопфа, Ф. фон Штука та інших, творчість яких ми більш детально розглянемо в контексті естетизації демонічного в символізмі. Особливу атмосферу надреальності й проникнення у трансцендентне створює у своїх роботах М. Чурльоніс («Дружба», «Творення світу», цикл «Знаки зодіаку» та різні варіації «Сонат...»).

Символічними мотивами позначені й переважна більшість робіт М. Реріха, що й у творчості намагався синтезувати духовний досвід Сходу та Заходу. Глибоким містицизмом сповнені нариси М. Врубеля, що готувались ним для розписів Володимирського собору, але так і не були реалізовані. У «Надгробному плачі», варіації якого знаходяться у колекції Національного музею російського мистецтва у Києві, образ Богоматері набуває неймовірної безтілесності, нематеріальності й містичності, завдяки чому глядач на рівні емпатії стає співпричетним до цієї трагічної сцени.

Не без присмаку ілюстративності, але й не без наявності містично забарвлених образів у даний контекст вписуються деякі твори Г. Моро, більш схильного до літературної сюжетності, але не позбавленого майстерності надзвичайно потужно передавати атмосферу ірреальності, потойбічності, як це втілено в роботах «Об’явлення», «Троє волхвів», «Янголи в Содомі», «Христос у Гефсиманському саду», «Саломея

<sup>504</sup> Там само. – С. 171.

При цьому «хоча Нікіфор іноді й називав християнські ікони символами і знаками, знав і приймав як належне символічні релігійні зображення, вважаючи, що вони створені за божественним задумом, тим не менш усі його симпатії і як релігійного діяча, і як людини були на боці міметичних зображень»<sup>241</sup>. Це є свідченням сили вкорінення античної реалістичної традиції, що робить доступним й легким у прочитанні візуальний образ, на відміну від символічного, дешифрування якого людьми менш освіченими представляє неабиякі труднощі.

Отже, у цей період візантійської культури теоретики надають перевагу наслідувальним, символіко-реалістичним принципам у мистецтві, які, зберігаючи спрямування на відображення стрижневих принципів християнства з його спіритуалістичною орієнтацією, роблять це переважно не за допомогою символічно-умовної образності, а з використанням більш зрозумілих, але все ж таки не настільки буквальних і прямолінійних символіко-реалістичних зображень.

У той же час у межах візантійської теорії активно розробляється проблема символічного трактування літургії як синтезованої форми храмового богослужіння, у центрі якої постає таїнство євхаристії. Літургійна символіка постає у цьому культовому дійстві фундаментом, який об’єднує усі види мистецтв в єдину символічну структуру. У рамках візантійської символічної теорії була розроблена розгалужена система чіткого тлумачення літургійних образів, формування якої відбувалося у двох напрямках. «Перший, найбільш розповсюджений й орієнтований на колективний суб’єкт сприйняття – учасників богослужіння, – розвивав “реальну” символіку, а другий, більш вузький, пов’язаний із індивідуальним сприйняттям, – “умоосягну” символіку. (...) Перший напрям розуміє літургію з усіма її елементами як систему особливих “образів”, символів – “реальних символів”, які одночасно й означають, і реально являють собою означуване»<sup>242</sup>. У цьому руслі спрямовують свої думки патріарх Герман Константинопольський, Кирило Іерусалимський, а також Сімеон Солунський, в тлумаченнях яких церква постає символом неба на землі, печера, в якій перебувало тіло Христа, візуалізується у

<sup>241</sup> Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – С. 201.

<sup>242</sup> Там само. – С. 209.

вигляді апсиди, віттарні рівні символізують різні небесні рівні, стихар стає втіленням тіла Христа, діакони символізують янголів тощо.

Особливого значення набувають в системі літургійної символіки християнські зображення, що на інтуїтивно-емоційному рівні сприяють відповідному наближенню людини до містичного сприйняття горнього світу. Надзвичайно важливим моментом постає багатозначність і варіативність реальної символіки богослужіння. Це свідчить про те, що, незважаючи на чітко встановлені канони прочитання символічних образів, у процесі індивідуального сприйняття їх внутрішній зміст і значення можуть значно розширюватися і трансформуватися у залежності від внутрішніх особливостей того, хто сприймає, та рівня його налаштованості й включеності до літургійного дійства.

### **Післяіконоборчий період (IX–XVст.)**

Після перемоги іконошанувальників у другій половині IX ст. теорія християнського мистецтва починає розвиватися зокрема у напрямку відновлення традицій греко-римської Античності, що передбачає навіть звернення до сюжетів язичницької міфології. Ці періоди зазвичай називають «ренесансами», проводячи паралелі із добою Відродження в західноєвропейській культурі наступних століть. Мислителі цього часу звертають особливу увагу на людське тіло, яке вже не піддається суворому засудженню, а виступає вмістилищем душі, без якого неможливе її існування. Екфрасис Миколи Месаріта виступає унаочненням тодішніх лейтмотивів відношення до візуального образу, однією із найважливіших ознак якого вважалася реалістичність. Подібна тенденція серед теоретиків цього періоду була надзвичайно поширена; реалізм та натуралістичність зображень вважалися найбільш прийнятними і зрозумілими широкому загалу, в чому вбачався вплив на образотворче мистецтво греко-римської Античності, що продовжувала позначатися на поглядах візантійських мислителів.

Починаючи з X ст. образотворча практика рушила у зовсім іншому напрямку, далекому від міметичної подібності та відвертого психологізму. Символізм, умовність, узагальненість, суворість і християнський аскетизм стали основними домінантами християнського образотворчого мистецтва цього періоду. Монументальні мозаїки Хосіос Лукас, Неа Моні, Софії Константинопольської, Дафни, візантійський іконопис тощо постають

унікального, неповторного вигляду, адже не постають ілюстраціями популярних на той час сюжетів, а є внутрішньо-містичними осяяннями самого автора, що відкриває нам завісу трансцендентного світу. Як зазначає К. Лукичева, «у своєму щоденнику “До самого себе” Редон висловив думки, які характеризують його малюнки, але у рівній мірі можуть бути віднесені й до творчості майстра у цілому: “Мої малюнки навіюють, а не визначають себе. Вони нічого не детермінують. Вони відсилають нас, так само як і музика, у подвійний світ невизначеного”. Головна ідея цих думок – про безсилля точного, однозначного вираження, і в кінцевому підсумку – про безсилля слова перед глибиною вищих смислів»<sup>502</sup>.

Навіть біблійні християнські сюжети набувають у Редона абсолютно неповторного, містико-ірреального вигляду, постаючи лише натяками, символічними тінями божественного світу в образах картин «Уявна фігура (Воскресіння Лазаря)», «Боротьба Якова із янголом», «Дві фігури, що втікають (Адам і Єва)», «Похилий янгол», «Святий Георгій і дракон», «Крилата людина (Грішний янгол)», «Іоанн Хреститель (Синя туніка)» тощо. Навіть подвійна назва робіт вказує на різні пласти їх прочитання й внутрішнього бачення. «Його світ тиші й таємниці, наповнений страхами й галюцинаціями, потрясіннями й захватами, відкриває перед нами паралельну реальність, сферу позасвідомого»<sup>503</sup>. Надзвичайно потужним містично-утаємниченим змістом проникнута серія робіт під назвою «Закриті очі», на якій медитативно-відсторонене обличчя юнака проходить різні фази осяяння, що на картинах зображується зміною кольору обличчя – від звичайного до просвітлено-блакитного, що виступає символом досягнення нірвани або божественної благодаті. Подібним медитативно-божественним спокоєм проникнуті й роботи із образами Будди, Христа й інших містичних персонажів.

Надзвичайно потужною містико-символічною атмосферою просякнуті твори швейцарського художника Ф. Ходлера, в яких за допомогою авторської новації – принципу паралелізму (ритмічного повторення стрижневих, ідентичних форм) – містико-потойбічне відчуття проникнення у таємниці непізнаваного неймовірно посилюється. Звернення Ходлера до

<sup>502</sup> Лукичева К. Цвет безмолвия (искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) / К. Лукичева // Европейский символизм [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 52.

<sup>503</sup> Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. – М.: Республика, 1999. – С. 141.

символістів відносять Василя Кандінського й Казимира Малевича (представників абстракціонізму). Україна: символічні мотиви наявні у творчості Федора та Василя Кричевських, Михайла Жука, Петра Холодного, Всеволода Максимовича та ін. Чехія: Франтішек Купка, Альфонс Марія Муха та ін. Швейцарія: Арнольд Беклін, Фердінанд Ходлер та ін.

Цей перелік дає нам право стверджувати, що символізм в європейському образотворчому мистецтві другої половини ХІХ – початку ХХ ст. не виступав у вигляді ситуативних поодиноких випадків звернення до подібної форми творчої самореалізації, а був достатньо поширеним явищем, численні представники якого є практично в усіх країнах тогочасної Європи. Творчість художників-символістів та її особливості відповідають символічній формі мистецтва у всіх її варіаціях, а визначення основних векторів художніх спрямувань надасть нам змогу узагальнити й систематизувати уявлення про символізм в європейському образотворчому мистецтві.

Однією із найбільш поширених інтенцій, яка надзвичайно приваблювала художників-символістів, було звернення до містично-релігійної проблематики, що, на відміну від попередніх періодів, зовсім не обмежувалась християнськими сюжетами, які, з одного боку, не зникали у роботах символістів, але з іншого – набували абсолютно своєрідних, неканонічних, авторських ознак й інтерпретацій. Усвідомлення своєї посередницької місії у відкритті божественних, космічних вимірів шляхом їх унаочнення, візуалізації в художніх образах доповнювалось виявленням у цих образах власної, індивідуально-психологічної сутності. «Авторів цікавив не тільки світ “видимий”, “матеріальний”, а й світ позасвідомого, трансцендентального. Вони хотіли розширити й ефект сприйняття картини, не обмежуючись буквальним зображенням»<sup>501</sup>.

Унікальним майстром, що створив численну кількість містично-неосяжних творів, був французький художник О. Редон, на творче кредо якого суттєвим чином вплинула літературна практика символізму, адже після ілюстрування ним «Квітів зла» Ш. Бодлера й кількох персональних виставок він потрапляє у поле зору Гюїсманса, Малларме та інших символістів-літераторів. Згодом його роботи набувають абсолютно

<sup>501</sup> Королева С. В. Символизм рубежа ХІХ–ХХ вв. и художественная практика современного прикладного и проектного искусства: автореф. дис... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / С. В. Королева. – СПб., 2010. – С. 19.

втіленням завершеного іконографічного канону в його суворо-символічних формах. В іконописних зображеннях «голова як вмістилище духовної виразності стає домінантою фігури, що підкорює собі усі інші частини. Тіло абсолютно відступає на другий план, перетворюючись на майже невагому величину, що приховується за найтоншими складками одягу, лінійна ритміка яких видає відсторонений, ірраціональний характер»<sup>243</sup>.

Особливого символічного значення набуває принцип статичності живописних зображень, що своєю божественною сутністю, яка має незмінну, позачасову, вічну природу, протиставляються рухливому й мінливому світу матеріальних речей. Фігура Христа та інших божественних персонажів, як правило, ставала стрижнем композиції; голова зображувалась із німбом навколо неї, символічне значення якого сягає дохристиянських традицій Сходу, оскільки «весь дохристиянський Схід (окрім Індії) і весь елліністичний світ, окремо від Сходу і разом з ним, із перших століть нашої ери (можливо, і раніше) визначали німбом божества – небесні світила – навіть і тоді, коли християнство досить розповсюдилось (І–ІІІ ст.) по всьому Сходу. В мозаїках римських провінцій, особливо Північної Африки (у країнах Магриба, Алжирі, Тунісі, Марокко та Єгипті) зустрічаються елліністичні зображення Венери та Діани з німбами»<sup>244</sup>. Як зазначає А. Овчинников, німби у різні періоди розвитку християнства зображувались різної форми (круглі, квадратні, трикутні, восьмикутні, із хризмою тощо) та кольору (золотого, білого, червоного тощо), що мали своє символічне тлумачення.

Символічне значення й відчуття позачасовості підсилювалися й використанням зворотної перспективи, завдяки якій глядач ставав центром, від якого розгортається містична оповідь, про переваги якої писав вже у ХХ ст. П. Флоренський. Пропорційність реалістичного зображення людського тіла поступалась у візантійських майстрів диспропорційності, свідомій символічній деформації, що була покликана посилити психологічний вплив і відмежувати образ від належності до земного і неважливого.

У цей час відбувається закріплення за певними іконографічними зображеннями своєрідного символічного змісту. Богоматір-Оранта символізувала захист і божественне покровительство, розп'яття –

<sup>243</sup> Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М.: Издательство «Наука», 1971. – С. 34.

<sup>244</sup> Овчинников А. Н. Символика христианского искусства / А. Н. Овчинников. – М.: Православное издательство «Родник», «РИТЭКС Лтд.», 1999. – С. 16.

спокутувальну жертву й надію на майбутнє життя, німб вказував на богообраність і спорідненість із небесним світом. Поза і жести зображуваних також мали чітко окреслене символічне значення – від молитовної зажуреності до внутрішньої скорботи. Окрім чітко закріпленого смислу, дані символічні образи набували й своєрідної багатозначності й індивідуальної змістовності відповідно до внутрішньої налаштованості того, хто сприймає. Ми можемо також відзначити суттєве переважання символічно-умовної образності, на відміну від попереднього періоду, коли перевага надавалася символіко-реалістичним формам.

Як і в минулі періоди, важливе символічне навантаження несуть на собі світло і колір. Світлоносність реалізується у зображенні золотого тла, що уподібнюється божественному світлу, світлових німбів, а також завдяки використанню штриховки із сусального золота – асіста – при розписах Христа та божественних сутностей. Візуалізація небесного світла унаочнюється у живописі також за допомогою фарб, кольорові варіації яких мають різноманітне символічне значення.

Особливої ваги у візантійській іконографії набуває символізм кольорів, які вибудовуються у певну ієрархію. Як зазначає А. Овчинников, «виходячи з ієрархії світів (кольорів) білий стоїть на першому місці. Золотий, що означав світло Божественне, був також на першому, але значення їх, як ми побачимо далі, різне. Другим за значенням іде червоний колір – символ Воскресіння, третім – синій: “Лазур у своєму абсолютному значенні представляє небесну істину... й символ безсмертя”»<sup>245</sup>. Білий колір в унісон ще давньоєгипетській та античній традиції символізує чистоту і святість, але іноді також уособлює божественне світло. Невипадково Христос дуже часто зображується у білому одязі, що уособлює непорочність і святість. Червоний колір символізував полум'я, що може виступати як караючим, так і очищувальним, а також відсилав віруючого до жертвовної смерті Христа, який своєю кров'ю змив гріхи людства. Зелений колір асоціювався із молодістю, народженням нових сил й тому символізував юність. Особливу роль у візантійському образотворчому мистецтві грав пурпурний колір, символізуючи імператорську владу і божественну сутність, й тільки іконографічні зображення із образом василевса могли мати пурпурну гаму.

<sup>245</sup> Там само. - С.108.

зазначає, що «декаданс, символізм і Ар Нуво належать до різних класів явищ. Декаданс представляє духовне середовище, комплекс умонастроїв, що домінували у певному суспільному прошарку. Символізм як напрям характеризується естетичною програмою, методом побудови художнього образу та стоїть в одному ряду із відповідними напрямами в літературі й театрі. Ар Нуво – стиль, що об'єднує різні види просторових мистецтв. Однак ці типологічно різнорідні явища взаємно перетинаються. Умонастрої та ідеї декадансу включаються до символічного живопису, а Ар Нуво завершує певні стилістичні тенденції символізму»<sup>500</sup>.

Таким чином, окресливши особливості символізму як художнього напряму в образотворчому мистецтві, необхідно визначити його характерні прояви у творчості художників-символістів того часу, з'ясувавши, яким чином культурна атмосфера другої половини ХІХ ст. – початку ХХ ст. вплинула на твори цих митців. На європейських теренах розповсюдження символізму набуло надзвичайно великих масштабів, й, звісно, детально зупинитися на творчих здобутках кожного із його представників у межах даного дослідження не виявляється можливим. Обираючи логіку висвітлення символістських творів відповідно до характерних тематичних спрямувань, є сенс хоча б описово представити європейські країни та їх художників-символістів задля приблизного з'ясування обсягів впливу цих ідей на творчість тогочасних митців.

Отже, у Франції символізм був представлений надзвичайно широким колом різнопланових митців: Гюстав Моро, Оділон Редон, П'єр Сесіль Пюві де Шаванн, група «Набі» та ін. Бельгія: Фернан Кнопф, Джеймс Енсор, Фелісьєн Ропс, Жан Дельвиль та ін. Австрія: Густав Клімт, Альфред Кубін та ін. Великобританія: Обрі Бердслі, Уолтер Хоуелл Деверелл, лорд Фредерік Лейтон, Джеймс Уїстлер та ін. Німеччина: Франц фон Штук, Фердинанд Келлер та ін. Іспанія: Антоніо Гауді, Нестор Мартін Фернандес де ла Торре та ін. Італія: Джованні Сегантіні, Умберто Боччони та ін. Литва: Мікалоюс Константінас Чюрльоніс та ін. Норвегія: Едвард Мунк, Хальфдан Егедіус. Росія: художники творчих об'єднань «Блакитна Роза» та «Світ мистецтва», Михайло Врубель, Віктор Борисов-Мусатов, Кузьма Петров-Водкін, Павел Філонов та ін.; Микола Реріх; деякі дослідники до когорти

<sup>500</sup> Цит. за: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – С. 14.



досягнути французький романтизм і який дозволив би визначити поезію і її сутності й створити основи для нового творчого укладу. Немає нічого більш дивовижного, ніж цей поворот, це знаходження себе, це раптове знаходження рівноваги. Перехід від декадансу до символізму – це перехід від песимізму до оптимізму й водночас відкриття поезії»<sup>498</sup>.

Здійснюючи дослідження французьких джерел, Крючкова звертає увагу, що Ж. П'єро, який ґрунтовно займався дослідженням феномена декадансу в літературі, вважає, що не відбувалося такого чіткого переходу й символізм існував у просторі декадентських культурних настроїв, що позначалося на особливостях художньо-образних проявів. Таким чином, поняття декадансу є більш відповідним певним психологічним, соціокультурним настроям того часу й не може обмежуватися характеристикою якогось конкретного напрямку. Це стан культури, її соціально психологічні коди, проекція яких у мистецтві породжує відповідні твори, що свідчать про суттєві зміни і трансформації.

Як зазначають мистецтвознавці, модерн (ар-нуво), на відміну від символізму, – це стиль, що має певні особливості, які реалізовані переважно в архітектурі та прикладному мистецтві й менше у живописі, що обов'язково був позначений декоративізмом. На відміну від модерну, символізм не має чітко окреслених стильових особливостей, постаючи лише художнім напрямом із певною системою світоглядних орієнтирів, що в образотворчому мистецтві знайшли своє відображення насамперед у живописі.

На думку ж Н. Тішуніної, «можна сказати, що модерн є своєрідним естетичним завершенням символізму. Але сама спадкоємність: символізм – модерн є далеко не прямолінійною. Завершуючи символізм, модерн, як вже зазначалося, паралельно вбирає у себе духовні тенденції часу: від натуралізму до ірраціоналізму. Тому настільки еkleктичний модерн, тому він і близький символізму, й далекій від нього»<sup>499</sup>.

Незважаючи на подібні різноспрямовані бачення, на нашу думку, більш переконливою постає квінтесенція визначення даних понять, запропонована у мистецтвознавчій сфері дослідницею Л. Гуровою, яка

<sup>498</sup> Там само. – С. 12.

<sup>499</sup> Тишуніна Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедийного анализа. Монография / Н. В. Тишуніна. – СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – С. 148.

Потрібно зазначити, що у післяіконоборчий період знову відбувається посилення уваги до культури слова, на відміну від попереднього етапу, коли теоретична рефлексія майже повністю була присвячена проблемам візуальних образів.

Спостерігається й подальше розгортання і поглиблення розуміння самих християнських символів, із яких, по суті, і складається земний світ, що, на думку Григорія Палами, уподібнюється дзеркалу, в якому відображений світ небесний в умовній, символічній формі. Особливого символічного значення набуває у Палами категорія світла, яке у традиції ісіхазму пов'язується із містичним актом Преображення. Завдяки аскетизму й молитовній практиці людина може наближатися до осягнення божественної енергії. З усіх символічних образів на перше місце за змістовною значущістю Палама висуває образ хреста. «Хрест бо є найбільш шанований образ і образ оного слова. Але слово й таїнство передували самому образу»<sup>246</sup>.

Важливе місце, як і в попередні періоди, посідає сакральний символізм літургії, до якого у своїх роздумах звертається Сімеон Солунський, що здійснює детальний аналіз специфіки церковних священнодійств, приділяючи значну увагу символічній ролі культових мистецьких творів, що є органічною частиною символіки храму, який постає уособленням усього світу, створеного Богом, а також, у трактуванні Григорія Палами, відсилає нас до образу гроба Господня. Сімеон зазначає, що «храм, будучи домівкою Божою, зображує собою весь світ, тому що Бог скрізь й понад усе. Знаменуючи це, храм розділений на три частини, бо Бог троїчний. З тієї ж причини із трьох частин складалась скінія Завіту й Соломонів храм»<sup>247</sup>. Верхня частина храму символізує видиме небо, а нижня уособлює земний світ. Глибинним символічним змістом наповнені ікони, розписи й усі складові вітваря. «Святіший вітвар – місце перебування ієрарха, який зображує Боголюдину Ісуса й володіє Його силою»<sup>248</sup>.

Культові образотворчі твори в системі храмового дійства складають нерозривну єдність із самою архітектурою храму та її символічним змістом, що являє нам приклад універсальної візуалізації світобудови. С. Серов,

<sup>246</sup> Св. Григорий Палама, архиепископ Фессалонитский. Десять бесед / Св. Григорий Палама. – М.: Типография И. Лопухина, 1785. – С. 56.

<sup>247</sup> Святитель Симеон, архиепископ Солунский. Премудрость нашего спасения / Святитель Симеон. – М.: Благовест, 2010. – С. 203.

<sup>248</sup> Там само. - С. 204.

досліджуючи простір символіки хрестово-купольного храму, визначає наступні варіації її тлумачення<sup>249</sup>. Храм як символ може відсилати нас до образу печери, що є притулком, сховищем, в якому народився Спаситель, а також зароджувалась система християнського культу (катакомби перших християн). Наступне символічне значення – храм як гора, із якою пов'язані численні історії Святого Письма: від скрижалей Мойсея, отриманих на горі Синай, до сходження Христа на гору Елеон, а також розп'яття на Голгофі. Гора наближує віруючого до неба, й не випадково усі храмові споруди зводилися у давнину на підвищенні – на горі. Наступна символічна проекція – храм як людина, оскільки людське тіло також є вмістилищем Божого храму, а земна церковна будівля навіть візуально нагадує людину. Храм, окрім цього, символізує покров і престол та виступає в образі небесного корабля, що перегукується зі східними культурами. До того ж храм є символом Раю, Царства Небесного й уособлює саму Церкву.

Після завоювання Візантії Османською імперією теорія і практика символізму набувають подальшого розвитку, хоча і у трансформованому вигляді, в мистецтві Давньої Русі, що наслідує візантійські традиції православного християнства, накладеного на ментально вкорінені звичаї язичницьких вірувань давньоруського дохристиянського періоду.

### Символізм в культурі Давньої Русі

IX ст. з моменту розробки Кирилом та Мефодієм слов'янської абетки позначилося активізацією культурних зв'язків між східнослов'янськими народами та Візантією, у результаті чого Київська, а згодом і Московська, Русь значною мірою успадкувала візантійські традиції, що у синтезованому поєднанні із скандинавськими коренями привело до формування абсолютно своєрідної культури. Як зазначає академік Д. Ліхачов, «з півдня, із Візантії та Болгарії, прийшла на Русь духовна європейська культура, а з півночі інша язичницька дружинно-княжа військова культура – Скандинавії»<sup>250</sup>. На його думку, давньоруська культура практично не зазнала східних впливів, яких зовсім немає, наприклад, у живописі, на відміну від західних – європейських, мотиви яких максимально відчутні у давньоруській, а також класичній російській творчості, як літературній, так і образотворчій.

<sup>249</sup> Серов С. И. Пространство символики крестово-купольного храма / С. И. Серов // Человек, 1994. – № 5. – С. 156–162.

<sup>250</sup> Лихачев Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачев. – М.: Искусство, 2000. – С. 18.

Але навіть при визначенні цих особливостей прояву символізму в образотворчому мистецтві існували значні труднощі щодо легітимності називати його самостійним напрямом, зважаючи на значні стилістичні, сюжетні відмінності між різними художниками, а також відсутність, на відміну від літературної сфери або, наприклад, імпресіонізму, чітко визначених принципів творчості. Як зазначає Крючкова, «у редакційному вступі до спеціального номеру журналу “Art Journal” Шерон Хірш доходить навіть такого негативного висновку: “Хоча можна цілком обґрунтовано говорити про символізм як літературний рух у розвитку прози та поезії кінця XIX століття, в образотворчому мистецтві реально не існувало символістського напрямку, тобто усвідомленої колективної естетичної програми, що підтримується певною (або хоча б визначеною) групою художників”»<sup>497</sup>. Звісно, що подібна категоричність не зовсім обґрунтована, адже значна кількість художників, знаходячись у просторі розповсюдження літературних ідей символізму, вважали свої переконання співзвучними вже існуючим й, мабуть, не бачили необхідності додаткового дублювання подібних засад, тим паче, що специфіка образотворчої діяльності у меншій мірі передбачає теоретичне оформлення принципів у словесному вигляді.

Інша складність полягає у розмежуванні й чіткому визначенні таких понять, як декаданс, модерн (ар-нуво, югендштилль тощо) та символізм, що досить часто використовують у вигляді синонімічних.

Стосовно декадансу потрібно зазначити, що його сутність відповідає загальнокультурному стану, спрямуванню творчих пошуків і рефлексій кінця XIX – початку XX століття, що були зумовлені на європейських теренах глобальним розчаруванням у ціннісних орієнтирах, внутрішнім занепадом та безнадією й викликали відповідні прояви у різних сферах мистецтва, хоча, на думку деяких французьких дослідників, таких як Гі Мішо, декаданс і символізм постають певними послідовними етапами розвитку на шляху революційної трансформації тогочасної поетичної творчості. Гі Мішо вважає, що «декаданс або, як тоді воліли говорити, декадизм, постає як ліричний початок, як вилив стурбованої чуттєвості у стані кризи; з іншого боку, символізм – це початок інтелектуальний, фаза роздумів над цим ліризмом – з метою набуття єдності, якої не зміг

<sup>497</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – С. 6.

Кан), і метафізичного значення символу, що є засобом інтуїтивного пошуку і розуміння основ вищої духовної реальності, Першоїдей (Мореас, Гіль, Ванор, Жід, Мокель, Реньє, Велльє-Гріффен та ін)»<sup>496</sup>.

На нашу думку, проекція ідей, висловлених у контексті літературної творчості символізму, на сферу образотворчого мистецтва є повністю виправданою, оскільки духовна спорідненість символістів – представників різних мистецьких сфер не викликає сумніву, про що вже йшла мова у контексті існування єдиного комунікативного простору, в межах якого художники, літератори, музиканти, філософи мали змогу вибудовувати власний світогляд і втілювати його дух у художніх формах. Окрім цього, можна стверджувати, що у лоні образотворчого мистецтва відбувається певне збалансування обох визначених векторів: художник, з одного боку, постає земним посередником, який унаочнює вічну ідею, а з іншого боку, робить її обриси індивідуальними й неповторними, відповідно до особливостей свого внутрішнього душевного світу.

Не виключаючи звернення до трансцендентної, містичної тематики, принципова відмінність символічних образів митців XIX ст. від попередніх періодів полягає у збільшенні ролі багатовекторності й варіативності їх тлумачень, що у значній мірі залежали від індивідуальної творчої фантазії майстра й вже не виступали у вигляді «службових форм» для візуалізації, наприклад, догматів церкви. Традиційна визначеність змісту символічних образів, що напряму залежала від особливостей культурної традиції, починає співвідноситися як із особливостями світобачення самого митця, так і зі специфікою сприйняття даного образу глядачем, що завдяки власним асоціативним варіаціям здійснює декодування символічного наповнення побаченого. Таким чином, індивідуалістичні образи символістів XIX ст. провокували створення численних герменевтичних кіл нових смислів, які у значній мірі залежали від глибини й специфіки внутрішнього світу того, хто сприймає. Такі багатосарові комунікативні зв'язки між глядачем та твором ставали можливими завдяки потенційній багатозначності символічного образу, свобода тлумачень якого істотно зростала в умовах новаторських тенденцій тогочасної культури.

<sup>496</sup> Шевчук Т. С. Концепції французького символізму в літературно-естетичних поглядах і поезії Д. С. Мережковського кінця 80-х – початку 90-х років XIX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05/ Т. С. Шевчук. – К., 2002. – 19 с.

«Вплив азійських кочових народів в осілій Русі є мізерним. Візантійська культура дала Русі її духовно-християнський характер, а Скандинавія в основному – військово-дружинний устрій. У виникненні руської культури вирішальну роль відіграли Візантія та Скандинавія, якщо не враховувати власної її народної, язичницької культури»<sup>251</sup>. Погоджуючись із думкою Ліхачова, можна зазначити, що духовна культура Давньої Русі, яка визначила основні вектори розвитку сфери образотворчого мистецтва, увібрала у себе античні європейські традиції, ретрансльовані у даному культурному просторі завдяки Візантії.

На символічний характер давньоруської образотворчості суттєвим чином вплинули також традиції язичницької культури, на базі якої почав вибудовуватися фундамент християнства. Хоча давніх слов'ян прийнято вважати «багатобожцями», за свідченням Прокопія Кесарійського, Нестора та інших, вони поклонялися єдиному богу природи, що був повелителем багатьох духів, які населяли навколишній світ. Надзвичайно важливою категорією, яка споріднює віру слов'ян із давньоєгипетською, іудейською й античною традицією, є категорія світла, що у давньослов'янській міфології було атрибутом божественного. Як зазначає М. Костомаров, «найближче до бога витікання є світло, й тому при ретельному розгляді ми знайдемо, що суттєва частина язичництва слов'янського відноситься до світлопоклоніння. У слов'ян було вірування, що сутність світла являлася на землі й втілювалася у людському роді»<sup>252</sup>. Світлоносне божество під різними назвами – Сварожич, Свентовіт, Радегаст, Дажьбог тощо – було втіленням ідеї світлоносності, а його атрибути мали значну кількість спільних символічних рис із давньоєгипетськими й античними божествами (Аполлоном, Вакхом тощо). Сучасний український культуролог В. Личковах досліджує символічні репрезентанти в слов'янській культурі солярного культу Семаргла, сигнатура якого має тісний зв'язок із подальшою християнською традицією наших пращурів. «Сигнатура Семаргла, тобто знаково-смілова система охорони Древа життя і духу предків, була широко розповсюджена в культурі Київської Русі не тільки за часів язичництва, а й християнства. Його нечисленні образи, які дійшли до нашого часу, пов'язані із зображенням на барельєфах, печатках, браслетах тощо. Вони мають як антропоморфний, так і зооморфний характер,

<sup>251</sup> Там само. - С. 22.

<sup>252</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – С. 202.

корелюючи з образами грифона, “вогняного змія”, райської Жар-птиці. У цьому казковому, міфологічно-фантастичному вигляді сигнатура Семаргла зустрічається навіть в оздобленні православних храмів, прикрашаючи стіни, колони, врата (барельєф на стіні храму Покрова на Нерлі, суздальські врата XIII ст., “Чернігівський звір”), що було притаманним архітектурі Київської Русі»<sup>253</sup>.

Після розповсюдження слов'янської писемності культура Слова починає займати провідне місце у свідомості давнього русича. На думку Костянтина-Кирила Філософа, без культури книгочитання людське життя втрачає сенс, стає порожнім і мертвим. Саме таке ставлення до книги й писемності, звеличене її слов'янськими засновниками, утвердилось як на теренах давньоболгарської культури, так і згодом у давньоруській.

Відношення до візуального образу формувалося на теренах давньоруської культури під впливом вже наявної візантійської спадщини іконошанувальників, у творах яких обґрунтовувалась легітимізація священних зображень. Однак це не виключило у слов'янському просторі теоретичних сутичок між іконоборцями й шанувальниками ікон, що спиралися у своїх умовиводах на обґрунтування своїх візантійських попередників. Як зазначає В. Бичков, у тексті «Житіє Костянтина» відбувається активне обговорення проблеми образу, в якому Іоанн Граматик, знаходячись на позиціях іконоборців, дискутує із Костянтином з приводу реальної співвіднесеності образу із божественним архетипом. «Для Костянтина і автора його “Житія” вона полягає у певному ізоморфізмі, або у переданні образом характерних рис оригіналу. Для хреста – це його чотирикутна форма; для людини – її обличчя»<sup>254</sup>.

Підтвердженням відповідності образу божественному архетипу починає виступати напис на іконі, в якому зазначається, хто саме на ній зображений. Написи ставали запорукою наявності сакрального змісту зображення, що без їх присутності на іконі піддавалась сумніву. Підпис, по суті, ставав ім'ям ікони, й таким чином, завдяки тотожності імені та схожості, подібності образу, відбувалась його легітимізація в очах іконошанувальників як на теренах Візантії, так і згодом Давньої Русі.

<sup>253</sup> Личкова В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури / В. Личкова. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 40.

<sup>254</sup> Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия / В. В. Бычков. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 10.

тільки зовнішній покров, на якому й зупиняється погляд непосвяченого, під покровом, однак, схований первообраз, що весь час шепоче: Я тут»<sup>492</sup>.

Але окрім даного вектора розвитку символістських ідей, що були спрямовані на виявлення у творчості первообразів, першоїдей, містичне осягнення світу, завдяки чому митець розглядався у ролі посередника між земним та небесним світом, космосом, існує й інший, індивідуалістично-психологічний, вектор розгортання символізму, який акцентує увагу на створенні нових, індивідуально-неповторних символічних образів, визначених авторською уявою та особливостями внутрішнього світу митця. Ці уявлення були зумовлені підвищеною цікавістю до новітніх на той час психологічних концепцій, які пояснювали специфічні особливості механізмів художньої творчості крізь призму психології. Наприклад, «в “Основах психології” Спенсер представляє процеси сприйняття як суто символічні акти: вони не подібні до відображуваних об'єктів, хоча й однозначно співвіднесені із ними»<sup>493</sup>. Він ставить під сумнів можливості істинного пізнання, оскільки символічні візуальні образи-шифри, що виникають у результаті зорового сприйняття, не є ідентичними об'єктивній дійсності, а є продуктом нашої психічної діяльності<sup>494</sup>. І. Тен у своїй роботі «Про розум та пізнання» розглядає усі психологічні акти крізь призму символізації – від найпростіших процесів до складних понятійних конструкцій<sup>495</sup>.

Таким чином, як зазначає В. Крючкова, теоретичні розробки у лоні символізму мали двовекторну спрямованість. Одні були зорієнтовані на ідеї трансцендентного, надприродного, інші – на знаково-символічні властивості людської свідомості.

Українська дослідниця Т. Шевчук, розглядаючи основні тенденції розвитку французького символізму в літературі, також акцентує увагу на двох стрижневих спрямуваннях, що виявляються у «наявності сугестивного елемента в творчості як провідного художнього принципу, що конститує нову поетичну техніку, репрезентує багатоплановість, смислову перспективу слова (Бодлер, Верлен, Рембо, частково Малларме, Клодель,

<sup>492</sup> Жид А. Трактат о Нарциссе / А. Жид // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Составление, общая редакция, вступительная статья Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 450.

<sup>493</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – С. 28.

<sup>494</sup> Спенсер Г. Основания психологии. Т. 4 / Г. Спенсер – СПб.: Издание И. И. Билибина, 1876. – С. 192.

<sup>495</sup> Тэн И. Об уме и познании. Т. 1 / И. Тэн. – СПб., 1872. – С. 154.

Мокеля, «у символі значення глибоко занурене в образ, розлите в його формах. У цьому бачить Мокель його відмінність від алегорії, яка також виражає абстрактне через конкретне, але виражає його шляхом зовнішнього й штучного уподібнення. У символі зв'язок між реальним та ідеальним є внутрішнім і природним, тому виявити перше у другому можливо лише за посередництвом інтуїції й здогадки, а не логічно»<sup>491</sup>.

Принцип неповної виявленості символічного змісту суголосний ідеям візантійської естетики, в якій не один лише Псевдо-Діонісій Арєпагіт висловлював думку про те, що призначення символічного образу полягає, з одного боку, у виявленні божественної істини, а з іншого – в її приховуванні від очей непосвячених. Ідеї утаємниченості й неповної вимовності символічного змісту дотримується й С. Малларме, який вважає, що прозорість і зрозумілість образу вбиває більшу частину насолоди, що виникає в результаті розгадки прихованого змісту. Слідом за Бодлером під вплив ідей Емануеля Сведенборга та Жозефа де Местра потрапляють й інші представники символістської течії, наповнюючи свої творчі пошуки містичним змістом. М. Метерлінк, надихаючись містичними осяяннями платонізму й неоплатонізму, середньовічними теоріями, творами Сведенборга й де Местра, приходять до висновку, що мистецтво надзвичайно наближене до виявлення прихованої сутності світу завдяки осягненню «невідомого», що стає стрижневою метою у пошуках символістів. Розповсюдженню містичних тенденцій у мистецьких колах сприяли активна популяризація містичних вчень Сходу і Заходу у просторі європейської культури ХІХ ст., а також заснування значної кількості теософських товариств, що надихалися ідеями «Таємної доктрини» О. Блаватської й «Великих посвячених» Е. Шюре, які побачили світ у 1887 році.

Наближення до ідей буддизму та індуїзму, що активізувалося у ХІХ ст. завдяки ірраціоналістичній концепції Шопенгауера, проступає й у творчості А. Жіда, що у своєму символістському творі «Трактат про Нарциса (Теорія символу)» метафорично зображує ідею ілюзорності матеріального світу, а також акцентує увагу на посередницькій місії митця, «кожна річ для якого – привід для здогадки, символ, здатний виявити свій ідеальний первообраз; поет знає, що чуттєві феномени – тільки привід,

<sup>491</sup> Там само. – С. 34.

Із приходом до слов'янської культури християнства відбувається її суттєва трансформація у напрямку розкриття нових горизонтів духовного виміру, що набули принципово нового значення для русичів у контексті їх пріоритетності над проблемами тілесного. У своєму «Шестодневі» Іоанн Екзарх розгортає проблему творчості, у центрі якої – Бог, що постає головним Художником, завдяки якому земний світ створений за законами краси і гармонії. Стосовно образотворчого мистецтва Екзарх дотримується міметичних пріоритетів, переносячи на слов'янські терени античну, а також візантійську традиції, що віддавали перевагу принципам наслідування у мистецтві. «Не обійшов увагою Іоанн Екзарх і символіко-алегоричний аспект візантійської естетики. Слідом за Северином Габальським він повторює певні традиційні тлумачення. (...) Дванадцять крил херувимських означають дванадцять апостолів; чотири крила – символ чотирьох євангелістів тощо»<sup>255</sup>. При цьому, як зазначає Бичков, символіко-алегоричний спосіб мислення не є близьким ані Екзарху, ані переважній більшості слов'янського світу. Ментальним особливостям сприйняття давнього русича більше відповідали чуттєва зрозумілість і наближеність до міметичної подоби.

Наближення до божественного для русича відбувалося завдяки зовнішній, емоційній красі християнських творів мистецтва, адже абстрактні форми й умовиводи, що були розповсюджені у візантійській традиції, залишалися чужорідними й незрозумілими для новонавернених віруючих, які ще не повністю на ментальному рівні відмежувались від свого язичницького минулого.

Після прийняття християнства князь Володимир наказав звести у Києві церкву на честь Богородиці, за якою закріпилася назва Десятинної, оскільки кошти на її будівництво склали десятину доходів князя. Її красу і велич оспівує у «Слові про Закон і Благодать» митрополит київський Іларіон. «Дім Божий великий святої Його Премудрості збудував на святість і освячення міста твого, якого окрасив усякими окрасами, золотом і сребром і дорогоцінним камінням, чесним посудом, чим церква величається і славиться по всіх довколишніх країнах»<sup>256</sup>. Розповсюдження культу Богоматері на території Київської Русі В. Личкова пов'язує із

<sup>255</sup> Там само. – С. 27.

<sup>256</sup> Митр. Київський Іларіон. Слово про Закон і Благодать / Митр. Київський Іларіон // Україна: філософський спадок століть. Хроніка-2000. – Вип. 37–38, ч. 1. – К., 2000. – С. 154.

давньослов'янським архетипом Матері-Землі, що трансформується в образ Пресвятої Богоматері, «яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва. (...) Так само символічним є образ Богородиці-Оранти, котрий знаходиться на “Непорушній стіні” Софійського собору, що означає заступництво над усім українським народом. Принцип антеїзму, шанування Матері (“а хто мати забуває, того Бог карає”), культ Пречистої Діви теж розкривають жіночність української етноментальності, її зв'язок з природою»<sup>257</sup>.

Богоматір-Оранта у Софії Київській, що, на думку дослідників, була збудована Ярославом Мудрим приблизно у 1036 р. на честь перемоги руського війська над печенігами, постає символом Софії, Премудрості Божої, та є одним із стрижневих символічних образів Київської Русі. Вона розташована у консі апсиди й обрамлена цитатою із 45 Псалма, з приводу перекладу якої С. Аверинцев ставить запитання щодо правильності тлумачення – Бог посеред неї або посеред нього (міста). При цьому Аверинцев зазначає, що, за розповсюдженою традицією міфологічного мислення у євразійських культурах, Софія, мудрість, притаманна саме жіночій статі, й більше того, цнотливій діві. «Так, у “Старшій Едді” Сігрдрива, розбуджена Сігурдом діва-валькірія, співає йому в навчання “заляття благі й радості руни”. Так, у римській легенді цар-миролюбець, цар-праведник Нума Помпілій, що владою таємничого знання започатковує нові обряди, зобов'язаний цим видінням німфі Егерії. Навмисно у грецькому міфі образ цнотливої натхненниці й водительниці мужів виявляється у ряді фігур, серед яких можна згадати муз: але із найбільшою зосередженістю й чіткістю ця ідея реалізована, звісно, в Афіні Палладі. Вже у Гесіода Афіна осмислена як перевтілення одвічної Мудрості»<sup>258</sup>.

При цьому дослідник також виділяє такі античні варіанти тлумачення образу Афіни, як поєднання дівоцтва й материнства (паралелі із образом Богоматері) та роль господині міст – їх заступниці, що також надзвичайним чином перегукується із символічним змістом образу Богоматері-Оранти. Аверинцев зазначає, що основні риси, наявні в образі Афіни Паллади, практично повністю відповідають візантійським, а згодом і давньоруським

<sup>257</sup> Личкова В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури / В. Личкова. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 15.

<sup>258</sup> Аверинцев С. С. София – Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. – К.: Издательство «Дух и Литера», 2000. – С. 552.

теріалу для формування образів стає провідною ідеєю світогляду митців-символістів як у лоні літератури, так і в просторі образотворчого мистецтва. Мореас зазначає, що «поезія символізму шукає спосіб, як втілити ідею у чуттєву форму, яка, тим не менш, не буде метою, але, слугуючи тому, щоб висловити ідею, залишиться предметом»<sup>487</sup>. Він наголошує на тому, що поезія символістів (ми можемо додати, що й образотворче мистецтво) намагається виявити у чуттєвих способах прояву творчості – у своїх образах – саму Ідею, перетворюючись таким чином на символ. «Картини природи, людські вчинки, усі феномени нашого життя значущі для мистецтва символів не самі по собі, а лише як неосяжні відображення першоїдей, що вказують на таємну спорідненість із ними», – писав Ж. Мореас. Звідси нові завдання мистецтва, що поклалися раніше на науку й філософію, – наблизитися до сутності «реальнішого» за допомогою створення символічної картини світу, викувати «ключі таємниць»<sup>488</sup>.

Окрім цього, у «Маніфесті символізму» була здійснена спроба окреслити бачення символу прихильниками літературного символістського руху: «Ключове поняття полягає в органічному поєднанні форми та змісту: форма ніколи не повинна бути пустою, вона завжди має висловлювати ідею, й водночас ідея ніколи не повинна бути “оголеною”, вона завжди має бути схованою за сугестивну (гіпнотичну) символічну форму»<sup>489</sup>.

Окрім Мореаса у літературному середовищі обґрунтуванню стрижневих принципів символізму були присвячені статті бельгійця Альбера Мокеля, вірші й критичні роздуми якого повністю відповідали духу символізму. Як зазначає у своєму ґрунтовному дослідженні «Символізм в образотворчому мистецтві: Франція та Бельгія, 1870–1900» В. Крючкова, для Мокеля «символ – інакомовна реалізація Ідеї, напружений зв'язок між нематеріальним світом законів і чуттєвим світом речей»<sup>490</sup>. При цьому надзвичайно важливим постає розмежування символу і алегорії, яке, слідом за романтичною традицією, здійснюють поети-символісти. На думку

<sup>487</sup> Grigorian Natasha. European Symbolism: In Search of Myth (1860–1910). – Bern: Peter Lang AG, 2009. – P. 118.

<sup>488</sup> Скрябина Т. Западноевропейский символизм. Символ и художественный образ [Электронный ресурс] / Т. Скрябина // Энциклопедия «Кругосвет» – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/print/39167?page=0,0>

<sup>489</sup> Grigorian Natasha. European Symbolism: In Search of Myth (1860–1910). – Bern: Peter Lang AG, 2009. – P. 118–119.

<sup>490</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – С. 34.

ідеаціоналізмом або хоча б ідеалізмом; вони були лише перехідними непослідовними рухами, що відзначалися явним відштовхуванням від візуалізму»<sup>484</sup>. Він вважає, що усі ці мистецькі прояви – «це блудні діти візуалізму: вони залишилися без рідного сімейного крову, але поки що не знайшли нової сім'ї. Тому вони опинилися “просто неба”, безхатченками, недоглянутими безпритульними, що нишпорять всюди й нездатні знайти надійний кров і зайнятися справжньою творчістю»<sup>485</sup>. На його думку, символізм навіть не варто відносити до справжньої творчості, а твердження про те, що романтизм автоматично дорівнює візуальній чуттєвості реалізму й імпресіонізму, є для автора очевидним й таким, що не викликає сумнівів і не потребує додаткового розгляду. Окрім цього, на думку Сорокіна, романтизм навіть не претендує на тяжіння до ідеалістичності або до ідеаціональності, що також викликає радикальне заперечення у зв'язку із наявною спрямованістю даної художньої практики до символічно-ідеалістичної образності, містицизму, виявлення духовної сутності світу та її візуалізації. Невипадково, як вже було зазначено, романтизм став однією із провідних передумов появи символізму як художнього напрямку, що безпосереднім чином вказує на його іншу, аніж чуттєво-візуальна, спрямованість.

1886 рік, час публікації у французькій газеті «Le Figaro» «Маніфесту символізму» Ж. Мореаса, фактично став датою його народження як самостійного художнього напрямку, незважаючи на те, що вже у 1891 році Мореас, під впливом розчарувань у своїх колишніх поглядах, у тій же газеті видає лист, в якому заявляє про смерть символізму й «закликає повернутися до класицизму, в якому, мовляв, і є основа французької літератури, що прийшла до занепаду під впливом і парнасців, і романтиків, і символістів»<sup>486</sup>. У своєму ж «Маніфесті» він намагається систематизувати основні художньо-світоглядні принципи символізму, які хоча і стосуються поетичної творчості, однак практично повністю співвідносяться із сутністю відповідних тенденцій в образотворчому мистецтві. Визнання у символі відправної точки художньої творчості, а також основного джерела й ма-

<sup>484</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова] / П. А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – с. 180.

<sup>485</sup> Там само. – С. 181.

<sup>486</sup> Бердичевский Л. Несколько слов к переводам стихов Жана Мореаса / Л. Бердичевский // Мореас Жан. Из книги «Стансы» [пер. с фр. Л. Бердичевского. Стихи] // Крещатик. – № 1. – 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2010/1/>

характеристикам Богоматері. Це «1) дівочтво, 2) материнство, 3) любов до облаштованих, “благозаконних” міст людей і 4) готовність заступитися за ці міста перед верховними богами, що гніваються, і тим врятувати їх, виправдовуючи своє найменування “Містохранительниці”»<sup>259</sup>. Окрім цього, Афіна, як і Богоматір, виступає уособленням Премудрості – Софії, але свого – язичницького – божества Зевса. Храм же Святої Софії у Києві стає у часи боротьби із язичницьким минулим символом прагнення до Премудрості-Софії, образом подолання внутрішньої темряви поза божественною благодаттю. Окрім цього, Аверинцев проводить паралелі між войовничим образом Афін (пригадаємо скульптури Фідія), що виступала заступницею-воїном, що охороняє місто, та Богоматір'ю, що у своїй войовничій рішучості поставала «стіною» для ворогів. Глибоким символізмом у візантійській традиції позначені кольори одягу й взуття Оранти – пурпурний, червоний, які завжди виступали символами царської влади й у цьому випадку співвідносили її образ із царською, божественною величчю й Премудрістю Соломона. Отже, резюмує Аверинцев, із наведених міркувань «стає зрозумілим, що Богородиця є “град”, адже її цнотливість символічно пов'язана із цілісністю, неприступністю й упорядкованістю міста»<sup>260</sup>.

Архітектурна форма Софії Київської, а також її внутрішнє оздоблення несуть у собі надзвичайно потужний символічний зміст, визначений слідуванням усталеним візантійським традиціям. Але водночас спостерігається і введення інноваційних прийомів, що полягають у розміщенні у просторі одного храму і мозаїк, і фрескового живопису, що не було характерно для візантійських майстрів. «При цьому розташування фресок допомагає зодчому організувати рух глядача у необхідному напрямку. Таке розташування фресок, розраховане на круговий рух, у корні відрізняється від того, що ми знаходимо у будівлях базилікального типу, в яких мозаїки або фрески даються у вигляді рядкової композиції над аркадою центрального нефу, що стимулює глядача до руху по прямій лінії – від вхідної західної стіни до вітара»<sup>261</sup>. Цей колоподібний рух, на нашу думку, має символічне підґрунтя і пов'язаний із тлумаченням кола як символу

<sup>259</sup> Там само. - С. 553.

<sup>260</sup> Там само. - С. 578.

<sup>261</sup> Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 2000. – С. 29.

довершеності, досконалості й гармонії, що у контексті християнства виводить нас до розуміння божественної досконалості, спроектованої на цей земний світ і виявленої у просторі храму.

Розписи Софії Київської, як зазначає В. Лазарєв, позначені сильним впливом античної традиції, що свідчить про закладення європейських основ до фундаменту давньоруського образотворчого мистецтва. Майже в усіх живописних «прийомах відчувається відлуння пізньоантичного портретного живопису. Й не випадково деякі обличчя мучеників змушують пригадати про фаюмські портрети»<sup>262</sup>. Тут теж відзначається домінування символіко-реалістичної образності, включеної до християнської системи культу.

Як зазначає Лазарєв, поряд із Михайлівською церквою, Видубицьким монастирем, монастирськими спорудами у Чернігові, церквами в Острі тощо особливу увагу привертають розписи Кирилівського монастиря, в яких надзвичайно відчутний балканський вплив. «На зв'язок із Балканами вказує й велика кількість зображень балканських святих (Кирила, Мефодія, Климента Болгарського, Йосифа Македонського, Йосифа Солунського та інших)»<sup>263</sup>, а манера їх написання перегукується із романськими розписами, що свідчить про наявний взаємовплив східних та західних традицій. Елліністичні традиції наявні й у фресках Дмитрівського собору у Володимирі (1194–1197 рр.). Постаті дванадцяти апостолів виконані у класичних візантійських традиціях грецькими майстрами.

Стосовно іконопису цього часу, як зазначає Н. Кондаков, «марні поки усі мрії знайти в уцілілих від остаточного розгрому південних лаврах і храмах будь-які пам'ятки найдавнішого руського та грецького іконопису»<sup>264</sup>, що загинули під час руйнівних воєн. Єдиною вцілілою пам'яткою цього періоду є «корсунський бронзовий хрест із зображенням Богородиці»<sup>265</sup> із храму Софії Київської.

Але, на думку доктора мистецтвознавства, академіка НАМУ, професора НАОМА Л. Міляєвої, не можна припустити, щоб у культурному просторі Києва, який був максимально насичений найкращими монументальними творами візантійської традиції, не існувало потужної іконописної школи. Відповідно до власних досліджень, Міляєва доходить

<sup>262</sup> Там само. - С. 80.

<sup>263</sup> Там само. - С. 85.

<sup>264</sup> Кондаков Н. П. Русская икона, Т.3 / Н. П. Кондаков. – М.: Культурно-просветительский фонд имени народного артиста Сергея Стоярова, 2004. – С. 109.

<sup>265</sup> Там само. - С. 109.

тогочасної європейської культури, що тривалий час спонукає митців-символістів спрямовувати свої творчі пошуки до архаїчних пластів національної самосвідомості.

Як зазначає Н. Тишуніна, ще «романтична художня свідомість, висуваючи ідею “синтезу мистецтв”, була зорієнтована на уявлення про універсальний зв'язок усього з усім. Тому для романтиків взаємопроникнення та взаємодія різних видів мистецтв є художнім корелятом ідеї цілісності світу»<sup>483</sup>. Але омріяна романтиками цілісність не породжує в культурі ХІХ ст. стану гомогенності, тотальної єдності поглядів і спрямувань, постаючи, навпаки, у вигляді численної кількості співіснуючих в одному культурному просторі гетерогенних мистецьких рухів, іноді з абсолютно протилежними, ворогуючими світоглядно-художніми принципами. Раціоналізований академізм, ідеалізований романтизм, символіко-алегоричні експерименти прерафаелітів і назарейців, що стають основою формування символізму як художнього напрямку, але не перешкоджають паралельному ствердженню натуралізму й імпресіонізму, створюють «багатоголосну поліфонію» візуальної образності ХІХ ст. Зародження потужного полістилізму художніх проявів зумовлює, на нашу думку, становлення змішаної форми мистецтва у її модерному виді, що окрім паралельного існування класичної та символічної форми характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.: імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо).

На відміну від П. Сорокіна, який вважає, що кінець ХІХ – початок ХХ століття проходять під «знаком» візуалізму із незначними спробами спротиву з боку символізму та інших течій, наша позиція не вбачає у візуальній чуттєвості домінуючої тенденції, що могла б об'єднати усі різнопланові мистецькі прояви того часу, й, окрім цього, не передбачає згоди із практичним нівелюванням ролі символізму в культурному просторі ХІХ–ХХ ст. Ставлячи символізм в один ряд із конструктивізмом, експресіонізмом, неопримітивізмом, кубізмом, футуризмом та іншими модерністськими течіями, Сорокін зазначає, «що вони не стали справжнім

<sup>483</sup> Тишуніна Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография / Н. В. Тишуніна. – СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – С. 4–5.



сфер. Поети надихають художників, музиканти – філософів: ланцюг взаємовпливів складається із безлічі подібних варіацій, передрікаючи поступове розхитування міждисциплінарних кордонів культури й вибудовуючи міцну основу для повноцінного діалогу між різними її сферами. «Ідейна спільність художників і літераторів ніколи не була настільки реальною, як в ту епоху. Вони ведуть дискусії у кафе – наприклад у кафе «Вольтер» – або у майстернях, захоплюються однаковими філософськими й соціальними ідеями»<sup>480</sup>, обіграють у своїх творах співзвучні, актуальні образи, формуючи у такий спосіб унікальний простір мистецької комунікації. «Ідея взаємовпливу й взаємопроникнення мистецтв, розширення їх видових кордонів – одна із центральних у теорії символізму. Адже символ синкретичний. (...) Уявлення про музичність й живописність поезії, поетичність й музичність живопису стали загальним місцем у висловлюваннях багатьох критиків, письменників і художників цього часу. Так, ідеалом Малларме був вірш, створений як “подвійне живописно-музичне мистецтво”»<sup>481</sup>.

Ш. Бодлер зі своїми «Квітами зла» й філософсько-естетичними роздумами стає передвісником символічної поезії, надихаючи своїми творчими експериментами як майбутніх поетів-символістів, так і художників, знаходячи відповідні символічні настрої у творчості Е. По. На думку Бодлера, «світ – це продукт божественної уяви, й метафоричне мислення поета, художника осягає його цілісність, перекладає ієрогліфічний тайнопис природи зрозумілою людині мовою»<sup>482</sup>. Під впливом містичної доктрини Сведенборга Бодлер розгортає свій принцип відповідності трансцендентної, космічної реальності й творчості художника, який є трансформатором, передавачем і візуалізатором космічних енергій, що в матеріальному світі втілюються в мистецьких образах. Він також виступає за відмову художника від міметичного принципу в живописі, вважаючи більш доцільним користування образами пам'яті, а не звернення до реальної натури.

Р. Вагнер, К. Дебюссі створюють потужне символічне підґрунтя у музичній сфері, посилюючи символіко-міфологічні тенденції у просторі

<sup>480</sup> Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. – М.: Республика, 1998. – С. 48–49.

<sup>481</sup> Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – С. 74.

<sup>482</sup> Там само. – С. 25.

висновку, що ікона Холмської Богородиці, перші письмові згадки про яку ми знаходимо в Галицько-Волинському літописі XIII ст., яка у 2000 році потрапила до Луцька, була привезена до Холма князем Данилом Галицьким із Києва. Знайдені дослідницею київські рельєфи підтверджують, що тогочасні майстри знали іконографію цієї ікони й могли бути її творцями. У своїй доповіді «Таємниці і дослідження Волинської ікони 12 – поч. 16 ст.» на Всеукраїнській конференції «Другі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» 2014 року Міляєва зазначає, що ікона Єрусалимської Богоматері з церкви Різдва Богородиці м. Камінь-Каширського, і цей висновок робиться на основі проведених досліджень і співставлень із подібною за характеристиками іконою з Варваринського монастиря м. Пінськ (Білорусь), іконою «Деїсіс» з с. Річиця, зроблена в Києво-Печерському монастирі на замовлення Володимир-Волинського єпископа Васіана для іконостаса Успенського собору м. Володимир-Волинського (наприкінці XV – поч. XVI ст.)<sup>266</sup>. Майстерність виконання даної ікони, а також унікальна іконографія – наявність навколо образу ренесового рельєфного орнаменту, якого немає ані у візантійській, ані в руській традиції, – свідчить про оформлення в тогочасних київських майстрів своєрідного стилю українського зразка.

Л. Міляєва наголошує на зв'язках Пінська із сімейством київського князя Симеона Олельковича, за сприянням якого здійснювалась відбудова Успенського собору Києво-Печерського монастиря після татарського нашестя й землетрусу. Дослідниця зазначає, що відновлення архітектури собору та його внутрішнього оздоблення – розписів, іконостасу тощо – передбачало наявність активно діючої іконописної майстерні в межах Києво-Печерського монастиря, що свідчить про безперервність іконописної традиції на теренах стародавнього Києва.

Як зазначає дослідник українського іконопису Д. Степовик, боротьба із татаро-монголами не могла не позначитися на тематиці іконописних образів. «Поряд з ідеями заступництва й кари підноситься ідея мучеництва: зображення численних мучеників і мучениць за віру з різних періодів історії Церкви, включаючи найновіший. Боротьба з монголо-татарами,

<sup>266</sup> Міляєва Л. Таємниці і дослідження Волинської ікони 12 – поч. 16 ст. [Електронний ресурс] / Л. Міляєва // Всеукраїнська конференція «Другі наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)», 2014 р. – Режим доступу: [http://naoma.edu.ua/ua/news/naukov\\_chitannya\\_pamyat\\_p\\_bletskogo/](http://naoma.edu.ua/ua/news/naukov_chitannya_pamyat_p_bletskogo/)

відтак і з турками приносила на вівтар нові людські втрати й нових мучеників»<sup>267</sup>. Таким чином, образи Бориса і Гліба, Варвари й Катерини, Івана Воїна тощо поставали символами не тільки непохитності християнської віри, а й прагнення до здобуття свободи від поневолювачів.

Подальший розвиток української образотворчої традиції, а також її символічних основ пов'язаний із посиленням культурно-мистецьких зв'язків із східними і західними країнами Європи. У другій половині XIII – на початку XIV ст. надзвичайної могутності досягає Галицько-Волинське князівство і, як зазначає у своєму дослідженні «Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV–XVI століть» О. Матицин, «у цей час активно формується та розвивається власне українська іконописна традиція, що поєднує в собі спадщину Київської Русі, вплив Візантії, північноруських князівств та Балкан і мистецьку традицію Західної Європи. Галицько-волинські ікони особливо цінувалися у Західній Європі»<sup>268</sup>. Дослідник акцентує увагу, що у цей час посилюється вплив західної традиції образотворчості – романіки й готики, що свідчить про потужний культурно-мистецький синтез.

Західні впливи сприяли проникненню ренесансних новацій на терени тогочасної України, що підсилювалось тісними взаємозв'язками українських малярів із поляками, чехами, словаками, сербами. Іконописні образи ставали менш умовними й більш психологічними та доповнювались декоративним орнаментом, що набував особливих символічних рис. «Майже всі геометричні форми, що з XVI століття стали застосовуватися на тиснених золочених тлах ікон, символізували вічність, безперервний час. Геометрія як мотив іконних орнаментів натякала на вічність часу та простору. Іншу символіку мали рослинні мотиви в тиснених тлах. Тут їх вибір також був ретельно продуманий, але кожний рослинний мотив мав багато варіантів: виноградна лоза, листки аканта й дуба, різні квіти й плоди, зрідка – пальма»<sup>269</sup>, що відсилає нас до ранньохристиянського тлумачення цих символічних образів.

<sup>267</sup> Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть [Вид. 2-е, стереотип] / Д. Степовик. – К.: Либідь, 2004. – С. 39.

<sup>268</sup> Матицин О. І. Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV–XVI століть: дис... кандидата філос. наук: 09.00.08 / О. І. Матицин. – К., 2013. – С. 75.

<sup>269</sup> Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть / Д. Степовик; [Вид. 2-е, стереотип]. – К.: Либідь, 2004. – С. 45.

## РОЗДІЛ 4

### Образотворче мистецтво в культурі другої половини XIX–XXI століття: від символу до симулякру

#### 4.1. Естетичні засади західноєвропейського символізму як художнього напрямку

Культурні передумови оформлення символізму в самостійний художній напрям у середині XIX ст. закономірно виникли на ґрунті ірраціоналістичної філософії, теоретичної та художньої практики романтизму, творчості прерафаелітів, назарейців тощо, завдяки яким здійснювалась поступова трансформація світоглядної парадигми митців на шляху відходу від академічної раціональності й звернення до символіко-міфологічної образності.

Висвітленням питань символізму як самостійного художнього напрямку у своїй творчості займалися такі західноєвропейські митці, як Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Жід, С. Малларме, М. Метерлінк, Ж. Мореас, А. Мокель, А. Рембо, Ж.-К. Гюїсманс та ін.

На з'ясування специфіки цієї течії були зорієнтовані розвідки таких західних дослідників, як Р. Андрюшіте-Жукене, Н. Григорян, Е. Вільтшнігг, Х. Еггер, Ж. Кассу, Г. Мішо, Ж. П'єро, П. Сорокін, Р. Франц, Ш. Хірш та інші. Це питання висвітлювали у своїх дослідженнях такі російські науковці, як Л. Бердичевський, І. Гофман, Л. Гурова, С. Корольова, В. Крючкова, К. Лукічова, А. Русакова, Т. Скрябіна, Н. Тішуніна, А. Флорковська.

Серед українських дослідників проблеми символізму як художнього напрямку розглядали М. Битинський, П. Говдя, В. Личковах, Б. Лобановський, І. Остащук, О. Федорук, Т. Шевчук та інші.

Європейська культура XIX ст., на відміну від попередніх історичних періодів свого розвитку, створює надзвичайно сприятливі умови для взаємопроникнення й взаємовпливу різних форм творчої активності людини: філософської рефлексії, літературної творчості, образотворчого мистецтва тощо. Митці все більше об'єднуються навколо спільних ідей, створюючи товариства однодумців, надихаючись як протиставленням себе іншим спільнотам, так і єдністю поглядів із представниками інших творчих

поєднання візуального образу зі словом, що прослідковується як у монументальних розписах, так і в стародруках.

Встановлено, що в межах німецької класичної філософії здійснені спроби філософського осмислення понять «символ» та «алегорія», а також спроби виявлення специфіки їх взаємодії зі сферою образотворчості. В теорії І. Канта символ, на відміну від схеми, вказує на поняття опосередковано, використовуючи при цьому принцип аналогії, а схематичний та символічні способи представлення понять можуть бути виявленими лише за посередництвом чуттєвих знаків – слів або візуальних зображень.

Г. Гегель у своєму дослідженні історичної динаміки розвитку художніх форм виділяє три форми мистецтва – символічну, класичну й романтичну. На першій – символічній – стадії зміст ще не може знайти собі адекватну форму вираження, й тому між ними виникає невідповідність. У рамках символічної форми мистецтва символ становить його початковий етап і розглядається Гегелем взагалі як передмистецтво. Він також виділяє декілька ступенів розвитку символічного: від позасвідомої символіки до символіки піднесеного та свідомої символіки порівняльної форми мистецтва.

Ф. Шеллінг у своїй праці «Філософія мистецтва», слідуючи платонівській традиції, вважає, що мистецтво є зображенням первообразів. Необхідною базою для існування мистецтва, на думку філософа, є міфологія, яка є справжньою символікою.

У романтичних концепціях Й. Гете, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, К. Зольгера відбувається подальше дослідження понять «символ» і «алегорія», в результаті чого встановлюються їх основні відмінності. В символічній системі Гете мистецтво постає символом самої Природи. Шлегель наголошує на символічній природі мистецтва, що складається із ідей-символів, а також вважає, що символічний живопис – це історичний живопис. Зольгер у дусі ідей платонізму розмірковує про виявленість ідеї в земних формах, у тому числі й у мистецтві, що за своєю сутністю є символічним.

Ірраціоналістична концепція А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, символіко-алегорична й символіко-реалістична образність творів романтиків, прерафаелітів й назарейців закладають основу відходу від примату наукової раціональності й створюють необхідні передумови для оформлення символізму у самостійний художній напрям.

Рослинні, природні символічні мотиви, які споріднюють християнську традицію із язичницьким культом природи, присутні й у волинській малярській традиції XVI–XVIII ст. в іконографії ікони Богородиці «Нев'янучий цвіт», що найбільш поширена на Бойківщині й Львівщині. Як зазначає українська дослідниця Л. Карпюк, «символіка цвіту чи квітки пов'язана в іконописі в першу чергу з прообразом Богоматері. Таке поєднання нерідко співвідноситься з текстами Старого Заповіту. Одна з перших згадок – процвітаючий жезл Аарона (кн. Числа 17:23), який уподібнюється чудесному народженню Богоматері від престарілих батьків, а саме цвітіння – втіленню Христа. (...) Отож, образ Богоматері Одигітрії з квіткою у руці – це образ втілення, поєднання божества з людською природою, прийнятою від Діви. (...) розквітнувший жезл трактується богословами також як символ хресних мук Ісуса, тобто живиносного райського дерева, яке ототожнюється з хрестом»<sup>270</sup>. Тема цвітіння також перегукується із символічною візуалізацією божественної любові, про яку йдеться у Піснях Соломонових, й відповідає кордоцентризму української ментальності.

Отже, символічні тенденції українського мистецтва, увібравши у себе традиції візантійської образотворчості, а також подальші західно-європейські і балканські впливи, з одного боку, постають безпосередніми нащадками європейських принципів художньої образності, а з іншого – народжують власну мистецьку мову, яка відображає основні етнонаціональні риси української ментальності.

На теренах Московської Русі символічні мотиви присутні в іконописі трьох стрижневих постатей давньоруського образотворчого мистецтва – візантійця Феофана Грека, Андрія Рубльова й Діонісія. І хоча усі вони в основі засвоїли візантійську традицію, кожен із них по-своєму здійснив її переосмислення. Суворий і аскетичний живопис Феофана – «філософія Христа-Пантократора», – в якому відчутно виявлялась схильність до візантійської манери, суттєвим чином відрізнявся від м'якості й людинолюбства образів Андрія Рубльова – його «філософії Спаса». Творчість Діонісія, на думку Лазарева, поступається Рубльову й позначена посиленням державницького тиску на роботу тогочасних майстрів.

<sup>270</sup> Карпюк Л. Ікони «Богоматір нев'янучий цвіт» з колекції Волинського краєзнавчого музею. Символіка та іконографія / Л. Карпюк // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. Матеріали XV міжнародної наукової конференції. – С. 55.

Особливе значення в контексті розгляду проблеми символізму в давньоруському мистецтві має «Трійця» Андрія Рубльова, що насичена глибоким символічним змістом 18-ї глави книги Буття, в якій йдеться про явлення Аврааму і Сарі трьох янголів – символів триєдиного Бога, що передрекли похилому подружжю дивовижне народження Ісака. Ікона Рубльова візуалізує цю триєдність у зображенні янголів, що сидять навколо столу (символ жертвенного місця – Голгофи), на якому стоїть жертвенна чаша, яка відсилає нас до таїнства євхаристії. Три янголи уособлюють Бога-Отця, Бога-Сина і Духа Святого, над якими знаходяться образи, що постають символами кожного із них – скеля, дерево і будинок. Над образом Духа Святого знаходиться скеля як символ горнього сходження, висоти; над Христом – дерево, що символізує хрест, на якому він був розп'ятий, а також древо вічного життя; над Богом-Отцем – будинок, що символізує увесь світ, домобудівництво. При цьому композиційний рух є колоподібним, символізуючи вічність, гармонійність й досконалість божественного буття. Особливою в «Трійці» є її світлоносність, що надзвичайно важлива для художника, який в унісон із візантійською традицією вшанування «фаворського світла» підкреслює його значущість у своїй композиції.

Наприкінці XVI ст. намічається криза середньовічного світогляду, пов'язана із посиленням зовнішніх західних впливів. З метою недопущення повної руйнації традиційного образно-символічного світосприйняття на території Московської Русі був створений «Стоглав» з метою «нагадати, у першу чергу служителям культу, деякі літургічні символи, розроблені ще у період патристики й забуті або невірно розтлумачені широким колом малоосвіченого духовенства»<sup>271</sup>. Але це не приводить до очікуваного результату, оскільки образотворча практика на той час вже почала рухатись у зовсім іншому напрямі, випереджаючи у своєму розвитку теорію минулого.

Собор 1554 р. був вимушений виправдати можливість нових символічно-алегоричних образів, які більшою мірою базувалися на індивідуальному творчому баченні художника й виходили за межі суворого канону, що, з одного боку, сприяло підвищенню свободи символічного виразу та рухливості й багатозначності його змісту, а з іншого – зумовило

<sup>271</sup> Бычков В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica. В 2-х тт. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия / В. В. Бычков. – М.-СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 100.

Творчість Едварда Берн-Джонса була ідейно спрямована у протилежне реалізму русло, оскільки, на його думку, він не має нічого спільного з мистецтвом, що не повинно займатися дублюванням реальності, а має відкривати глядачу нові горизонти бачення світу. Його сповнені символіко-алегоричними образами роботи ставлять перед нами питання про непостійність фортуни, що може як підняти на королівський п'єдестал, так і в єдину мить зрівняти тебе із рабом, що нам демонструє картина «Колесо Фортуни» – символ швидкоплинності щасливого випадку та вдачі. Ця та інші роботи майстра – «Золоті сходи», «Голова Горгони», «Сон Ланселота» тощо – занурюють нас у містико-символічний світ античних міфів та середньовічних легенд, сповнений духом таємниць, що демонструє вільний від застиглих канонів і сповнений загадковою емоційністю мистецький простір, у якому молоді новатори своїми експериментами заклали основи для оформлення символічного світовідчуття в окремий художній рух, що об'єднає на території Європи значну кількість однодумців у різних сферах тогочасного мистецтва.

Таким чином, ми можемо зазначити, що у творчості романтиків, прерафаелітів і назарейців відбувається поступова відмова від реалістичної класицистської образності на користь символіко-алегоричних й символіко-реалістичних видів символічної форми мистецтва, що стає потужним підґрунтям для оформлення символізму в самостійний напрям.

## ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

У ході проведеного дослідження було встановлено, що у періоди Ренесансу, бароко, неокласицизму європейське образотворче мистецтво характеризується домінуванням класичної форми, до якої входять у добу Відродження – реалістично-алегоричні образи (Північне Відродження – також символіко-алегоричні й символіко-реалістичні); бароко – реалістично-алегоричні та реалістично-чуттєві; неокласицизму – реалістично-академічні.

Зазначено, що українське образотворче мистецтво доби бароко відходить від візантійських канонів із їх символічною умовністю, все більше наближаючись до класичної форми мистецтва (особливо у жанрі портрету), але зберігаючи при цьому символічно-алегоричні прийоми, що набувають своєрідних етнонаціональних форм і специфіки. Символіко-алегорична образність українського мистецтва активно використовує

присутність Духа Святого. Подібний натуралістичний спосіб зображення постає певним символічним посланням автора глядачам, що мають навчитися читати «між рядків» те, що хотів сказати художник.

Символізм Данте Габріеля Росетті ще у більшій мірі насичений містичною неоднозначністю. Вже у роботі «Це раба Господня» традиційні християнські біблійні персонажі постають у досить незвичному, неканонічному вигляді, що примушує глядача вглядатися у полотно, шукаючи відповіді на численні запитання, адже архангел Гавриїл, що зазвичай у сюжеті про благу звістку зображується із янгольськими крилами, у Росетті постає безкрилим, і на його небесне походження вказують лише вогняні знаки біля стоп й світлоносний німб. Лілія як символ чистоти з'являється на картині двічі – її тримає архангел, подаючи Марії, а також вона звисає з червоного деревка, що символізує майбутню Христову жертву і розп'яття. Містичний сюжет роботи «Беата Беатрікс» являє нам, на противагу темі благої звістки у картині «Це раба Господня», тугу художника з приводу передчасної смерті його дружини – Елізабет Сіддел, – символічним передвістям якої постає на картині червоний птах (на противагу білому голубу) із білим маком у дзьобі (символом смерті й забуття) на фоні шляху до іншого світу, на порозі якого Елізабет зустрічає символічна постать Данте. Амбівалентно-містичний жіночий образ в роботі Росетті «Астарта Сірійська» закладає основи подальшого розгляду художниками-символістами жіночого начала як вмістилища протилежностей – надзвичайної краси богиня постає уособленням як доброти й щирої любові, так і неймовірної жорстокості.

Символіко-алегоричними інтенціями просякнуті й сюжети робіт Уільяма Холмена Ханта. «Світло для світу» представляє нам образ Христа у терновому вінку, що намагається достукатися в оповиті тереном замкнені двері, що символізують глухоту й закритість людської душі, нездатної почути волення Спасителя, який несе в їх життя світло і порятунок, візуалізовані на полотні в образі ліхтаря у його руці. Символічне послання роботи «Цап офірний» відсилає нас до сюжету Старого Завіту, згідно із яким гріхи общини спокутувалися жертвовною смертю цапа, якого виганяли у пустелю й із яким Хант пов'язував смерть Спасителя на хресті, завдяки чому символом Христа у його роботі постав цап на фоні мертвенної пустелі – гріховного місця Содому й Гоморри, задля зображення якого Хант здійснив подорож до берегів Мертвого моря.

поступовий відхід від символічної мови виразності в образотворчому мистецтві у напрямі посилення реалістично-натуралістичних тенденцій.

#### **2.4. Західноєвропейська образотворчість у період класичного та пізнього Середньовіччя: особливості канонічного християнського символізму**

У наступному столітті після перенесення столиці Римської імперії до Візантія відбулося «падіння» Давнього Риму під навалю варварів, після чого для культури Західної Європи почалися далеко не прості часи, пов'язані із постійними війнами, переформатуванням державних просторів, зміною влади й духовними трансформаціями, спричиненими потужним впливом язичницької культури завойовників. «Велике переселення народів» поступово привело до формування нового, суттєвим чином відмінного від античного, культурного простору. Період із V до VIII ст. іноді називають «темними часами», оскільки саме на цей час припадає найбільша кількість військових конфліктів, виникнення й руйнування королівств, що не могло не позначитися на рівні розвитку культури загалом і мистецтва зокрема. Хоча серед дослідників існує і кардинально протилежна думка, озвучена Е. Панофським, відповідно до якої ці часи не зовсім обґрунтовано вважаються позбавленими будь-яких позитивних культурних зрушень. «Епосі, яку можна назвати “темним часом” у межах “темних віків”, почали приписувати не тільки ряд суттєвих сільсько-господарських технічних досягнень, пов'язаних із величезним і неминучим зростанням населення, але також і показові успіхи в галузі літератури й музики».<sup>272</sup> Лише в середині VIII ст. відбувається утвердження королівства франків й завдяки перемогам Карла Великого, який у 800 році був коронований у Римі, на території Західної Європи утворюється перша імперія Середньовіччя, що, на жаль, проіснувала лише до середини IX ст., але створила підґрунтя для формування таких більш стабільних державних утворень, як Німеччина, Франція й згодом Італія.

Культуру Західної Європи цих часів зазвичай поділяють на періоди раннього (приблизно V–VIII ст.), високого, або класичного (X–XIII ст.), та пізнього Середньовіччя (XIV–XV ст.), й, відповідно, у розвитку мистецтва

<sup>272</sup> Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2006. – С. 114.

також виділяють три етапи: період «варварських» королівств, Каролінгської імперії та період зрілості<sup>273</sup>.

Як зазначає П. Біцилли у своєму дослідженні специфіки середньовічної культури, «символізм та ієрархізм – такою є формула середньовічного світогляду, й такою є формула усієї середньовічної культури. Середньовіччя створило символічне образотворче мистецтво й символічну поезію, створило багатий виключно складною й тонко розробленою символікою релігійний культ і філософію, що зводиться до досягнення й розкриття символічного значення навколишньої дійсності. Символічними актами супроводжуються дії, за допомогою яких середньовічна людина вступає у правові відносини до себе подібних, й символічними знаками позначена більша частина об'єктів її ужитку. Навіть грішна монета говорить тому, хто тримає її в руках, про вічні істини вибитими на ній зображеннями містичної рози, лілії з трьома пелюстками – знака триєдиного Бога, хреста або кулі – символу вічності або досконалості»<sup>274</sup>.

Таким чином, структура християнської середньовічної культури постає потужним конгломератом символічних взаємовпливів і взаємозв'язків, що пронизують усі сфери життєдіяльності середньовічної людини. Дух символізму наповнює як теоретичну, так і мистецьку сфери, які стають ретрансляторами символічної спрямованості культури, по-різному виявляючи спільність світоглядних орієнтацій Середньовіччя.

Український дослідник І. Остащук у своїй роботі «Сакральний символізм як феномен християнської комунікації», торкаючись проблем західноєвропейської культури, зазначає, що «символи оприявлюють сакральну, божественну реальність, виражаючи ідеї вищої абстракції, котрі практично неможливо вербально описати. Релігійні символи часто містять у собі в надзвичайно сконцентрованому вигляді релігійні доктрини (наприклад, теологія хреста чи світла у християнстві), виступають проявами вічного в часовому, наділені багатомірним прагматичним потенціалом формування релігійного дискурсу»<sup>275</sup>.

<sup>273</sup> Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века / Ц. Г. Нессельштраус. – Л.-М.: Издательство «Искусство», 1964. – С. 42.

<sup>274</sup> Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры / П. М. Бицилли. – СПб.: Мифрил, 1995. – С. 14.

<sup>275</sup> Остащук І. Б. Сакральний символізм як феномен християнської комунікації: автореф. дис... канд. філос. наук : спец. 09.00.11. / І. Б. Остащук. - К., 2012. – С. 2.

«Нічний кошмар», може бути пов'язаний із містичними німецькими народними уявленнями про зв'язок коней, яких випасають вночі, із нечистою силою, що проникає в них і з'являється потім серед людей задля завоювання їх душі. Фюслі у своїх роботах як унаочнює подібні народні фантазії, так і створює символічні варіації на теми античних авторів (Есхіла, Вергілія тощо), не оминаючи увагою також містичні твори Данте, Мільтона та інших авторів, сюжети яких містять широкий спектр містико-символічних варіацій.

Передвісниками народження символізму як самостійного художнього напрямку у першій половині ХІХ ст. були німецький рух назарейців і англійське Братерство прерафаелітів, творчість яких стала викликом штучності й застигlosti академічної традиції. Прагнення до відродження справжнього, чистого мистецтва, сповненого духовних інтенцій й максимально наближеного до природи, дорафаелівської епохи стало об'єднуючим фундаментом спочатку цілком таємного товариства молодих англійських митців (Джон Міллес, Данте Габріель Росетті, Уільям Холмен Хант і згодом Едвард Берн-Джонс), що назвали себе «прерафаелітами». Незважаючи на їх щире бажання максимального наближення до натуралізму й реалістичності, вже перші роботи молодих художників містять у собі численну кількість символів, що виводять їх полотна із розряду суто реалістичних творів в іншу площину. Роботи Міллеса «Ізабелла» і Росетті «Дитинство Марії», при усіх реалістичних принципах побудови, насичені символіко-алегоричними ребусами, тлумачення яких приховано у біблійних текстах, а також у сюжеті новели Кітса про трагічну долю кохання Ізабелли та Лоренцо. Найбільш скандальною й антиакадемічною постає робота Міллеса «Христос у батьківському домі», із нищівною критикою якої виступив Чарлз Діккенс, обурений настільки буденним і непривабливим зображенням дитини-Христа в безладному робітничо-сільському оточенні незрозумілих персонажів. Незважаючи на натуралістичність роботи, Міллес символічно-алегоричними натяками вказує на божественну приналежність цих непривабливих персонажів, адже у хлопчика Ісуса на долонях й ступнях зображені рани – символи майбутніх страждань, підліток із чашею води символізує Іоанна Хрестителя, а нібито ординарний сільський пейзаж зі стадом овець натякає на жертву Спасителя, що традиційно зображувався у вигляді агнця. Невипадковими є і теслярські інструменти у домі, й голуб, що непомітно сидить на драбині, вказуючи на

риторикою стосовно засилля у післясократівській період розумово-виваженого аполлонівського начала робить із Ф. Ніцше революційного фундатора кардинальних культурних трансформацій, що призводять до практично повної руйнації традиційних основ і повної переоцінки цінностей. Вакхічне, діонісійське, позасвідоме начало, про придушення якого із болем писав Ніцше, вже за його життя все потужніше починало пробуджуватися у творчості художників.

Фантасмагорично-страхотливі образи травмованої кривавою війною із Наполеоном психіки іспанського генія Ф. Гойї у психоделічно-символічній манері оживають у розписах «Дома Глухого», що стають ще більш жахливим продовженням народженої раніше тематики «Капрічос». Сублимуючи свої внутрішні страхи, випускаючи демонів позасвідомого назовні, Гойя візуалізує примарні образи античної міфології, символічно навантажені переживаннями кривавих подій минулого, втілюючи у постаті Сатурна, що пожирає власного сина, безжальний і кровожерливий характер людини як такої, що за тривалий час своєї нібито еволюції не набагато віддалилась від жорстокого світу тварин. Шабаши відьом, процесія до Сан Ісідо, демоноподібні старі й інші жахливі образи стають єдиними персонажами його «чорних картин», що вже не мають нічого спільного із реалістичними портретами минулого й знаменують повну перемогу позасвідомого.

Англійський же художник-візіонер У. Блейк, всупереч домінуючим у мистецькому світі реалістичним тенденціям, закладеним представниками Академії, створює свій ірреальний світ фантазій і видінь, що втілюється у містично-символічних образах Святого Письма, сюжетах Мільтона і Данте, які набувають абсолютно нетрадиційного, авторсько-неповторного вигляду, що важко вписується в усі попередні традиції та течії. Візіонерські видіння, які почалися у Блейка у чотирирічному віці, коли перед його очима представ образ самого Бога, трансформуються у подальшому у візуалізації власного духовного досвіду, що унікальним чином оживає на його полотнах, постаючи ірраціональним феноменом тогочасного мистецтва.

Не менш містичним і демонічно-страхотливим постає творчість Й. Фюслі, нічні кошмари якого сповнені примарних чудовиськ й демонів, що з'являються у спальнях чарівних і беззахисних жінок, символізуючи сили темряви і пекла, що протиставлені людській чистоті й цнотливості. Символічний образ демонічної кобилиці, що з'являється на картині

Проблеми символу та образу в мистецькій і філософській площині Середньовіччя розглядають такі українські дослідники як О. Олександрова, В. Гриценко, В. Головей, В. Єфименко та інші.

На думку О. Добиаш-Рождественської, споглядально-поетичному й живописному сприйняттю середньовічною людиною навколишнього світу сприяла майже тотальна відсутність у тогочасних мешканців Європи уявлень про астрономічний час, що виражалось у тривалому використанні середньовічною людиною у кращому випадку сонячних годинників. Тому уявлення про день та ніч стають «приводом для піднесених міркувань про символіку доби, що перетворює своїми змінами відпадіння людини від світла до мороку й зворотне сходження до світла»<sup>276</sup>. Навіть подібні нюанси повсякденного укладу життя сприяли підвищенню рівня символічної споглядальності й спонукали до філософських роздумів стосовно сенсу земного буття.

Після утвердження християнства у вигляді панівної релігії цього регіону його теоретики починають формувати своє відношення до образотворчої сфери, що багато у чому на ранніх етапах було суголосне позиції ранніх християнських мислителів, які засуджували візуальну сферу творчості, підозрюючи в ній ідолопоклонство. Слідом за Тертуліаном та іншими апологетами римський отець Церкви Ієронім також наголошує на відмові від прикрас та візуальних оздоблень на користь аскетичного вивчення Святого Письма.

Навіть Августин Блаженний, що є одним із фундаторів західноєвропейської естетики, часом «засуджував серйозні заняття “вільними” мистецтвами. Єдина “вільнолюбна” література міститься у Біблії»<sup>277</sup>. При цьому у деяких випадках він намагався виправдати живопис і поезію, пояснюючи діяльність художника та поета необхідністю відображення реальної дійсності. «Твори мистецтва, говорить він, мають тенденцію бути чимось таким, чим вони повністю все ж не можуть стати. Намальована людина не може бути достатньо людською істотою (...). Але воля автора цих вимислів спрямована до правди, й оманливий вигляд є

<sup>276</sup> Добиаш-Рождественская О. А. Культура западноевропейского средневековья / О. А. Добиаш-Рождественская. – М.: Издательство «Наука», 1987. – С. 14.

<sup>277</sup> Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 140.

необхідною умовою для правдивого зображення»<sup>278</sup>. При цьому акцент робиться на антично-міметичному значенні живописних творів, а можливість використання візуальних образів у сакральних цілях не розглядається.

При цьому Августин визнає, що Бог є найвищим художником, який створив цей світ відповідно до законів краси. Саме Він виступає абсолютною красою, що є вічною і непідвладною земному тлінню. Знаходячись під впливом Плотіна, Августин також вважає, що краса земних речей має значення лише з точки зору божественного змісту, що в ній знаходиться. «Якщо не сама по собі умоглядна краса заслуговує на увагу, а лише поміщений у ній розумом осяжний смисл, то звідси виходить відоме презирство до форми художнього твору. Августин, таким чином, теоретично виправдовує схематизм, символічність, алегоризм середньовічного офіційного мистецтва»<sup>279</sup>.

Тематика платонівського «Тімея» також вплинула на формування числового символізму Августина, що перегукувався із сюжетом діалогу про «створення світу із геометричного насіння у вигляді рівнобічних та нерівнобічних прямокутних трикутників»<sup>280</sup>. Магічно-символічне значення чисел, слідом за Піфагором і Платоном, постає у концепції Августина запорукою внутрішньої і зовнішньої упорядкованості й гармонійності світу, але крізь призму християнської мудрості. Діяльність митця також підпорядкована законам числової гармонії. Коли Августин у роботі «Про порядок» описує проникнення розуму до сфери зору, він зазначає, що розум, «оглядаючи землю і небо, відчув, що йому подобається не що інше, як краса, а у красі – образи, а в образах – виміри, а у вимірах – числа. (...) Й там, у постійній зміні часів, у точних і визначених течіях зірок, у відомих просторах і відстанях, він побачив панування того ж самого виміру й тих самих чисел»<sup>281</sup>.

Він розмірковує над рівнем значущості квадрата, трикутника й кола, яке виступає найбільш гармонійним й досконалим, викликаючи паралелі із

<sup>278</sup> Там само. - С. 144.

<sup>279</sup> Овсянников М. Ф. История эстетической мысли / М. Ф. Овсянников. – М.: «Высшая школа», 1978. – С. 56.

<sup>280</sup> Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 149.

<sup>281</sup> Блаженный Августин. О порядке / Блаженный Августин // Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. – СПб.: Алетейя; К.: УЦИММ-Пресс, 2000. – С. 173.

пластичних мистецтв скульптура символічна, живопис же алегоричний»<sup>479</sup>. Розуміючи складність і багатоплановість усіх видів образотворчого мистецтва, важко погодитися із їх подібним прямолінійним «підгоном» під визначення алегоричності або символічності, оскільки, як показує наш детальний аналіз різних періодів розвитку образотворчого мистецтва, як живопис, так скульптура і архітектура, можуть виконувати абсолютно різні завдання й бути навантаженими як символічними, так і алегоричними змістами, а можуть і взагалі бути їх позбавленими. Зольгерівське (й не тільки) прагнення до глобальних узагальнень, як правило, страждає відсутністю бачення нюансів, складності й нелінійності тих процесів, що відбуваються у мистецтві на всьому історичному протязі його існування.

І європейське образотворче мистецтво другої половини XVIII – початку XIX ст. не є виключенням: барокові варіації, академічний неокласицизм, реалістичні й містико-символічні інтенції романтизму та прерафаелітів – усі ці хвилі наповнюють бурхливе художнє життя, що поступово відмовляється від суворої раціональності й академічної застигlosti форм на користь нових ірраціональних пошуків власної творчої ідентичності, що закладають революційний фундамент подальших мистецьких трансформацій модерну.

Рефлексивне підґрунття цих мистецьких трансформацій підсилює звернення до глибин людського позасвідомого й кардинально антираціоналістична «філософія життя», поява якої була закономірною реакцією на засилля науково-матеріалістичних тенденцій із їх надмірною абсолютизацією можливостей людського розуму, домінування якого врешті-решт не привело до панування у цьому світі щастя та гармонії. Ірраціоналістична концепція А. Шопенгауера та його новий погляд на митця-генія як на людину, що здатна вирватися з-під влади позасвідомої волі й досягнути сфери чистого споглядання, ставши посередником і провідником вічних істин, ідей у «світ простих смертних», заклала основи для переосмислення як ролі художника та його творчості, так і ролі твору зокрема й мистецтва загалом, що стають одними із найбільш потужних форм пізнання.

Виділення в культурі двох протилежних, діалектично взаємопов'язаних первоначал – діонісійського і аполлонівського – із критичною

<sup>479</sup> Там само. – С. 20.



виявляється у зображенні одиничного, що прагне досягнути божественного, на відміну від символу, в якому відбувається унаочнення всезагального в особливому, тобто його збіг із дійсністю. Завдяки символу ідея знаходить можливість свого матеріального, візуального унаочнення, алегоричний же принцип передбачає перетворення матерії на діяльність. «Будь-який алегоричний твір дійсно завжди говорить більше, ніж можна виявити в його обмеженому безпосередньому оточенні, однак все те, що він означає, він несе у собі й розвиває із себе із живою активністю»<sup>477</sup>. Ці дефініції Зольгер активно використовує в аналізі процесів історичної трансформації образотворчого мистецтва, вважаючи, що до розряду «символічного» можна віднести мистецтво Давньої Греції, тоді як середньовічне християнське, а також сучасне йому мистецтво більш тяжіють до алегоричності.

Як слушно зазначає Шестаков, подібне розуміння Зольгером алегорії та символу має дуже багато спільного із шеллінгівськими визначеннями (його міркуваннями щодо символу, алегорії та схеми), а також гегелівськими історичними формами буття мистецтва. Поняття символу як у Зольгера, так і у Шеллінга є практично тотожними, оскільки в обох концепціях «символ – абсолютна єдність особливого і всезагального, в обох істинний світ символічного – це античне мистецтво й міфологія. Що стосується алегорії, то тут спільне у Шеллінга і Зольгера полягає тільки у тому, що вона характеризує в них мистецтво нового часу»<sup>478</sup>. Помітні також аналогії із гегелівською характеристикою класичної форми буття мистецтва й змістовним наповненням поняття «символ» у Зольгера, а також їх співвіднесеність із мистецтвом античної Греції. Зольгерівське ж розуміння алегорії співзвучне сутності гегелівської романтичної форми мистецтва.

Філософ також розробляє свою класифікацію мистецтв, загальний розподіл яких здійснюється за принципом віднесення або до пластичних (тілесних), або до вербальних (словесних). До мистецтв він зараховує архітектуру, живопис, скульптуру, музику та поезію. «Усі ці види мистецтва можна охарактеризувати з точки зору розподілу на символ і алегорію. Так, епічна поезія символічна, тоді як лірична – алегорична. Із

<sup>477</sup> Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф. Зольгер; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – С. 235.

<sup>478</sup> Шестаков В. П. Философия иронической диалектики / В. П. Шестаков // Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – С. 18.

подібним символічним значенням, що існувало із часів давніх цивілізацій. Симетричність, числова відповідність і пропорційність виступають для Августина ознакою вдалої архітектурної форми, що на той час дійсно багато у чому відповідала принципу числового символізму. «Схема фасаду середньовічного собору відрізнялась постійністю і чи не майже абсолютною одноманітністю: орієнтація на захід; тімпан, де зображений Христос на Страшному суді, причому число праведників з одного боку врівноважує число грішників з іншого; 12 апостолів, що відповідають 12 пророкам, і 4 євангеліста, що відповідають 4 великим пророкам»<sup>282</sup>. Звісно, що подібна символічна відповідність чисел є далеко не випадковою і співвідноситься із сакральністю розуміння чисел 12 і 4 в контексті як християнства, так і минулих культурних традицій, що, безперечно, справили вплив на змістовне наповнення християнського символізму. Особливу увагу Августин приділяє числу 3, яке набуває особливого символічного значення завдяки християнській ідеї божественної триєдності. Отже, «три принципи – міра, число і вага, або, відповідно до іншого визначення, вид, форма і порядок, – що лежать в основі буття й краси, символізують три обличчя Святої Трійці. Ідеально намальоване коло, ямби і октави, пропорційні статуї й симетричні вікна – усе це, на думку Августина, наслідують божественній формі, найпрекраснішій з усіх форм»<sup>283</sup>.

Потрібно звернути увагу на те, що Августин при цьому не вбачає символічних рис мистецтва в умовності, висвітленні внутрішнього змісту за допомогою протилежного, як це буде згодом у візантійській традиції (наприклад, зображення божественного через потворне), а бачить вияв небесної краси саме у пропорційних і симетричних творах, що за визначеними ним ознаками більше тяжіють до реалізму. Ці переваги симетрії над асиметрією він розглядає на прикладі організації архітектури будинку крізь призму свого уявлення про числову й пропорційну основу порядку. «Так, у цій самій будівлі, організуючи уважно деталі, ми не можемо не бути неприємно враженими тим, що бачимо одну із дверей поставлену збоку, а іншу майже посередині, й однак, не зовсім посередині. Це тому, що в усіляких спорудах неправильне вимірювання частин, якщо

<sup>282</sup> Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 155.

<sup>283</sup> Там само. – С. 155.

тільки це не зумовлено особливою необхідністю, здається таким, що наносить образу самому зору»<sup>284</sup>.

Потенційно ця умовна, відсторонена від реальної дійсності символічність не заперечується ним і потужно розгортається у наступні періоди розвитку християнської думки, але власні інтенції Августина стосовно мистецтва ще знаходяться під впливом античної традиції наслідування, яку він навантажує божественним змістом у дусі Плотіна.

При цьому Августин розглядав твори мистецтва лише як такі, що можуть виступати проміжною ланкою в осягненні людиною символів за допомогою краси, і якщо людина занадто зосереджується на самому творі, вона впадає в оману, зупиняючись на половині шляху й віддаючи перевагу чуттєвому, світському перед духовним спогляданням. «Адже краса речей може бути осягнута двома способами: як краса картини або краса символу. Якщо людина захоплюється світом як образом Бога, то у неї вірне око, а якщо вона затримує свій погляд на красі самої картини, то око у неї зіпсовано»<sup>285</sup>. При цьому, на думку Августина, символіко-алегоричні образи творів набагато більше привертають нашу увагу, адже містять у собі загадку, нерозгаданість і примушують рухатись душу в напрямку знаходження відповіді й сходження до пізнання божественної істини. «Ніхто не стане сумніватися у тому, що є предмети, які набагато охочіше пізнаєш, якщо вони представлені у подобах, і що ті істини загалом набагато приємніші, відкриття яких пов'язано із певною трудністю»<sup>286</sup>. Таким чином, він схоплює деякі моменти стосовно призначення творів мистецтва, які згодом будуть більш повно розгорнуті Псевдо-Діонісієм Ареопагітом.

Августин теж урешті-решт відходить від античного засудження діяльності художника, вважаючи, що у своїй роботі він наслідує акту творіння, уподібнюючись у такий спосіб самому Богу. Сам акт творчості є вищим навіть за його результат – твір мистецтва, який з'являється на світ лише завдяки тому, що художник впускає в душу божественне світло й відчуває ритми числової гармонії, відповідно до яких твір також

Підсумовуючи викладене, треба зазначити, що у своїх творах Фр. Шлегель наголошує на необхідності нерозривного зв'язку між різними культурно-історичними періодами, що передбачає наслідування традиції, а також визначає символічну сутність мистецтва, яка полягає в ідеях-символах, завдяки яким нам стає наочним прихований зміст цього світу. Філософ наголошує на тому, що символічний живопис – це історичний живопис, хоча деякі види портретного жанру він також відносить до символічних. Місію справжнього, істинного художника Шлегель вбачає саме у створенні символічних творів – ієрогліфів, що виводять нас на осягнення прихованої сутності речей. Як зазначає Лагутіна, порівнюючи символізм Гете і Фр. Шлегеля, для останнього «стиль твору мистецтва не важливий, оскільки вища мета мистецтва не в ньому самому, а у вираженні “значення” або “відношення до безкінечного”»<sup>474</sup>.

Звернення до аналізу символу та алегорії ми знаходимо також у творчості К. Зольгера, діалектичні роздуми якого викликали позитивні відгуки навіть з боку корифея німецької класики – Гегеля. Зольгер у дусі ідей платонізму розмірковує про виявленість ідеї в земних формах, у тому числі й у мистецтві, що за своєю сутністю є символічним. У своєму діалозі «Ервін. Чотири діалоги про прекрасне й про мистецтво», продовжуючи платонівську манеру філософування, Зольгер проводить розмежування між ідеєю та символом, визначаючи їх відмінність: «Якщо єдність всезагального й особливого ми мислимо у всезагальному, то це ідея; якщо ж ми бачимо її переважно в особливому, то це символ»<sup>475</sup>. Виявляючи двозначну сутність символу, як зазначає В. Шестаков, мислитель розглядає її «з двох точок зору: з боку ідеї і з боку дійсності. У першому випадку символ буде виступати як ідея у дійсності, в іншому – як дійсність ідеї. Ці два аспекти мистецтва Зольгер і розрізняє як символ у вузькому смислі слова та як алегорію. Прекрасне виступає у вигляді символу, коли ідея, що його утворює, розглядається у формі об'єкта. Прекрасне, що розглядається як процес діяльності, виступає у формі алегорії»<sup>476</sup>. Алегорія в його концепції

<sup>284</sup> Блаженный Августин. О порядке / Блаженный Августин // Творения: В 4 т. Т. 1: Об истинной религии. – СПб.: Алетейя; К.: УЦИММ-Пресс, 2000. – С. 167.

<sup>285</sup> Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики / К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 171.

<sup>286</sup> Блж. Августин, епископ Иппонский. Христианская наука, или Основания Священной Герменевтики и Церковного Красноречия. [Электронный ресурс] / Блж. Августин. - СПб.: Библиополис, 2006. – С. 31–228. – Режим доступа: <http://www.moral.ru/augustin/doctrine.html#01>

<sup>474</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 131.

<sup>475</sup> Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / К.-В.-Ф. Зольгер; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – С. 228.

<sup>476</sup> Шестаков В. П. Философия иронической диалектики / В. П. Шестаков // Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве; [пер. с нем., вступит. статья В. П. Шестакова, коммент. Ал. В. Михайлова]. – М.: Искусство, 1978. – С. 17.

національним»<sup>471</sup>. Таким чином він звертає увагу на національну різноманітність європейської культури, що складається із численної кількості своєрідних, неповторних й індивідуально забарвлених культур, серед яких, як справжній німець, він все ж таки віддає перевагу німецькій культурі й німецькому живопису, що базується на традиціях старонімецької школи, завдяки якій молоді художники зможуть долучитися до істинного мистецтва та його ієрогліфічного начала. Філософ вважає, що «старонімецький живопис не тільки точніший й ґрунтовніший з механічного боку виконання, ніж більша частина італійського, але й довше зберігав вірність древнім, чудесним і глибокомисленим християнсько-католицьким символам, містить їх у набагато більшій мірі, аніж італійський живопис, що замість цього нерідко шукав притулку в суто іудейських розкішних сюжетах Старого Завіту або ж ухилявся часом у сферу грецького міфу»<sup>472</sup>.

У своїх більш пізніх розмірковуваннях Шлегель намагається провести паралелі між антропологічними особливостями будови людини й різними сферами мистецтва, порівнюючи скульптуру й архітектуру із вимірами тілесного, музику – із простором душевного, а живопис зі сферою духу. При цьому, по суті, як і в Шеллінга, найвищу сходинку в цій ієрархії займає поезія, яка є «всезагальним символічним мистецтвом», що охоплює у собі усі інші. Естетика називається Ф. Шлегелем «символікою», але розуміння символізму суттєво змінюється по відношенню до єнсько-берлінського періоду: людина вже виступає не як символ «природи», «універсуму», «безкінечного», але як «образ божества». Заперечуючи символи як довільно-умовні знаки (алегоричні «натяки» на безкінечне), Ф. Шлегель бачить у символі одночасно «знак і дещо насправді дійсне», вимагає, щоб символи були зрозумілі самі собою, на противагу символіці, що йде зверху донизу, відстоює символіку, що сходиться від одиничного, конкретного прояву до «символічної краси»<sup>473</sup>.

Таким чином, на думку Попова, уявлення Шлегеля про символ поступово відходять від романтичної традиції й набувають певної спорідненості із концепціями Зольгера та Гете.

<sup>471</sup> Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – С. 240.

<sup>472</sup> Там само. – С. 258.

<sup>473</sup> Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 33–34.

випромінює красу. «Художник проникає своїм оком всередину світла, що послане богом, й переносить дію цього світла у дерево, камінь, струну або натягнуту шкіру. Світло і число, за допомогою якого працює художник, є безсмертним його елементом»<sup>287</sup>. Таким чином, світлові інтенції та числовий принцип гармонії стають запорукою, на думку Августина, створення прекрасних творів мистецтва, що, подібно до плотинівської концепції, виступають носіями божественних смислів – їх символами.

Невипадково, що символічного навантаження набуває у творах Августина ідея божественного світла, що у подальшому отримає потужного розгортання у творах візантійських теоретиків. Світлові інтенції мають давнє міфологічне походження й розповсюдилися на європейських теренах після возвеличення сонячних богів на території Ассирії (бог Бел), Єгипту (бог Ра) та Ірану (Ахурамазда – верховний бог зороастризму). Під впливом давньоіранських вогняних культів, а також теорії Платона, який пов'язував поняття блага із образом сонця, мислитель бачить основне джерело світла у божественній Трійці, завдяки якій відбулося творіння світу. «Св. Августин зізнається, що його боязкі й тремтливі почуття були пригнічені сяянням Бога. Але Бог як світло визначає ще метафізичне місце й категорію різних видів живих істот й відкриває істину. Сяння – це не просто фізичне випромінювання, а сила, що формує і роз'єднує»<sup>288</sup>. У своїй роботі «Християнська наука, або Основи Священної Герменевтики і Церковного Красномовства» він зазначає, що саме завдяки божественному світлу відбувається піднесення духу та його прагнення до самовдосконалення й очищення. «Як скоро він, за можливістю, побачить цю Трійцю, що ніби у певній далечі променисто сяє, й разом відчує, що, за слабкістю свого зору, він не може осягнути цього світла, то намагається очистити душу свою, що невдоволена на себе за бажання недостойних предметів, ще неспокійну від нечистих помислів...»<sup>289</sup>.

Окрім цього, Августин дає визначення поняттю знак, виокремлюючи його види й тим самим закладаючи основи майбутніх семіотичних і герменевтичних знань. На його думку, «знак взагалі є предмет, який, поза

<sup>287</sup> Гилберт К. Э., Кун Г. История эстетики // К. Э. Гилберт, Г. Кун. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – С. 177.

<sup>288</sup> Там само. – С. 162.

<sup>289</sup> Блж. Августин, епископ Иппонский. Христианская наука, или Основания Священной Герменевтики и Церковного Красноречия. [Электронный ресурс] / Блж. Августин. – СПб.: Библиополис, 2006. – С. 31–228. – Режим доступа: <http://www.moral.ru/augustin/doctrine.html#01>

власним видом або формою, що діє на наші відчуття, збуджує в розумі нашому уявлення інших відомих предметів, так, наприклад, побачивши слід, ми уявляємо собі тварину, яка проклала цей слід, побачивши дим, уявляємо вогонь, що його утворив...»<sup>290</sup>. Це визначення знаку є базою майбутнього визначення символічного образу, змістовна сутність якого є набагато ширшою за його візуальний прояв, що вказує на щось інше, те, чим він сам не є. Наприклад, голуб як символ Духа Святого тощо. При цьому Августин виділяє два види знаків – природні та штучні, перші із яких вказують на щось інше не за чийсь задумом, а за природними властивостями (наприклад, дим – вогонь); інші ж створюються свідомістю людини і є необхідними у процесі комунікації, а також для передання іншим божественних істин, які унаочнюються завдяки властивостям зору, слуху та інших почуттів. Особливого значення у Августина набувають слова-знаки, завдяки яким віруючим відкриваються вищі смисли за посередництвом Святого Письма. У цьому відчувається надання переваги культурі Слова перед Візуальним образом, що явно не є пріоритетним для християнського мислителя. Він легко відносить усі твори образотворчого мистецтва до розряду «непотрібних речей», нагадуючи, хоча й не у настільки радикальній формі, негативізм Платона. «Що стосується творів живопису, ліплення та інших подібних мистецтв, особливо якщо твори ці ознаменовані досвідченістю художників, то чи не кожний при погляді на них непогрішимо впізнає, чому вони подібні та що ними виражається. Незважаючи на це, й ці твори повинні бути віднесені більш до роду непотрібних речей, виключаючи ті, що ясно показують своє особливе якість значення, спонукальну причину, місце, час і особливу мету походження»<sup>291</sup>. По-перше, за цим визначенням, творам мистецтва, безперечно, притаманна антична міметичність і зрозумілість прочитання, а по-друге, виправданням їх існування може бути лише наявність конкретної сфери застосування (можна припустити, що це культова або побутово-утилітарна сфера).

При цьому Августин, не називаючи це символізмом, звертає увагу на «темність та незрозумілість» багатьох образів Писання, завдяки труднощам прочитання яких божественний смисл відкривається далеко не для кожного. Подібне подвійне призначення символу ми знаходимо пізніше у теорії Псевдо-Діонісія, який вважає, що символ одночасно відкриває і

<sup>290</sup> Там само.

<sup>291</sup> Там само.

інтерпретацій, що закладені у цих божественних історіях, які можуть і надалі слугувати універсальним матеріалом для живописних образів і ставати справжнім дороговказом молодим художникам у їх творчих пошуках. Йдучи слідом за Рафаелем та Леонардо, нові митці наслідували б дух великих майстрів, завдяки чому теперішнє й минуле мистецтво могло б об'єднатися й утворити єдине й неподільне ціле, забезпечуючи безперервність культурної традиції.

Шлегель визначає стан сучасного для нього мистецтва як печальний, оскільки художники хаотично й невпевнено шукають нових сюжетів, хапаючись за щось мізерне й незначуще, що не має жодного відношення до його божественно-символічного призначення, завдяки чому унеможлиблюються будь-які спроби звернення до універсальних образів та їх символічної візуалізації у живописі. Адже, на його думку, «мета живопису – не привабливість і краса, але смисл, символічне розкриття безкінечного. Істинний символ – це злиття ідеї та життя у творі»<sup>469</sup>. При цьому, на відміну від Шеллінга, який найвищим символічним змістом серед образотворчих видів мистецтв наділяє пластику, Шлегель віддає перевагу саме живопису, який стає для нього справжньою візуалізацією символіки духу<sup>470</sup>. Пластика, на його думку, здатна передавати у своїй об'ємній досконалості лише необмежені можливості природи, не виходячи при цьому на вершини духовних символічних узагальнень.

Важливим моментом у міркуваннях Шлегеля постає звернення до національних коренів культури і мистецтва, де він відзначає неймовірну самотність представників іспанської школи живопису, образи яких вирізняються саме національним колоритом і характерно іспанськими обличчями, а також сентиментальністю, тугою та схильністю до релігійних сюжетів, прикладом чого можуть служити картини Веласкеса та Мурільо. У переважній більшості персонажів Леонардо і Рафаеля він також бачить насамперед італійців, обличчя яких суттєвим чином відрізняються від обличчя німців, яких зображував Дюрер. На глибоке переконання Шлегеля, «живопис повинен бути абсолютно індивідуальним, а значить, і

<sup>469</sup> Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 24–25.

<sup>470</sup> Там само. – С. 25.

На його глибоке переконання, художник, який у повній мірі усвідомив своє покликання, ставить собі за мету символічне розкриття у своїх творах таємниці божественних смислів, завдяки чому все інше стає другорядним і службовим. У такий спосіб істинний митець народжує «твори абсолютно нового типу, ієрогліфи, справжні символи, у більшій мірі, однак, довільно створені із природних почуттів і переконань або передчуттів, аніж спираючись на традиції минулого. Ієрогліфом, божественним символом повинна бути кожна справжня картина, питання полягає лише в тому, чи повинен художник сам створювати свою алегорію або долучатися до старих символів, що дані й освячені традицією»<sup>467</sup>. Необхідно зазначити, що Шлегель ще більшою мірою, аніж Шеллінг, використовує поняття «символ» і «алегорія» без їх чіткого розрізнення, а іноді як повні синоніми. Як слушно зауважує Ю. Попов, у статті, присвяченій Лессінгу, що була написана у 1801 році, Шлегель намагається дати визначення «символічній формі», що постає у вигляді безкінечного цілого, осягнення якого може здійснюватися лише алегоричним або символічним чином, що свідчить про їх суцільну тотожність. По суті, увесь природний світ постає для Шлегеля символами безкінечного. Рослини, тварини, мінерали є «написами» всемогутнього духу.

Замислюючись над найбільш доречним шляхом, який має обрати справжній митець у прагненні створювати вічні символічно-ієрогліфічні твори, Шлегель схиляється до послідовного наслідування традиції, що насправді не означає копіювання прийомів старих майстрів, а є внутрішнім переосмисленням й новим втіленням перевірених часом, вічних сюжетів, які вміщують у собі потенційну можливість для безперервного розгортання у нових формах творчості. Він із великим сумом зазначає, що «дурний геній художників цього часу віддалився від кола ідей і сюжетів старих художників»<sup>468</sup>. Саме у цій безперервності, вічному зверненні до минулого, його переосмисленні й повинен полягати природний процес розвитку культури. На його думку, християнські сюжети є вічними за своїм внутрішнім потенціалом й не можуть бути вичерпані численними зверненнями до них старих майстрів, що значною кількістю інакових традиційних зображень доводять безмежність кола

<sup>467</sup> Там само. – С. 257.

<sup>468</sup> Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – С. 238.

приховує божественну істину, захищаючи її у такий спосіб від непосвячених. Августин також пригадує висловлювання апостола Павла у Посланні до коринтян, де він говорить про символічне осягнення божественної сутності, яку ми бачимо ніби крізь тускле скло, гадаючи, не однозначно і явно. Він також наголошує на бажаному розумінні тих образів, що виступають у вигляді символів у Святому Письмі, адже це покращує розуміння означуваного. «Як корисно знати властивості змії для розуміння багатьох невластивих висловлювань Писання, в яких про неї згадується, так, навпаки, невідомість властивостей деяких інших тварин, що наводяться у Писанні, за певною схожістю їх із предметами вищими дуже часто утруднює читача»<sup>292</sup>. Також бажаним постає використання символічних образів, що є близькими за своїми внутрішніми характеристиками із тим, на що вони вказують, – катафатичний принцип зображення є більш прийнятним для Августина, на відміну від багатьох візантійців, що віддавали перевагу «несхожим», апофатичним символічним образам. Августин зазначає, що «всі бажають бачити найближчу подібність означуваного із тим, що означається, тобто щоб знаки, наскільки можливо, були подібними до предметів або до того, що виражається, й намагаються досягнути цього»<sup>293</sup>.

Окрім цього, надзвичайно важливим постає факт констатації Августином багатозначності символічних позначень, які, в залежності від культурної приналежності, мають абсолютно різне смислове навантаження. Так, наприклад, літера «X», що має хрестоподібну форму, буде мати різне конвенційне значення у латинян та греків, яке напряду залежить від результату домовленості між людьми стосовно її змісту й тлумачення.

Таким чином, августинівська теорія містить у собі значні символічні інтенції, які більшою мірою знаходять свій подальший розвиток у візантійській традиції, що, на відміну від західноєвропейської, активно розвивалась протягом так званих «темних віків», про що вже йшлося у попередньому розділі.

Необхідно зазначити, що християнська культура західноєвропейського Середньовіччя до падіння Римської імперії розвивалась у дусі формування символічного мислення стосовно сприйняття символіко-алегоричних, притчеподібних текстів Святого Письма, що не передбачали буквального,

<sup>292</sup> Там само.

<sup>293</sup> Там само.

однозначного прочитання. У той же час у площині сприйняття візуальних образів надзвичайно потужною залишалась антична традиція їх розгляду крізь призму мімезису, що, з одного боку, серед перших християн призвело до повного засудження сфери візуальності як ідолопоклонської, а з іншого боку, навіть при більш терпимому відношенні не передбачало її рівнозначності зі словом. Візантійська традиція, пройшовши різні трагічні етапи в історії утвердження сакральної сутності іконописних зображень, врешті-решт прийшла й до формування символічного способу їх сприйняття, західноєвропейська ж, у зв'язку із постійними переформатуваннями державних і культурних просторів, пішла зовсім іншим шляхом, що відрізняється складністю й неоднозначністю стосовно чіткого виокремлення символічної або реалістичної спрямованості образотворчого мистецтва.

У післяавгустинівську добу воно розвивалося у руслі симбіозу християнської культури й традицій варварів-завойовників, що призвело до практично повного розриву із античною спадщиною Греції та Риму, яка сприймалась новими господарями західного світу достатньо ворожо. Антропоморфності античного мистецтва прийшли на зміну тваринні образи варварської міфології, що практично витіснили у VI–VIII ст. зображення людини. «Улюбленими мотивами мистецтва VI–VIII століть є фігури птахів, звірів, різних чудовиськ та демонів, в образах яких химерно переплелися давні магичні вірування й християнське уявлення про гріховне начало у світі»<sup>294</sup>. Символічні звіроподібні орнаменти візуалізували внутрішні архетипічні корені новонавернених у християнство варварів, формуючи у такий спосіб абсолютно нові форми культурного вияву синтезованої ментальності. Символіко-міфологічне мислення було більш природним й органічним для варварських народів, міфи яких не сприймалися ними в дусі раціоналістичності й іманентності, що було притаманно античній культурі, наслідком чого стала поява реалістичних й максимально наближених до реальної дійсності творів мистецтва. Відмова ж від античної традиції в мистецтві цих часів на недовготривалий період призвела до певного домінування символіко-міфологічних принципів та використання символічно-умовних форм, що із приходом середньовічних «відроджень» каролінгської епохи та XII ст. поступилися реалістичним

<sup>294</sup> Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века / Ц. Г. Нессельштраус. – Л.-М.: Издательство «Искусство», 1964. – С. 43.

алгоритму, Шлегель відзначає також «музичність» живописної манери Корреджо.

Звертаючись до аналізу портретного жанру, філософ приходять до своєрідного розуміння символічного, зазначаючи, що «Рафаель і Леонардо – дали приклад абсолютно іншого роду портрету, який я назвав би символічним, – ані у Гольбейна, ані в Тіціана немає навіть і натяку на нього»<sup>463</sup>. Що ж робить портрети саме цих художників символічними? На думку Шлегеля, в них переданий не просто зовнішній вигляд людини, а її внутрішня сутність, дух, що стає символічно проявленим в обличчі, яскравим прикладом чого може служити «Мона Ліза» Леонардо, а також геніальні портрети Рафаеля. «Подібний символічний портрет, як я стверджую, абсолютно випадає із жанру як такого, разом із цим пейзажним оточенням у цьому більш високому значенні його можна було б перенести до більш крупної або, як зазвичай її називають, історичної картини»<sup>464</sup>.

Практично в унісон Шеллінгу, який вважає, що «безумовно символічний живопис може взагалі називатися історичним, оскільки символічне, означаючи інше, одночасно є саме собою і тому має у собі незалежне від ідеї історичне існування»<sup>465</sup>, Шлегель також відносить до категорії символічного саме історичний живопис, зазначаючи, що взагалі не існує інших жанрів, окрім історичного. Пейзаж, натюрморт й навіть портрет він не розглядає як самостійні жанри, вважаючи їх лише другорядними складовими загальноісторичного цілого, в якому пейзаж буде виступати фоном, що підкреслює символічну значущість картини, а натюрморти, зображення квітів та рослин взагалі будуть грати найменшу роль, виступаючи декором і прикрасою сюжету. Портрет у Шлегеля постає лише необхідною частиною повної картини, яка без персонажів, без облич, втрачала б своє змістовне наповнення. Отже, на його думку, «не існує жанрів живопису, окрім єдиної повної картини, що зазвичай називають історичною; доречніше було б взагалі не давати їй особливого визначення або називати символічною картиною»<sup>466</sup>.

<sup>463</sup> Там само. – С. 232.

<sup>464</sup> Там само. – С. 233.

<sup>465</sup> Шеллинг В. Ф. Философия искусства / В. Ф. Шеллинг; [перев. П. С. Попова]. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1965. – С. 272–273.

<sup>466</sup> Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – С. 242.

дух і букву, тобто – поезію. Художник має перетворитися на поета, що замість слів використовує фарби. Подібний універсалізм і висування поезії – поетичного принципу побудови мистецького твору – на перший план по відношенню до інших видів мистецтв співзвучні ідеям Шеллінга, які він висловлює у своїй «Філософії мистецтва», відверто віддаючи перевагу словесній формі перед образотворчою, вважаючи її ідеальним виявом у світі мистецтв. Шеллінг також зазначає, що поезія може претендувати на роль сутності всіх інших видів мистецтв за аналогією до душі, яка виявляє сутність тіла, оскільки саме через мову божественне знання стало проявленим у цьому світі у символічній формі.

При цій єдності щодо визнання універсального значення поетичної форми Шлегель і Шеллінг розходяться у визначенні взаємовідносин між філософією і мистецтвом. Для Шеллінга лише завдяки філософії стає можливим будь-яке знання про мистецтво, а на думку Шлегеля, філософія повністю підкорюється поетичній творчості й розглядається лише як її знаряддя, і навіть поглинається, заміщується поезією, виходячи на рівень завершеного ідеалізму.

Звертаючись до аналізу живописних творів, Шлегель позиціонує себе прихильником «старого живопису»<sup>462</sup>, вважаючи останніми справжніми живописцями Тіціана, Корреджо, Андреа дель Сарто, Джуліо Романо та інших, що у подальшому стає поштовхом до формування нових віянь в образотворчому мистецтві, спрямованих до повернення живопису втраченої справжності й первинної чистоти, й приводить у решті-решт до виникнення братерства назарейців та прерафаелітів, стрижневими принципами яких стає повернення до ідеалів мистецтва дорафаелівського періоду.

Розглядаючи твори Корреджо, Шлегель вважає образи його картин алегоричними, але ця алегорія, на його думку, не є звичайною, оскільки розкриває вічну колізію взаємовідносин двох протилежностей – добра і зла й тому тяжіє до переведення цих образів у символи. У якості прикладу наводиться сюжет картини «Ніч», в якій подібна алегорія, що тяжіє до символізму, постає у протиставленні божественного світла новонародженого Христа та безпросвітної темряви нічної атмосфери, яка зображена на полотні й асоціюється із гріховністю й мороком земного світу. Окрім

<sup>462</sup> Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель – М.: Искусство, 1983. – С. 227.

віянням античної традиції й привели до переходу від символічної до змішаної домодерної форми західноєвропейського середньовічного мистецтва – перехідної ланки перед добою Відродження.

В унісон символічній традиції, що існувала ще за часів раннього християнства, вже у VI ст. християнські храми мали форму хреста – головного символу віруючого. Як зазначає Ц. Нессельштраус, при побудові церкви Сен-Жермен-де-Пре у Парижі в 558 р. під патронатом Хільдеберта, франкського короля, в її основу була закладена форма латинського хреста, що свідчить про важливе значення символізму для людини того часу.

Завдяки провідному значенню слова в культурі Західної Європи цих часів потужного розповсюдження набуває мистецтво оформлення рукописних книг, які стають для середньовічної людини справжнім скарбом (у прямому й переносному значенні), що вміщує в собі містичні й утаємничені знання Святого Письма, візуалізовані за допомогою різноманітних символів, вплетених до книжкової мініатюри. Наприклад, «у декорі мервінгських книг широко використовується символіка. На їх сторінках ми часто зустрічаємо улюблені ранньохристиянські символи – хрест, зображення голуба, риб тощо. Фігура людини зустрічається рідко й зазвичай також вплітається до орнаменту»<sup>295</sup>. У цих випадках домінуючою постає символічно-умовна форма образності. Національно-міфологічним колоритом відрізняється символічне оздоблення англо-ірландських книг, плетиво яких у давнину, за язичницькими віруваннями, мало магічне значення й використовувалось для протидії злим духам, а у християнізованому варіанті розташовувалося у вигляді обрамлення навколо Христа та символічних образів євангелістів у звіриній подобі, ніби захищаючи і відмежовуючи їх від земного, гріховного світу.

Мозаїки та фрески цього періоду практично не збереглися до нашого часу, а за невеликими залишками зображень на надгробних плитах (Нарбоннська плита VIII ст.) можна зробити висновок, що антична мистецька традиція була фактично втрачена – непропорційне, примітивне, невміло виконане людське зображення свідчить про повну втрату античної майстерності, що визначає наявність символічної умовності.

Язичницькі вірування, що не повністю були викорінені християнством, проступають у символічних образах рельєфів Німеччини. Подібною

<sup>295</sup> Там само. - С. 52.

«пам'яткою язичницької скульптури є рельєф із Хорнхаузена (Німеччина, бл. 700 р., Халле, музей). Над плетивом хвилястих полос, що завершуються змійними головами, урочисто в'їжджає на величезному коні великоголова людина зі списом, мечем та щитом у руках. (...) Можливо, що це вражений воїн, що направляється до Вальгалли, або сам Один, що проїжджає на могутньому коні Слейпнірі над скрюченою змією Мідгард»<sup>296</sup>. Як ми бачимо, західноєвропейське образотворче мистецтво цього періоду набуває абсолютно своєрідного колориту завдяки язичницькому символізму варварських народів, що наповнює традиційні для європейського мистецтва форми абсолютно новим етнонаціональним міфологічним змістом.

Потужний сплеск відновлення античних традицій в образотворчому мистецтві спостерігається під час так званого «Каролінгського відродження» (кін. VIII – сер. IX ст.), коли відбулися завоювання Равенни, а також військові кампанії у напрямку Риму, завдяки чому франки відкрили для себе пам'ятки культури давньоримської та ранньохристиянської доби, наслідування яким стало ознакою каролінгського мистецтва. Аахенську капелу, що була частиною палацового комплексу Карла Великого, за її характерними рисами можна співвіднести із равеннською церквою св. Віталія. На жаль, численні монументальні розписи, про які ми довідуємося із рукописів того часу, донині не збереглися. Як зазначає Нессельштраус, один із небагатьох зразків фрескового живопису цього періоду був знайдений під час розкопок мюнстерської церкви св. Іоанна і за багатьма ознаками – манерою виконання й сюжетами – надзвичайно нагадує ранньохристиянські розписи. «Особливо важливою є поява нової теми – “Страшний суд”, згодом однієї із найбільш розповсюджених тем середньовічного мистецтва»<sup>297</sup>. Пропорційність та реалістичність зображення фігур, їх динаміка та експресія вражають своєю правдоподібністю й говорять про максимальне наближення до зразків античного мистецтва й водночас відхід від символічної умовності релігійних образів. Як зазначає Е. Панофський, в художніх зображеннях з'явилась підвищена цікавість до природи, людського тіла в усіх нюансах його фізіології, намагання передати тривимірний простір тощо – тобто ознаки, що були притаманні класичному мистецтву Античності. Прагнення

<sup>296</sup> Там само. - С. 56–58.

<sup>297</sup> Там само. - С. 68.

невичерпна динаміка виявляється у численних індивідуальних формах – символах універсуму»<sup>459</sup>. У всезагальному розвитку і становленні світу його пізнання людиною постає у невіддільній єдності із сферою творчості, яку представляє так звана продуктивна уява, лише за допомогою якої можливе пізнання всесвіту, що відкриває себе не у вигляді фіксованих, розумових понять, а у «натяках і передчуттях – в художніх образах-символах і у “вищих першопоняттях” – ідеях-символах. Історія свідомості – це історія уяви, “поетичного розуму”, що створює символи»<sup>460</sup>. Таким чином, подібно до Шеллінга, що говорив про виявлення первообразів, ідей – божественного – у символічних образах мистецтва, завдяки чому відбувається еманация абсолютного», Шлегель визначає символічну природу мистецтва, яка ґрунтується на ідеях-символах, завдяки яким людина відкриває для себе прихований зміст цього світу. Але місце абсолюту, божественного у філософа (на ранніх етапах його творчості), цілком в дусі романтичного пантеїзму, займає природа, що постає основним джерелом позасвідомого творчого процесу, в якому весь світ є поемою, поетичним твором позасвідомого характеру, що являється людям завдяки художникам, які у своїй свідомій творчості відображають символи універсуму.

Приділяючи основну увагу у своїх працях дослідженню літературно-поетичної творчості, Шлегель звертається й до аналізу образотворчого мистецтва, яке розглядає у нерозривній єдності з усіма іншими сферами мистецької діяльності. «Взаємозв'язок та єдність мистецтв – характерна риса естетики романтизму: поняття поетичного, пластичного, живописного, музичного, архітектонічного і т. п. не обмежуються будь-яким окремим мистецтвом, а представляють собою універсальні принципи художнього втілення. (...) Кожне окреме мистецтво – це тільки специфічний прояв єдиного універсального мистецтва»<sup>461</sup>. При цьому поезії відводиться роль так званої універсальної всезагальності, притаманної будь-якому іншому мистецтву, у тому числі й образотворчому, що повинно за своєю внутрішньою сутністю бути поетичним. На думку Шлегеля, живопис, окрім своєї механічної, тобто технологічної, складової, повинен містити в собі

<sup>459</sup> Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 22.

<sup>460</sup> Там само. – С. 22.

<sup>461</sup> Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 20.



піднесення античної культури й зіставлення її із культурою тогочасною (ця позиція зазнала суттєвої трансформації у пізній період його творчості, позначений захопленням східною культурою). Відзначаючи вплив ідей Вінкельмана, дослідник Ю. Попов виділяє наступну характеристику античної і тогочасної культурної традиції, наявну в концепції Шлегеля: «“Природна” й “цільна” антична культура представляє собою вільний і гармонійний розвиток усіх природних здібностей людини (“сукупного прагнення”, за Ф. Шлегелем), “штучна” й однобічна сучасна культура визначається пануванням “розуму” й “спрямовуючих понять”»<sup>456</sup>. Ці міркування співзвучні думкам переважної більшості його сучасників – Гегеля, Шеллінга, Гете та інших, хто вбачав саме в античній культурі неперевершений ідеал, що в сучасності піддається псуванню й виродженню. Шлегель, на відміну від Гете, який стверджував, що «класичне – це здорове, романтичне – хворе»<sup>457</sup>, не вдається до радикального засудження сучасного, романтичного, а вбачає у ньому, на відміну від взірцевої канонічності класичних античних зразків, що перебувають у завершеній статичності та посідають місце певних ідеалів, джерело подальшого потенційного історичного розвитку культури, що в результаті революційних естетичних перетворень повинно подолати існуючі недоліки сучасності й, у поєднанні із класичними ідеалами, вийти на новий – прогресивний – рівень культури. Невипадково у своїх нарисах «Опис картин із Парижа та Нідерландів» він зазначає, що «культура у кожній своїй частині може примикати тільки до вже створеного»<sup>458</sup>, підкреслюючи у такий спосіб незворотність взаємозв’язку та взаємообумовленості різних культурно-історичних періодів розвитку людства.

При цьому становлення та розвиток як культури в цілому, так і філософії зокрема розгортаються між опозиціями ідеального і реального, які використовуються також Шеллінгом у «Філософії мистецтва», а у Шлегеля співвідносяться із розумом та універсумом. «Універсум – це безкінечний організм, що знаходиться у безперервному становленні, його

<sup>456</sup> Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля / Ю. Н. Попов // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 11.

<sup>457</sup> Гете И. В. Максимумы и рефлексии / И. В. Гете // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т.10. Об искусстве и литературе [пер. с нем. под общ. ред. А. Анкиста и Н. Вильмонта] – М.: Художественная литература, 1980. – С. 427.

<sup>458</sup> Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. / Фр. Шлегель – М.: Искусство, 1983. – С. 238.

до створення правдоподібного зображення у мистецтві з’явилося саме у цей період після довгої відсутності у сфері візуального.

Книжкова мініатюра також тяжіє до реалістичних античних зразків. «У віденському “Schatzkammer Evangeliar”, головному творі так званої “придворної школи” Карла Великого, вони [євангелісти] справляють таке сильне псевдоантичне враження, що їх навіть приписували візантійським майстрам, настільки могутня пластика їх тіл під білим одягом, настільки витончено вони виділяються на фоні пейзажу, який був названий “імпресіоністичним”. Міфологічні фігури, що уособлюють планети й сузір’я у таких “Aratea”, як “Codex Vossianus Latinus” із Лейденської університетської бібліотеки, могли б зійти за помпейські фрески»<sup>298</sup>. Панофський також згадує про живописні зображення ландшафтів на Утрехтському псалтирі, який датується 820–830-ми роками. Вони є надзвичайно наближеними до класичних римських зразків стінного живопису, а також ліпнини, що можна побачити у римських палацах та віллах. Дослідник зазначає, що звичні класичні зразки, як-от «вікторії, путті, тритони й nereїди»<sup>299</sup>, після активного їх використання у ранньохристиянському мистецтві й зникнення після VII століття з’являються у творах каролінгських художників, які значно частіше звертаються до греко-римських образів.

Але при цьому, на відміну від «великого» Ренесансу, середньовічні сплески не охоплювали усю європейську територію, розвиваючись у невеликих осередках. В інших місцях язичницькі антиантичні тенденції продовжували панувати в образотворчому мистецтві, схилиючись у бік символіко-міфологічного світобачення. Наприклад, «Британські острови, які в докаролінгські часи були досить надійним прихистком класичної традиції, приблизно в цю ж епоху стали створювати антинатуралістичний «кельто-німецький» лінійний стиль, або відсторонено виразний, або застиглий і геометричний, який протидіяв класичній традиції й, урешті-решт, переміг над нею»<sup>300</sup>. Тому є сенс говорити про поступовий перехід у цей період до змішаної домодерної форми середньовічного мистецтва, у

<sup>298</sup> Панофский Е. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Панофский Е. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 111.

<sup>299</sup> Там само. – С. 112.

<sup>300</sup> Там само. – С. 108.

просторі якого продовжують співіснувати як символічні, так і класичні зразки візуальної образності.

Все більше відсторонення від символізму зумовлюється й тим, що католицька церква після її відокремлення не приймає іконоборчі традиції, які панували на теренах Візантії, але у той же час відмовляється від сакралізації будь-яких релігійних зображень, зумовлюючи таким чином поступовий рух образотворчого мистецтва до максимальної світськості й реалістичності, апогеєм яких стає доба Відродження.

Кінець X – початок XI століття позначаються суттєвим впливом візантійської традиції, завдяки якій, на відміну від каролінгського мистецтва, книжкова мініатюра віддає перевагу символічним образам, що більш повно співвідносяться із відображенням духовних сутностей. Золоте тло, що символізує божественне світло, «хімерно вигнуті тіла, очі, що викочуються із зіниць, стають ознаками оттонівської мініатюри»<sup>301</sup>. Як зазначає Панофський, у другій половині X ст. відбувається посилення уваги до художньої майстерності, збільшення її значущості, що приводить до виникнення термінів «оттонівський ренесанс» (він безпосередньо стосується німецького мистецтва) й «англосаксонський ренесанс» (стосовно англійських творів мистецтва). Але зазначені «ренесанси» не мають відношення до відновлення античної традиції, фіксуючи лише загальнохудожній підйом у культурному житті країн.

Наступний період сплеску звернення до античних традицій відбувається у добу так званого Проторенесансу, зародки якого спостерігаються вже у XII ст. й охоплюють достатньо великий географічний регіон Італії, Франції та Іспанії. Романське мистецтво, панування якого спостерігається у цей період, з новою силою починає відроджувати Античність, поступово закладаючи основи для подальшого розквіту Ренесансу. «Романська архітектура не тільки привласнила собі найбагатший набір деталей, що до цього часу ігнорувалися, але й створила ряд творів настільки впевнено антикізуючих, як фасади церкви Сен-Трофим в Арлі, капели Мазон церкви Сен-Габріель або Бадії у Ф'єзоле. Майстри Клюні, Отена й Бона, викладаючи трифорії за зразком трифорія у Порт-д'Арру (вплив якого до цього часу відчувається у сліпих аркадах соборів у Ліоні й Женеві), відродили римську техніку виведення зводів над

<sup>301</sup> Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века / Ц. Г. Нессельштраус. – Л.-М.: Искусство, 1964. – С. 94.

просто наслідування базується на спокійному ствердженні суцього, на любовному спогляданні, манера – на сприйнятті явищ рухомою й обдарованою душею, то стиль покоїться на глибинних твердинях пізнання, на самій сутності речей, оскільки нам дано його розпізнавати у зримих й осяжних образах»<sup>454</sup>.

На дещо інших позиціях стосовно розуміння природи символу й символічного знаходився Ф. Шиллер, що у листуванні активно дискутував з приводу даного питання із Гете, вбачаючи наявність символічного світосприйняття у давньогрецькій культурі, яка, на відміну від сучасної їм, орієнтувалась не на раціонально-наукове пізнання дійсності. Гете також не заперечував символічного характеру давньогрецької міфології, яку неможливо розглядати крізь призму раціонального мислення і наукових понять, але у своїх міркуваннях виходив далеко за рамки цього періоду, не обмежуючи символізм лише давньогрецьким періодом.

Шиллер у своєму визначенні категорії «символу» практично повністю наслідує кантівську дефініцію, дещо доповнюючи своїми міркуваннями його аргументацію. «В статті “Про градацію та гідність” Шиллер помічає, що природа говорить тільки тоді, коли вона уподібнюється свободі. Тільки після того як предмет природи перетворився на “об’єкт розуму”, а “мертві літери природи” – на “живу мову духу” (цей процес Шиллер називає символічним актом), природа стає здатною висловлювати ідеї символічною мовою, а людина здатна прочитати записане у явищах»<sup>455</sup>.

Наділяючи давньогрецьке мистецтво ознаками сентименталізму, Шиллер саме в ньому й за посередництвом нього бачить можливість сходження митця до осягнення ідеї, оскільки лише сентиментальна поезія, на його думку, є за своєю сутністю символічною і такою, що може обмежений об’єкт перетворити на безкінечний.

До проблеми символу у своїй творчості звертається й інший лідер єнських романтиків – Ф. Шлегель, який у своїх естетико-культурологічних розмірковуваннях, свідомо побудованих за принципом фрагментарності, що втілювало прагнення мислителя до максимального відходу від шаблонних штучних систематизацій, виходив із панівного натовді

<sup>454</sup> Гете И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 10. Об искусстве и литературе / И. В. Гете; [пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта]. – М.: Худож. лит., 1980. – С. 28.

<sup>455</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 122.

а безмежну ідею, що, з одного боку, завжди залишається наповненою життям і внутрішньою активністю (дієвість), а з іншого – ніколи не відкривається повністю, оскільки є неосяжною. «Таким чином, пізнавана (вірніше “споглядальна”) “ідея в явищі” Гете, що розглядається нами як символ, може бути зближена із природним “прафеноменом”, в якому виявляється сутність життя і що “зживається” тільки у діяльності (або, як любить говорити Гете, у практиці)»<sup>451</sup>. Таким чином, простір розгортання символічної реальності розповсюджується на природні й мистецькі сфери, представляючи всезагальне, непізнаване у кожному творі й кожному природному явищі.

Але Гете виступає противником свавільного, штучно-суб’єктивного продукування художником незрозумілих, псевдо-символічних образів, завдяки яким дух не отримує доступу до істинного, прихованого знання, наштовхуючись на несправжнє. «Вдала думка, лише наполовину зрозуміла, але примарно символічно зображена, проникає крізь органи зору, збуджує дух, дотепність, уяву, і вражений поціновувач починає бачити те, чого там насправді й немає. (...) Тут дух безпосередньо взиває до духу, а засіб, який повинен здійснити цей контакт, перетворюється на ніщо»<sup>452</sup>. Чи йдеться у даному випадку про надання пріоритету реалістичним зображенням, що є максимально наближеними до природи й наслідують її, Гете не пояснює, але, вочевидь, будь-які варіанти власного символічного трактування і створення символічних образів самим художником у даному контексті не мають відношення до того органічного розуміння символу, яке позиціонує мислитель.

Завершує ж свою символічну концепцію Гете, на думку Лагутіної, позиціонуванням трьох шаблів «сходження до символічного зображення»<sup>453</sup>, реалізація якого стає можливою лише на рівні досягнення художником «стилю» – третього етапу, що йде за простим наслідуванням та манерою. І хоча, як зазначає дослідниця, Гете не використовує у даному випадку поняття «символ», ідеальний зміст і досконала форма «стильового» твору виводять його саме у площину символізму. «Якщо

<sup>451</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 115.

<sup>452</sup> Гете И. В. Об искусстве / И. В. Гете; [сост., вступит. статья и примеч. А. В. Гулыги]. – М.: Искусство, 1975. – С. 255.

<sup>453</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 130.

широкими, поздовжніми просторами. У романській скульптурі класичні впливи були, якщо тільки це можливо, ще більш сильними. (...) Протягом наступного століття вплив римської й гало-римської скульптури відчувається на території від Салерно й Верони, від Провансу й Монреалю до Модени, Феррари й Верони, від Провансу й Аквітанії до Бургундії й Іль-де-Франса, від Іспанії до Далмації й прилеглих до неї районів»<sup>302</sup>.

Готичне мистецтво, на думку Е. Панофського, ще у більшій мірі звертається до античної традиції, хоча й існує протилежна думка, відповідно до якої готичні храми повністю розривають зв’язок із минулим, створюючи абсолютно унікальну й нехарактерну для попередніх періодів архітектурну форму, що постає символічною візуалізацією раю небесного на землі (про що ще буде йти мова у подальшому викладі матеріалу). Але Панофський все ж таки стверджує, що «атмосфера ранньої готики сприяла тому, що так званий поверхневий класицизм переріс у “глибинний класицизм”, який досяг вершини свого розвитку в школі Реймсу»<sup>303</sup>. Скульптурні групи Реймського собору виконані у римському стилі й нагадують рельєфи римських саркофагів, сцени боротьби хижих звірів відсилають нас також до сюжету античного саркофагу, що зберігається у Реймсі. Це стосується й багатьох інших скульптурних зображень, на зовнішньому вигляді яких, манері виконання й сюжетному оформленні відчутний потужний вплив греко-римської реалістичної традиції.

Передвісниками ще більш потужних зрушень у період Проторенесансу були Нікколо Пізано і Джотто, без творчості яких невідомо наскільки затягнувся б процес розгортання «великого» Ренесансу. Пізано у своїх скульптурах майстерно перетворив античних персонажів на християнські постаті, зберігаючи при цьому їх античні риси. «У своїй пізанській кафедрі, створеній біля 1260 року, він перетворив Діоніса, якого підтримує сатир, на престарілого Симеона, учасника Стрітіння Ісуса Христа у храмі; оголеного Геркулеса – на уособлення християнської добродітності; Федру – на Діву Марію»<sup>304</sup>. Джотто ж першим у живописі відійшов від впливу ка-нонічної статичної візантійської традиції і вдався до застосування перспективи, сюжетної побудови живописних образів та передачі життєвих емоцій та

<sup>302</sup> Панофский Е. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Е. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 119–120.

<sup>303</sup> Там само. - С. 127.

<sup>304</sup> Там само. - С. 132.

почуттів людини на протигагу умовній відстороненості й аскетизму своїх попередників.

Незважаючи на постійне звернення західноєвропейського образотворчого мистецтва до античної спадщини та його коливання у бік реалістичної образності, в XI–XII століттях європейська культура знаходиться під потужним впливом християнської теології, який крізь призму сучасного бачення символічного мислення середньовічних мислителів намагається дослідити У. Еко в роботі «Еволюція середньовічної естетики». У середньовічному символізмі цього часу він виокремлює дві форми. «З одного боку, метафізичний символізм як твір філософа, який споглядає структуру речей і бачить у них красу як відбиток Божественного (і у цьому випадку метафізичний символізм є “естетичним виразом онтологічної співпричетності”). З іншого боку, існує універсальна алегорія, сприйняття світу як Божественного творіння, де кожна річ, окрім свого буквального значення, має ще значення моральні, алегоричні, містичні. Те, що зазвичай називають «середньовічним символізмом», у дійсності, як правило, виявляється людською схильністю до алегорій»<sup>305</sup>. На його думку, корені метафізичного символізму сягають античної традиції, а також суголосні ідеям неоплатонізму. Серед мислителів західноєвропейського Середньовіччя Іоанн Скот Еріугена створив найбільш розширену і потужну концепцію метафізичного символізму. «Світ представляється йому грандіозною сценою, на якій Бог являє Себе діяннями вікодавними й вічними. Він відкриває Свої діяння в чуттєвій красі. “Немає нічого видимого й тілесного, що б, як мені представляється, не означало б безтілесного й неосяжного”. Діяльнісний промисел Божий діє дивовижним й неосяжним чином у кожному живому творінні»<sup>306</sup>.

Другий мислитель, який, на думку Еко, належить до метафізичного символізму, Гуго Сен-Вікторський – містик і богослов, який вважав, що чуттєве сприйняття людиною краси відкриває їй божественну сутність, яка знаходить своє відображення у тому числі й у творах мистецтва, що все ж таки, за античною традицією, він розуміє у дусі мімезису. «Твори людські

у земному світі. Як зазначає західний науковець Р. Грей у своїй роботі «Гете Алхімік. Дослідження алхімічного символізму Гете в літературних і наукових творах», мислитель-романтик проводив аналогію між теплими і холодними кольорами у живописі й символічним протиставленням Світла та Темряви в алхімічній традиції»<sup>448</sup>.

Для Гете немає сумніву в існуванні утаємничених, нерозгаданих і майже недоступних людському пізнанню кодів, що закладені у природі, які, на його думку, здатні візуалізуватися за допомогою символічного мистецтва. «Гете приходить до думки, що мистецтво – це “маніфестація” таємних законів природи. (...) Оскільки “таємниця” природи – це таємниця “смислу” Життя, значить, завдання мистецтва, що розкриває цю таємницю, явити сутність живого цілого»<sup>449</sup>. На відміну від Канта, Гете стверджує єдність і непротиставленість матеріальної сутності природних форм та ідеальної складової мистецьких творів, які в однаковій мірі стають символами божественного, будучи його повноправними частинами. Ці протилежності є тотожними, утворюючи у своїй єдності органічну, цілісну структуру світу живого.

Знаходячись у свій час під впливом позиції Канта щодо визначення природи символу, Гете все ж таки формулює своє розуміння цієї категорії, практично вперше розмежовуючи її із поняттям алегорії. Він зазначає, що «алегорія перетворює явище на поняття, поняття на образ, але так, що поняття усе ще міститься в образі у певній і повній формі й за допомогою цього образу може бути вираженим. Символіка перетворює явище на ідею, ідею на образ, і притому так, що ідея завжди залишається в образі безкінечно дієвою і недосяжною. Навіть виражена усіма мовами, вона залишилась би все ж таки невимовною»<sup>450</sup>. Оскільки поняття напряду пов'язане зі сферою «раціо», ми можемо сказати, що алегорія не виходить за межі наших розумових можливостей, формуючись за допомогою них і ними ж обмежуючись, не передбачаючи наявності якихось інших смислів, що не можуть бути дешифрованими зусиллям розуму (за висловлюванням Аверинцева). Символ же вкладає в образ не обмежене раціональне поняття,

<sup>305</sup> Еко У. Еволюція середньовічної естетики / У. Еко; [пер. с итал. Ю. Ильина и А. Струковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 102–103.

<sup>306</sup> Там само. – С. 104–105.

<sup>448</sup> Gray R. D. Goethe the Alchemist. A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works / Ronald Douglas Gray. - New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – P. 102

<sup>449</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 107–108.

<sup>450</sup> Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М.: Изд-во «Наука», 1964. – С. 351–352.

змісту художньої творчості, а також місця в ній такої стрижневої категорії, як символ.

Одним із найбільш потужних і неоднозначно-різнопланових романтиків-символістів постає Й. Гете, творчість якого вражає різноспрямованістю наукових інтересів та їх проекцією на проблеми мистецтва. «Як зазначають дослідники (І. Кон), слово “символ” з’являється вперше у Гете у VII главі “Учнівських років Вільгельма Мейстера” (1796)»<sup>446</sup>. На думку дослідниці символічних інтенцій мислителя І. Лагутиної, Гете як один із перших теоретиків художнього символу вважає, що символічне мистецтво і природа виявляють єдину світову істину, вказуючи та органічний зв’язок різних буттєвих сфер. Мистецтво, як і природа, в його концепції підкорене законам розвитку органічного й неорганічного світу, останній з яких Гете називає «прафеноменом», що є синтезованим поєднанням реальних феноменів. По суті, рання гетівська символічна система існує у руслі платонічної та неоплатонічної традиції, адже мистецтво у нього постає символом самої Природи, що, у пантеїстичному дусі того часу, є вмістилищем і виявом божественного. «У 1770-ті роки Гете приходять до розуміння “одухотвореної” (живої) природи, тобто до ідеї символізації Буття. У нього формується думка про твір мистецтва як органічну, завершену у собі форму – “живе ціле” – й уявлення про творчість, що основана не на розумному наслідуванні природі, а на “темному” “почутті пропорцій та міри” – “магічному” уявленні, за посередництвом якого відбувається втілення краси, що вислизає та інтуїтивно споглядається»<sup>447</sup>.

Подібна містичність і утаємниченість міркувань раннього Гете базується на його осмисленні алхімічних та герметичних творів, вплив яких відчувається у його умовиводах і світовідчутті, що виявляються як у поезії, так і у природничо-наукових трактатах. У дусі цих впливів мислитель розмірковує над природою світла, стрижневу роль в утворенні якого відіграє білий колір, що постає первинним феноменом й за допомогою якого стає можливим виявлення світла як такого, що практично в усіх містичних традиціях уможливорює проявлення божественної сутності

<sup>446</sup> Басин Е. Я. Искусство и коммуникация. – М.: МОНФ, 1999. [Электронный ресурс] / Е. Я. Басин. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/edu/ref/basin/index.html>

<sup>447</sup> Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / И. Лагутина. – М.: Наследие, 2000. – С. 70.

виділяються тим, що не складають частину природи, й, будучи механічними, вони імітують її й тому називаються наслідувальними»<sup>307</sup>.

Але у той же час Гуго зазначає, що мистецтва беруть свій початок у божественній мудрості та «смысл їх усіх полягає у тому, щоб допомогти нам набутти божественної подобі, і чим більше ми уподібнюємось природі Бога, тим мудрішими ми стаємо, й тоді нас починає осявати те, що притаманне розуму Бога, але в ньому перебуває вічно, а ми його набуваємо на певний час»<sup>308</sup>. Таким чином, мистецтво сприяє сходженню людини до божественної мудрості, символічним уособленням якої воно постає у цьому земному світі завдяки красі. Як зазначає О. Оніщенко, на методологічному рівні Г. Сен-Вікторський продовжує античні традиції поділу видів мистецтва на “вільні” та “механічні”, але наступні кроки виводять французького вченого на принципово новий теоретичний шабел, що, зокрема, пов’язаний з проблемою жанрової диференціації. Так до “вільних” мистецтв теоретик відносить *архітектуру, музику і слово*, тоді як “механічними” вважає театрику (*theatrica*)»<sup>309</sup>.

На думку Еко, у середньовічній культурі відбувалося співіснування двох форм символізму, які мали відчутну різницю, адже «символ – більш філософський і, безперечно, передбачав певну оригінальність мислення, рівно як і менш відчутне й визначене відчуття речі, що осягається. Алегорія більш популярна, загальноприйнятна, легітимізована»<sup>310</sup>. Алегорична концепція природи та мистецтва, за його твердженням, міститься у роботах Ріхарда Сен-Вікторського, що розглядає крізь цю призму як літературні, так і образотворчі твори. Він відзначає легкість народження алегорії в лоні літературних творів, натомість пластичні мистецтва, на його думку, є лише доповненням, вторинною алегоричною ілюстрацією до літературних сюжетів. Відчутним є надання переваги алегорії слова перед алегорією візуального образу, що у даній концепції виконує службову функцію наслідування поезії чи прози. При цьому Р. Сен-Вікторський звертає увагу на згасання алегоричності природи й, навпаки, розквіт алегоризму людської

<sup>307</sup> Гуго Сент-Викторский. Семь книг назидательного обучения, или Дидакалийон / Гуго Сент-Викторский // Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): В 2 т. Т.1 [Под ред. С. С. Неретиной]. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 306.

<sup>308</sup> Там само. – С. 310.

<sup>309</sup> Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: [Монографія]. – К.: Вища шк., 2001. – С. 18.

<sup>310</sup> Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко; [пер. с итал. Ю. Ильина и А. Струковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 113.

творчості – особливо літературної, що пов'язано із ускладненням й різноплановістю інтерпретації навколишнього світу.

Еко також наводить як приклад сюжет мініатюри псалтиря XII ст., виконаної св. Альбаном із Гільдесгейма, на якій намальована військова осада середньовічного міста. Зображенню явно бракує майстерності, витонченості й реалістичності, але, на думку Еко, для художника того часу візуальна правдоподібність твору, його реалістичність, не була першочерговим пріоритетом, головне завдання – умовно показати боротьбу добра і зла, уособленням яких були різні сторони конфлікту.

Філософ зазначає, що знаходження як у природі, так і в мистецтві алегоричного начала свідчить про те, що останнє також стає живою галереєю образів, оскільки мистецтво в середньовічній культурі розглядалось крізь призму чуттєвості й інтуїтивності, які на той час виступали основою культури й духовного світовідчуття. Як сама природа, так і за нею – мистецтво виступали алегоричним відображенням божественного, надприродного.

У. Еко відзначає, що саме із розквітом готичного мистецтва, поширенню якого на території Франції сприяв абат Сугерій, алегоричний принцип організації художнього простору досягає свого апогею. Готичний собор, який постає найвищим ступенем розвитку художньої культури Середньовіччя, є одночасно уособленням алегоричного змісту як картини, так і книги в їх синтезованій єдності. «Завдяки статуям порталів й малюнкам вітражів, завдяки монстрам і гаргуйлям на карнизах собор дає можливість цілісно побачити людину, пізнати її історію та її відносини зі світом. (...). Для організації цього пластичного монологу готичні майстри зверталися до алегорії; гарантувати прочитання запущених у хід символів допомагала звичка середньовічної людини вловлювати певні відповідності, впізнавати знаки й емблеми, освячені традицією, а також здібність переводити образи в їх духовні еквіваленти»<sup>311</sup>.

Окрім цього, містичним символізмом наповнено в контексті архітектури готичного собору поняття світла, яким «залитий» внутрішній простір приміщення завдяки великим віконним отворах, вітражам, що наповнюють сонячні промені різноманітними відтінками містичного сяйва.

<sup>311</sup> Там само. - С. 116.

чого саме у цьому випадку людське тіло набуває усіх перерахованих символічних ознак.

Надзвичайно підносячи роль пластичних мистецтв – відверто віддаючи їм перевагу перед іншими образотворчими формами, Шеллінг зазначає, що «у пластиці відносно або чуттєво безкінечне стає символом самого себе й абсолютно безкінечного»<sup>444</sup>, із чого робиться узагальнюючий висновок про те, що «пластика (...) є тією вершиною образотворчого мистецтва, яка знову повертає його до джерела усілякого мистецтва й усіх ідей, будь-якої істини й краси, тобто до божества»<sup>445</sup>.

Таким чином, у своїй «Філософії мистецтва» Шеллінг намагається вибудувати каркас мистецьких форм, у тому числі й образотворчих, віддаючи перевагу в символічному значенні літературі – слову перед візуальними образами, серед яких саме пластика наділяється найвищим символічним змістом.

### **3.4. Романтизм та ірраціоналізм як передумови виникнення символічного напрямку**

Європейська культура XVIII ст. постає досить складним, неоднорідним явищем, у надрах якого починають зароджуватися передумови кардинальних зрушень і трансформацій, зумовлені глибинним переосмисленням понять людської свободи, індивідуальності, власного вибору, сенсу життя і творчості в контексті революційних подій того часу, а також підйому національної самосвідомості. Паростки нового світовідчуття – романтизму, що стає не просто художнім рухом, а й ідейним фундаментом нових культурних зрушень, виникають на теренах Німеччини й поступово розповсюджуються в культурних просторах інших європейських країн – Франції, Англії тощо. Відчуваючи застиглість і формотворчу штучність принципів класицизму, представники романтизму піддають перегляду раціоналістичні догмати, висуваючи на перший план творчо-емоційну складову, завдяки якій художник постає передвісником нового, пророком, що відкриває сучасникам таємничі й непізнавані сторони буття. Відкриття нових творчих горизонтів людського розуму в естетичній концепції Канта стало поштовхом до нових рефлексій стосовно ролі та

<sup>444</sup> Там само. – С. 322.

<sup>445</sup> Там само. – С. 326.

барельєф і пластику у вузькому смислі, тобто остільки вона зображує округлі фігури з усіх їх боків»<sup>441</sup>.

Архітектуру Шеллінг називає музикою у пластиці й вважає, що вона як неорганічне виступає у вигляді лише алегорії органічного. При цьому він повністю позбавляє її можливості мати будь-яке символічне значення, обмежуючи її сферу лише алегоричністю. Це твердження не може задовольнити нас своєю доказовою базою, оскільки архітектура повною мірою претендує на право містити у собі символічний смисл і не обмежуватися лише вимірами алегорії.

Дискусійною постає й теза про те, що «іноді пластика зображує тварин у якості атрибутів або емблем, як орел у ніг Юпітера, що часто сидів і на вершині його храмів, тигр у процесії Вакха, коні у колісниці сонця і т. п.»<sup>442</sup>, оскільки залишається незрозумілим, чому по відношенню до перелічених образів не застосовується поняття алегорії, а вводяться терміни «атрибут» і «емблема», значення яких автором не розшифровується.

В контексті розгляду пластичної форми мистецтва особливе місце посідає фігура людини, що наділяється наскрізним символічним значенням, причому кожна частина тіла набуває свого, окремого, символічного тлумачення. Так, образ людської голови набуває значення неба та сонця; груди символізують перехід від неба до землі, а також унаочнюють образ повітря; серце постає осередком пристрасті, бажання й сексуального потягу, що асоціюються із життєвим полум'ям; живіт і чресла відображають відтворюючу силу, що діє в надрах землі; ноги вказують на звільнення від земної залежності; руки пов'язані зі вселенським художнім інстинктом й символізують могутність природи; мускульна система постає символом універсальної будови світу. Тобто «людська фігура тому переважно є образом землі й універсуму у зменшеному їх вигляді»<sup>443</sup>.

Паралелі, проведені Шеллінгом, є надзвичайно цікавими, але, якщо розмірковувати у такий спосіб, виникає запитання: а чому живописні роботи із зображенням людських фігур не повинні бути суцільно символічними, адже при їх зображенні відсутній лише об'єм? Якщо це стосується лише пластики, залишається не зовсім зрозумілим, за рахунок

На думку Еко, продовження розгляду поняття «алегорія» у рамках схоластично-богословської думки ми знаходимо в роботах Ф. Аквінського, який своєю суворістю й раціоналізмом закладає основи нового типу світовідчуття, протилежного символіко-алегоричному. Фома не вважає природний світ алегоричним за своє сутністю, чого не можна сказати про тексти Святого Письма, які абсолютно виправдано оперують метафорами й алегоріями, завдяки яким пізнання божественного людиною стає більш ефективним. Стосовно образотворчого мистецтва Фома висловлюється у дусі його повного підкорення літературній практиці – візуальні образи є лише її ілюстрацією, вони повністю залежать від тексту, хоча й можуть мати своє алегоричне тлумачення. Аквінський не виходить за межі антично-міметичного тлумачення мистецтва, слідом за Аристотелем вбачаючи його головне призначення у пізнанні навколишньої дійсності. Тобто Фома віддає значну перевагу культурі слова, підкорюючи їй культуру візуального образу.

Окрім цього, важливим є той акцент, на який звертає увагу У. Еко, – налаштованість свідомості середньовічної людини на сприйняття символіко-алегоричних образів, що стають звичними й зрозумілими практично усім, хто знаходиться і виховується всередині християнської традиції.

На відміну від У. Еко, який розглядає середньовічну універсальну алегорію як одну із форм символізму, Й. Гейзінга, слідом за Гете, розводить поняття символу й алегорії, розвиваючи гетівську дефініцію, що полягає у наступному. «Алегорія перетворює явище у поняття, поняття – в образ, й саме так, що образ втрачає й повністю охоплює поняття, сприймає, утримує й виражає його собою. Символ перетворює явище в ідею й ідею – в образ, і так, що ідея, втілена у цьому образі, завжди залишається безкінечно дієвою й неосяжною, й навіть будучи вираженою на усіх мовах, вона все ж залишається невимовною»<sup>312</sup>. При цьому Гейзінга акцентує увагу на тому, що середньовічні символи, знаходячи свою реалізацію за допомогою реалістичних, антропоморфних образів, вироджуються в алегорію, що є більш обмеженою, правильною, вивіреною й водночас нездатною вказувати на смисли, що не вичерпуються даним образом. В алегорії символ вичерпується, й ця вичерпаність, для Гейзінги, напряду пов'язана із візуалізацією і персоніфікацією образу. «Будь-який реалізм, у

<sup>441</sup> Там само. – С. 277.

<sup>442</sup> Там само. – С. 309.

<sup>443</sup> Там само. – С. 313.

<sup>312</sup> Хейзінга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзінга; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – С. 348.

середньовічному смислі, – це в кінцевому рахунку антропоморфізм. Якщо думка, що приписує ідеї самостійне існування, хоче стати зримою, вона здатна досягнути цього не інакше як за допомогою персоніфікації. Тут відбувається перехід символізму й реалізму в алегорію. Алегорія – це символ, спроектований на поверхневу силу уяви, навмисний вираз – й тим самим вичерпання – символу, перенесення пристрасного крику до структури граматично правильного речення»<sup>313</sup>.

Гейзінга зазначає, що символізм надав мистецтву надзвичайні можливості на інтуїтивному, алогічному рівні виявляти сутність божественних, невловимих смислів у своїх образах, але, на жаль, завершальні періоди розвитку середньовічної культури відзначаються занепадом цих ідей і вихолощенням символізму. «Весь світ став полем дії всеохоплюючої символізації й покриття кам'яними квітами символів. Але символізм здавна виявляв схильність ставати суто механістичним. Заданий спочатку як принцип, він черпає сили для росту не тільки у поетичній уяві й захваті, але, як бур'ян, захоплює мислення, вироджуючись у хворобу розуму, у певну дурну звичку»<sup>314</sup>. Гейзінга говорить про перетворення процесу символізації на забаву й зверхню, невибагливу гру розуму й уяви, побудовану на ситуативному, прямолінійному пошуку аналогій і збудженні асоціацій, що призводить до штучності отриманих утворень і їх механістичної мертвеності. У цьому контексті можна пригадати думку С. Аверинцева, який вважав, що декодування символу неможливе лише зусиллями розуму, й, відповідно, продовжуючи його міркування, його створення не може мати відношення до штучного процесу продукування мисленнєво-уявних конструктів.

Зважаючи на поступову раціоналізацію процесу творення художніх образів, можна не погодитися із висновками Гейзінги, який вбачає занепад символізму й виродження його в алегоризм у максимальній візуалізації середньовічної культури, стверджуючи, що «мислення стало надто залежним від втілення в образах; зоровий бік, такий важливий для пізнього Середньовіччя, став всемогутнім. Усе мислиме було перетворене на пластичне й образотворче»<sup>315</sup>. На нашу думку, саме раціоналізація, а не візуалізація культури урешті-решт в останні періоди розвитку

нашу думку, обмежує розуміння символічного твору, зміст якого може виходити далеко за межі історичного або взагалі не перетинатися із ним.

Надихаючись ідеями Вінкельмана, Шеллінг виставляє до символічних творів певні умови: «Ми можемо звести усі вимоги, що висувуються до картини символічного стилю, до єдиного – щоб усе було підкорено красі, бо остання незмінно символічна»<sup>438</sup>. Пригадуючи благородні й стримані страждання, про які пише Вінкельман щодо скульптури «Лаокоон», Шеллінг підкреслює, що лише спокій може бути визначальною ознакою краси, завдяки якому людське обличчя здатне ставати відображенням ідей. «Раніше за усіх інших нових художників Рафаель першим досяг цього спокою у величі й тієї вищої символічності в історичному живописі, що притаманна йому як вираженню ідей»<sup>439</sup>.

Але зведення усіх вимог до символічного твору лише до підкорення красі зі вже зазначеними характеристиками настільки розширює поле потенційно можливих символічних творів і взагалі утруднює їх диференціацію, що у цілому унеможлиблюється змога розрізнення реалістичних, алегоричних та символічних картин, які саме можуть повністю задовольняти головну вимогу – відповідність ідеї краси. Окрім цього, наявність експресії, емоційної напруги, яка, наприклад, є в творах відомих символістів Франца фон Штука, Фернана Кнопфа та інших, відповідно до шеллінгівської дефініції, унеможлиблює їх віднесення до категорії символічних творів на тій підставі, що в них немає величного спокою, тобто – краси.

Досить влучними і слухними постають спостереження Шеллінга щодо символічних характеристик окремих елементів живописного малюнку, а саме – ліній, які філософ описує наступним чином: «Пряма лінія є символ жорсткості, протяжності, що не гнеться; крива – символ гнучкості; еліптична, розміщена горизонтально, – символ ніжності й плинності; хвилеподібна – символ життя тощо»<sup>440</sup>.

Переходячи до розгляду пластики, Шеллінг визначає її сутнісну суцільну символічність, підкреслюючи, що вона містить в собі усі інші форми мистецтва як особливі, або є в собі самій і у відокремлених формах музика, живопис і пластика, які, у свою чергу, «дають архітектуру,

<sup>313</sup> Там само. - С. 348.

<sup>314</sup> Там само. - С. 352.

<sup>315</sup> Там само. - С. 362.

<sup>438</sup> Там само. – С. 263.

<sup>439</sup> Там само. – С. 264.

<sup>440</sup> Там само. – С. 230.



Продовжуючи розгляд живопису, філософ виокремлює різні форми зображень. До алегоричних він відносить натюрморти, зображення плодів та квітів, а також тварин, оскільки ці предмети зображуються не заради них самих, що визначає їх алегоричність. Пейзаж відходить до схематичних зображень. Окрему увагу Шеллінг приділяє саме символічному живопису, визначаючи символічну картину як таку, «предмет якої не тільки визначає ідею, але і є нею самою. (...) символічна картина цілком збігається із так званою історичною й тим самим представляє її найвищу потенцію»<sup>435</sup>. «Живопис, безумовно, символічний, якщо він виражає абсолютні ідеї в особливому так, що і те й інше абсолютно збігається. (...) Безумовно символічний живопис може взагалі називатися історичним, оскільки символічне, означаючи інше, одночасно є саме собою і тому має у собі незалежне від ідеї історичне існування»<sup>436</sup>. До символічно-історичного живопису Шеллінг відносить картини «Страшний суд» Мікеланджело, «Афінська школа» Рафаеля, в якій він бачить символічне втілення усієї філософії, а також його «Парнас», оскільки ці роботи висувають на перший план ідею, зображення якої відбувається за допомогою символу. «Але найбільш досконале символічне зображення обумовлюється незмінними й незалежними поетичними образами певної міфології. Так, св. Магдаліна не тільки означає каяття, а є сама живим каяттям»<sup>437</sup>. Завдяки вияву ідеї, що існувала попередньо, а також своїй об'єктивно-історичності образ Мадонни із немовлям також є символічним, у зв'язку із чим виникає запитання щодо попередніх тверджень про відсутність у християнстві будь-яких завершених символів. Адже якщо символізм притаманний християнським образам у живописі – що зазначає сам автор, – то вони є символічними і в самому християнстві, що підкреслює певну нестиківку висловлюваних Шеллінгом суджень.

До іншої категорії – історично-символічної – належить, відповідно до концепції, так званий звичайний історичний живопис, в якому символ або історія займає провідне місце і стає основним виразником ідеї. Тут знову ж таки окреслюються паралелі із платонізмом, оскільки символічним твір є лише у тому випадку, коли він є втіленням і відображенням ідеї. Дискусійною залишається безумовна вимога його історичності, що, на

<sup>435</sup> Там само. – С. 259.

<sup>436</sup> Там само. – С. 272–273.

<sup>437</sup> Там само. – С. 260.

Середньовіччя призводить до трансформаційних змін і переформатування не тільки сфери образотворчого, а й усього світосприйняття у раціональне, наукове пізнання, що відсторонюється від символічного світобачення, результатом чого є поступовий перехід візуальної практики до реалістично-алегоричної образності доби Відродження. Й невипадково Гейзінга резюмує, що «алегорії Середньовіччя й міфологія Ренесансу, власне кажучи, одне від одного суттєво не відрізняються»<sup>316</sup>. У даному контексті ми можемо говорити про поступовий перехід у цей період від символічної до класичної форми мистецтва на новому рівні її реалізації й культурного усвідомлення із домінуванням реалістично-алегоричної образності.

### ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

У ході дослідження було встановлено, що у давньогрецькій, а згодом у давньоримській культурі відбувається поступовий відхід від домінування символічної форми мистецтва переважно із використанням символіко-реалістичної образності (крито-мікенське мистецтво) на користь класичної форми із її тяжінням до реалістичної виразності: реалістично-ідеалістичної у давньогрецькому мистецтві й реалістично-академічної у давньоримському. Відбувається народження перших філософських рефлексій стосовно поняття символ й побудова перших протосимволічних теорій, які відводять образотворчому мистецтву далеко не провідну роль, вдаючись до його засудження й віднесення до ремісництва.

Із приходом християнства під впливом східної традиції сфера образотворчості починає розглядатися як джерело ідолопоклонства. Встановлено, що символічна форма християнського мистецтва, розпочинаючи своє існування на рівні символіко-знакової образності (ранньохристиянська катакомбна культура) поряд із класичною формою греко-римського мистецтва, із яким практично до IV ст. вона функціонувала у межах так званої змішаної домодерної форми цієї перехідної доби, заклала основи остаточного утвердження символізму в середньовічній образності.

В образотворчому мистецтві Візантії відбувається остаточне утвердження символічної форми християнського мистецтва, майже усі різновиди якої: символічно-умовний, символічно-знаковий, символіко-

<sup>316</sup> Там само. - С. 360.

реалістичний й символіко-алегоричний знаходять своє відображення у релігійній образності. У результаті боротьби між іконоборцями й іконошанувальниками на рівні теорії відбувається формування потужних концепцій образу та символу, завдяки чому мистецтво здобуває право на створення іконописних зображень, що вважаються відображенням божественного первообразу.

Символічне підґрунтя образотворчого мистецтва Київської Русі складається як із культурно-ментальних основ язичницького минулого, так і з візантійської традиції культової образності. Згодом під впливом західноєвропейських і балканських країн починають формуватися своєрідні риси власне української символічної образності, в якій особливої ролі набуває образ Богоматері й образи мучеників і воїнів, що стають уособленням прагнення українського народу до свободи. Орнаментальний символізм українського іконопису поєднує у собі як стрижені християнські символи, так і етнонаціональний народний колорит.

В образотворчому мистецтві Західної Європи у межах християнської культури відбувається перехід до символічної форми образності, у межах якої язичницькі традиції варварських народів зумовлюють появу оригінальних символічно-умовних видів. Відбуваються певні «сплески» повернення до античних традицій та реалістичної образності, що сприяє поступовому переходу від символічної до змішаної, а згодом знову до класичної форми мистецтва, що передуює домінуванню реалістично-алегоричної образності у добу Відродження.

християнства і цей образ не має відношення до матерії (звідси відсутність символічного змісту)»<sup>432</sup>.

Окрім цього Шеллінг констатує неможливість символічного зображення ідеї триєдності в християнстві, що виглядає надзвичайно парадоксально в контексті існування глибоко символічного іконописного твору Андрія Рубльова – «Трійці», а також інших численних звернень до цієї тематики в образотворчому мистецтві. Тому подібна категоричність виступає вкрай радикальною і необґрунтованою.

Переходячи до так званого «конструювання» різних форм мистецтва (нас цікавить саме образотворчий ряд), Шеллінг спочатку зазначає, що «музика є мистецтво алегоризуюче, живопис схематичний, пластика символічна»<sup>433</sup>. При цьому, по-перше, досить дивним виглядає віднесення музики до сфери образотворчості (що сам Шеллінг і зазначає, вказуючи на інакший погляд на це питання інших мислителів, у першу чергу Канта), а по-друге, обмеження живопису схематичністю викликає цілу низку питань у контексті подальшого розгляду цього виду мистецтва з позицій наявності в ньому так званого «символічного стилю». На нашу думку, подібне «таврування» живопису і декларування його обмеженості рамками схематизму із самого початку унеможливають наявність у ньому символізму, оскільки, за логікою самого Шеллінга, символ є синтезом алегоричного і схематичного і не може вміщуватися лише у межах схеми.

Заперечують позиціонований схематизм і подальші міркування Шеллінга, в яких він зазначає, що «художня форма, що бере ідеальну єдність у її розрізненні як символ, є живопис»<sup>434</sup>. Філософ зауважує, що живопис першою із усіх художніх форм спрямований на відтворення образів, хоча при цьому робиться акцент на його найбільшій віддаленості від реальності, завдяки чому він характеризується суцільною ідеальністю. Чому позиціонується саме віддаленість від реальності, залишається під питанням, тим паче у контексті надання особливого значення історичному живопису та зображенню людини як такої, що має пряме відношення до реальної дійсності та її відтворення. Свідченням цього є твердження Шеллінга про те, що фігура людини постає головним і найбільш достойним предметом образотворчого мистецтва.

<sup>432</sup> Там само. – С. 134.

<sup>433</sup> Там само. – С. 110.

<sup>434</sup> Там само. – С. 222.

Продовжуючи свій аналіз міфологічних систем, філософ відносить до реалістичної міфології давньогрецьку й іудейську, а до ідеалістичної – християнство. При цьому грецька міфологія постає в його концепції «символікою безкінечного»<sup>428</sup>, оскільки зображення безкінечного в ній здійснюється у скінченному, на відміну від християнської міфології, яка є лише алегорією безкінечного у своєму намаганні приєднати скінченне до безкінечного. Із цим надзвичайно важко погодитися, оскільки зведення як християнської міфології, так і християнського мистецтва лише до рівня алегорії є їх неприпустимим спрощенням й штучною схематизацією. Ще більше питань викликає теза про те, що християнство «не має завершених символів, а тільки символічні дії»<sup>429</sup>, серед яких Шеллінг виділяє хрещення Христа та його смерть, що у християнських обрядах дієво відтворюються у вигляді причастя й хрещення. Зважаючи на це, він доходить висновку, що «тільки суспільне життя церкви може стати символічним, а її культ – живим твором мистецтва»<sup>430</sup>, в результаті чого основним символом царства небесного стає лише церква в усіх дієвих проявах свого функціонування. Радикальним вердиктом щодо християнської міфології стає висновок про повну відсутність у ній будь-якої символіки.

Розмірковуючи над потенційною можливістю трактування образів Христа і Богоматері у символічному ключі, Шеллінг врешті-решт позбавляє їх символічного значення у рамках християнства, обмежуючись лише припущеннями із додаванням «якщо». «Якщо у християнстві Син Божий повинен був мати справжнє символічне значення, то як символ вічного олюднення бога у скінченному»<sup>431</sup>. Але це твердження залишається лише потенційною нереалізованою можливістю завдяки хитким обмеженням: «повинен був мати». Подібна ситуація складається і з образом Богоматері, яка саме у межах церковного тлумачення, на думку Шеллінга, позбавляється символічного смислу, що, на нашу думку, є вкрай парадоксальним і недостатньо доведеним. «І цей образ також має символічний характер, якщо, може бути, і не в ідеях церкви, але за власною необхідністю. Це символ всезагальної природи або материнського начала усіх речей, що квітне своєю вічною дівочістю. Однак у міфології

<sup>428</sup> Там само. – С. 130.

<sup>429</sup> Там само. – С. 134.

<sup>430</sup> Там само. – С. 135.

<sup>431</sup> Там само. – С. 132.

## РОЗДІЛ 3.

### Раціоналізація європейської культури Відродження та Нового часу як фактор десимволізації образотворчої практики

#### 3.1. Антропологізація образотворчого мистецтва доби Відродження й Нового часу: від символізму до алегоризму й реалізму

Перехід до нової візуальної мови у добу Відродження є досить складним, неоднорідним, нелінійним процесом, підґрунтя якого починає закладатися за часів пізнього Середньовіччя, адже готичний стиль у мистецтві, на думку О. Лосєва, доречно розглядати вже крізь призму гуманістичного мислення. Зростання ролі людини, її індивідуалістичне піднесення й устремління до небес в усвідомленні своєї богообраності й причетності до потенцій божественної творчості візуалізуються в шпилястих обрисах готичного собору, що усією своєю конструкцією спрямований до небес. Поступовий відхід від символіко-містичного світобачення Середньовіччя й перехід до примату наукової раціональності й індивідуалізму також при прискіпливому розгляді не є абсолютно беззастережною характеристикою усіх географічно-культурних локалізацій Відродження, що унаочнює нелінійність його розвитку. Але, на думку К. Бурдаха, «гуманізм, Ренесанс врятували народи Середніх віків від лютих хвиль, які вели до людського самознищення. Це їх вічна історична заслуга. Таке перетворення лихоманної маячні релігійного почуття із сили, що знищує життя, на силу, що стверджує життя, – їх діяння»<sup>317</sup>.

Надзвичайний скепсис щодо будь-яких елементів відродження античної традиції в усі періоди розвитку західної культури висловлює О. Шпенглер, зазначаючи, що «достатньо пильно вдивитися, щоб впевнитися, що про “відродження” хоча б одного значного мистецтва ще жодного разу мови не йшло. Із стилю пірамід не перейшло нічого до дорічного стилю. Ніщо не пов’язує античні храми зі східними базиліками, оскільки запозичення античної колони у вигляді архітектурної деталі – на поверхневий погляд найважливішої – виявляється не більш вагомим

<sup>317</sup> Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / К. Бурдах; [пер. с нем. М. И. Левина] – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – С. 115.

аргументом, ніж гетівське використання античної міфології у класичній Вальпургієвій ночі. Вірити у відродження будь-якого античного мистецтва на Заході у XV столітті є галюцинацією достатньо дивної властивості»<sup>318</sup>. Звісно, що нам важко погодитися із подібною категоричністю, але такий погляд також наявний в історії філософського осмислення культурно-мистецької специфіки доби Відродження, й ми не можемо не звернути на нього увагу.

Я. Буркхардт у своєму дослідженні культури Відродження в Італії, окрім наголосу на зверненні до античної традиції, зазначає, що «культура Відродження додає ще більше досягнення, яке полягає у тому, що вона вперше відкриває й дістає на білий світ зміст людини в усій її повноті»<sup>319</sup>, що передбачає різнобічний і різноплановий розвиток людської індивідуальності. Але, на думку О. Лосєва, навіть на італійських культурних теренах індивідуалістські інтенції відрізняються своєю суперечливістю й урешті-решт призводять до глибокої кризи й розуміння обмеженості людських можливостей. Якщо зважати на неоплатонічне підґрунтя італійської візуальної реалістичної образності, не розглядаючи мистецтво цієї доби лише крізь призму заперечення символічної умовності та її виродження в алегоризм, то тілесна краса ренесансних творів перетворюється на живий символ божественної мудрості у дусі Плотіна, що виявляється у цьому світі через посередництво митця. Як зазначає П. Біцилли, центром розповсюдження неоплатонічних ідей була флорентійська Платонівська академія, а неоплатонічні ідеї стосовно природи художньої творчості поділяли багато вчених, у тому числі М. Кузанський, М. Фічіно й П. Мірандола. На думку Кузанського, «ваятель або живописець беруть свої прообрази у речей, які вони хочуть зобразити»<sup>320</sup>, а Бог для нього виступає насамперед творцем і художником. У «Марсіліо Фічіно й Піко делла Мірандола на першому плані стоїть космос як художньо завершене ціле й Людина – центр його. Їх пафос полягає у безпосередньому переживанні єдності Космосу, єдності Макрокосму й Мікрокосму. Виходячи із цього духовного досвіду, вони, ставлячи

<sup>318</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер; [пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1998. – С. 393.

<sup>319</sup> Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт. – М.: Юристъ, 1996. – С. 200.

<sup>320</sup> Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли; [сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича]. – СПб.: Мифрил, 1996. – С. 40.

мистецтву, що має ірраціональну природу. Із подібних умовиводів, хоча Шеллінг і не робить таких узагальнень, слідує, що давньогрецьке мистецтво визначається, з одного боку, символізмом, оскільки основним матеріалом для його образів виступає давньогрецька міфологія, а з іншого боку – раціоналізмом, сутність якого недостатньо деталізується автором, у результаті чого залишається не зовсім зрозумілим, яким чином вони співіснують і чи не виникає між ними суперечностей. Адже, якщо виходити із визначення художнього символу, який ми знаходимо у С. Аверинцева, то «смысл символу неможна дешифрувати простим зусиллям розуму, в нього потрібно “вжитися”. Саме у цьому полягає принципова відмінність символу від алегорії: смысл символу не існує у якості певної раціональної формули, яку можна “вкласти” в образ і потім виокремити із образу»<sup>427</sup>.

Співвідносячи давньогрецьку міфологію зі східною, Шеллінг відзначає, що на Сході скінченне піддається символізації через безкінечне, у той час як грецькі твори містять суцільну нерозрізненість скінченного і безкінечного. Виходячи із цього, філософ робить висновок про однобічність східної символіки, завдяки якій східна людина суцільно занурена у надчуттєвий світ. Подібно до Гегеля, він також достатньо зверхньо ставиться до творів східного мистецтва, не завжди вважаючи, що, наприклад, індуси змогли навіть досягти рівня мистецтва (мова йде про поезію індусів, до якої Шеллінг ставиться досить поблажливо). Поєми індусів він навіть не відносить до алегоричних форм, хоча і зазначає, що вони максимально до них тяжіють. Ні про який символізм не йдеться, у чому, як і у випадку із Гегелем, відчувається наявність суттєвого міжкультурного бар'єру, що не дозволяв європейським мислителям того часу побачити глибинний символічний зміст східного мистецтва. Окрім цього, Шеллінг помилково зазначає, що індуїстська релігія забороняє пластичні форми образотворчого мистецтва, напевно, маючи на увазі табування ісламу, що не є домінуючими в індуїстській культурі, яка може похвалитися витонченими зразками як живопису, так і скульптури й архітектури, в якій Шеллінг вбачає прототип європейської готики, оскільки вона за своєю будовою нагадує рослину й тяжіє виключно до алегорії (із чим також важко погодитися і повністю відкинути її символічні риси).

<sup>427</sup> Аверинцев С. София-Логос. Словарь. / С. Аверинцев; [2-е, испр. изд.] – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155.

грунтом, що живить мистецькі твори й надає їм можливість втілювати в образах вічні поняття.

Таким чином, стаючи основним матеріалом і джерелом образів для мистецтва, міфологія наділяє символічною природою й саме мистецтво, що стає «зображенням абсолютного із абсолютною нерозрізненістю загального й особливого в особливому»<sup>423</sup> і виявляється лише і виключно у символічній формі. Символічне, у свою чергу, за Шеллінгом, стає синтезом алегоричного і схематичного, які за своєю сутністю є протилежностями. «Синтез того та іншого, де ані загальне не означає особливого, ані особливе не означає загального, але де і те й інше абсолютно єдині, є символ»<sup>424</sup>. Як зазначає дослідниця С. Сичова, є сенс зіставити розподіл Шеллінга на схематизм, алегорію і символ й вчення Гегеля про символізм, класицизм та романтизм. Таке зіставлення робить О. Лосєв у книзі «Діалектика художньої форми». Він вважає, що «“схематизм” Шеллінга можна зіставити із “символізмом” Гегеля, “алегоризм” Шеллінга із “романтизмом” Гегеля і “символізм” Шеллінга із “класицизмом” Гегеля. (...) Для Лосєва є беззаперечним те, що “символізм” Шеллінга повністю збігається із “класицизмом” Гегеля»<sup>425</sup>.

Окрім цього, дослідниця слушно зазначає, що оскільки у Шеллінга символи одночасно є богами й ідеями – тобто постають у нероздільній єдності, «така позиція у корені розходиться із сучасною теорією символу, скажімо, М. Мамардашвілі й О. Пятигорського, відповідно до якої символ вказує на дещо за межами себе, в їх концепції – на свідомість. Розходиться це вчення і з позицією здорового глузду, який потребує, щоб символ вказував на дещо поза собою»<sup>426</sup>. Але врешті-решт Сичова зауважує, що у цьому може полягати своєрідний погляд на взаємозв'язок символу й того, що він виражає, символізує, тобто первоначала.

Звертаючись у своїх міркуваннях до давньогрецької міфології й підкреслюючи її символічну сутність, стосовно давньогрецького мистецтва Шеллінг визначає його суцільно раціоналістичний характер, який притаманний усій давньогрецькій культурі, на противагу новому

проблему наближення людини до Бога, обожнення людини, theosis'a, трактують її у містичному дусі, підкреслюючи значення безпосереднього почуття власної божественності, притаманного людині»<sup>321</sup>.

Звісно, непотрібно при цьому забувати про дійсне переформатування творчого світовідчуття та його максимальне зацікавлення реальними проявами природної дійсності, художнім відображенням якої й постають ренесансні твори, втілюючи у своїх образах переосмислені античні уявлення про красу і гармонію, що вже базуються не на умоглядних принципах Середньовіччя, а мають чітко окреслене науково-математичне підґрунтя. Розширений пласт знань, яких набувають тогочасні художники, використовується задля максимально точної візуалізації усіх нюансів людської природи, й математичні розрахунки мають для них першочергове значення. «Математика для Альберті – таємний шифр усіх речей. Коли він розмірковує про живопис, “цвіт усіх мистецтв”, й намагається знайти джерело його “божественної сили”, яка “майже оживляє мертвих через багато віків”, то бачить її саме в математиці»<sup>322</sup>. Математичні принципи для розрахунку пропорцій людського тіла були стрижневими для Леонардо да Вінчі, А. Дюрера та багатьох інших митців. «Як Микола Кузанський, Леонардо застосовує закони математики до усього, що пізнається»<sup>323</sup>. На відміну від середньовічного майстра, перед яким не поставала проблема реалістичної передачі людської тілесності, що зображувалась максимально умовно, підкреслюючи цим важливість духовної складової, ренесансний художник переходить до повноцінно реалістичної тілесності, завдяки чому, на думку Лосєва, трьома основними пріоритетами у мистецтві постають: людське тіло, тривимірність і рельєфність зображень й довіра до людського зору.

Ще однією надзвичайно важливою ознакою, що відрізняє мистецтво Відродження від середньовічних творів, є широкомасштабне застосування перспективи, перші кроки до якої здійснює у період Проторенесансу Джотто. На думку Е. Панофського, «якщо і в історії мистецтва скористатися вдало винайденим терміном Ернста Кассірера, її можна визначити як одну із “символічних форм”, через які “духовно значущий

<sup>423</sup> Там само. – С. 106.

<sup>424</sup> Там само. – С. 106.

<sup>425</sup> Цит. за Сычева С. Г. Ф. Шеллинг и Вячеслав Иванов: «Философия искусства» и символизм [Электронный ресурс] / С. Г. Сычева – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/f-shelling-i-vyacheslav-ivanov-filosofiya-iskusstva-i-simvolizm/pdf>

<sup>426</sup> Там само.

<sup>321</sup> Там само. – С. 42.

<sup>322</sup> Гарен Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы / Э. Гарен; [пер. с итал., вступит. ст. и ред. д.и.н. Л. М. Брагиной]. – М.: Прогресс, 1986. – С. 90.

<sup>323</sup> Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли; [сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича]. – СПб.: Мифрил, 1996. – С. 65.

зміст пов'язаний із конкретним чуттєвим знаком і цьому знаку внутрішньо притаманний»<sup>324</sup>. І особливості цієї перспективи, а не просто факт її наявності, можуть змістовним чином характеризувати ту чи іншу художню епоху. Образотворче мистецтво Ренесансу, з одного боку, продовжує звертатися до християнських релігійних сюжетів, але, з іншого боку, за принципами реалізації цього завдання кардинально відрізняється від середньовічної практики, що приводить, на думку Панофського, до того, що перспектива витісняє у ренесансних творах символічно-магічне наповнення. Завдяки перспективі на перший план виходить сфера психологічного й мистецтво набуває можливості відкрити усе багатство індивідуального внутрішнього світу людини.

Символічний контекст практично зникає у подібних творах, у кращому випадку перероджуючись на раціональний алегоризм, про який вже йшла мова у попередньому розділі. Таким чином, образотворче мистецтво, на основі концепції Кассіра, ми визначаємо як символічну форму, яка у різні історичні періоди розвитку європейської культури, у свою чергу, характеризується домінуванням своїх складових – символічної, класичної й некласичної форми мистецтва, які також складаються із значної кількості різномірних символічних форм, різновиди яких, притаманні Ренесансу, ми можемо визначити як суто реалістичні, реалістично-алегоричні та реалістичні з символічними елементами, що приходять на зміну символічним і символіко-алегоричним формам Середньовіччя. Це не означає, що символічні образи зникають в усіх творах Відродження – ми вже зазначали, що процеси, які відбуваються у межах цього періоду, відзначаються своєю складністю й нелінійністю, особливо стосовно мистецтва Північного Відродження, про яке ще буде йти мова. Символічні елементи можуть також бути присутніми у вигляді другорядних і додаткових деталей навіть у суто реалістичному творі, про що дуже ґрунтовно і розгорнуто пише О. Лосєв у своїй роботі «Символізм та реалістичне мистецтво», проєкції якої є абсолютно доречними у плані розгляду мистецтва Відродження. Реалістично-алегоричні й суто реалістичні образи превалюють у ренесансному мистецтві Італії, підґрунтя якого

<sup>324</sup> Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский; [пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 46.

– це реальна єдність, а словесне мистецтво – ідеальна. Також він визначає і третю форму єдності, в якій реальне та ідеальне виступають у повній нерозрізненості. «Кожній із цих форм, оскільки вони полягають або в реальній, або в ідеальній єдності, відповідає особлива форма мистецтва: реальній, оскільки вона полягає в реальній єдності, відповідає музика, ідеальній – живопис, а тій формі, що всередині реальної єдності знову представляє обидві єдності поєднаними, – пластика»<sup>421</sup>. Подібна градація спостерігається і в межах ідеального ряду, де словесне мистецтво розподіляється на лірику, епос і драму.

При цьому основний пріоритет у внутрішній значущості повністю віддається літературі – слову, що висувається Шеллінгом на перший план по відношенню до образотворчого мистецтва, оскільки, на його думку (у чому він також не є новатором – згадаймо християнських апологетів), саме через мову світу було явлене божественне знання. Але він зазначає, що реальний світ вже перестав бути мовою бога й живе слово стало мертвим, застиглим. На цій підставі й образотворче мистецтво перетворюється на померле слово. Таким чином, другорядне значення образотворчого мистецтва у концепції Шеллінга зберігається, що свідчить про наявність непоодиноких тверджень у тогочасній культурній традиції, які віддають перевагу слову перед образом й літературі перед образотворчим мистецтвом.

Основним і необхідним підґрунтям для існування мистецтва, на думку філософа, є міфологія, що виступає його базисом й первинним матеріалом. Саме міфологія (грецька і не тільки) стає тим джерелом первообразів, в якому міститься сенс усього універсуму. Вона і є справжньою символікою, що характеризується безкінечністю й універсальністю. Як зазначає Шеллінг, Гомер став лише ретранслятором вічних смислів, що вже містилися у міфологічному світогляді того часу, оскільки «міфологія не може бути твором ані окремої людини, ані роду (наскільки останній є тільки зібранням індивідуумів), а лише роду, наскільки він сам є індивідуум й подібний одній окремій людині»<sup>422</sup>. Подібна трактовка наштовхує на паралелі із юнгівською концепцією колективного позасвідомого, в якій міфологія постає у вигляді архетипічної конструкції, що вміщує у собі колективні уявлення про абсолют і виявляється у тих чи інших творах мистецтва. Міфологія в розумінні Шеллінга виступає

<sup>421</sup> Там само. – С. 69.

<sup>422</sup> Там само. – С. 114.

символізму як феномена європейського образотворчого мистецтва у різні історичні періоди розвитку європейської культури.

Продовжує розгляд питань символу й символізму в лоні німецької класичної філософії Ф. Шеллінг, який у своїй праці «Філософія мистецтва» приділяє значну увагу питанням визначення й диференціації цих понять у контексті побудови логіки існування й форм вияву мистецтва крізь призму його філософського усвідомлення, без якого, на думку філософа, взагалі неможливо розуміння суті мистецтва: «Окрім філософії та інакше, ніж через філософію, про мистецтво взагалі нічого неможливо знати абсолютним чином»<sup>418</sup>. У своєму підході до аналізу сутності мистецтва він наслідує платонівському принципу існування вічних ідей, що знаходять своє відображення у цьому матеріальному світі. На відміну від Платона, Шеллінг не вважає твори мистецтва «тінню тіней», «наслідуванням наслідуванню», засуджуючи й відкидаючи корисність їх існування на підставі непотрібності продукування зайвих копій. На думку Шеллінга, «мистецтво ж є зображення первообразів; отже, бог є безпосередня першопричина, кінцева можливість будь-якого мистецтва, він сам джерело усілякої краси»<sup>419</sup>. Саме через мистецтво бог виявляє себе світу, й саме завдяки символічному розкриттю цих мистецьких образів дослідник може наблизитися до пізнання істинних первообразів. На думку Шеллінга, завдяки мистецтву – через нього – відбувається послідовна еманация абсолютного<sup>420</sup>.

Вибудовуючи основний каркас своєї філософії мистецтва, Шеллінг «конструює» основні форми, із яких складається світ мистецтва, й використовує при цьому достатньо прямолінійно ряд категорій, що допомагають йому упорядкувати й систематизувати взаємовідносини між різними видами мистецтва. Розмежовуючи ідеальне й реальне, безкінечне й скінченне, об'єктивне і суб'єктивне й підпорядковуючи їм усю побудовану систему мистецтва, Шеллінг не уникає штучності, яка піддається обґрунтованій критиці з боку Гегеля.

Співвідносячи реальний та ідеальний ряд у філософії із образотворчим та словесним мистецтвом, мислитель визначає, що образотворче мистецтво

<sup>418</sup> Шеллинг В. Ф. *Философия искусства* / В. Ф. Шеллинг; [перев. П. С. Попова]. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1965. – С. 52.

<sup>419</sup> Там само. – С. 86.

<sup>420</sup> Там само. – С. 70.

закладає науково-раціоналістична художня теорія цього періоду, в основі якої лежать вже не теологічні догмати, а досягнення тогочасних наук.

Вже у період раннього Ренесансу італійські художники, окрім образотворчої діяльності, зверталися до теоретичного обґрунтування нових наукових підходів до живопису, свідченням чого є трактат П'єро делла Франческа «Про живописну перспективу», в якому він «формулює “математично точний образ лінійної перспективи”, першим уособленням якої є вже “Трійця” Мазаччо»<sup>325</sup>. Про значення числа й математичного обрахунку згадує у своєму «Трактаті про архітектуру» й Антоніо Аверліно Філарете.

Провідного значення у цей період набувають твори Леона Баттісти Альберті, що у роботах «Про живопис», «Про зодчество», «Про статую» закладає науково-математичну базу розуміння мистецької гармонії, ритму, пропорції та симетрії. Антично-міметичні принципи наслідування природі Альберті проповідує у своєму трактаті «Про живопис», що закладає основи реалістичного відображення навколишньої дійсності.

Звернення до математичних принципів «золотого перетину» в мистецтві відбувається також у трактаті Луки Пачолі «Про божественну пропорцію». На думку Петрарки, живопис повинен спрямовувати людину на споглядання краси природи, що є витвором Творця цього світу. Але «Петрарка добре знає місце живопису в античній ієрархії вмінь, тому не називає його філософією. (...) Однак в інтимному відчутті Петрарки живопис стоїть не нижче поезії»<sup>326</sup>.

Тяжінням до реалістичної або реалістично-алегоричної образності, психологізму й реалізації античних художніх принципів відзначені твори таких митців раннього італійського Відродження, як Мазаччо, Донателло, Брунеллескі, Боттічеллі тощо. Як зазначає А. К. Дживелегов, «Мазаччо навчив зображувати людину й природу. Людське тіло, оголене й одягнене, відразу наблизилось до життя»<sup>327</sup>. Сандро Боттічеллі, з одного боку, тяжіє до індивідуалістично-реалістичної образності, створюючи легко впізнавані

<sup>325</sup> Панофский Э. *Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика* / Э. Панофский; [пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 13.

<sup>326</sup> Бибахин В. В. *Новый ренессанс* / В. В. Бибахин. – М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. – С. 379.

<sup>327</sup> Дживелегов А. К. *Творцы итальянского Возрождения: В 2 кн. Кн. 1.* / А. К. Дживелегов; [общ. ред. и сост. Р. Хлодовского]. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – С. 127.

образи витончених жінок, а з іншого боку, часто звертається до алегорій. На картині «Весна» усі жінки, у тому числі й три грації, зображені вагітними, вони виступають алегоріями відродження природи із приходом тепла, а також відсилають нас до античного поетичного сюжету Овідія. Лосєв, вбачаючи неоплатонічні ознаки у творчості Боттічеллі, акцентує увагу на тому, що «платонічні гуманісти Ренесансу розглядали трьох грацій не просто як “почет” Венери, відповідно до міфологічних джерел, а як три її обличчя, три іпостасі, “єдністю” яких є сама Венера. При цьому традиційні імена Аглая, Євфросіна, Талі замінялись на інші, що безпосередньо вказували на їх тотожність із Венерою, – “краса”, “любов”, “насолада” або “краса”, “любов”, “цнотливість”»<sup>328</sup>.

Культура високого Відродження лише зміцнює науково-раціоналістичну основу мистецької практики, перетворюючи художників на титанів художньої думки, що володіли неймовірними творчими й науковими здібностями. Пріоритет візуального образу був настільки значним, що він не тільки виступав на рівних із культурою слова, а й претендував на провідну роль, свідченням чого є виведення Леонардо да Вінчі живопису на рівень науки, що стоїть навіть вище філософії. Він зазначає, що «живопис є воістину наукою й законною дочкою природи, адже він народжений самою природою»<sup>329</sup>. Слідом за античними прихильниками теорії мімезису Леонардо у своїх теоретичних нотатках пропонує митцям наслідувати природу, уподібнюючи художника дзеркалу, що максимально реалістично подає нам картину дійсності. Ґрунтовне знання анатомії, наукова обізнаність у сфері точних дисциплін дають можливість Леонардо створювати надзвичайно реалістичні, але у той же час одухотворені образи, у вигляді вторинних і фонових елементів яких можуть проступати певні символи та алегорії, що загалом не впливають на стрижневу реалістичну спрямованість його художніх образів. На відміну від Мікеланджело, творчий світогляд Леонардо має багато спільного із аристотелізмом.

На противагу цьому, інший титан Відродження – Мікеланджело, на думку Лосєва і Панофського, більше тяжіє до неоплатонізму. «Твори

змістом та формою»<sup>415</sup>. У такій ситуації краса твору вже не є пріоритетною, займаючи другорядні позиції, а саме «мистецтво, що взяте тільки як мистецтво, стає у певній мірі чимось зайвим»<sup>416</sup>.

Важливим моментом є також те, що Гегель бачить у такому виродженні справжнього мистецтва в романтичній формі повернення до символізму, але не у його абстрактній всезагальності, а на рівні передання внутрішньосуб'єктивних смислів митця у вигляді знаків або натяків, що, на його думку, вже було притаманно творчості Гете, який «є майстром таких символічних зображень»<sup>417</sup>.

Здійснивши аналіз запропонованої Гегелем концепції зміни історичних форм буття мистецтва, можна зазначити, що її лінійний і надзвичайно узагальнений характер не в змозі передати складність і багатогранність культурно-мистецьких трансформацій, різноплановість і багатовекторність яких важко обмежити чітко розподіленим пануванням символічної, класичної та романтичної форми. Обравши подібні до гегелівської системи назви двох форм буття мистецтва – символічної та класичної – й доповнивши їх змішаною, які, у свою чергу, містять у собі значну кількість більш деталізованих форм, ми виходили насамперед із розуміння наявності усіх цих мистецьких різновидів практично в усіх історичних періодах розвитку мистецтва, а також нелінійності їх розвитку в короткочасних або довготривалих проміжках домінування тієї чи іншої форми, що не передбачає зникнення й виродження інших. Визначення ж символічної форми вияву мистецьких образів у нашому варіанті відрізняється від гегелівського, оскільки зміст символічного образу виходить далеко за межі його форми, на який вона лише вказує, й сфера функціонування такої символічної форми не обмежується давніми періодами існування людства. Визначення класичної форми у цілому дуже подібне до гегелівської дефініції, оскільки передбачає максимально повну відповідність форми та змісту, хоча сфери її вираження не обмежуються скульптурою, а розповсюджуються на усі види образотворчого мистецтва й поза давньогрецьким періодом. Обрання певних вихідних гегелівської концепції у поєднанні із принципом соціокультурної динаміки П. Сорокіна дає нам можливість максимально повно і багатогранно розглянути функціонування

<sup>328</sup> Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосєв; [сост. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1998. – С. 331.

<sup>329</sup> Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / П. М. Бицилли; [сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича]. – СПб.: Мифрил, 1996. – С. 69.

<sup>415</sup> Там само. – С. 288.

<sup>416</sup> Там само. – С. 249.

<sup>417</sup> Там само. – С. 294.



образів, що притаманно більш пізнім періодам становлення символізму вже як самостійного напрямку, в межах якого процес символізації суцільно залежить від внутрішньо-індивідуальних спрямувань автора. Й оскільки, за Гегелем, символічна форма мистецтва передуює класичній (тобто Античності), не зовсім зрозуміло, що маєтєся на увазі й які саме твори можна використати у вигляді прикладів цих тверджень.

Врешті-решт ми приходимо до діалектичної необхідності зміни однієї форми мистецтва іншою, що обумовлюється вичерпаністю попередньої, – таким чином, наступним необхідним етапом стає зникнення символічної форми мистецтва й народження класичної. «Після того як мистецтво вийшло за межі символічного, це співвідношення більше вже не може носити символічний характер і робить тому спробу прибрати те, що складає суттєвий характер символізму й що усі попередні форми не були здатні подолати, – прибрати невідповідність між формою та змістом і їх самостійність по відношенню один до одного»<sup>414</sup>. Подолання цієї невідповідності й досягнення адекватного співвідношення між формою та змістом максимально повно реалізується у класичній формі мистецтва, яка, на думку Гегеля, є вершиною мистецьких досягнень людства. В ній реалізується ідеал, що являє себе у вигляді максимально досконалого тілесного людського образу, втіленого у скульптурній формі, яка займає центральне положення в класичному мистецтві, пік розвитку якого припадає на період «золотого віку» давньогрецької культури. При цьому Гегель зазначає, що певні елементи символізму наявні у давньогрецьких творах, але їх чисельність є вкрай незначною і не ставить під сумнів домінування класичної форми.

Із розпадом класичної форми мистецтва відбувається її трансформація у романтичну, що проходить у своєму розвитку, на думку Гегеля, три етапи: суто релігійний, піднесення особистісної самостійності в межах божественного духу й останній, що передбачає самостійність і автономність творчого характеру. Поступово відповідність між формою і змістом починає зміщуватися у бік превалювання божественної сутності, для якої форма її виразу стає не настільки значущою, як внутрішнє наповнення, а із все більшим домінуванням творчої індивідуальності мистецтво приходять до «влади художньої суб'єктивності над будь-якими

<sup>414</sup> Там само. – С. 133.

Мікеланджело відображають неоплатонічний світогляд не тільки у формі й мотивах, але також в іконографії та змісті... Мікеланджело звертається до неоплатонізму в своїх пошуках зримих символів людського життя й долі, як він їх переживав»<sup>330</sup>, хоча, на нашу думку, він також максимально спрямований (особливо у першій половині свого творчого шляху) на повнокровну й реалістичну передачу усіх нюансів людського тіла, що базується на глибокому знанні анатомії й точних наук. Античні образи кремезних атлетів стають характерною ознакою творів митця, у своїй іноді гіперболізованій формі закладаючи основи майбутнього маньєризму.

У період пізнього Відродження в Італії на базі вже існуючих протиріч всередині художнього процесу, пов'язаних із кризою індивідуалізму, розумінням обмеженості лише реалістичної образності, відбувається зародження маньєризму, який відома українська дослідниця образотворчого мистецтва Ю. Романенкова розглядає у значно ширшому контексті – як категорію, що не прив'язана до конкретного історичного періоду. «Маньєризм у даному контексті – це категорія “наскрізна”, позачасова. Із часом термін “маньєристичний” став синонімом поняття “кризовий” по відношенню не тільки до перехідної епохи, але й до зламної фази того чи іншого стилю або напрямку в художній культурі. Власне, маньєризм у більш широкому розумінні – це стан епохи, стилю або окремо взятої особистості, який можна назвати відлунням, хворобливим відгуком на те, що відбувається навколо, на крах ідеалів і зяючу порожнечу»<sup>331</sup>. Як зазначалося, вже у творчості Мікеланджело відчувуються мотиви назрівання внутрішньої незадоволеності раціоналізовано-реалістичною образністю, що у подальший маньєристичний період проявляється у схильності митців до символізму й алегоризму. Зародження маньєризму відбувається в Італії, але символіко-алегоричні тенденції цього напрямку більш повномасштабно розгортаються у творчості митців Північного Відродження. Маньєристичні тенденції продовжували своє існування в Європі практично до початку XVII ст. Як зазначає О. Бенеш, Дж. Б. Россо, а згодом і Я. Понтормо, наслідуючи прийоми Мікеланджело, маньєристи роблять фігури своїх персонажів максимально видовженими, нема-

<sup>330</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев; [сост. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1998. – С. 442.

<sup>331</sup> Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – С. 24.

теріально-спіритуалізованими, у своїй нереалістичності символічно спрямованими до небес.

На відміну від переважної більшості науковців, які розглядають образотворче мистецтво Італійського Відродження крізь призму реалістичних тенденцій, західноєвропейська дослідниця С. Коен у своїй роботі «Тварини як приховані символи в мистецтві доби Відродження»<sup>332</sup> висловлює думку, що художники цього часу втілювали у символічних образах тварин містико-релігійні контексти давніх вірувань, а також християнства.

Окремого розгляду в контексті символічної складової в теорії й образотворчій практиці культури Відродження потребують саме північні регіони, які мають свій, відмінний від італійського, колорит і змістовне наповнення.

Одним із перших північних новаторів у художньому просторі на межі готики і Ренесансу є нідерландець Ян ван Ейк, із яким пов'язують вдосконалення не досить розповсюдженої до того часу техніки масляного живопису та її активне використання. Його роботи, з одного боку, тяжіють до символіко-алегоричних образів («Різдво», розписи Гентського вівтаря, «Благовіщення» тощо), а з іншого – сповнені новаторською реалістичністю із можливими вкрапленнями додаткових символічних елементів («Подружжя Арнольфіні»).

Серед концепцій теоретичних основ символізму у німецьких мислителів можна виділити концепцію М. Кузанського, про якого вже йшлося в контексті неоплатонізму. У трактаті «Про дар батька світів» діяльність Бога щодо створення цього світу розглядається Кузанським абсолютно подібною до творчості людини-художника. Символічна теорія мислителя досягає подальшого розгортання у праці «Про вчене невідання», в якій відчувається вплив алхімічних вчень Середньовіччя.

Сила алхімічної традиції містила у собі, окрім суттєвих наукових доробків, широкий пласт містико-символічних знань, вплив яких значна кількість дослідників бачить у творчості ренесансних митців, у тому числі й Ієроніма Босха. Як зазначає О. Блінова в роботі «Алхімія і її символіка у творчості Ієроніма Босха», «алхімічне пояснення численних символів Босха запропонував у 1946 р. Комбе, підхід якого у 1966 р. розвинув ван Леннеп,

<sup>332</sup> Cohen S. *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* / Simona Cohen. – Leiden, Boston: Brill, 2008. – 319 p.

виявляється у «мистецтві субстанціальності»<sup>409</sup>. Як зазначає Гегель, подібний спосіб прояву символічного знаходить своє відображення тільки у поезії, оскільки будь-які пластичні мистецтва не здатні до адекватної передачі пантеїстичних інтенцій. У цьому контексті здійснюється аналіз індійської, магометанської поезії та християнської містики. «Художній твір стає тепер виявленням чистої сутності смислу усіх речей, але такої сутності, яка встановлює несумірність образу та смислу, що була присутня раніше в символі в собі, – у якості смислу самого божества, що виходить у мирському за межі усього мирського»<sup>410</sup>. Врешті-решт смисл починає на цій стадії домінувати над образом, завдяки якому він стає проявленим.

Завершальним етапом у розгортанні цієї історичної форми мистецтва, за Гегелем, стає свідомо символіка порівняльної форми мистецтва, провідним в якій стає те, що смисл «навмисно вважають відмінним від зовнішнього способу його зображення»<sup>411</sup>. Якщо на попередній стадії співвідношення форми та змісту були логічно взаємообумовлені, тобто форма виводилась безпосередньо зі змісту, хоча й не була сумірна йому, то символіка порівняльної форми мистецтва перетворює ці взаємини на «більш або менш випадкове поєднання, що залежить від суб'єктивності поета, заглибленості його духу в зовнішнє існування, його дотепності й взагалі його вигадки. При цьому він може виходити із чуттєвого явища, втілюючи у нього створений із себе споріднений духовний зміст»<sup>412</sup>. Аналізуючи подібні твердження, необхідно зазначити, що мова йде виключно про літературну творчість, що також зазначає і сам автор: «Різні форми, що знаходять своє місце в усьому цьому колі, майже виключно належать сфері словесного мистецтва (...), між тим як завдання образотворчих мистецтв полягає у тому, щоб у зовнішньому зображенні як такому виявляти його внутрішнє начало»<sup>413</sup>. Таким чином, виявлення символічної форми мистецтва, у трактуванні Гегеля, стосовно образотворчого мистецтва не виходить за межі позасвідомої символіки, оскільки наступні стадії безпосередньо стосуються літературної творчості, хоча й не зовсім зрозуміло, яких саме її зразків, особливо стосовно «суб'єктивності поета» й певної свободи використання символічних

<sup>409</sup> Там само. – С. 32.

<sup>410</sup> Там само. – С. 83.

<sup>411</sup> Там само. – С. 88.

<sup>412</sup> Там само. – С. 89.

<sup>413</sup> Там само. – С. 92.

Другий ступінь розгортання позасвідомої символіки є перехідним, оскільки в його межах оформлюються передумови виникнення «символу у власному смислі»<sup>406</sup>. Для унаочнення цього перехідного етапу Гегель звертається до індійської культури, яку в досить принизливій формі зводить до примітивних форм фантазування, в чому різко відчувається суттєва міжкультурна дистанція між західноєвропейськими та східними світоглядними настановами. За його словами, «ці перші, ще найбільш дикі спроби фантазії та мистецтва зустрічаються переважно у давніх індійців. Головний їх недолік, відповідно до поняття цього ступеня, полягає у тому, що вони не в змозі ані осягнути смисл у його ясності, ані охопити наявну дійсність у її своєрідному виді й значущості»<sup>407</sup>. Окрім цього, він вдається й до надзвичайно некоректних висловлювань, що також свідчить про катастрофічну міжкультурну прірву: «При усьому своєму багатстві й грандіозній сміливості уяви вони у своєму плутаному змішуванні скінченного й абсолютного впадають у якусь колосальну фантастичну маячню»<sup>408</sup>. Також Гегель вказує на суцільно чуттєвий характер індійського мистецтва, й особливо еротичних зображень, які є невід'ємною частиною індійських культів.

Подолання цієї суцільної чуттєвості у процесі її боротьби зі смислом відбувається на третьому ступені, де ми досягаємо символу у його власному смислі, який, на думку Гегеля, найбільш потужно втілюється в єгипетському мистецтві, а саме – у зодчестві. Піраміди постають для нього найпростішим прикладом справжнього символічного мистецтва. Окрім архітектурних форм ознаки символічного філософ знаходить як у давньоєгипетському живописі, так і в скульптурі. Зооморфні зображення божеств, на відміну від індійських, у цьому випадку вже містять символічні натяки. Також переважна більшість єгипетського ієрогліфічного письма за своїм характером є символічним. Гегель акцентує увагу на загадковості єгипетської символіки, що наскрізь пронизує усе мистецтво, й не випадково, що найбільш знакова скульптура Давнього Єгипту – Сфінкс – стає, на думку мислителя, символічним унаочненням самого символізму.

Наступним етапом розгортання символічної форми стає символіка піднесеного, яка приходить на зміну так званим «фантастичним натякам» і

<sup>406</sup> Там само. – С. 29.

<sup>407</sup> Там само. – С. 45.

<sup>408</sup> Там само. – С. 45.

який вважав, що Майстер із Гертогенбоса був адептом герметичної філософії або, у крайньому випадку, художником герметичного братства. Але на думку Шайї (...), – Босх, хоча і був достатньо освіченим в алхімічному мистецтві, залишався його непримиримим ворогом, вважаючи єрессю і навіть блюзнірством інтерпретацію епізодів Євангелія в дусі їх відповідності певним етапам Великого Алхімічного Діяння, тобто етапам отримання філософського каменя»<sup>333</sup>.

Практично ні в кого із дослідників творчості Босха не виникало сумніву щодо символічного характеру його робіт, але головна проблема полягала у їх прочитанні, що на пряму залежало від багатьох чинників минулої епохи, народних традицій і особливостей християнського віросповідання регіону, в якому творив художник. Символи Босха надто багатозначні і, на відміну від алегорій того часу, не передбачають прямолінійного прочитання. «Смисл зображення абсолютно змінювався у залежності від того, яка саме мова могла бути приписана автору. В епоху Босха таких мов існувало чимало, тому число можливих інтерпретацій було дуже великим. Так, зображення риби, у залежності від контексту, могло означати Христа, знак зодіаку, Місяць, місяць лютий, воду, флегматичний темперамент, бути атрибутом пристрасті або знаком зодіаку, служити символом посту, а також натякати на певні голландські приказки («Велика риба поїдає маленьку», «Кожен оселедець на своєму хвості висить» тощо). Легко зрозуміти труднощі, з якими стикається кожна спроба інтерпретації»<sup>334</sup>.

Як зазначає Блінова, у своєму дослідженні Шайї, аналізуючи позиції своїх попередників, робить припущення щодо впливу на творчість Босха Яна ван Рейсбрука – містика і теолога, у творах якого зустрічаються численні символи людських гріхів, що стають одним із головних лейтмотивів творчості нідерландського художника. Окрім цього, Шайї детально аналізує сюжети картин Босха, інтерпретуючи наявні в них символи крізь призму їх причетності до алхімічної доктрини та її критики. Наприклад, «образ посвяченого, що п'є еліксир життя, а також ложка або глечик як сосуди, що збирають цей еліксир, постійно присутні серед основних тем Босха (“Шлюб у Кані Галілейській”, “Корабель дурнів”,

<sup>333</sup> Блінова О. В. Алхимия и ее символика в творчестве Иеронима Босха [Электронный ресурс] / О. В. Блінова. – Режим доступа: <http://www.latebra.narod.ru/bosx.html>

<sup>334</sup> Там само.

“Спокуса” та ін.). Філософський камінь описаний також у вигляді карбункулу – дорогоцінного каменю сліпучого червоного кольору. На багатьох картинах Босха (“Сади земних насолод”, “Ессе Ното”, “Поклоніння волхвів” (Мадрид, Прадо) та ін.) важливу роль грає червоний шар, значення якого до цих пір залишалося невідомим. Йому можна надавати сексуальний смисл, порівнюючи із червоною вишнею, але можна бачити у ньому й карбункул “камінь червоний”<sup>335</sup>.

У своєму дослідженні «Загадки Ієроніма Босха»<sup>336</sup> Ніколас Бом зазначає, що з огляду на складність однозначного прочитання символів художника до цього часу існує значна кількість теорій, що намагаються пов’язати їх інтерпретацію із належністю Босха до таємної секти; зацікавленням астрологією; тлумаченням нідерландських прислів’їв та приказок; символічною візуалізацією грецьких і латинських висловлювань тощо. Бом же намагається розшифрувати загадки митця крізь призму його глибокої релігійності й приналежності до християнського братства Святої Марії («Лебединого братства»), прийняття у члени якого відбулося після його одруження. Наприклад, один із епізодів картини «Сад земних насолод» Бом тлумачить крізь призму негативного відношення членів ордену до використання під час богослужінь поліфонічної музики, що вважалася ними гріховною. Босх же у символічно-фантазмагоричній формі, зображуючи одну із сцен пекла, показує нам, як шанувальники музики горять у вогні в оточенні диявольських музичних інструментів. Улюблена тема гріхів візуалізується ним у численних містично-жахливих зображеннях.

Ніколас Бом зазначає, що значна кількість символічних образів Босха стають доступними для прочитання крізь призму тексту Святого Письма, що художник унаочнює у своїх роботах. Так, загадкове зображення фантазмагоричного створіння біля ніг Св. Іоанна на картині «Святий Іоанн Богослов» стає зрозумілим у контексті однієї із глав «Одкровення», де зображена диявольська сарана, яка подібна до коней, у латах, із хвостами як у скорпіонів, що була послана для знущання над людьми за їх гріхи протягом п’яти місяців. Тут ми також знаходимо згадку про жінку, одягнену в Сонце, яку Босх зображує у небесах над головою святого. Фрагмент із зображенням загадкового фонтана в роботі «Сад земних

<sup>335</sup> Там само.

<sup>336</sup> BBC Worldwide, The mysteries of Hieronymos Bosch. - Великобритания, 1981 г., документальний фільм о Босхе Николаса Бом.

символізму в мистецтві й різноплановості символічної змістовності художніх образів представляє для нас неабиякий інтерес, завдяки чому видається можливість прослідкувати градацію й форми вияву символічного змісту навіть у міметично-реалістичних образах (про що достатньо детально пише О. Лосев у своїй роботі «Проблема символу і реалістичне мистецтво»).

Такого роду розуміння символічного у Гегеля абсолютно не передбачає залучення так званої «вільної індивідуальності»<sup>404</sup>, за наявності якої у змісті та формі, на думку філософа, символічність одразу припиняє існувати. Тобто будь-яка свобода творчості унеможлиблює існування запропонованої Гегелем символічної форми мистецтва, оскільки, на його думку, в індивідуалістичному художньому творі символічні елементи використовуються лише у вигляді другорядних деталей і зводяться до рівня простих знаків, на відміну, наприклад, від єгипетських образів, звертаючись до яких єгиптяни вірили, що Апіс і є самим божеством.

Також Гегель виділяє декілька ступенів розвитку символічного: від позасвідомої символіки до символіки піднесеного та свідомої символіки порівняльної форми мистецтва. У чому ж полягає специфіка кожного із цих щаблів?

Перший етап розвитку символічного – позасвідомо символіка – складається із трьох ступенів, перший із яких, на думку Гегеля, «ще не може ані називатися символічним у власному сенсі, ані вважатися приналежним сфері мистецтва. Він тільки прокладає шлях для мистецтва взагалі й для символічного мистецтва зокрема. Це безпосередня субстанційна єдність абсолютного як духовного смислу з його нероздільним чуттєвим існуванням у природній формі»<sup>405</sup>. Гегель вважає, що, наприклад, релігія Зороастра має несимволічний характер, із чим важко погодитися, оскільки сам факт здійснення релігійного культу, використання обрядів і ритуалів вже за своєю сутністю символічно навантажений. На тій підставі, що мислитель не знаходить у межах цього культу символічних танців та інших символічно означених дій, він доходить висновку, що якщо певні символи й присутні в межах цієї традиції, вони з’являються лише побіжно й не впливають на загальну картину її «несимволічності».

<sup>404</sup> Там само. – С. 23.

<sup>405</sup> Там само. – С. 29.

категорія символу робить акцент на іншій стороні тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності певного смислу, інтимно злитого із образом, але йому не тотожного»<sup>401</sup>. Дещо подібне висловлює і Гегель, зазначаючи, що «образ, що має смисл, називається символом переважно у тому випадку, коли цей смисл особливо не виявлений і не ясний сам по собі, як це буває у порівнянні»<sup>402</sup>.

Також Гегель робить слушне зауваження, що декодування символу можливе лише у тому випадку, коли той, хто його сприймає, знаходиться у відповідній системі координат – у тому числі й культурних, – які дозволяють адекватно зрозуміти внутрішню, невиявлену складову символу, приховану від представників інших культурних просторів або тих, хто не має відношення до репрезентованих даним символом змістів.

Гегель, слушно продовжуючи свої розмірковування, зазначає, що людина, яка знаходиться в контексті християнської релігійної традиції, легко відрізняє символічне використання у церквах такої геометричної фігури, як трикутник, від її побутового або наукового використання, на відміну від представника іншої культурної традиції, у якого така ідентифікація буде викликати значні труднощі. Про подібні речі писав вже у ХХ ст. К. Г. Юнг, зазначаючи, що представників інших культур звіроподібні символічні зображення євангелістів у церквах будуть наштовхувати на думки, що християни поклоняються тваринам.

Проте Гегель зауважує, що він не ставить на меті пошук будь-яких символічних елементів у численних художніх творах, як це, наприклад, робить Ф. Шлегель, закликаючи шукати в усіх художніх зображеннях алегорії (у достатньо широкому розумінні). Він зазначає, що «ми не намагаємось тут дізнатися, в якій мірі художні образи можуть бути витлумачені символічно або алегорично в означеному смислі цих слів; навпаки, ми ставимо питання, в якій мірі саме символічне може бути зараховане до форм мистецтва. (...) Ми повинні ясно відмежувати коло того, що у самому собі зображено як символ і повинно тому розглядатися як символічне»<sup>403</sup>. Але наше дослідження не може задовольнитися подібними узагальненнями, оскільки визначення багаторівневості проявів

<sup>401</sup> Аверинцев С. София-Логос. Словарь. / С. Аверинцев [2-е, испр. изд]. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155.

<sup>402</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т.2 / Г. В. Ф. Гегель; [перевод Б. Г. Столпнера]. – М.: Искусство, 1969. – С. 18.

<sup>403</sup> Там само. – С. 23.

насолуд» практично дослівно ілюструє образ Едемського раю із другої глави Книги Буття, де зазначено, що «пар піднімався з землі й орошав усе обличчя землі», й, оскільки у латинському варіанті Святого Письма слово «пар» перекладається як «фонтан», ми знаходимо саме цей символічний образ у його роботі.

Продовження візуалізації гріховної тематики знаходимо в роботі «Спокуса святого Антонія», із образом якого, на думку дослідників, ідентифікував себе сам Босх. Святого усюди переслідують спокуси: диявол в образі жінки, пороки магії, чаклунства, що були широко розповсюджені у той час, візуалізуються у вигляді шабашу відьом, їх польотів у небі тощо. І майже непомітним залишається образ Христа, що закликає до покаяння, але грішники зайняті обіднею, що нагадує причастя: несправжній священик веде службу, поряд із ним жінка, що символізує сатану, а чорношкірий диякон на блюді демонструє скверну. Але св. Антоній перемагає зло, яке не в змозі зломити його віру.

Як зазначає В. Бібіхін у своїй роботі «Новий ренесанс», «Босх створює на протигагу новому космічному мистецтву високого Ренесансу пекельний світ, що має свою логіку хаосу й населений не просто виродливими людьми й грішними янголами, але більшою мірою нечувано витончено в'їдливими чудовиськами й зловісними апаратами в оточенні здичавілих просторів й звалищ»<sup>337</sup>.

Теми гріха, спокуси, богошукання й недосконалості людської природи у символічному вигляді присутні практично в усіх роботах Босха, творчість якого стає маніфестацією символічного християнського світобачення північних країн Європи, що не настільки швидко розірвали зв'язок із містично-релігійними традиціями Середньовіччя, доповненими алхімічними, астрологічними й іншими езотеричними знаннями того часу.

Під впливом творчості Босха також знаходиться (особливо на початку свого художнього шляху) й інша стрижнева фігура Північного Відродження – Пітер Брейгель старший, ранні роботи якого виконані у подібній символічно-фантазмагоричній манері. Ціла серія гравюр під назвою «Сім смертних гріхів» продовжує у творчості Брейгеля улюблену Босхом тему гріховності людської природи, символічно представляючи марнославство: монстри й заможні дами дивляться на себе у дзеркало, що

<sup>337</sup> Бибихин В. В. Новый ренессанс / В. В. Бибихин. – М.: МАИК «Наука», Прогресс-Традиция, 1998. – С. 104.

уособлює порок; гнів: жорстоких воїнів мучать демони, інших варять у котлі або терзають жахливі істоти; лінощі: сонне царство в оточенні демонічних істот; заздрість: собаки, що намагаються відібрати одна у одної кістку, монстри, що забираються до чужого будинку, тощо; хтивість: демон, що притискає жінку, злягання монстрів тощо; ненажерливість: застілля людей і монстрів, волинка на дереві як символ цього гріха; грошолюбство: збирання податі, наповнення сундуків грішми в оточенні монстроподібних істот. Як зазначає у своєму дослідженні Є. Леванов, «у зображенні інфернальної (пекельної) реальності Брейгель близький до Босха: він запозичує в останнього мотиви мертвого дерева із розколотою “утробою”; риб, що заковтують різних монстрів; химер, що нагадують членистоногих і земноводних»<sup>338</sup>.

Також Леванов дуже влучно намагається розглянути певні твори Брейгеля («Битва Масляниці й Посту», «Нідерландські прислів'я», «Тріумф смерті» тощо) крізь призму народної культури карнавалу, дослідженню якої присвячена праця М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу». Бахтін звертає увагу на двоїстість культур Середньовіччя та Відродження, в яких народна культура була протиставлена офіційній, світській, загально визнаній, релігійній культурі. Народну карнавальну культуру не можна розглядати відокремлено від реального життя, це не мистецтво – мистецтво може лише бути відображенням цих реалій, як це й було у Брейгеля. Бахтін зазначає, що «усі карнавальні форми послідовно позацерковні й позарелігійні. Вони належать до абсолютно іншої сфери буття. (...) Але основне карнавальне ядро цієї культури зовсім не є суто художньою театральньо-видовищною формою і взагалі не входить до сфери мистецтва. Воно знаходиться на межі мистецтва і самого життя. В сутності, це – саме життя, але оформлене особливим ігровим чином»<sup>339</sup>.

Саме народні язичницькі традиції, на думку Бахтіна, знаходять своє відображення в структурі європейського карнавалу, який, «зовнішньо унаслідувавши чимало від дохристиянських звичаїв, інтерпретує традиційні образи сільськогосподарської давньої обрядовості у християнському ключі.

повинно розумітися у більш широкому та загальному смислі. Тому в символі ми повинні відразу ж розрізняти дві сторони: по-перше, смисл і, по-друге, вираз цього смислу»<sup>398</sup>. Після чого слідує, що символ виступає, насамперед, знаком, в якому зв'язок між значенням і його остаточним втіленням є довільним.

Далі із застосуванням прикладів наводяться випадки часткової відповідності образу та змісту, де при спробі конкретизації власних міркувань, на нашу думку, у певній мірі відбувається підміна символу алегорією. Наприклад, лев, який розглядається Гегелем як символ великодушності, є лише алегорією, так само як і лисиця, що постає у тексті символом хитрості, але за своїм однозначним розшифруванням може претендувати лише на алегоричне іносказання. Адже смислова специфіка алегорії полягає у встановленні зв'язку між змістом та образотворчим втіленням за принципом схожості й однозначності, на відміну багатозначності символу. Таким чином, як приклади збігу образу та змісту Гегель використовує не символічні, а алегоричні образи, що свідчить про неповне розрізнення цих понять, хоча далі по тексті міститься спроба їх розведення й визначення відмінностей. У параграфі, саме присвяченому алегорії, філософ зазначає, що «вона холодна й беззмістовна, а беручи до уваги розумову абстрактність її смислу, варто визнати, що вона створюється більше розумом, ніж конкретним спогляданням...»<sup>399</sup>. Він наголошує на пустоті й знаковості алегорії, лише певні риси якої є знаками, що самостійно нічого не означають.

Продовжуючи розгляд можливих варіантів співвідношення між образом та змістом, Гегель переходить до розгляду їх часткового незбігу, зазначаючи, що «хоча символ не може, подібно до зовнішнього й формального знаку, бути абсолютно неадекватним своєму значенню, однак, для того щоб залишатися символом, він не повинен бути повністю відповідним йому»<sup>400</sup>. Йдеться, по суті, про наявність у символі змісту, що виходить за межі, не вміщується лише у рамки запропонованого образу, про що пише у своєму визначенні художнього символу С. Аверинцев: «Якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то

<sup>338</sup> Леванов Е. Э. Картина мира эпохи Возрождения. Питер Брейгель Старший [Электронный ресурс] / Е. Э. Леванов. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/45961.php>

<sup>339</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин; [2-е изд.]. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 11–12.

<sup>398</sup> Там само. – С. 14.

<sup>399</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т.2 / Г. В. Ф. Гегель; [перевод Б. Г. Столпнера]. – М.: Искусство, 1969. – С. 109.

<sup>400</sup> Там само. – С. 115.

основних шаблів саморозкриття абсолютного духу мистецтво Гегель визначає першою і найбільш недосконалою формою, за якою в ієрархічному порядку йдуть релігія та філософія. «Усі поняття теорії мистецтва представляють собою конкретизацію вихідної категорії – прекрасного. А розташовані вони у тій послідовності, в якій, на думку Гегеля, проходила зміна різних художніх форм. Основна тріада складається із трьох форм мистецтва – символічної, класичної та романтичної»<sup>396</sup>.

Цю зміну історичних форм буття мистецтва Гегель розглядає крізь призму історичної динаміки, оскільки перехід від однієї мистецької форми до іншої зумовлюється зміною культурних пріоритетів або взагалі – інаковістю культурних форм Сходу та Заходу.

На першій – символічній – стадії, як зазначає Гегель, зміст ще не може знайти собі адекватну форму вираження, й тому між ними виникає невідповідність. Ідея знаходиться у пошуку свого максимально відповідного художнього вираження, але, як зазначає філософ, цей пошук не завершується адекватним чином, він призводить до трансформації і спотворення винайдених образів.

В контексті нашого дослідження важливим є аналіз поняття символ, яке міститься у Гегеля і яке він використовує як у процесі розгляду символічної форми мистецтва, так і поза її межами, відзначаючи певну відмінність цих значень. У рамках символічної форми мистецтва символ «складає початковий етап мистецтва як відповідно до поняття, так і в порядку історичної появи й повинен тому розглядатися лише як передмистецтво. Цей етап характеризує головним чином Схід»<sup>397</sup>. Тобто східний символізм у Гегеля ще не є мистецтвом у справжньому його розумінні (як у класичній формі) й виступає лише у вигляді підготовчої фази до подальшого розвитку й вдосконалення художньої форми (із чим важко погодитися, виходячи із неможливості абсолютизації західно-європейських критеріїв оцінки мистецтва по відношенню до інших культур із їх самобутністю та неповторною художньою виразністю).

Окрім цього, філософ зазначає, що «символ представляє собою безпосередньо наявне або дане для споглядання зовнішнє існування, що не береться таким, яким воно безпосередньо існує заради самого себе, а

<sup>396</sup> Гульга А. В. Немецкая классическая философия [Электронный ресурс] / А. В. Гульга. – Режим доступа: [http://society.polbu.ru/gulyga\\_germanphilo/ch19\\_i.html](http://society.polbu.ru/gulyga_germanphilo/ch19_i.html)

<sup>397</sup> Там само. – С. 13.

Маска смерті – не просто абстрактне нежиття, як це було в язичницькому ритуалі, а могутня воїтелька, що січе своєю косою багатих і бідних, юних і старих. Товстун-ненажера – символ родючості в язичницькому світогляді – тепер асоціюється із образом зажерливості – одним із смертних гріхів, що повинен бути у зародку знищений у ході Великого посту»<sup>340</sup>. Ці народні, але християнізовані мотиви ми і знаходимо на картинах Брейгеля, який зображує битву світла й пітьми, добра і зла, Масляниці й Посту, що постають символами цього змагання й співвідносяться із язичницькими народними сільськогосподарськими ритуалами, які склалися із боротьби космосу (порядку) і хаосу (безладу) – агону, в якому брали участь і ряджені, що зазвичай уособлювали жертвну тварину.

На картині «Битва Масляниці й Посту» Брейгель у босхівському стилі у юрбі людей зображує битву символічних персонажів – прибічників Посту в аскетичних одягах із загоном Масляниці, який очолює ненажера на великій діжці із рожном з поросям замість шпаги в оточенні «ряджених» у ковпаках, масках, із народними інструментами, святковими стравами або у вигляді потойбічних істот у демонічних масках.

Як зазначають дослідники, повний смисл символічних зображень роботи «Нідерландські прислів'я» на сьогоднішній день відновити дуже важко, адже він базується на етнонаціональному, народному значенні багатьох символічних образів, що служать повчанням, демонструючи у стилі Босха людські гріхи й марні, безглузді вчинки. Невипадково на картині ми зустрічаємо кулю із перегорнутими зображеннями – символ світу, що вивернутий навиворіт, – карнавальний, перегорнутий світ гріховності. Подібний карнавальний світогляд із повчальною критикою гріховності й неправедності знаходить своє відображення й у багатьох інших роботах Брейгеля: «Бенкет худих», «Бенкет товстих» тощо, занурюючи глядача у світ народних фантазій та християнських повчань.

Глибоким символізмом і народним колоритом наповнені й більш пізні роботи майстра, який за пристрасть до простого люду набув прізвиська «мужицький». «Вавилонська вежа», «Притча про сліпих», «Тріумф смерті» тощо мають глибокий символічний зміст і відображають особливості формування нового протестантського світогляду північних країн,

<sup>340</sup> Леванов Е. Э. Картина мира эпохи Возрождения. Питер Брейгель Старший [Электронный ресурс] / Е. Э. Леванов – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/45961.php>

мистецькі інтенції якого у першу чергу були спрямовані на реалізацію дидактичних функцій.

У зв'язку із потужним контрреформаційним рухом, переслідуваннями протестантів і посиленням християнської релігійності, зверненої більш до середньовічного аскетизму, аніж до раціональної світськості, нідерландські, а також німецькі художники цього часу активно звертаються до теми смерті, яка візуалізується ще у мистецтві готики у вигляді «Танцю смерті». Серія гравюр Ганса Гольбейна із однойменною назвою, роботи Ганса Бальдунга Гріна «Краса і Смерть», «Три віки і Смерть» «примикають до дидактичної традиції пізнього Середньовіччя, повчальний пафос якого став близьким німецьким художникам в епоху реформації М. Лютера, коли церковні священні зображення були замінені дидактичними розумовими картинами, оскільки ідеї Лютера містили у зародку програму іконоборчості»<sup>341</sup>. Окрім цього, «маска смерті» була одним із найпопулярніших персонажів карнавального дійства, в якому сублімувались народні страхи завдяки трансформації у сміхову культуру.

Апокаліптичні настрої християнської Європи напередодні 1500 року, із яким пов'язувалися пророцтва щодо кінця світу, релігійні й міжособні війни та інші безладдя не могли не вплинути на творчість тогочасних митців, серед яких був і геніальний представник Північного Відродження Альбрехт Дюрер. Серія його ранніх гравюр на тему Апокаліпсиса святого Іоанна Богослова стала як втіленням внутрішніх очікувань і страхів, так і візуалізацією внутрішньої релігійності, що у глибоко символічних образах унаочнювала п'ятнадцять сюжетів із біблійного Одкровення. Ці роботи, на відміну від більш зрілого періоду творчості, спрямованого у науково-раціоналістичне русло, позначені потужним містицизмом і християнським символізмом, до них також вплетені образи представників різних верств тогочасного німецького суспільства. Найбільш відомою є гравюра під назвою «Чотири вершники Апокаліпсиса», на якій і багаті, і бідні гинуть під копитами жорстоких месників, що уособлюють смерть, хвороби й небесне правосуддя. Містико-символічна візуалізація VI глави Одкровення Іоанна Богослова набуває надзвичайно виразних рис на гравюрі Дюрера. «Полум'яний зореподібний град падає на людський рід – імператора, папу,

<sup>341</sup> Там само.

чуттєвих знаків – слів або візуальних зображень (алгебраїчних чи міметичних), що підкорені закону асоціації, відповідно до якого діє наша уява. Таким чином, продовжуючи його думку, можна сказати, що візуальні твори образотворчого мистецтва у залежності від способу репрезентації закладеного в них послання (або прямого, або опосередкованого) можуть поставати як схематичними (у даному випадку поняття схеми є близьким до поняття алегорії), так і символічними.

Кант також зазначає, що у тому випадку, коли ми розглядаємо різні способи представлення з точки зору їх приналежності до сфери пізнання, ми повинні визнати, що «все наше пізнання Бога є лише символічним»<sup>393</sup>. Дослідниця Н. Автономова, розглядаючи звернення німецького філософа до проблеми символу, звертає увагу на те, що Кант також «всіляко застерігає від розширювального використання поняття символу, яке виводить за межі будь-якої раціональності: не можна, говорить він в “Антропології з прагматичної точки зору”, вважати явища нашого світу символами світу інтелігібельного, як це робить, наприклад, Сведенборг, потрапляючи в область містики»<sup>394</sup>.

Тобто, з одного боку, за допомогою символів ми можемо висловлюватися з приводу того, що не піддається повному пізнанню, користуючись принципом аналогії, але, з іншого боку, це не означає повного відходу від раціонального базису на користь містичного й недоведеного. «Символи в людській свідомості – це доступний людині спосіб відгукнутися на існування ноуменального світу, який співвіднесений з феноменальним світом як щось нескінченно можливе – з чимось вже визначеним. Значить, символ – це спосіб непрямого віднесення мене до того, що в мені від мене самого не залежить і не може бути “виконано” в досвіді. Символи існують для схоплення ідей без їх об'єктивації: адже у вигляді символів нам дано лише мислиме, але не пізнаване»<sup>395</sup>.

Для Г. Гегеля ж символ не є значущим для філософського пізнання, головну роль в якому відіграють поняття. Розгляд категорії «символ» постає необхідним лише в контексті дослідження мистецтва, що також займає найнижчі позиції в ієрархії пріоритетів мислителя. У своїй градації

<sup>393</sup> Там само. – С. 227.

<sup>394</sup> Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философии языка [Электронный ресурс] / Н. С. Автономова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с. – Режим доступа: <http://uch.meximas.com/simvolizm-kanta-klakanu-8508.html>

<sup>395</sup> Там само.



моральності, Кант критикує позицію прибічників логіки, які протиставляють символічний та інтуїтивний способи представлення, адже, на його думку, «символічне є лише різновидом інтуїтивного. Інтуїтивний спосіб представлення може бути розділений на схематичний і символічний способи»<sup>390</sup>. Інтуїтивний же спосіб пізнання є сенс протиставляти не символічному, а дискурсивному. Схематичний же і символічний способи є свого роду зображеннями, завдяки яким чуттєво втілюється гіпотеза. «Вона або схематична, якщо поняття, що досягається розсудком, дається відповідне апріорне споглядання; або символічна, якщо під поняття, яке ми можемо мислити тільки розумом і якому не може відповідати чуттєве споглядання, підводиться таке споглядання, при якому дії здатності судження лише за аналогією збігаються із тим, що вона спостерігає у схематизації, іншими словами, збігаються з ним лише за правилом цих дій, а не за самим спогляданням, значить, лише за формою рефлексії, а не за змістом»<sup>391</sup>. Тобто, на думку Канта, будь-які споглядання, в основі яких містяться апріорні поняття, можуть виявлятися двома способами: за посередництвом або схеми, або символу. При цьому схема базується на прямих вказівках, зображеннях певних понять, що виявляються за допомогою демонстрації, на відміну від символу, який вказує на поняття опосередковано, використовуючи при цьому принцип аналогії, «в якій здатність судження виконує дві справи: по-перше, застосовує поняття до предмета чуттєвого споглядання; по-друге, правило рефлексії про це споглядання – до абсолютно іншого предмета, для якого перший тільки символ»<sup>392</sup>. При цьому Кант наводить унаочнений приклад подібної символізації, побудованої за принципом аналогії, коли монархічна держава, фундаментальні принципи якої базуються на так званих «народних законах», символічно представляється у вигляді одухотвореного тіла, на відміну від такої, що підкорена волі окремого правителя й символічно зображена в образі машини або ручного млина. Ми не бачимо у цій символізації прямої схожості, але є схожість за внутрішньою подібністю, за аналогією, що свідчить про символічність даного представлення.

Також Кант зазначає, що схематичний та символічний способи представлення понять можуть бути виявленими лише за посередництвом

<sup>390</sup> Кант И. Критика способности суждения / И. Кант; [пер. с нем.]. – М.: Искусство, 1994. – С. 226.

<sup>391</sup> Там само. – С. 226.

<sup>392</sup> Там само. – С. 227.

землевласників й жебраків, на усіх, хто марно намагається укритися в скелях. Небеса закручуються, подібно до сувоїв, скелі розхитуються»<sup>342</sup>.

Тема смерті й плинності усього живого й надалі не перестає бентежити Дюрера, який у більш алегоричному ключі зображує її на гравюрі «Лицар, Смерть і Диявол», написаній під впливом трактату Еразма Роттердамського, в якому він розмірковував над своєю кривавою й смутною епохою. Одним із головних персонажів гравюри постає саме лицар, що завжди іде назустріч смерті. Як зазначає О. Бенеш, «лицар – символ християнина – спокійно й безстрашно слідує до небесного замку, безперешкодно минаючи Смерть і Диявола, що знушаються над ним й марно намагаються збити його зі шляху. Його супроводжує вірний собака – символ божественного запалу»<sup>343</sup>.

У роботах Дюрера післяіталійського періоду вже відчувається увага до деталей, чітка виписаність образів та їх реалістична спрямованість, яка все ж таки не позбавлена символіко-алегоричної складової. При цьому, як зазначає А. Варбург, роботи Дюрера «часом настільки просякнуті давньою язичницькою космологічною вірою, що без її знання залишаються закритими для нас, як, наприклад, «Меланхолія І», що належить до числа найбільш досконалих і таємничих плодів максиміліанової космологічної культури. І дивні знамення цього часу, використані згодом Лютером у своїй історіографії, приводять нас до ранніх творів Дюрера, що свідчить одночасно про його обізнаність у “сучасних”, тобто заново відкритих, античних практиках ворожіння»<sup>344</sup>.

А. Варбург, посилаючись на матеріали дослідження К. Гієлова щодо астрологічних ідей давніх еллінів, розглядає погляди на меланхолію як на хворобу, що, серед інших причин, викликана негативним впливом Сатурна, протидіяти якому може інша планета – Юпітер. Марсіліо Фічіно, який, окрім захоплення філософією, був ще й лікарем, пропонував до лікування цієї хвороби поряд із традиційними на той час заходами долучати й позитивні психологічні впливи, пов'язані із Юпітером, – або в його прямій присутності на той час у необхідному розташуванні на небі, або у вигляді магічних альтернатив – його зображень, «для чого, відповідно до вчення

<sup>342</sup> Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – С. 60.

<sup>343</sup> Там само. – С. 72.

<sup>344</sup> Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург; [пер. с нем. Е. Козиной]. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – С. 292.

Агріппи, й призначався магічний числовий квадрат. Саме тому ми бачимо на гравюрі Дюрера магічний квадрат Юпітера, що висить на стіні»<sup>345</sup>. Цей факт свідчить про обізнаність митця із язичницькими практиками лікування за допомогою герменевтичної магії, що трансформувались у загадкові символи «Меланхолії», яка у вигляді замисленого янгола тримає в руках циркуль, що разом із кулею у її ніг виступає символом цієї хвороби. З іншого боку, ми можемо зробити припущення щодо масонських коренів цих загадкових образів, адже в роботі можна побачити чимало стрижневих символів цього таємного товариства. Обтесаний камінь великого розміру, зображений на гравюрі, у масонів символізує облагороджену природу, на противагу необробленому каменю. Це вдосконалення відбувається за допомогою молота і різця – наступних масонських символів, які також присутні в роботі разом з рубанком. Сходи, що представлені в Дюрера у вигляді драбини, в масонському вченні символізують сходження до вершин вчення, випробовування на шляху посвячення. Циркуль, що тримає янгол, уособлює небо й самого Творця, що за допомогою своїх знань створив цей світ. Можна також припустити, що промені, якими залитий задній фон гравюри, виходять із сонячного центру у вигляді «Променистої Дельти» – головного символу масонів, не зображеної Дюрером із чіткістю, але за обрисами наближеної до неї. Ці міркування не постають абсолютно безпідставними, адже із Х століття товариство «вільних каменярів» у зв'язку із потужним розвитком будівництва храмів набувало неабиякої популярності, поступово формуючи основні постулати своєї доктрини й відповідну символіку, із якими міг також бути обізнаний і Дюрер.

Але при усій утаємниченості й містицизмі раннього періоду Дюрер після відвідин Італії захоплюється науковим раціоналізмом, що вже давно на італійських теренах визначає хід художнього процесу, й приходять до визнання за мистецтвом статусу наукового знання.

Таким чином, образотворче мистецтво Північного Відродження, на противагу італійському, достатньо тривалий час зберігає символічне наповнення із виразним національно-народним колоритом і досить повільно й неспішно впускає у свій простір науково-раціональні принципи та виключно реалістичні тенденції.

<sup>345</sup> Там само. – С. 299.

привнесених. Інший тип споруд, позначений західноєвропейськими впливами, іноді називають «єзуїтським бароко» (собор св. Юра, каплиця Боїмів у Львові, Костел єзуїтів у Луцьку тощо). Символіко-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 етно-національної специфіки української барокової образотворчості зверталися у своїх дослідженнях такі вітчизняні науковці як Л. Довга, С. Кримський, М. Ольховик, Б. О. 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»<sup>389</sup>.

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 і унікальний національний колорит, що знаходить своє відображення як в символіко-алегоричній образності, так і в реалістично-чуттєвих зразках творів українських авторів.

### 3.3. Символ і символізм в німецькій класичній філософії

Як вже було показано у попередніх підрозділах, культура XVIII ст. стає полем напруження між чуттєвим, ірраціональним світосприйняттям бароко та раціонально-стриманим класицизмом, що врешті-решт починає домінувати, розвиваючись в унісон філософсько-культурологічним поглядам просвітників.

Але усвідомлення двоїстості, неоднозначності й неповної пізнаваності людської природи знаходить своє відображення у зверненні до категорії символу, що саме означена наявністю двох полюсів – очевидного і прихованого – у фундатора німецької класичної філософії І. Канта, який розглядає людину в контексті її одночасної приналежності феноменальному й ноуменальному світу – світу природи й царині свободи. Розглядаючи в «Критиці здатності судження» поняття краси як символу

<sup>389</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 40.

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 присутні 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 з сатиричною тенденцією. Тут висміюються багатослівні та пусті, на думку гордовитого єпископа, відвідувачі його кабінету, зарозумілі вискочки, безталанні поети та ворожі українському народові єзуїти»<sup>387</sup>. 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 українській 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»<sup>388</sup>. 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 із 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

<sup>387</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 35.

<sup>388</sup> Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – С. 269.

На межі Відродження і Просвітництва в Англії в контексті розвитку теоретичних основ символізму Лосєв виділяє «індуктивно-символічну» концепцію Ф. Бекона, який, приділяючи значну увагу проблемам поезії та літератури, все ж розглядає античні міфи не як байки і вигадки, а з позицій наявності в них глибоко символічного змісту. «Оскільки філософські ідеї, що виділяє Бекон із античних міфів, достатньо відповідають його індуктивно-емпіричним спостереженням й античні міфи є художніми творами, то ми не помилимося, якщо назвемо цю беконівську розробку античної міфології саме індуктивно-символічною естетикою»<sup>346</sup>. Наприклад, піддаючи так званій символічній індукції міфологічних персонажів, Бекон знаходить в їх образах символічні узагальнення, що виводять нас далеко за межі даного образу. Так, міфологічний образ Пана стає уособленням Всесвіту, що у порядку і гармонії створений Богом. Лосєв зазначає, що цей метод є універсальним у застосуванні до будь-яких міфологічних персонажів, але його наукова спрямованість унеможливорює присутність в самій методиці будь-якого символізму. Таким чином, концепція Бекона позиціонує в теоретичних дослідженнях у першу чергу примат раціональності, який стає фундаментом культури Нового часу.

У своїй роботі «Про гідність і примноження наук» Бекон виділяє два різновиди знаків, розглядаючи їх у контексті «мистецтва повідомлення», що складається із трьох складових: «вчення про засоби, вчення про метод і вчення про ілюстрацію (або про прикрашення) викладу»<sup>347</sup>. Перший вид знаків пов'язаний із річчю, на яку він вказує, схожістю із нею (це ієрогліфи, емблеми, жести); другий – так звані «реальні знаки» – є результатом конвенції, домовленості між членами комунікативного процесу, вони не передбачають схожості із річчю й є абсолютно умовними. При цьому Бекон відверто віддає перевагу слову й письму як знаковим формам, за допомогою яких, на відміну від візуального зображення, найкраще передається повідомлення. Стосовно ієрогліфічних, образотворчих знаків він висловлюється досить стисло: «Ми бачимо в ієрогліфі, якщо можна так висловитися, свого роду грошовий знак інтелігібельних речей, і було б корисно знати, що, подібно до того як монети можуть вироблятися не

<sup>346</sup> Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосєв; [сост. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1998. – С. 510.

<sup>347</sup> Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук / Ф. Бэкон // Сочинения. В 2-х томах. Т. I; [сост., общая ред. и вступит. статья Л. Л. Субботина]. – М.: Мысль, 1971. – С. 331.

тільки із золота й срібла, так можна карбувати й інші знаки речей окрім слів і букв»<sup>348</sup>. Тобто він не виключає потенційної можливості та корисності реалізації знакового виразу речей альтернативними візуальними способами, залишаючи при цьому «пальму першості» за словом. Бекон також зазначає, що образний, притчеподібний спосіб передачі інформації передував логічним, абстрактним умовиводам, які стають панівними у його часи, свідченням чого є наявність у давніх культурах міфів, узагальнень та переносних, символічних значень.

Примат наукової раціональності, що намічається в міркуваннях Бекона, проходячи через етапи посилення чуттєвої образності в італійському ренесансному мистецтві до її максимізації й доведення до екзальтованості, помпезності й химерності в бароко та рококо, приводить пізніше до реанімації неокласичних ідеалів, вже позбавлених своєї життєдайної сили та творчого потенціалу.

Як зазначає П. Сорокін, на зміну ідеаційній та ідеальній культурі (й, відповідно, стилям мистецтва) у добу Відродження приходять візуальна (чуттєва) культура і стилі, що досягають свого апогею в барокових творах, максимально звернених до емпіричного, світського й іманентного. Він наводить наступні характеристики бароко: «театральність, ілюзіонізм, ілюзіоністська штучність, зовнішня показова ефектність, пишність, помпезність, розкіш, надлишок декорації, фривольність, прихована або явна чуттєвість, язичницька розгнуданість, динамізм, патетичність. Гримасуюча й конвульсивна екзальтація, наслідувальний, суто умоглядний і холодний академізм з його псевдоідеалізмом у сукупності з абсолютно візуальним натуралізмом фламандської школи. Такими є риси бароко»<sup>349</sup>. Візуальність бароко відрізняється від ренесансної своєю підкресленою театральністю, натуралізмом, химерністю й показовістю. Також у ньому превалює живописність, яку відзначав Г. Вольфлін, на відміну від ренесансної лінійності. Окрім цього, відбувається зниження цікавості до античної традиції. «Зі смертю Рафаеля настає помітне охолодження до античного. Не те щоб йому почали менше приділяти уваги – навпаки. Однак йому вже не поклоняються по-дитячи, зі священним трепетом. Урешті-решт йому навіть перестають наслідувати, – це лише холоднувате споглядання, що йде

<sup>348</sup> Там само. – С. 332.

<sup>349</sup> Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин; [пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова]. – М.: Астрель, 2006. – С. 176.

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 мантиї, яка вкриває герб Російської імперії із двоголавим орлом, в оточенні Христа та печерських старців Антонія з Феодосієм на фоні Києво-Печерської Лаври, у вигляді гравюри містився на авантитулі «Києво-Печерського патерика», що був виданий у 1661 році. У такий спосіб символіко-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 Сулимівка 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 сумнівідстороненим поглядом для живого особистісного співчуття (епітафальні та поховальні портрети)»<sup>386</sup>. Подібний атрибутивний «мікс» наближеної 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

<sup>386</sup> Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – С. 153.

суті, декоративні, в яких замість незграбного пелікана малювався граціозний лебідь»<sup>383</sup>. Не дивно, що символіко-алегоричний образ пелікана, який, за середньовічними легендами, виринає частини свого тіла, щоб нагодувати ним своїх пташенят, і уособлює, за християнською традицією, жертвну 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 суто 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 жертвності 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»<sup>384</sup>.

Символіко-алегоричний іконописний образ «Христа-виноградаря» містить у собі не тільки натяк на євхаристичну таємницю причастя, яка із національним колоритом уособлена фігурою Христа, що вичавлює виноградний сік – символ крові Спасителя – в ритуальну євхаристичну чашу на фоні дерев'яного хреста, оповитого виноградною лозою, та кам'яної труни, а й мотиви селянської щоденної праці – важкої та жертвної. «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 іконопису»<sup>385</sup>.

Серед представників так званої високої культури української «верхівки» був дуже розповсюджений іконописний сюжет «Покрови», інтерпретований у національному ключі як захист та покровительство

від повчальності»<sup>350</sup>. І якщо мистецтво Відродження базувалося на спокійних, гармонійних, одухотворених формах, бароко, ніби у відповідь на пристрасні запитання людської природи та її внутрішні шукання, виводить на перший план чуттєвість, екстатичність і збудженість, базуючись на миттєвості й непостійності (Караваджо, Рубенс, Веласкес, Рембрандт та ін.). Алегоричні мотиви західноєвропейського мистецтва цього часу практично вже не мають нічого спільного із символічною наповненістю образів середньовічних часів, перетворюючись на декоративні елементи в мистецтві рококо (Ватто, Буше, Тьєполо та ін.), що посилює й доводить до апогею барокові тенденції.

Активізація у XVII ст. академічного класицизму, на думку Сорокіна, не приводить до панування ідеального стилю, адже візуальність (чуттєвість) продовжує переважати, лише деякою мірою посилюючи ідеалістичні тенденції, що, на відміну від грецької доби, постають застиглими, штучними й не життєдайними. Це лише послаблення візуально-чуттєвого, а не відмова від нього.

Все більшого значення починають набувати світські портрети, пейзажі, натюрморти або класичні сцени із античної міфології. Культура наукової раціональності стає благодатним ґрунтом для домінування неокласичних форм реалістичної образності.

Серед теоретиків епохи Просвітництва до проблематики образотворчого мистецтва звертаються Н. Буало, Й. Вінкельман, Д. Дідро, Г. Лессінг, Й. Гердер та інші. Актуалізуються соціальні аспекти розгляду мистецької практики, розвиток якої обумовлюється специфікою культурно-історичних періодів. Дж. Віко, звертаючись до проблематики міфу й мови, на поетичній специфіці якої він сфокусовує свою увагу, вважає, що художнє мислення людини зароджується у лоні поетичного фантазування на дорефлексивній стадії розвитку людства. Як зазначає О. Поліщук, аналізуючи ідеї Віко щодо поетичної мови та думки давнини, «фантастичне і реальне тут органічно поєднані. Віра виступає підґрунтям уявлення про світ, основою для орієнтації в колізіях життя»<sup>351</sup>. Проблеми ж образотворчості не є безпосереднім об'єктом зацікавленості Віко.

<sup>383</sup> Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – С. 132.

<sup>384</sup> Там само. – С. 130.

<sup>385</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Видавництво «Наукова думка», 1983 – С. 38.

<sup>350</sup> Вельфлін Г. Ренесанс и барокко / Г. Вельфлін; [пер. с нем. Е. Г. Лундберга]. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 61.

<sup>351</sup> Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: [Монографія] / О. П. Поліщук. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. – С. 26.

Загалом, одним із домінуючих спрямувань естетико-культурологічних концепцій Просвітництва стосовно образотворчого мистецтва є віддання переваги реалістичним й гуманістичним принципам, а також звернення уваги на соціальний бік художньої творчості.

### **3.2. Феномен українського бароко в образотворчому мистецтві: національні символи в контексті європейської культури**

У XVII–XVIII ст. барокова культура активно розповсюджується 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. Невщухаюча 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 площини 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»<sup>352</sup>, що перегукується із концепцією Сорокіна про постійне співіснування різномірних елементів ідеаціональної, 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»<sup>353</sup>.

<sup>352</sup> Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – С. 57.

<sup>353</sup> Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – С. 6.

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 народу. Особливого 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 непотойбічності 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 символіко-алегоричних атрибутів та фольклорних елементів різко контрастують із бароковим 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 символіко-алегоричних композиціях, як «Христос-виноградар», «Недріманне око», «Розп'яття із виногородною лозою», «Пелікан», «Христос у виноградному точилі» тощо, які із використанням традиційних прийомів разом із фольклорними мотивами зображують сутність євхаристичної 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 Ісусового” або хрест, обвитий виногородною лозою, Христос витискає гроно винограду, Христос в чаші та інші»<sup>382</sup>.

«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

<sup>382</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 37.

якій було надруковано понад тисячу символічних зображень із детальними поясненнями. «Христофор Джиарда (1626) описує сутність і призначення “символічних зображень”, зазначаючи, що “ці алегоричні персоніфікації – не просто слова, перекладені мовою малюнка, а каталізатори, завдяки яким душа, ув’язнена до темної печери тіла, може схопити образ справжньої природи чеснот і мистецтв”»<sup>380</sup>.

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»<sup>381</sup>, 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

<sup>380</sup> 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](http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf)

<sup>381</sup> Барокко в славянських культурах / Ред. А. В. Ліпатов, А. И. Рогов, Л. А. Сафронова. – М.: Наука, 1982. – С. 7.

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 барочні мотиви якого активно розповсюджувались в українському культурному просторі на противагу давнім православним традиціям. Як зазначає П. Жолтовський, «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, скоріше, ділом духу, ніж рук людських”»<sup>354</sup>. Античний принцип мімезису в католицькій інтерпретації, таким чином, був легітимізований у вітчизняному мистецтві, відкриваючи нові горизонти для його розвитку і трансформацій у дусі європейської культури.

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 засуджувалося. «Так, Фабіан Бірковський в одній із своїх проповідей говорить: “Наші єретики... 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 безстидну богиню... яка срамота... і немає місця образу найсвятішої панни... а плюгава Венера має зображення і місце”»<sup>355</sup>. 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 й 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

<sup>354</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983 – С. 9.

<sup>355</sup> Там само. – С. 10.

світського живопису, що у такий спосіб починав переважати над релігійними творами – іконами. «Щоправда, портрет, який мав коріння ще в зображеннях 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»<sup>356</sup>. 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”»<sup>357</sup>.

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»<sup>358</sup>. Саме братські школи з їх орієнтацією на грецькі та слов'янські корені, на їх 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 –

<sup>356</sup> Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – С. 195.

<sup>357</sup> Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – С. 10.

<sup>358</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 9.

Важливим постає факт, що спектр символіко-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»<sup>377</sup>. 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 “Ифіки...” 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 характеру 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”, “Осужденіє”»<sup>378</sup>.

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»<sup>379</sup>, в

<sup>377</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 24.

<sup>378</sup> 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](http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf)

<sup>379</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 25.



кількості нових символіко-алегоричних варіацій, з'явилися друковані видання, покликані роз'яснювати символіко-алегоричні образи. Так, у виданні 1705 року під назвою «Символи та емблемати»<sup>375</sup>, 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 символіко-алегоричних тлумачень. Український аналог роз'яснення символіко-алегоричної іконографії мав назву «Ифика ієрополітика, или Філософія нравоучительная символами и пріудоблениями 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 при здійсненні 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 відносить подібні видання до емблематично-символічних, 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» еліністичного 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»<sup>376</sup>. Подібне поєднання візуального образу зі словом ще раз підкреслює рівноправне й взаємодоповнююче існування цих форм художнього виразу в межах барокової культури.

<sup>375</sup> Тесинг Я., Копиевский И. Символы и Емблемата / Я. Тесинг, И. Копиевский. – Амстердам: Типография Генриха Ветштейна, 1705. – 306 с.

<sup>376</sup> 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](http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf)

ховали у вишуканих барочних трунах з писаними маслом портретами покійних»<sup>359</sup>. Відхід від суворої релігійності й аскетизму давньо-слов'янських православних традицій поступово приводить до десакралізації культури й образотворчого мистецтва, зовнішньо-емоційний бік якого відповідає характеристикам візуальної (чуттєвої) мистецької форми, запропонованої П. Сорокіним і охарактеризованої у попередньому підрозділі. Виходячи ж із нашої дослідницької концепції, період українського бароко відповідає змішаній домодерній формі мистецтва, в якій присутні як класичні, так і символічно-алегоричні елементи із універсальними та національно-своєрідними ознаками, й визначити пріоритет тієї чи іншої форми, як це було у західноєвропейському варіанті, достатньо важко. Саме наявність значної кількості традиційних українських символіко-алегоричних мотивів, що будуть розглянуті у подальшому викладі матеріалу, не дає нам права розглядати барокове мистецтво лише крізь призму класичної форми або виключно у контексті запропонованої Сорокіним схеми її віднесення до візуально-чуттєвого стилю. При цьому не підлягає запереченню наявність потужного емоційно-чуттєвого підґрунтя даної мистецької форми, що відповідає ментальним особливостям українців, в яких ще з давньоруських часів чуттєвість піддавала 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»<sup>360</sup>.

Але християнська символіка також піддавалась 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 роз-

<sup>359</sup> Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – С. 192.

<sup>360</sup> Макаров А. М. Світло українського барокко / А. М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 36–37.

ширення 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, Іоаникій 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»<sup>361</sup>. 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 майстерності 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 лоно 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.

<sup>361</sup> Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – С. 152.

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 скипетр – 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 символіко-емблематичному стилі була виконана й титульна сторінка книги І. Галятовського «Ключ розуміння», «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»<sup>373</sup>.

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 “спудеями” у 1632 р., – дев’ять парнаських муз на чолі з Аполлоном прославляють митрополита»<sup>374</sup>.

Розуміння символіко-алегоричних образів не викликало в тогочасних українців особливих труднощів, що говорить про ефективність багатотомової 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 використанням великої

<sup>373</sup> Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII–XVIII століть [Електронний ресурс] / А. Денисенко. – С. 203–204. – Режим доступу: [http://mari.kiev.ua/PDF\\_2011/Hud-Kultura\\_7-2010/195-213.pdf](http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf)

<sup>374</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 26.

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»<sup>369</sup>.

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<sup>370</sup>, 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”»<sup>371</sup>. 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»<sup>372</sup>. Він рясніє традиційними християнськими символами, які розсудливо використовуються у контексті прославлення монаршої влади й

<sup>369</sup> Стромилюк Л. Європейський вплив на українське малярство та барокові розписи Софії Київської [Електронний ресурс] / Л. Стромилюк. С.7–8 – Режим доступу: [http://nauka.uagat.com/wp-content/uploads/2014/03/1\\_Stromyliuk\\_2014\\_03\\_28\\_08\\_54\\_47\\_682.pdf](http://nauka.uagat.com/wp-content/uploads/2014/03/1_Stromyliuk_2014_03_28_08_54_47_682.pdf)

<sup>370</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 20.

<sup>371</sup> Там само. – С. 21.

<sup>372</sup> Там само. – С. 21.

Незважаючи на потужні віяння раціонально-реалістичних тенденцій, символіко-алегорична образність 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 пряме відношення до літератури, поезії, до всієї цілості духовної культури свого часу, вони глибоко сягали в усі види образотворчого мистецтва»<sup>362</sup>. 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 символіко-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 Київській академії, також відзначає наявність філософсько-етичної складової в алегоричних зображеннях, які у такий спосіб виступають повчаннями для людей.

Символіко-алегоричне світобачення присутнє практично в усіх творах Г. Сковороди, притчеподібна й багатозначна мова якого є надзвичайно складною для багатьох дослідників саме з причини множинності інтерпретацій. 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»<sup>363</sup>. На думку Чижевського, Сковороду варто було б порівнювати не із Сократом, що відзначався

<sup>362</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. // П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 17.

<sup>363</sup> Чижевський Д. Філософські твори: у 4-х тт. / Д. Чижевський; [під заг. ред. В. Лісового]. – Т.1. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 36.

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 – богопочитання, 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 *emblema*»<sup>364</sup>. 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»<sup>365</sup>. Тут проступають 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.

<sup>364</sup> Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-х томах. Т.1. / Г. Сковорода – К.: Наукова думка, 1973. – С. 377–378.

<sup>365</sup> Там само. – С. 379.

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 – “мудрая картина”, вона “єсть планом, представляющим обширность целой книги”, тобто підкреслює сконцентрованість та глибину символічного зображення. В дальшому тексті філософ тлумачить у філософсько-етичному плані низку образних алегорій»<sup>366</sup>. 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»<sup>367</sup> 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 переконливим»<sup>368</sup>. 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 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

<sup>366</sup> Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський – К.: Наукова думка, 1983. – С. 20.

<sup>367</sup> Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть / І. А. Бондаревська. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2005. – С. 148.

<sup>368</sup> Там само. – С. 147.