

### **ПРОБЛЕМА ОБРАЗОТВОРЧОГО ТРОПОСУ В ХРИСТИЯНСЬКОМУ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ (частина II)**

*У статті розглянуто семіотичні імплікації проблематики образотворчого іносказання у західнохристиянській філософсько-естетичній думці. Показано роль естетики іманентизму у формуванні прихованого іносказання. Автор виявляє розбіжності у теоретичному обґрунтуванні сакрального образу візантійського та західного зразка, що у висновку призводить до розбіжностей в інтерпретації проблем полісемії, зображенальності, автономії зображення, до формування двох різних моделей образотворчого тропосу.*

**Ключові слова:** космічний алегоризм, вербальний алегоризм, фактичний алегоризм, буквальний смисл/духовний смисл, естетика іманентизму, приховане іносказання, образотворчі тропи, полісемія.

Відомо, що "вивільнення знаку" і утвердження семіотичної автономії зображення є здобутком Ренесансу. Відбулось воно не водночас. Вже у середньовічній образотворчості існували певні художні форми, в яких поступово готовалося таке "вивільнення". Іносказання у сакральному мистецтві як поле взаємодії зображення та слова здатне наблизити нас до спостереження цього феномена, якщо експлікувати у християнській естетичній думці положення, що містять теоретичне усвідомлення цих семіотичних зрушень. Акцентуючи саме на цих аспектах нашої теми, будемо дотриматися позиції специфічності семіотичного статусу релігійного мистецтва. Так, А.Гуревич, С. Даніель, визнаючи авторитетність семіотики ікони Б.Успенського, слушно відзначали: якщо середньовічний живопис інтерпретувати як "мову", потрібно враховувати, що це мова, яка не має фахової автономії, оскільки панівною у середньовіччі була медіативна функція зображення [5, 19]. Саме вона виступає тим спільним, що поєднує ікону й західнохристиянське сакральне мистецтво, попри те, що "мова", якою вони промовляли, спосіб здійснення медіації та смислу, які доносили до глядачів, не були тотожними, маючи підґрунтам своїм доктринальні розбіжності східного та західного християнства.

Коли йдеться про образотворче іносказання, суттєвим є категоріальний апарат, яким користувалися представники східнохристиянської та західної богословсько-естетичної, герменевтичної, риторичної думки, піддаючи дескрипції ті чи інші форми образотворчого тропосу. В.Лепахін наводить близько 30 термінів, якими оперували Отці Церкви, опрацьовуючи богослов'я образу, серед них "ейкон", "типос", "антитипос", "архетипос", "парадигма", "ідея", "символ", "ейдос", "морфе", "морфосис", "мімема", "омоусис", "тропос", "фантазія", "агалмата" та ін. [7, 34]. Привертає увагу те, що серед них не було термінів "метафора" або "алегорія". Аврелій Августин у контексті своєї знаково-символічної теорії згадував про метафору, зокрема відзначав, що метафора змінює смисл залежно від контексту. Проте в цілому західна екзегеза була мало зацікавлена питанням метафори та її образотворчістю тропосу взагалі.

Водночас у сучасній естетичній та мистецтвознавчій думці вживается поняття "метафора" для характеристики ікони, інколи досить обережно і обмежено, поза будь-якими конкретизаціями, як у Д. Степовика [12, 79] або у В. Бичкова [2, 113]. Інколи навпаки, дуже широко, з тенденцією ототожнення метафори та іносказання як такого [6]. На нашу думку, спроби мистецтвознавців визначити тропологічні прийоми у середньовічному сакральному мистецтві в цілому правомірні, хоча її потребують аргументації, яку вкрай ускладнює відсутність теорії образотворчих тропів. Стосовно середньовічної мініатюри досвід класифікації прийомів іносказання пропонував Г. Вздорнов [3, 58]. Проте книжкова мініатюра не мала літургічної функції. Коли ж йдеться про храмове зображення, постає питання: що саме можна вважати у сакральному образі метафоричним? Чи в однаковій мірі властиві інтенції до метафоризації західному сакральному образу і східнохристиянській іконі? У межах даної статті вичерпне з'ясування цих питань навряд чи можливе, адже вони потребують окремого, більш ґрутовного дослідження, проте деякі зауваження спробуємо все ж таки висловити.

Осмислення образотворчого іносказання у західній середньовічній філософсько-естетичній думці йшло поруч з алегоричним розумінням природи. Як показав У.Еко, теоретична спроба урахування та узгодження художнього та природного алегоризму була притаманна естетиці Рішара Сен-Вікторського (XIII ст.), що згадував і алегорії у пластичних мистецтвах. Їх він вважав похідними від персоніфікацій у словесних видах мистецтва, наслідуванням останнім [16, 96].

У Еко наполягає на необхідності розрізнювати середньовічний символізм та алгоризм, хоча вони й просякають одне одного [16, 93]. Ідея метафізичної всезначності набуває особливої ваги разом з поширенням у західному світі трактату Діонісія Ареопагіта "Про божественні імена". Проте, як наголошує Еко, хоча останній і передбачав можливість фігурального зображення, насправді він є теорією *analogia entis* (аналогії сущого). У такому контексті йдеться не стільки про алгоричну подібність земного та небесного, скільки про їх теологічне та філософське витлумачення, пов'язане з уявленням про безперервну послідовність причин та наслідків у "великому ланцюгу буття", у якому кожний наслідок є знаком власної причини. З цієї точки зору міркування про Бога й міркування про природу дуже різняться між собою, тому що уявлення про всезагальну семіотичність буття супроводжується прагненням виключити використання зображень, в той час як ідея вселенського алгоризму, навпаки, передбачає галюцинаторне бачення світу, звернене на його потаємні смисли [16, 94-95]. Так само й середньовічна теорія універсального символізму передбачала розпізнання двох рівнів символізації: рівня слів ("лексичний символізм", за визначенням Ц. Тодорова) та рівня референтів (події і персонажі "священної історії") [10, 11].

Способи вираження та інтерпретації непрямого смислу в середньовічній екзегезі суттєво відрізнялись від античного розуміння алгорії. Останній термін вже Августин застосовує двозначно – як до позначення лінгвістичних тропів, так і до позначення символів. Він розрізнює "чисті знаки" (слова, які існують лише для того, щоб позначувати щось інше) і "транспоновані знаки" ("речі", які крім власного значення можуть позначувати щось інше), оскільки символізм Писання "передбачає існування двох рівнів семіозису: першого, на якому Бог утворює знаки за допомогою речей, другого, на якому мовні знаки позначують божественні "речі-знаки" [10, 13]. Для диференціації цих двох інтерпретативних стратегій Беда Достопочтенний ввів у риторичну теорію розрізнення "вербального алгоризму" ("allegoria in verbis") та "фактичного алгоризму" ("allegoria in factis"), що дозволяє ураховувати можливість лінгвістичного та екстрапінгвістичного символізму. Як відзначав В.Мейзерський, екзегетів цікавив виключно фактичний алгоризм як символічне відношення між двома подіями, встановлене Богом, яке потребує інтерпретації ("історичний символізм"), тому екзегеза розрізнює "сакральну" та "профанну" частини риторичної теорії, аби зосерeditись на першій з них. Вербальний алгоризм відноситься до профаниї галузі – поетики, метафорі як формі вербального алгоризму надається виключно світського значення, суттевого у Біблії лише у плані висловлення несказанного (наприклад, мотив "древа Іессеєва" в образотворчому мистецтві). У профанну форму вербального алгоризму перекладається також і "природний" символізм Біблії, що не має безпосереднього відношення до "історичного символізму" [10, 13].

Найбільш опрацьована теорія вербального алгоризму належала св. Томі Аквінському. Подібно до всіх схоластів, Тома не цікавився вченнями про мистецтво. Належність останнього до галузі "профанного" пояснює відсутність теоретичного інтересу до нього, проте деякі іmplікативні тези у його творах можна віднести і до проблематики художнього, зокрема образотворчого іносказання. В "Сумі теології" св. Тома заперечує доречність використання поетичних метафор у Біблії, висловлюється про поезію як "*infima doktrina*" ("нижче вчення"), в якому "прихований брак істини": поезія оповідає про речі, що не існують, поет використовує метафору (хоча з логічної точки зору метафора є оманливою), аби створювати образи. Образи за своєю природою приємні людині, проте якщо предметом поезії є приємна омана, вона чинить спротив раціональному пізнанню [16, 100].

Найцікавішим є надане Томою визначення буквального та духовного смислу Священного Писання, що не тотожне розрізненню прямого та непрямого смислів: буквальний смисл є те, про що мав намір сказати автор, про наявність духовного смислу йдеться тоді, коли у тексті можна виявити значення, які сам автор не мав на увазі повідомити. Духовний смисл включає в себе буквальний і засновується на ньому. Внаслідок того "фактична алгорія" має силу лише для Священої історії. Важливі висновки із цього вчення і для мистецтва, адже, за Аквінським, поетичні вимисли призначені лише для того, аби позначувати, їх значення не виходить за межі буквального смислу [14, 18]. У "профаний" поезії (і ширше – у мистецтві як такому) зберігається можливість існування багатьох різноманітних смислів, хоча, за св. Фомою, вона не має духовного смислу, який потребував би окремої інтерпретації. Метафоричний смисл, іносказання як таке є таким самим буквальним смислом, тим, що мав на увазі автор і висловив через іносказання. Розуміння його вимагає лише знання правил риторики [16, 101-104].

Томістська редукція поетичного світу вела, за Еко, до усунення космічного алгоризму й герменевтики природи, що супроводжувалось зростанням життеподібності зображень у готичному мистецтві. Проте художня комунікація на засадах алгорії і надалі зберігала свій панівний характер, оскільки у поетиці соборів механізм алгорії був формою упорядкування "міркувань у камені", на раціоналістичній семіотичній природі якого Еко особливо наполягає [16, 98-99]. Феномен готичного мистецтва виявляється гетерогенною художньою структурою, поєднанням алгоризму з натурализ-

мом. Усталена позиція естетичної думки (О.Ф.Лосєв, Й.Хейзинга) генетично пов'язує готичний натурализм ще й з потужним впливом естетики іманентизму, яким відзначено кінець XII століття. Одним із ранніх зразків останньої була францисканська естетика як практика "приурочення сакрального" [15, 172], усунення дистанції з ним, як прагнення перетворити трансцендентність Понадущого на реальність, іманентну людині, сумірну, доступну та зрозумілу їй [9, 224]. Специфіка цього типу естетично-го дискурсу спонукає до експлікацій проблематики образотворчого іносказання із зразків проповідницької літератури (наприклад, наголошувані А.Гуревичем мотиви "оживання" творів сакрального мистецтва в *exempla* [4, 164]), з творів містиків, середньовічних видін.

Основою образотворчої естетики, що виникає на такій основі, як показав Й. Хейзинга, стає шанування людяності Христа: "Аби ще глибше відчути страсти, які пережив Господь, Христа й святих одягали у кольори й форми, які уявлення черпало із земного життя", внаслідок чого "Бога переносили з неба на землю" [15, 155]. Окреслюючи еволюцію західнохристиянського мистецтва у його зв'язку з релігійною свідомістю, Й. Хейзинга виявляє своєрідну антиномію, яка полягає у тому, що, з одного боку, існує невпинна потреба в образному втіленні усього, що має відношення до віри; з іншого ж, через таку схильність до образності уся сфера сакрального постійно піддається небезпеці поверхневого підходу, адже художнє переживання (а саме на уявлення та переживання розрахованій західний сакральний образ) не тодіожне релігійному смислу [15, 152].

Натуралізм зображення священного можна також інтерпретувати як певну форму іносказання, скориставшись поняттям Е.Ауербаха "фігулярний реалізм" (чи "фігулярно-християнський реалізм") [1, 201-203] або терміном Е.Панофського "приховане іносказання", проте "прихованість" останнього набуває такої міри, що у пізніому готичному живописі "містичний зміст готовий вже вислизнуті із створених образів, залишивши після себе лише насолоду мальовничістю та багатоманітністю форм. ...Це кожного разу форма, що загрожує заглушити зміст..." [15, 265]. Отже, приховане іносказання має за основу настанови естетики іманентизму.

Підсумовуючи наведене вище, відзначимо, що "вербальний алгоризм" має місце між "фікცією" (поетичним або образотворчим мовленням) та сакральною "реальністю", утворює символічне відношення "профанне – сакральне", у якому "первинний смисл розглядається як "фікція", яка витісняється на користь вторинного смислу" [10, 15], в той час як у випадку "фактичного алгоризму" утворюється відношення "сакральне – сакральне", що вимагає утримання обох смислів, буквального та символічного (морального, аналогічного).

Співвідношення середньовічного літературного жанру *exempla* ("приклади") із сучасною йому образотворчістю дозволяє побачити дію механізмів образотворчої метафоризації. Як відзначав А. Гуревич, популярність *exempla* у XIII столітті була такою значною, що вони служили суттєвим стимулом для майстрів образотворчості. Спільними для них були не лише біблійні, житійні та повсякденні сюжети, а й теми середньовічних бестіаріїв, фольклору, образи "Страшного суду", нечистої сили, про що свідчить скульптурне оздоблення романських та готичних соборів. То не були лише запозичення митцями літературних мотивів. Якщо західний собор був "Біблією для неписемних", літературний жанр *exempla* фахівці вважають "Біблією повсякденного життя", свідченням спільноти певних ментальних речників, яка знайшла висловлення у різних семіотичних феноменах середньовічної християнської культури [4, 13].

*Exempla* є зразком метафоричної структури, подію зустрічі двох світів – профанного та сакрального, у якій під натиском вічності відбувається раптова чудесна "деформація" людського світу як наслідок вторгнення сакрального у профанне. Народження смислу на "перехресті" двох текстів культури вело до "перекодування" вже відомого сюжету – наприклад, фольклорного мотиву у морально-дидактичну історію, внаслідок чого анекдот або випадок, здатний вразити, підпорядковувався символічному. Джерелом метафори і в *exempla*, і в храмовій образотворчості була стихія проповідництва, специфічна для західної християнської ортодоксії, яка у XII – XIII століттях опинилася у стані активної конфронтації з єресями та ісламом. Необхідність проповідництва як викриття гріховності світу, релігійних, етичних або соціальних негараздів з необхідністю ставило світ "обличчям до обличчя" з трансцендентним [4, 218], моделювало відношення профанного із сакральним, мовою якого становилася еквівокативність тропосу. Механізми метафоризації задавалися специфікою західної середньовічної культури з властивим для неї симбіозом елементів книжкового, офіційного християнства та фольклору. *Exempla* у літературі та відповідні їм образотворчі феномени в оздобленні соборів були точкою такої "зустрічі", що породжувала зразкову риторичну структуру як її визначив Ю. Лотман.

Символічне відношення "профанне–сакральне" є основою акту метафоризації у сакральному мистецтві. Ось лише деякі з образотворчих тропологічних форм в оздобленні західного храму, які відповідають зазначеному типу відношень. Це метафоричні мотиви взвішування душ у сценах "Страшного

суду"; у контексті "судної" теми – метафора письма (записування добрих діл та гріхів – скульптурні композиції "Ангел, що пише", "Біс, що пише" [4, 341]. Полісемія останнього образу ("диявол – великий теолог", нерідко "служить Господу") наголошувалась А. Гуревичем як зразок амбівалентності уявлення про нечисту силу, властивого для західнохристиянської культури [4, 179, 353]. Зразки синекдохи у композиції "Страшного суду" знаходимо у фігурах осуджених, які репрезентують різні "верстви" із специфічними для них гріхами ("частина замість цілого" – король та епископ, лихвар та лицар) [4, 191]. Синекдоха становить основу композиції "Хороводи смерті", які спочатку з'явились у західному храмовому живописі і лише у XV–XVI ст. потрапили у гравюру [15, 145]. Алгоритичний смисл храмових розписів, що зображають блюзнірську заупокійну месу звірів, яку служить "пан Беренгарій" (ведмідь – персонаж фольклору), А. Гуревич виявив за допомогою одного з exempla, в якому йдеться про смерть багатія-лихваря: "Чим більше тварини святкують, тим сильніше біси мучать грішника" [4, 201].

Зразкові метонімічні форми пропонують західні зображення 14 святих-заступників – "в кожному з них було щось надзвичайне, що діяло на уявлення" [15, 171], переважно форми, що нагадували, якою мученицькою смертю або за яких обставин вони загинули: св. Катерина з колесом та мечем, св. Егідій з оленем та стрілою, Діонісій несе свою відтяту голову та ін.

Цікавий православний коментар до зображення такого типу знаходимо у інока Євфімія (XVII ст.), який за часів проникнення західної іконографії в православну ікону писав, відстоюючи східнохристиянський іконописний канон: "... святіи мученици еще до днесъ пишутъся по древнему преданию, не мучительные орудия держаще, ... но Крест Христов имуще, сим показующе, яко за укрестованшегося на нем пострадаша, и тем в страдании своем укрепляеми бяху, и ныне тем хвалятся, а не мучительными органы" [13, 426]. Тобто для православної свідомості важливим було не те, як вмерли святі (житійний епізод), а їх свідоцтво про Христа (аспект віровчительний), тому їх найчастіше зображували поза додаткової атрибутикою з хрестом, який, на відміну від колеса та меча св. Катерини, як метонімія розглядатись не може.

Підсумовуючи розглянуті мотиви "вербального алгоризму", можна відзначити, що деякі із зазначених вище тропів мають місце і у православній іконі. Останній невідомі "Хороводи смерті" або блюзнірська меса, але метафори "взвіщування душ" або "адської пащи", або "вогняні" метафори пекельних мук ("вогняна ріка") або синекдоха "верств" були поширеними і в українській православній іконі XV–XVI століття [8, 15]. Перелік таких тропологічних форм можна було б розширити за рахунок книжкової мініатюри [3, 51], проте в цілому у східнохристиянській іконі до XVI століття вони посідали набагато менше місця, ніж у західному сакральному мистецтві.

Розбіжність у теоретичному обґрунтуванні сакрального образу у східному та західному богословсько-естетичному дискурсі вплинула і на ставлення до проблеми образної полісемії. Східнохристиянське богослов'я образу розглядalo ікону як пряме свідчення Євангельської Істини, свідчення антиномічне. На Заході ж хоча і визнавали догмат іконошанування, проте ніколи не додержувались 82-го правила П'ято-Шостого (Трульського) собору про відмовлення від символічних, зокрема старозавітних зображень. Тема зустрічі Церкви та Синагоги, Нового та Старого Завітів була програмною змістовою основою художнього оздоблення західнохристиянського собору. До того ж додамо незнищенну присутність класичної традиції у західному мистецтві, яка впродовж XI–XIV століття супроводжувалась численними зразками християнської інтерпретації античних міфологічних та літературних мотивів у сакральній образотворчості, породжуючи специфічний тип художнього іносказання – наслідок "спустошення міфу", як то показало ґрунтовне дослідження Е. Панофського [11] та інших фахівців іконологічної школи. Все це було джерелом образної полісемії,

Для християнської догматики полісемія була неприйнятною. "Легко здогадатися, якою небезпечно є така ситуація", – відзначав У. Еко, наголошуючи значні теоретичні зусилля західних богословів, зокрема, щодо вирішення проблеми істинної інтерпретації Священного Писання, шукання його несуперечливої однозначності [16, 181]. Як відзначав В. Мейзерський, фіксація смислу Писання досягалась за рахунок структурування корпусу текстів, які поділялися на "доктринальні" та "факультативні". "Доктринальний" текст був тим, що у семіотиці визначають як інтерпретанту [10, 24]. Художнє ж оздоблення західних соборів давало численні зразки тропологічної полісемії, усунення якої не було проблемою, адже мистецтво царині догматики не належало. Найвиразнішу її характеристику знаходимо у відомому висловлюванні св. Бернара Клервоського: "А далі, у галереї, прямо перед очами братів, що зайняті благочестивим читанням, навіщо знадобилось розміщувати ці чудернацькі чудовиська, ці дивні страхітливі образи та образні страхіття? Навіщо потрібні там зображення цих нечистих мавп? Цих хижих левів? Цих жахливих кентаврів? Цих напівлюдей – напівтварин? ... В одному місці можна бачити зображення кількох тіл, завершених однією головою, а в іншому – зображення кількох голів, що вінчають одне тіло. Тут представлена чотириноге з хвостом змії, а там – риба

з головою чотириного. Трохи далі видно якусь тварину, що нагадує передом коня, а задом – козу, а поряд – рогатий звір з кінською задньою частиною. Отже, з усіх боків, являється таке багате й вра-жаюче різноманіття форм, що споглядання їх дає більше задоволення, ніж читання манускриптів, і виявляється, що приемніше проводити цілі дні, захоплюючись всіма цими чудами, одне за одним по порядку, ніж розмірковувати про Божественний Закон" [16, 16].

Нарешті, у східній та західній християнській традиції по-різному задавались відношення зображення та слова, по-різному проводилась межа між зображенальним та неможливим для зображення. Як показали дослідження Л.Успенського, В.Лепахіна, у першій богослов'я образу обґрутувало онтологічну єдність слова та образу. Ікона провіщала соборну істину Церкви, джерелом якої були Отці Церкви, митцеві ж, за настановами Вселенських Соборів, належала лише художня частина спра-ви. Образ був мотивований смисловою перспективою християнського вчення. Так, для візантійської теорії образу незаперечного богословського обґрунтування набула теза про неможливість зображення Бога Отця. Одкровенням Отця є образ Сина, образ Боговілення, через яке, за визначенням Йоана Дамаскіна, Невидимий став видимим. На західному ґрунті індивідуальне начало у сакральному мис-тецтві мало більш вільний характер, образ не ніс догматичного навантаження, що спричинилося до виникнення іконографії "Новозавітної Трійці" із зображенням Бога Отця, поширення та утвердження якого відбулось у Х-ХIV століттях, а проникнення до Московської Русі та України – у XV-XIX сто-літтях. Л. Успенський відзначав довільний раціоналістичний характер західної іконографії Св. Трійці, відсутність у ній богословського змісту, внаслідок чого образ "Новозавітної Трійці" "монтується" як буквальний переклад словесного іносказання у візуальну форму на основі поєднання антропоморфізму, зооморфізму та часового начала, при тому, що кожний із цих речників не має відношення до об-разу Божого, як його розуміє християнське вчення, а є формою прихованого іносказання. Проте якщо стосовно "Старозавітної Трійці" ми усвідомлюємо цей символічний акт, то щодо "Новозавітної Трій-ці" він має позасвідомий характер, чому сприяє мовна навичка [13, 637-639].

Буквальний переклад словесної метафори у зображення становив також основу численних "дидактико-алегоричних" ікон, створених у Московії у XVI столітті, навколо яких точилася відома "справа дяка Вісковатова" [13, 369-373]. Іконографія їх прийшла із Заходу ("Ангел Великої Ради", "Богоматір Неопалима Купина", "Символ Віри", "Передвічна Рада" та ін.) та викликала цікаві зауваження сучасників, які звернули увагу не лише на незрозумілість іконографії та складність її витлумачення, а й на тип зв'язку між словом та образом, в основі якого лежить буквальний переклад словесної метафори у візуальну форму. Так, інок Зеновій Отенський іронічно зауважував, що на тексти зразку "чрево Мое на моава яко гусли возшумят" або "буду им аки медведица раздробляя", доведеться "начертывать чрево Божие гуслами или медведицею ярыщеся" [13, 374], тобто вперше у богословсько-естетичній думці аргументував прикладами тезу, цілком очевидну для сьогодення: буквальний інтра-семіотичний переклад (переклад слова у зображення) може бути неможливим, невіправданим.

"Справа Вісковатова" в аспекті нашого дослідження важлива як зразок зіткнення двох моделей творення сакрального образу і відповідно – двох моделей образотворчого тропосу. Канонічна східнохристиянська ікона є зразком *allegoria in factis* – її художня структура будувалась як відношення "сакральне-сакральне", у якій первинність безпосереднього образу забезпечувала утримання буквального смислу (Священної історії), а іносказання було вторинним. В "алегорично-дидактичних" творах західного зразку, навколо яких розгорталась "справа Вісковатова", таке відношення порушується, що засвідчується полемі-чним обговоренням сучасниками Вісковатова такого іконографічного зразку як "Ангел Великої Ради" або зображення молодого Христа у рицарській броні, шоломі, рукавичках та з мечем [13, 369-374]. Щодо останнього зображення (іконографічний тип залишився невизначенним) висунемо припущення, що воно було наслідком візуалізації зовсім не старозавітних пророчих текстів, а відтворювало видіння італійського містника Доменіко Кавальки (XIII ст.), у якому стилізований образ Христа уподібнювався до рицара [9, 237]. У зазначеніх західних творах на троп перетворюється головний персонаж зображення, що веде до вивітрювання буквального смислу, адже, за Августином, Бог не може виконувати функції знаку.

У підсумках нашого дослідження зазначимо, що у християнській думці естетична проблема-тика образотворчого тропосу вперше була піддана теоретичній рефлексії і на візантійському Груні набула систематичного характеру. Зафіксований богословсько-естетичною думкою віровчительний характер східнохристиянського мистецтва та відсутність догматичного закріплення статусу образотворчості на Заході привело до формування різних типів образотворчого тропосу, визначених наве-деними розбіжностями. Східнохристиянське богослов'я образу та наголошувана ним онтологічна єдність слова та образу набагато менше сприяли процесам тропоутворення в образотворчому мистецтві і становленню автономного семіотичного статусу зображення, ніж раціоналістичні настанови схолас-тики й позиція естетики іманентизму з їх визнанням мистецтва як галузі профанного, концепцією ко-

смічного алегоризму, розрізненням "allegoria in verbis" та "allegoria in factis" і проблематикою тісного межування й суперечливого переплетення профанного й сакрального. Саме прийнятий на Заході раціоналістичний тип зв'язку слова й образу як основа алегоризації вів у наступному до зміни семіотичного статусу зображення, до набуття останнім автономії.

### Література

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э.Ауэрбах; пер.с нем. А.В.Михайлова. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
2. Бычков В.В. Феномен иконы. История. Богословие. Эстетика. Искусство /В.В.Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 633 с.
3. Вздорнов Г.И. Исследование о Киевской Псалтири /Г.И.Вздорнов. – М.: Искусство, 1978. – 172 с.
4. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века) / А.Я.Гуревич. – М.: Искусство, 1989. – 368 с.
5. Даниэль С. М. От средних веков к Новому времени: понятие композиции / Даниэль С.М. // Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986.– С.16-21.
6. Кобилкін Д.С. Естетичний простір метафори релігійної комунікації: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Д.С.Кобилкін. – Луганськ, 2012. – 18 с.
7. Лепахін В. Ікона та іконічність /В. Лепахін; пер. з рос. Т.Тимо. – Львів: Свічадо, 2001. – 288 с.
8. Логвин Г. Український середньовічний живопис /Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. – К.: Мистецтво, 1976. – 28 с.
9. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А.Ф.Лосев; сост. А.А.Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
10. Мейзерский В.М. Средневековая теория универсального символизма /Мейзерский В.М. // Философия и неориторика. – К.: Лыбидь, 1991. – С. 11-28.
11. Панофский Э. Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада / Э.Панофский; пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 542 с.
12. Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ століть /Д.Степовик; вид. 2-е. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
13. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А.Успенский. – Коломна: Издательство во имя св. Князя Александра Невского, 1997. – 656 с.
14. Фома Аквинский. Сумма теологии / Фома Аквинский; пер. с лат. С.И.Еремеева. – К.: Эльга, Ника-центр; М.: Элькор-МК, Экселибрис, 2002. – 1472 с.
15. Хейзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й.Хейзинга; сост.и пер. Д.В.Сильвестров; вст. ст. и общ.ред. В.И.Уколовой; заключ. ст. и научн. comment. Д.Э.Харитоновича. – М.: Издательская группа "Прогресс", "Культура", 1995. – 415 с. – (Сочинения: в 3 т. / Й.Хейзинга; т.1).
16. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике / У.Эко; пер.с итал. А.П.Шурбелева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.

### References

1. Auerbah E. Mimesis. Izobrazhenie deystvitelnosti v zapadnoevropeyskoy literature / E. Auerbah ; per. s nem. A. V. Mihaylova. – M.: Progress, 1976. – 556 s.
2. Bychkov V.V. Fenomen ikony. Istoryya. Bogoslovie. Estetika. Iskusstvo /V. V. Bychkov. – M.: Ladomir, 2009. – 633 s.
3. Vzdornov G.I. Issledovanie o Kievskoy Psaltiri / G.I. Vzdornov. – M.: Iskusstvo, 1978. – 172 s.
4. Gurevich A. Ya. Kultura i obshchestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov (Exempla XIII veka) / A. Ya. Gurevich. – M.: Iskusstvo, 1989. – 368 s.
5. Daniel S.M. Ot srednih vekov k Novomu vremeni: ponyatie kompozitsii / Daniel S.M. // Kartina klassicheskoy epohi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII veka. – L.: Iskusstvo, 1986.– S.16-21.
6. Kobylkin D.S. Estetychniy prostir metafory religiynoi komunikatsii: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk : 09.00.08 / D.S.Kobylkin. – Lugansk, 2012. – 18 s.
7. Lepahin V. Ikona ta ikonichnist / V. Lepahin; per. z ros. T. Timo. – Lviv: Svichado, 2001. – 288 s.
8. Logvin G. Ukrainskiy serednovichniy zhyvopys / Logvin G., Milyaeva L., Sventsitska V. – K.: Mysl, 1976. – 28 s.
9. Losev A.F. Estetika Vozrozhdeniya. Istoricheskiy smysl estetiki Vozrozhdeniya / A.F. Losev; sost. A.A.Taho-Godi. – M.: Mysl, 1998. – 750 s.
10. Meyzerskiy V.M. Srednevekovaya teoriya universalnogo simvolizma / Meyzerskiy V.M. // Filosofiya i neoritorika. – K.: Lybid, 1991. – S. 11-28.
11. Panofskiy E. Renessans i "renessansy" v iskusstve Zapada / E. Panofskiy; per. s angl. – SPb.: Azbuka-klassika, 2006. – 542 s.
12. Stepovik D. Istoryya ukrainskoi ikony X-XX stolit /D. Stepovik; vyd. 2-e. – K.: Libid, 2004. – 440 s.

13. Uspenskiy L.A. Bogoslovie ikony Pravoslavnoy Tserkvi / L.A.Uspenskiy. – Kolomna: Izdatelstvo vo imya sv. Knyazya Aleksandra Nevskogo, 1997. – 656 s.
14. Akvinskiy F. Summa teologii / Foma Akvinskiy; per. s lat. S.I.Eremeeva. – K.: Elga, Nika-tsentr; M.: Elkorr-MK, Ekslibris, 2002. – 1472 s.
15. Heyzinga Y. Osen srednevekovya. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myishleniya v XIV i XV vekah vo Frantsii i Niderlandah / Y. Heyzinga; sost. i per. D.V. Silvestrov; vst. st. i obsch. red. V.I. Ukolovoy; zaklyuch. st. i nauchn. komment. D.E. Haritonovicha. – M.: Izdatelskaya gruppa "Progress", "Kultura", 1995. – 415 s. – (Sochineniya: v 3 t. / Y. Heyzinga; t.1).
16. Eko U. Iskusstvo i krasota v srednevekovoy estetike / U. Eko; per. s ital. A.P.Shurbeleva. – SPb.: Aleteyya, 2003. – 256 s.

**Вячеславова Е. А. Проблема изобразительного тропоса в христианском философско-эстетическом дискурсе (часть II)**

В статье рассматриваются семиотические импликации проблематики изобразительного иносказания в западнохристианской философско-эстетической мысли. Показана роль эстетики имманентизма в формировании скрытого иносказания. Автор выявляет различия в теоретическом обосновании византийского и западного сакрального образа, ведущие к расхождению в интерпретации проблем полисемии, изобразимости, автономии изображения, к формированию двух различных моделей изобразительного тропоса.

**Ключевые слова:** космический аллегоризм, вербальный аллегоризм, фактический аллегоризм, буквальный смысл/духовный смысл, эстетика имманентизма, скрытое иносказание, полисемия.

***Vyacheslavova E. The problem of fine tropos in Christian philosophical and aesthetic discourse (Part II)***

The article discusses the semiotic implications of problems of visual allegory in the Western Christian philosophical and aesthetic thought. The role of aesthetics of immanentalism in forming of hidden allegory is shown in the article. The author reveals the differences in the theoretical justification of the Byzantine and Western sacred image, leading to a divergence in the interpretation of the problems of polysemy, ability to depict, the autonomy of the image, the formation of two different models of fine tropos.

This research is based on the mediator function of image, which dominated in the medieval art and determined the specificity of its semiotic status. The set of concepts which was used by representatives of the Christian theological and aesthetic thought in the descriptions of allegory is analyzed. It is shown that in the Eastern Christian writings of the Church Fathers, dedicated to the theology of the icon, there is no concept of "metaphor" and "allegory", while the representatives of the Western Christian thought differentiate the two types of allegory – "allegoria in factis" and "allegoria in verbis". It is revealed that the last type belongs to the field of art as a secular, according to the teachings of Thomas Aquinas, the literal scope of the expression, not the spiritual sense. The author reveals the underlying "allegoria in verbis" attitude "secular – sacred", which converts the primary meaning in fiction, displaceable in favor of the secondary meaning. It is shown that "allegoria in factis" is based on the ratio of "the sacred – sacred", leading to the conservation of both the literal and symbolic meanings. It is identified the mechanisms of metaphor in art, on the example of the relation of the medieval literary genre "exempla" with Western Christian sacred art of that time. It is shown that the source of metaphors and "exempla", and the visual arts in the temple was the element of preaching, setting the world face to face with the transcendent and to modeling the relationship of the secular with the sacred, the language of which is ekvivokation of tropos. "Exempla" in literature and the phenomena of art of the Western Christian are regarded as "the event of the meeting" of the scientist, the book Christianity and folklore, generating a model of rhetorical situation in determining of Lotman. We consider some examples of fine art tropos in the temple art, including the Ukrainian Orthodox iconography.

The article differentiated attitude to shaped polysemy, formed in the Eastern and Western Christian philosophical and aesthetic discourse. The author describes the Eastern Christian theology of the image as an element of church dogma, and the icon as a direct evidence of the truth of the Gospel. The problem of polysemy in Eastern Christian theology was eliminated on the basis of decisions of Sixth Ecumenical Council, who rejected the need to use the Old Testament scenes in the iconography. For the Western Christian Church polysemy, widespread in the temple visual arts, was not a problem due to non-participation of art sphere in theological dogma. The article shows a different ratio of images and words in the art, given by the Eastern and Western Christian tradition. In the first one theology of image justifies ontological unity of word and image. The proposed material allows to identify opportunities and specific intrasemiotick translation: Western sacred image, which is not carrying dogmatic loads, allowed greater freedom of iconographic, suggesting the possibility of a literal translation of words in a figurative metaphor. The mechanism of this transfer is considered on the basis of the iconography of the "New Testament Trinity".

Considering the "case Viskovatov" as an example of the collision of two models for the establishing of the sacred image, and two models of fine tropos, the author comes to the conclusion that the Eastern Christian theology of the image is much less promoted the processes of formation of tropos in the visual arts and the establishment of an autonomous semiotic status of the image, rather than a rationalist type of communication of word and image as the basis of allegorization, adopted in the West.

**Key words:** cosmic allegorism, verbal allegorism, actual allegorism, literal meaning / spiritual sense, aesthetics of immanentalism, hidden allegory, polysemy.