

гальному календарно-обрядовому контексті. І в той же час, прадавні форми не витіснялися із календарного дискурсу, не зникали остаточно. Існуючи латентно, вони час-то редукувалися до нуклеарного стану, даючи поштовх до життя новим культурним явищам на наступному етапі історичного розвитку.

Із загального континууму календарної традиції можна також виділити фольклорну календарну модель, яку утворюють вербально-музично-ігрові форми, які не тільки супроводжують календарні свята, обряди, ритуали, а й існують у вигляді вербального контексту кожної календарної дати. Крім календарно приуроченого фольклору, сюди слід віднести апокрифічні й народні перекази й оповідання про життя святого мученика, угодника, день якого відзначається в святцях (наприклад, Миколая, Петра й Павла, Косьми й Дем'яна, Кас'яна тощо), меморати й фабулати, які часто коментують церковні хрононіми в дусі народної етимології («Здвиження – земля здвигається»), або розкривають міфоритуальний зміст свята (перекази про русалок, що пояснюють необхідність відзначати «русальний тиждень» й Розігри). Okремо варто говорити про народний сільськогосподарський календар і природний прогностик, які часто мають форму паремій, співвіднесених майже до кожного дня року. Календарно приурочені фольклорні тексти носять художні ознаки, проте художність їхня не має самостійного характеру, тим більше домінантного. Несвідомо фольклорні календарно-обрядові тексти безпосередньо включені в повсякденне життя людини й виконують крім практичної функції ще й функцію комунікативну, зберігаючи народний досвід й транслюючи його від покоління до покоління.

Народний календар також можна розглядати і як гіпертекст, тобто текст, який побудований особливим методом на підставі логічного зв'язку між блоками та із гіперпосиланнями як в середині тексту, так і на зовнішні інформаційні ресурси. З одного боку, це особливий спосіб організації тексту, з іншого – новий вид тексту, організованого в нелінійній послідовності, який складається із ієрархічно впорядкованих текстових одиниць, із складною системою перехресних і внутрішніх посилань. Аналіз матеріалу під таким кутом зору дає можливість виділити конструктивні одиниці календаря, простежити їхню просторову й часову варіативність. Такі текстові одиниці легко піддаються групуванню у вигляді компендіуму, словника

або енциклопедії за алфавітним або хронологічним принципом. Одним із перших до такого принципу укладання ментефактів традиційної культури (зокрема, народного календаря) звернувся І. Франко [5, с. 160–218]. За цим же принципом С. Толстою упорядковано поліський народний календар [4, с. 600].

Український народний календар існує переважно у вербальній формі, у формі «великого усного наративу». Традиція рукописних календарів на Україні не має широкого розповсюдження, проте до початку ХХ ст. в Карпатах і на Поліссі зберігалися примітивні дерев'яні календарі (карби, бирки, різні). З певними застереженнями можна говорити й про вишивані календарі, але ця тема потребує ще окремого наукового обґрунтування й детального вивчення доказової бази.

На сьогодні спостерігається редукція українського народного календаря, що пов'язано із загальним занепадом фольклорної культури під невідворотним тиском глобалізації. З іншого боку, занепад і маргіналізація традиційної культури, зокрема календарно-обрядової традиції, викликає підвищений інтерес до цього явища як з боку науковців, так і з боку культурно-освітніх інституцій. За останні 20 р. на Україні поступово відроджуються різдвяно-новорічні, великодні, купальські традиції, але, як правило, вони носять секундарний характер й стають продуктивною складовою розважально-рекреаційних програм. Активна участь молоді у фестивальному празникуванні окремих традиційних календарних свят (*Купала, гаївка, колядування, вертепне дійство та ін.*), що особливо масово відбувається останні п'ять років, пояснюється як спробами утвердження власної національної самоідентифікації, так і пошуками відповіді на сакраментальні питання: «Хто ми? Звідки ми прийшли? І куди ми йдемо?».

1. *Зелинский А.* Конструктивные принципы древнерусского календаря // Контекст – 1978. – М., 1978. – С. 52–60. 2. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые семиотические системы (Древний период) / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М., 1965, 246 с. 3. *Толстой Н.* Vita herbarum et vita rei в славянской народной традиции // Славянский и балканский фольклор. – М., 1994. – С. 139–167; 4. *Толстая С. М.* Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М., 2005. – 600 с. 5. *Франко І.* Людові вірування на Підгір'ю / І. Я. Франко // Етнографічний збірник – Львів, 1898. – Т. 5. – С. 160–218. 6. *Чебанюк О.* Релікти архаїчних вірувань і ритуалів у деяких весняних дівочих іграх // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 4. – С. 88–95. 7. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Ч. 4. // Матеріали до української етнології. – Львів, 1904. – Т. 7. – С. 1–271.

Олена Щербатюк

## Мистецтво як комунікація в досвіді української культури ранньомодерної доби

*Темою розвідки є інтерпретація українських мистецьких практик ранньомодерної доби в контексті комунікативної парадигми. В статті обґрунтовується специфіка художніх текстів як «спілкування з минулим», розглядаються просторові спрямування мистецтва як комунікації й комунікативна насиченість «мови» барокових мистецьких практик.*

*The subject of the article is interpretation of early modern Ukrainian art in the context of communicative paradigm. In the article specificity of the art texts as a «communication with the past» is grounded, the special directions of art as communication and communicative richness of «language» in Baroque artistic practice is considered.*

Концепт «мистецтво як комунікація» уявляється логічним і змістовно насиченим на тлі сучасної гуманітаристики з інтенсивною розробкою комунікаційних студій (communication studies) й зонайширшими тлумаченнями проблематики діалогу, спілкування, узаємнення й спільнотного згуртування. Водночас зрозумілим є й те, що

певні аспекти розкриття його сутності, відповідні теоретичні підходи можуть бути надзвичайно варіативними, а подекуди дискусивними. Зокрема, – для культурних практик, віддалених в часі. Попри зауважене, накопичений досвід бачення культурних реалій з урахуванням їх комунікативної специфіки уявляється плідним й продуктивним

(включаючи пошуки культурних передумов та підґрунтя спільнотного згуртування, відповідний вимір націоконсолідаційних процесів). А відтак – надзвичайно суттєвим для розуміння української ранньомодерності.

Окресливши спектр тлумачення заявленого концепту як надзвичайно широкий, маємо уявляти принаймні найсуттєвіші теоретичні підходи до його застосування й розкриття, що створюють передумови витлумачення конкретного історичного досвіду.

З одного боку, усвідомлюємо утрадиційоване поняття «художньої комунікації», розуміння глибинного зв'язку мистецтва і комунікації, що має й відповідну традицію тлумачення в мистецтвознавстві, культурологічних студіях, історії філософської думки («розгляд мистецтва тими або іншими мислителями з точки зору категорій знаку та значення, з точки зору способів репрезентації значення в мистецтві» [2; с. 5]). З іншого, – заявлений концепт є складовою варіативних студій соціокультурної комунікації як такої (адже мистецтво – невід'ємна складова культурного простору в найрізноманітніших його зрізах) [Див. наприклад: 13]. Зауважимо особливе місце в заявлених баченнях семіотичних інтерпретацій [Див. наприклад: 5]. Окреслені (й можливі інші) аспекти є взаємопов'язаними та природно передбачають в основі відповідне тлумачення культурного факту, явища, твору. А так само й використання широкого спектру методологічних підходів, опертя на щонайширше розуміння поняття «текст» в просторі тлумачення певних культурних реалій.

Виходимо з розуміння, що на шляху «розгортання ранньомодерності» українська культура (як зрештою й інші традиції) виявляла зрушення в царині самоусвідомлення людини та сама з необхідністю ставала середовищем свідомісних трансформацій. Як уявляється, інтенсивність процесів культуротворення мала корелюватись з відповідною якістю процесів комунікації. Зважаючи на широту проблематики, яка частково вже висвітлювалась [Див. наприклад: 10, 11], в наявних межах викладу маємо на меті, виокремивши певні сегменти українського ранньомодерного культурного поля з суттєвою динамікою комунікативних взаємнень, унаочнити визначальні напрямні «мистецтва як комунікації» й їх місце в просторі української культури.

Широке тлумачення мистецтва «як комунікації» з необхідністю передбачає відповідне розуміння його природи, а отже – можливість тлумачити специфічність кожного з його формовиявів зокрема. Водночас розуміємо, що інтенсивність таких якостей, «комунікативна насиченість» того чи іншого твору, явища, процесу, може бути різною. Для певних культурних форм, – такою, що не потребує додаткового обґрунтування за умови їх спеціального аналізу в тих чи інших контекстах. Зокрема, поруч з входженням до «галактики Гутенберга», що «за визначенням» пов'язується з комунікативними трансформаціями культури, – зауважуємо симптоматичні структурні новації в українському мистецтві (міркування щодо їх показовості формувались неодноразово): народження театру як нового виду мистецтва, становлення портретного жанру, потужний розвиток графіки, зокрема гравюри. Зрештою, – входження до «світу бароко», розпрацювання того стилістичного простору, що стане важливим й для подальшої української традиції, так само є новацією.

**Комунікативна специфіка художніх текстів і «спілкування з минулим».** «Багаточаровий та семіотично неоднорідний текст, здатний вступати у щонайскладніші взаємини як з оточуючим культурним контекстом, так

само й читацькою аудиторією, перестає бути елементарним повідомленням, спрямованим від адресанта до адресата. Виявляючи здатність конденсувати інформацію, він набуває пам'яті. Одночасно він виявляє якість, визначену Гераклітом як «самозростаючий логос». На такій стадії структурного ускладнення текст виявляє якості інтелектуального пристосування: він не лише передає вкладену в нього зовні інформацію, але й трансформує повідомлення й виробляє нові. За цих умов соціально-комунікативна функція тексту значно ускладнюється», – концептуалізував свого часу Ю. Лотман [5; с. 90] і саме в такій логіці стає зрозумілою дієвість певних мистецьких форм в спільнотних процесах й просторі становлення історичної пам'яті. Так, наприклад, особлива роль Києва в ідеології ранньомодерного спільнотного згуртування осмислювалась в українській гуманітаристиці неодноразово. В окресленому контексті маємо акцентувати художню складову в тих текстах і формах, що уявляються засадничими. «Вдаючися до метафори, можна сказати, що Копистенський і Борецький «сконструювали» основний каркас ідеологічної батьківщини мешканців України-Русі, спільної і для князя, і для купця чи ремісника, і для козака» [12; с. 306], – узагальнює Наталя Яковенко. Йдеться про твори засадничі, адже «на сформульовані тут ідеї аж до кінця XVII ст. спиратиметься інтелектуальна продукція діячів київського церковного кола, в тому числі – Петра Могили та його оточення»: «Палінодія или Книга обороны» Захарії Копистенського; «Protестacja» «традиційно атрибутована» Йову Борецькому; «так званий “Густинський літопис”... що його, гіпотетично, уклав Захарія Копистенський» [12; с. 304]. «У згаданих творах були вперше сформульовані як цілісна ідея ті спорадичні зблиски думок про минуле й сучасне Русі, на які натрапляємо чи не в кожного з авторів нової хвилі руського письменства, починаючи від кінця XVI століття» [12; с. 305–306]. Симптоматично в цьому контексті зауважено думку Михайла Грушевського щодо «Палінодії», як книги, в якій «лежить один з секретів раптового відродження Києва як культурного, богословського центру не тільки України, а і всього Східного православного світу» [4; с. 105].

Концептуалізація ідей відбувалась у традиційній для тогочасної української практики літературній формі. До того ж – різнопланово підкріплювалась трансформаціями київського контексту (в якому традиційно зауважуємо багатомірну культурницьку діяльність Петра Могили, відродження давнішої київської спадщини на тлі різнопланових змін в мистецтві загалом [див.: 6]). Йдеться про тексти, що мають свою специфіку як мистецтво слова (і традиційно є предметом історії української літератури), а так само – як складова української ранньомодерної культури в її «комунікативному вимірі». Такий аспект справді потребує окремої уваги. Надто з огляду на увагу сучасної гуманітаристики до специфіки формування історичної свідомості, орієнтирів пам'яті в духовному досвіді спільнот.

Показовий діапазон міркувань зауважує Йорн Рюзен: «Діяльність історичної свідомості в царині формування змісту я розклав би на три виміри: *естетичний, політичний і когнітивний*. У кожному з них процедури, чинники і функції історичної пам'яті виявляються по-різному...» [7; с. 123]. Дослідник виокремлює коло актуальних теоретичних позицій, зокрема й питання «в чому саме специфічна сила естетичного у формуванні історичного змісту» [7; с. 124–125]. «Якщо глянути неупереджено на текстовий характер і специфічно літературну форму історіографії, то стане помітною її естетична якість. Вона... звертається до

читача у властивих мовних формах, наприклад, в особливих способах символізації. Без цих форм була б узагалі немислима ефективність історичної пам'яті в культурному орієнтуванні практики життя» [7; с. 125]. А відтак, – уявляється важливим погляд на відповідний діапазон текстів з точки зору їх комунікативної специфічності як художніх форм в контексті конкретної культурної традиції. Йдеться про способи *встановлення комунікації з минулим*, а отже – вираження «глибини» українського ранньомодерного часопростору.

#### **Просторові спрямування мистецтва як комунікації.**

У заявленій логіці уявляється суттєвим акцентувати особливості напрямних, що окреслюються мистецтвом як комунікацією. По-перше, – підкреслимо збережену домінанту «вертикалі»: мистецтво доби щонайщільніше пов'язане зі сферою сакрального. Зокрема, «вертикальна» напрямленість є однією з засадничих прикмет літератури українського бароко. Текст мислиться тут передовсім «провідником» людської душі на терени Святого Духа, Параклета-Втішителя, що вгамовує її страх перед безоднею небуття та засвідчує можливість порятунку, – а «вільні мистецтва» (*artes liberales*) отримують власний сенс і виправдання з погляду «богомислення» – акцентує Леонід Ушкалов [8; с. 135–36]. Йдеться про «богомислення», здійснюване у *слові та через слово*.

Окреслене спрямування мають й інші мистецькі практики, зокрема – тогочасний український театр (характер репертуару, специфіка літературної основи, образність, сюжети тощо). Водночас спостерігаємо показове формування інших «напрямків». Не випадково «найвищим досягненням шкільної драматургії українські мідєвісти справедливо визнали драми на історичні теми, і найперше – «трагедокомедію» «Владимир...» Феофана Прокоповича написану 1705 р.» [7; с. 77]. Бачимо тут, попри інше, зауважений елемент комунікування зі спільнотним минулим, при виразному збереженні біблійних асоціацій, алегорій, метафорики.

Так само пам'ятаємо про структуру вистави, що передбачає «низовий» компонент – інтермедії, а отже – відповідний тип комунікації. «Родове» для барокового світовідчуття поєднання земного й небесного (унаочнення може слугувати «вертепна скриня», конструкція якої моделює не лише простір вистави) сприяє поступовому становленню світських мистецьких форм. А відтак – відповідному спрямуванню культурних комунікацій й *вираженню «горизонталі» в українському культурному просторі*. Подібні напрямні бачимо і в малярстві, зокрема – в становленні портрету як світського жанру та варіативності його комунікативних функцій.

З одного боку, тогочасний український портрет може бути інтерпретований як значною мірою «сакралізований». Усвідомлюємо поширення ктиторського (портретований постає саме в іпостасі «зихдителя храму»), епітафійного та «труменного» (предстояння перед потойбіччям, вічність, Творцем) його різновидів, а також – портретні компоненти в тогочасному іконописі (зокрема – популярні в українському бароко варіативи сюжету «Покрови»). Посутньо йдеться про елементи згаданої «вертикальної напрямленості». З іншого, – маємо жанр, світський за своєю природою та безсумнівно показові моменти його становлення.

«Найраніші відомості про побутування світського портретного малярства на українських землях походять зі Львова. 9 червня 1576 р. міська каса оплатила маляреві Войцехові Стефановському портрет короля Стефана Баторія, придбаний для міської ратуші. Майстер, очевидно,

неодноразово виконував королівські зображення: незакінчений портрет короля залишився в майстерні після його смерті. Ймовірно, його пензлеві належали також два королівських портрети, згадані в описах майна львівських городян, – увиразнює Володимир Александрович показові деталі культурної ситуації, згадуючи «меморіальну функцію» жанру [8; с. 673].

Цікаві моменти варто зауважено в листах князя Олександра Заславського 1616 р. Звертаючись до «не названого на ім'я львівського маляра» князь «дякує за прислані портрети львівського офіціала та доктора Домініка (Гепнера?) й нагадує про наступні портрети... Підкреслює, що офіціалові маляр зробив занадто товсте обличчя, а доктор мальований «гостро..., хто знає, то впізнає». У листі... до сестри князь Заславський, зокрема, пише: «Прошу, дай мені, ваша милість дорога пані сестро, намалюватися і пана (чоловіка. – Авт.) проси, ваша милість, а я теж зображення своє пошлю вашій милості, принаймні знадобиться страшити дітей, коли будуть на чомусь дуже наполягати». ...Станіславові Конєцпольському, який після битви під Цецорою три роки знаходився у турецькому полоні, «для потішення» відіслано до Царгорода зображення новонародженого сина» [1; с. 677]. Окреслені моменти, – «страшити дітей» та «на потішення», – є надзвичайно цікавими й показовими в контексті міркувань щодо належності мистецьких форм до каналів *приватної* комунікації. Зрештою, «певну роль у поширенні світського портретного малярства на українських землях могли відіграти родинні зв'язки українських магнатерів та звичай обдаровувати своїми зображеннями» [8; с. 673]. Показовим є й ширення портрету серед різних суспільних верств. Про міщанський портрет на львівському ґрунті Володимир Александрович говорить з кінця 80-х рр. XVI ст., наводячи у записках щодо видатків на поховання «померлого 1587 р. кравця угорського походження» свідчення про сплату маляреві удовою «за «образ» покійного», а так само міркує про ширення таких мистецьких форм від сер. XVII ст. не лише серед «представників міського патриціату», а й у «ремісничому середовищі» [1; с. 676].

Пам'ятаємо як показово трансформувалась на ранніх етапах становлення жанру в українському мистецтві «спрямованість звернення» портретів-епітафій. На відомому образі Яна Гербурта (1577 р.) портретований «стоїть на колінах», «немає традиційного для епітафій розп'яття. На львівському екземплярі під зображенням вміщено довгу віршовану, нині частково втрачену (нижня частина дошки відпиляна) епітафію, котра говорить про заслуги й чесноти небіжчика, закликаючи нащадків, дивлячись на портрет, згадувати його, прагнути його наслідувати, щоб заслужити безсмертя. Як змінились погляди порівняно з XV ст., коли рицарі, зображені на епітафіях, молили лише про одне: «Помилуй мене, Господи!». Значущість людини, її індивідуальності, її земних справ була усвідомлена. І це не могло не відбитись в концепції портретного образу», – підсумував свого часу Платон Білецький [3; с. 63]. Суттєвим в такій концепції є спрямування «портретного звернення», – *до нащадків, спільноти*.

Певний рівень самоусвідомлення людини, пов'язаний зі становленням портретного жанру, формує потребу зовнішньої подібності портретованого, можливості презентації його чеснот, усвідомлення зв'язку портретованого та його портрету як «замінника» в комунікації. З доволі архаїчними конотаціями постає остання згадана функція портрету в поховальних хоробах. Зокрема – в урочистому об-

ряді поховання, типологічно подібному польському «*rotpra funebris*» при всій виразності його ренесансної сутності в пошануванні чеснот окремої особи. Пам'ятаємо нетривалий період, коли маємо відповідні форми в українській практиці, – похорон «зацного рицера» Петра Конашевича Сагайдачного, прощання з Богданом Хмельницьким\*, згадану в подорожніх нотатках Павла Алепського надгробну хорогву Тимоша Хмельницького в Іллінській церкві у Суботіві (із зображенням Молдови «як країни, яку він завоював»). Окремо зауважимо в багаторазово аналізованому комплексі пам'яток, пов'язаних з Петром Конашевичем Сагайдачним, показове задіяння портретного зображення в театралізованому прочитанні діалогічних «Віршів...».

**«Мова» мистецьких практик та її комунікативна наснаженість.** Обряд урочистого прощання з небіжчиком включає образ-хорогву, де портретність поєднується з текстом-звертанням. Слово потребує зображення, а зображення – слова. Згодом барокова стилістика з притаманною їй театральністю, поглядом на світ як театр «вражаючий і повчальний», передбачатиме активне звернення до глядача (слухача, читача) й свосвідну багатомірну «гру» з ним.

Бароко відверто комунікативне за своєю глибинною природою: прагне активно вплинути на емоції, почуття, «грати» з людиною. В українському варіанті маємо вагомий досвід народних мистецьких практик включно з паралелізмом зорового й вербального. Враження від зразків малярства «підсилюють безхитрісні слова написів, що доносять до нас через віки живі людські почуття: «Сию икону дал зробити... раб божий Семион Стефаникув, девицю свою Федю, которая зийшла з того света до бога отца во летах чотирох», «Идеш от нас Агафье на покой вірним заготовани, товаришу мій милий...» [3; с. 153.] Втрачена картина «Богдан з полками» (XVIII ст.), робота народного майстра, була своєрідною ілюстрацією до драми «Милість Божия» з відповідними текстами [3; с. 162], а водночас, як вважається, виконувала в Суботівській церкві функції ктиторського портрету. Словесним є звернення героя багатьох народних картин «Козак Мамай», котрий, як відомо, може «промовляти» словами монологу з т. зв. «Сокиринського вертепу». Подібні приклади з українського барокового досвіду (де потужність народного струменя є однією з визначальних характеристик) можуть бути продовжені. Пишнота вбрання, впізнаваний «народний» типаж на барокових зразках українського іконопису так само сприяє скороченню дистанції з глядачем і творенню стилістичного простору спільнотній комунікації. Активність глядача стимулюється потужністю народного декоративу, елементами мови народного живопису, а так само – багатством барокової алегоричності, символізму, метафоричності. Стилістика доби й специфіка текстів свідчить про їх активність в діалозі з глядачем, слухачем, читачем. Ю. Лотман визначав такі комунікативні функції тексту: «спілкування між адресантом й адресатом»; «аудиторією й культурною традицією»; «читача з самим собою»; «читача з текстом» та «спілкування між текстом і культурним контекстом». З огляду на широке тлумачення поняття «текст», маємо на увазі аудиторію мистецького

твору загалом, а отже – і «глядача», «слухача». «Текст виконує функцію повідомлення, спрямованого від носія інформації до аудиторії»; «...колективної культурної пам'яті. В такій якості, він, з одного боку, виявляє здатність до безперервного поповнення, а з іншого, до актуалізації одних аспектів вкладеної до нього інформації й тимчасовому або повному забуванню інших»; «текст (це особливо характерно для традиційних, давніх, таких, що вирізняються високим ступенем канонічності, текстів) актуалізує певні боки особистості самого адресата...». «Виявляючи інтелектуальні якості, високоорганізований текст... стає рівноправним співрозмовником, має високий ступінь автономності...». Текст в комунікативному акті «повноцінний учасник, суб'єкт-джерело й отримувач інформації». І нарешті – «стосунок текста до культурного контекста може мати метафоричний характер...або ж метонімічний...» [5; с. 87–89] Як бачимо, такі комунікативні функції є прочитуваними в українських барокових практиках й потребують в перспективі спеціального розгляду.

Отже, мистецтво як комунікація в досвіді української культури ранньомодерної доби має розмаїті просторові спрямування. Поруч з «вертикаллю», спілкуванням зі «світом горнім», маємо елементи розширення світської та приватної «горизонталі», а також – становлення концепційного зв'язку зі спільнотним минулим. «Світ мистецтва» як певна «реальність» саме у визначених часових координатах набуває помітної багатомірності, чому сприяє бароковий характер українського мистецтва, його комунікативна наснаженість. Саме в такому контексті поруч зі специфічними для різних мистецтв рисами говоримо про «стилістику доби», а отже – і певні інтегральні характеристики «мови мистецтва» (те спільне, що є в «способі висловлювання», а отже – в різновидах реалізації соціально-комунікативних функцій «текстами» різних мистецьких практик). Відтак, – мистецтво постає як суттєвий чинник ускладнення структури української культури як комунікативного простору, а також – середовище формування притаманних ранньомодерній добі різновидів комунікації.

1. *Александрович В. С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: В 5-ти т. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть.* – К., 2001. – С. 654–700. 2. *Басин Е. Я.* Искусство и коммуникация: Очерки из истории философско-эстетической мысли. – М., 1999. 3. *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. – Л., 1981. 4. *Грушевський М.* Історія української літератури. Т. 6. – К., 1995. 5. *Лотман Ю. М.* Стаття по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. 6. *Міляева Л.* Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. // *Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство.* – Вип. 3. – Львів, 2003. – С. 161–171. 7. *Рюзен Й.* Нові шляхи історичного мислення. – Львів, 2010. 8. *Суліма М. М.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К., 2005. 9. *Ушкалов Л.* «Якщо ім'я Господнє в граматиці буде» // *Ушкалов Л.* З історії української літератури XVII – XVIII століть. – Х., 1999. – С. 135–3. 10. *Щербатюк О. В.* Художня складова механізмів спільнотного згуртування в українському ранньомодерному досвіді. – *Українознавство 2007: Календар-щорічник.* – К., 2007. – С. 76–81. 11. *Щербатюк О. В.* Святоково-театральні форми як комунікативне середовище в ранньомодерному культурному контексті // *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Українознавство.* – Вип. 11. – К., 2007. – С. 28–32. 12. *Яковенко Н. Н.* Символ «Богохранного града» у пам'ятках київського кола (1620–1640-ві роки) // *Яковенко Н. Н.* Паралельний світ: Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVII–XVIII ст. – К., 2002. – С. 296–330. 13. *McQuail D.* Communication. – Л., 1984.

\* «Похоронъ Гетману учинень съ великимъ, но печальнымъ, триумфомъ и со всіми воинскими и гражданскими почестями. Тѣло его, въ провозаніи многочисленнаго воинства и народа, перевезено изъ Чигирина въ собственное мѣстечко Гетманское, Субботовъ, и тамо погребено въ монастырской его церкви, съ надписями и эпитафіями. На сторонѣ гроба выставленъ подъ балдахиною портретъ Гетманскій съ сею надписью: «Сей образъ начертанъ Козацкаго Героя, / Подобна Грекамъ тѣмъ, отъ коихъ пала Троя!...» [Исторія русовъ или Малой Росіи Сочинение Георгія Конискаго, Архієпископа Бѣлорусского. – М., 1846].