

Алегоричні персоніфікації Йована Раїча на заголовних сторінках «Теологічного тіла»

«Ars emblematica» — одна з ключових категорій, що визначають барокову культуру та мистецтво. У тридцятих роках минулого століття вона стала стрижнем у європейській барокології, у сербській культурі XVIII ст. не була предметом широкого дослідження (через значення, яке надає їй емблематика). У компаративній роботі, де переплітаються історії літератури, риторики, поезики та мистецтва, попередні студії систематично не розглядалися. Так само залишився невивченим вагомий внесок Йована Раїча у введення та поширення емблематики у сербській культурі того часу. Увагу істориків мистецтва в основному привертала портрети та графічні ілюстрації Раїча в його «Історії», але забутими лишилися зображення алегоричних персоніфікацій, емблем і символів на заголовних сторінках його рукописів, з-поміж яких слід виділити малюнки з богословського твору «Теологічне тіло».

Першим їх зауважив Димитрій Руварац, який у монографії про Раїча подає загальний опис та зміст рукописів і наприкінці праці коротко коментує малюнки. Однак висловлює припущення, що їх виконав або Яків Орфелін, або Арсеній Теодорович (хоч на кожному є підпис Раїча). Пізніше у своїй докторській дисертації алегоричну структуру малюнків відкрила Радмила Михаїлович, вказавши на близькість їх до моралізаторсько-дидактичної тематики барокового шкільного театру. Зосереджена на тлумаченні емблемної піктограми з вуликами, оточеними бджолами, вона значно менше уваги приділяє іншим зображенням алегоричних персоніфікацій. Щодо проблеми авторства малюнків, то професор Михаїлович, крім підпису Раїча, помічає на заголовній сторінці останнього тому і час створення ілюстрацій, але не вирішує окресленої Д. Руварацем дилеми.

Інші дослідники творчості Йована Раїча взагалі не порушували цієї проблематики, тому малюнки лишилися недостатньо витлумаченими. Проте вони займають важливе місце у сербській бароковій емблематиці, оскільки є відображенням нової

педагогіки поєднання малюнків із текстами і багато у чому доповнюють відомості про якість освіти, отриманої Раїчем у Київській духовній академії, та його бачення книги.

I

Малюнки зроблені пером, темними та чорними тушами, й обрамлені сиво-темними акварелями. На заголовній сторінці першого тому намальована алегорична персоніфікація людини з запаленим факелом у правій руці, ліва ж рука відведена вбік і прикрита довгою драпованою тканиною. Людина стоїть на підвищеному прямокутному постаменті так, що структура всієї експозиції нагадує барокові пам'ятники подібної тематики. Над фігурою зображений голуб Святого Духа, оточений хмарами, а під нею написано: «Богословія откровенная». На фронтальній стороні постаменту в рамці зазначено назву: «Беседа Первая о священномъ писаніи, еже естъ светъ вышестественный духомъ святымъ воужженный на немже оутверждается хрїстианская откровенная Богословія». У центрі його написано «Томъ I», а в правому кутку читаємо підпис «И. Раичъ». На наступних заголовних сторінках, згідно з описами Димитрія Руварца та Радмили Михаїлович, у такий самий спосіб показані алегоричні персоніфікації теологічних чеснот. Заголовна сторінка другого тому містить зображення жіночої фігури, яка у правій руці тримає свиток із написом «Вера», а в лівій — хрест. На фронтальній стороні постаменту написано: «Беседа вторая о веруемыхъ въ коей Сумволь православнаго исповедания словомъ божїимъ и свидетельствы соборовъ и отецъ святыхъ изясняется». У центрі зазначено «Томъ II», а у правому кутку міститься підпис «Раичъ». На заголовній сторінці третього тому жіноча фігура у правій руці тримає свиток, де написано «Любовь», а в лівій — палаюче серце, над яким начертані альфа й омега. Постамент містить напис «Беседа Третія о творимыхъ идеже законъ десятословія за правило неуклонное истиниыя любве изясень предлагается», а в центрі — «Томъ III», але підпису немає. На заголовній сторінці четвертого тому намальована жіноча фігура зі складеними до молитви руками. Зліва від неї зображено якір, а внизу підписано «Надежда». На фронтальній стороні постаменту подано назву: «Беседа Четвертая о просимыхъ, яже имеетъ во основаніе незIBLEМОЕ молитву Господню Отче нашъ съ толкованиемъ». У центрі зазначено номер тому, а в нижньому правому кутку, як і на інших малюнках є підпис «Раичъ». На останній заголовній сторінці замість алегоричної персоніфікації з'являється архітектурна рамка

з вуликом, оточеним бджолами. Посеред них намальовано голуба Святого Духа, над яким перелічено святі таїнства: «Крещеніє, Миропомазаніє, Евхаристія, Покаяніє, Священство, Бракъ, Елеосвященіє», а праворуч внизу написано: «Вся совершаєт тойже Духъ». Під малюнком зазначено назву: «Беседа Пятая о тайнахъ обоихъ заветовъ а наипаче седмихъ новаго завета со всеми окрестностими ихъ оупражняється», під якою бачимо номер тому, час появи малюнків «в Новом Саде 1766.» і підпис «Раичъ с. р.».

Найперше слід розглянути проблему авторства малюнків. Якщо вони з'явилися у Новому Сади 1766 р., як зазначено рукою Раїча перед заголовною сторінкою останнього тому, то вважати їх автором Арсенія Теодоровича не можна, оскільки він народився лише роком пізніше. Дослідження авторства Якова Орфеліна значно складніше. Відомо, що того ж року, коли з'явилися малюнки у «Теологічному тілі», він вступив до Віденської художньої академії, однак, можливо, й раніше мав художню освіту. Можна припустити, що Захарій Орфелін готував сина до вступу в Академію, але ця підготовка не могла бути тривалою та систематичною, адже від 1763 р. Захарій жив спочатку у Темішварі, де працював канцеляристом єпископа Вікентія Йовановича Відака, а пізніше найдовше мешкав у Венеції, де був пов'язаний із друкарнею Димитрія Теодосія. Перша датована, хоча і не підписана праця Якова Орфеліна — малюнок для заголовної сторінки I тому «Історії» Раїча — з'явилася за два роки після зарахування художника до Академії, коли той уже цілком відповідав запитам освіченого та вимогливого замовника, яким був Йован Раїч. Малюнок, збережений в оригінальному рукописі «Історії», разом із художніми вміннями його автора, розкриває особливості Раїчевого сприйняття. Готуючи тексти до друку, останній опрацьовував і можливі варіанти, і малюнки для гравюрних ілюстрацій. Ідею для заголовної сторінки своєї праці Раїч узяв із першого тому Йорданової книги «De originibus Slavicis», надрукованої у Відні 1745 р. Поряд із зображенням піраміди, яку зустрічаємо й у варіації, він хотів бачити також дві фігури воїнів, що міг намалювати лише майстерний художник. Виконавцем задуму освіченого історика став молодий Яков Орфелін із дворічною академічною освітою.

Проте цей факт не може бути доказом більш ранніх зв'язків Я. Орфеліна з Раїчем. Отже, залишається відкритим питання авторства ілюстрацій на заголовних сторінках «Теологічного тіла». Із пропозицією виконати ці малюнки історик міг звернутися

до Я. Орфеліна тільки у першій половині 1766 р., тобто до вступу останнього в Академію. Проте мало ймовірно, щоб гравюри для заголовних сторінок свого найамбіційнішого богословського твору Раїч замовив художнику-початківцю. До того ж, ці малюнки настільки суттєво відрізняються від пізнішої роботи Орфеліна для «Історії», що їх не можна вважати творіннями одного автора.

На користь припущення, що малюнки виконав сам Раїч, який їх і підписав, свідчить факт його навчання у Київській духовній академії, яка у своїй освітній програмі велику увагу приділяла викладанню малювання; практичне вивчення цієї дисципліни було обов'язковим для всіх учнів. Крім того, Академія мала тісні контакти з художньою школою Печерської лаври, де студенти також відвідували заняття. Випускники Академії мусили самі ілюструвати свої тези та панегірики, з яких пізніше найкращі оформлювалися й у гравюрі. Збережені малюнки студентів Київської духовної академії показують високий рівень їх художніх навичок, знання про створення емблем, алегоричних персоналіфікацій і композицій, які зустрічаються у тезах, панегіриках, на заголовних сторінках рукописних і друківаних книг.

Йован Раїч, як студент Київської духовної академії, безперечно, теж мав певні знання з малювання, особливо з напрямку емблемно-алегоричного жанру. Це доводить і малюнок із заголовної сторінки першого варіанта твору «Беспристраснаја историческаја Повест јако о разделении восточнија и западнија церквеј», написаного, коли Раїч жив у Новому Саді. На цій ілюстрації зображені врата Єрусалимського храму у формі барокового порталу. Розірвана завіса між одвірками ілюструє вірші з Євангелія від Матвія (Мт. 27:51), написані на картуші, розташованому над брамою. У центрі фронтону намальована оточена хмарою колода, розколота навпіл сокирою. Над сокирою написано «сила», а під колодою — «невинність». Внизу під завісою зображена розірвана навпіл сорочка, що символічно вказує на історію, описану в Євангелії від Іоанна (Ін. 19:24), коли воїни після Христового розп'яття поділили між собою Його одяг. На постаменті порталу зазначені рік і місце створення малюнка: «1766. в Н. Саде» та ініціали Раїча, які підтверджують його авторство, тобто ця ілюстрація з'явилася того ж року, що й малюнки з заголовних сторінок «Теологічного тіла». Якщо б підписи та ініціали Раїча стосувалися тільки авторства тексту, вони мали би зв'язок із назвою і розташовувалися б у центрі малюнка. Натомість бачимо їх у нижньому правому кутку ілюстрації — усталеному місці для підпису художника. Притому ці малюнки, окрім безсумнівної художньої

якості, характеризує різкість штрихів, яка видає освіченого, але не досить досвідченого художника, що не часто виконував таку роботу. У будь-якому разі, автентичність підписів Раїча не викликає сумніву.

Рішення Йована Раїча самому зробити ескізи для заголовних сторінок своїх творів було починанням, відповідним духові часу, зокрема й в українсько-російському середовищі, де він отримав повну освіту. Барокові автори самі вигадували та малювали ідеї заголовних сторінок своїх книг, і лише під час підготовки до друку оформлення їх довірялося професіоналам. Така практика вже у другій половині XVII ст. набула поширення і в Україні, і в Росії. Приміром, ескізи заголовних сторінок у рукописах проповідницьких збірок «Обед душевный» і «Вечеря душевная» зробив сам Симеон Полоцький, а до друку графічні ілюстрації, наслідуючи Симона Ушакова, зробив гравюрник Трухменський. Згадані рукописи були видані за життя Раїча, тож вірогідно, що так само, як і з ілюстраціями «Історії», до роботи були залучені професіональні художники, які в такому випадку мали б наслідувати основний концепт його ідеї.

II

Художнє оформлення малюнків Раїча оригінально спирається на практику, яка в європейському новітньому мистецтві через посередництво ренесансного гуманізму уособлювала відродження античної традиції. Зображення алегоричних персоніфікацій чеснот, які стоять на підвищеному прямокутному постаменті, були обов'язковими у сценічному тематичному репертуарі ренесансних і манерних публічних свят, звідки й перейшли на заголовні сторінки тогочасних друкованих книг. Хоча Раїч спирається на тодішні барокові зразки, приклади таких вистав, як і емблемна піктограма вулика, оточеного бджолами, траплялися ще в книгах, надрукованих у XVI ст., їх образність походить від алегоричної мови персоніфікованих абстрактних ідей. Алегоричні персоніфікації були окремою підгрупою барокової емблемної літератури, що мала власні закономірності та шляхи розвитку. Початком такої літератури вважається «Iconologia» Чезаре Ріпи, часто передруковувана аж до кінця XVIII ст. і кілька разів по тому. Алегоричні персоніфікації, як і на малюнках Раїча з заголовних сторінок «Теологічного тіла», зазвичай зображуються у вигляді дівчат, одягнених у класичний одяг із драпованої тканини, з відповідними атрибутами, які вказують на їх символічне значення. Рідше трапляються фігури дітей і чоловіків. Такий спосіб зображення був характерний і для барокової культури

Карловацької митрополії. Тлумачення алегоричних персоніфікацій та емблем входило до основної навчальної програми тогочасних шкіл, де викладав Йован Раїч.

У розрізненні понять алегоричних персоніфікацій і емблемних піктограм (*res picta*) певну плутанину вносять барокові шкільні підручники з поетики та риторики. Тут алегоричні персоніфікації та емблемні піктограми, де зображені людські фігури, часто тлумачаться як емблеми. З іншої сторони, емблемні піктограми, на яких замість людських фігур намальовано тваринний і рослинний світ, тлумачаться як ієрогліфи. У часи навчання Раїча та його професорської діяльності поділ на ієрогліфи й емблеми, замість на емблеми й алегоричні персоніфікації, зустрічається також у шкільній програмі Карловацької митрополії. Приймаючи до уваги те, що і Раїч був автором одного підручника з риторики, потрібно з'ясувати, як він тлумачив алегоричні персоніфікації. З їх остаточно відшліфованою формою він зустрічається в «Трагікомедії» Емануїла Козачинського, де акторами виступають Сербія, Милість, Гнів, Честолюбство, Ненажерливість і Заздрість. Пізніше вони відіграють важливу роль як у переробці Раїчем «Трагікомедії», так і в його інших літературних працях. Алегоричні персоніфікації включалися й у художнє мистецтво тієї доби. Серед ранніх прикладів — ілюстрації у «Стематографії» Жефарович-Месмери та в панегірику Орфеліна, присвяченому визнанню Мойсея Путника бачським єпископом.

Персоніфіковані малюнки із заголовних сторінок «Теологічного тіла» у своїй основі підтримують ідеї, художньо сформовані досить давно. Християнські чесноти персоніфікуються у середньовічній моральній теології. Боротьбу чеснот і пороків за спасіння людської душі оспівав ще Прудентій. Його «*Psusomachia*» мала великий вплив на середньовічну іконографію чеснот, але в енциклопедичних творах пізнього Середньовіччя їх кількість і атрибути, що до них приєднувалися, були дуже різними. Середньовічна моралізаторська традиція не створила чітко визначеного прототипу, який можна було з беззаперечним авторитетом нав'язати ренесансному гуманізму. Пізніше у численних збірках, згідно з ренесансною гуманістичною традицією, алегоричні персоніфікації чеснот розробляються більш детально. Ці книги, передусім «*Iconologia*» Ріпі, визначили основу для іконографічного оформлення персоніфікацій на заголовних сторінках «Теологічного тіла».

Персоніфікація Богослов'я з заголовної сторінки першого тому рукопису Раїча тримає в руках факел — атрибут складного значення, що пов'язується з багатьма персоніфікаціями.

Він може нести навіть й негативне смислове навантаження — вважатися символом руйнації в руках Безбожності. Здебільшого факел і полум'я символізували світло, просвітлення, знання й інтелектуальну проникливість і пов'язувалися із духовними персоніфікаціями. Богослов'я Раїча мало б найбільше відповідати персоніфікації Теології, визначеної ще у збірці Чезаре Ріпи, але «Theologia» тут потлумачена зовсім інакше — на небесній сфері сидить жінка з двома різними обличчями: одне молоде, як небо, а інше старе, як земля. Отже, для оформлення персоніфікації Богослов'я Раїч, напевно, послугувався іншим джерелом. За значенням і виглядом вона ближча до визначення Ріпою алегоричної персоніфікації науки про віру «Religione», що змальована як одягнена жінка з шаллю на голові, яка у правій руці тримає книгу та хрест, а в лівій — полум'я, на другому ж плані стоїть слон. Згідно з тлумаченням Ріпи, голова якої покрита шаллю, бо її таємниці неможливо пізнати повністю; хрест у її руках символізує розп'ятого Христа та тріумф християнства, а книга — Біблію й інші твори, які оформили душу релігії. Вогонь у її лівій руці виявляє щирість прагнення людського духу до пізнання Бога, що є основою науки про віру. У тлумаченні слона Ріпа спирається на «Історію» Плінія, зазначаючи, що ця найгуманніша з усіх тварин є символом релігії, оскільки наділена моральними якостями, такими як невинність, милостивість, мудрість, врівноваженість, відданість і незламність. До того ж, слон зі своїми чеснотами може бути прочитаний як алегорія високих церковних чинів.

У персоніфікації Богослов'я з атрибутів, які пропонує «Iconologia», з'являється лише полум'я, зображене у вигляді запаленого факелу. Таке поняття алегоричної персоніфікації релігії ілюструє звичний у бароковому мистецтві механізм спрощення. Зв'язок малюнка на першій заголовній сторінці «Теологічного тіла» з емблемною збіркою Ріпи підтверджує і поява голуба Святого Духа, який кружляє над головою Богослов'я. Отже, «Iconologia» пропонує три варіанти персоніфікації «Religione». В останньому описі згадується Святий Дух у вигляді голуба, що літає над фігурами та тримає полум'я. Богослов'я з першої заголовної сторінки «Теологічного тіла» спирається на традицію комбінування Ріпиного першого та третього опису алегоричних персоніфікацій науки про віру. Цілком можливо, що на його оформлення впливала і персоніфікація мудрості, особливо богословської, названої як «Sapientia vera».

На заголовній сторінці другого тому рукопису Раїча з'являється алегорична фігура Віри. У збірці Ріпи «Fede Christiana»

її змальовано як жінку, одягнена в біле, що стоїть на постаменті, у лівій руці вона тримає хрест, у правій — чашу. У виданні збірки Ріпи, яку між 1758 і 1760 рр. підготував аугсбурзький видавець Йоган Георг Хертел, алегоричні персоніфікації чеснот представлені значно складніше, хоча засновуються на тих самих джерелах. «Fides» зображена як жінка у білому одязі з шоломом на голові. Вона стоїть на прямокутному п'єдесталі та читає книгу, зафіксовану в правій руці. У лівій вона тримає серце із запаленою всередині свічкою. Поряд із нею стоїть людина в кайданах, що в одній руці має великий хрест, а в другій — чашу з проскуркою у вигляді ягняти. З іншого боку намальовані книги Мойсея зі Старого Завіту. На другому плані як «fatto» зображена жертва Аврама, яку «Итїка ієрополїтїка» пов'язує з емблемою «Любовь Божїя кь намъ». Разом із хрестом і чашею, як основними атрибутами Віри, в алегоричних композиціях вона пояснюється й низкою інших символів, передусім із нею пов'язують «щит віри», який апостол Павло згадує у Посланні до Ефесян (Еф. 6:16).

У третьому томі «Теологічного тіла» на заголовній сторінці з'являється ще одна, за твердженням апостола Павла, найбільша теологічна чеснота, яка символізувала любов до Бога та ближніх. Вона традиційно мала подвійне тлумачення, що обумовило розвинену символіграфію, пов'язану з цією чеснотою. У трактуванні любові до Бога вона супроводжується символом серця, а в зображенні любові до ближніх (передусім розуміється милосердя) біля неї з'являються діти. Слід звернути увагу на палаюче серце, яке Любов тримає в руці на заголовній сторінці третього тому твору Раїча. Серце, згідно з біблійною антропологією, є центром людської сутності. Бог дав людям серце, щоб вони ним думали (Сир. 17:6). Це місце, де людина зустрічає Бога, а Бог дивиться людині в серце (І Сам. 16, 17). В Євангелії особливо наголошується, що треба любити Бога всім серцем (Мт. 22:37) і прощати іншим із глибини серця (Мт. 18:35). Вогонь у біблійній символіці тлумачився як божественна присутність. Бог у серці пророка Єремії розпалює вогонь (Єр. 20:9). Серце, що горить вогнем любові до Бога, з'являється у західноєвропейському мистецтві ще наприкінці доби Середньовіччя. Воно не вважалося виключно персоніфікацією Любові й зображувалося в руках багатьох святих.

Палаюче серце пов'язане також із Христом. У добу бароко в низці емблемних збірок іконографія серця Христового була надзвичайно популяризованою. Повага до Святого серця пізніше переросла у набожність, яку особливо шанували єзуїти. Символ

серця, що горить від любові, досить давній і походить ще з ієрогліфічної традиції. Звідти його перейняли емблемні збірки, де серце вперше з'являється у межах світської любовної тематики. З таким значенням воно включене і в емблемну збірку «Символи й Емблеми», надруковану в Амстердамі 1705 р. Символ палаючого серця, що пливе широкою водною поверхнею у 147 емблемі прокоментовано девізом: «После бури и ненастья восхищается». Рання барокова емблематика перетворює серце на загальновизнаний символ Божої любові. «Iconologia» Ріпи тлумачить персоніфікацію Любові до Бога як образ зрілої людини, одягненої у вишуканий класичний одяг. Праву руку вона поклала на серці, а ліву підіймає до неба, де з хмари народжується сонце. У тій же збірці Любов до ближніх, «Caritas», зображена як жінка, одягнена у червоне, яка в правій руці тримає палаюче серце, а в лівій — дитину.

«Итїка ієрополїтка» подає емблему «Чинъ любве къ Богу» як жіночу фігуру з крилами, що пробує літати, проте прив'язана до землі ланцюгом. В одній руці вона тримає меч, а в іншій — палаюче серце. У супровідному тексті пояснюється, що крила Любові до Бога тягнуть нашу душу до неба, але вона тілом — причиною пороку, ніби кайданами, прив'язана до землі. Тому треба мечем розуму перемогти пристрасті, щоб вода сумніву не згасила в серцях вогню любові до Бога. Ця піктограма спочатку з'являється в манерній любовній емблематиці, а в християнізований варіант перенесена зі збірки «Pia Desideria» Германа Хуга, звідки її переймають «Итїка ієрополїтка» й інші барокові емблемні збірки.

На заголовній сторінці четвертого тому «Теологічного тіла» подана алегорична персоніфікація надії. «Speranza» у збірці Ріпи змальована як жінка з квітучим вінком на голові, що лівою рукою притримує якір. Далі зображено «Speranza divine e certa» у вигляді дівчини з піднятими зімкненими руками, що дивиться в небо. У супровідному тексті якір виділено як символ, який серед бур життя людині, ніби кораблю, дає стабільність, впевненість і спокій. Як «твердий і надійний якір душі» його витлумачено ще у Посланні апостола Павла до євреїв (Євр. 6:19). Вінок, що «Speranza» носить на голові, означає обіцянку, якою нас тримає надія, бо вона, як і квіти, — знак майбутніх багатих жнив. Її зімкнені руки вказують на молитву, а погляд, спрямований у небо, свідчить, що воно є джерелом будь-якої надії. Пізніші передруки збірки Ріпи поєднують ці дві персоніфікації в одну. У виданні Хертела «Spes» зображена як жінка, одягнена у прозорий одяг із зеленою накидкою та квітучим вінком на голові. Вона

стоїть і дивиться на небо, молячись з стуленими руками. Поряд із нею намальоване голе тіло з великим якорем у руках. На другому плані стоїть Мойсей, що молитвою дякує Богові за те, що привів євреїв у землю обітовану. Так само «Итіка ієрополітика» у центр емблеми «Надежда, или оупованіе» ставить якір, над яким зображено шолом, що в супровідному тексті тлумачиться як «шолом спасіння» з Послання Павла до ефесян (Еф. 6:17).

На заголовній сторінці останнього тому з'являється лише голуб — символ Духа. В архітектурних межах також намальовано вулик, оточений бджолами, що є обов'язковою ілюстрацією також в емблемних збірках. Вона ще від «*Emblematum libellus*» Алчатія посіла особливе місце у ранній ренесансно-манерній емблематиці. Вулик із бджолами, як моральний приклад відданості порядку та праці, включений у третю книгу емблемної збірки «*Symbologum et Emblematum*» Камераріуса. Через посередництво численних єзуїтських збірок він пізніше опиняється у впливовому букварі Яна Амоса Коменського, написаному на зразок емблемних підручників. Бджоли та мед, як метафора красномовства, ще у Середньовіччі стали атрибутами святого Амвросія та Бернарда з Клерво. Вулик та бджоли зображені й на одній з емблем у книзі ритора Л. Кришчоновича «*Plas oratoria*», надрукованій у Чернігові 1698 р., і символізує тут педантичність інтелектуальної, а особливо літературної праці. Подібно ж це зображення, розміщене поряд із журавлями та собаками, читається на алегоричному портреті графа Франца Балаша з Балашаджармату, голови Лірійської придворної депутації, у «Немецко српском словару» Теодора Аврамовича, надрукованому у Відні 1791 р. Оскільки бджоли, за притчею, ніколи не сплять, вони тлумачаться як картина християнського майбутнього та наполегливості у здобутті чеснот. Саме така інтерпретація зумовила появу малюнка вуликів із бджолами на архітектурній рамці п'ятої книги «Теологічного тіла». Це емблема релігійної або політичної спільноти, якою наче матка керує певна людина, Христос чи володар. Із таким символічним значенням бджоли згадуються й у зв'язку з алегоричною персоніфікацією Сербії в добре відомій Раїчу «Трагедокомедії» Емануїла Козачинського.

III

Вибір і розподіл ілюстрацій Раїчем вказують на обдуману цілісність, складність якої розкривається через факт їх жанрової нетотожності. На заголовних сторінках перших чотирьох томів намальовані алегоричні персоніфікації, а на першій сторінці

п'ятого тому з'являється малюнок із емблемною структурою. Це свідчить про намагання автора в ім'я ідеї (conceitto) перевершити поверхневу ілюстративність. Перед символічною мовою малюнків він ставить завдання візуально отілеснити не лише зміст, а й структуру твору. Під оманливою однаковістю відкривається складний інтелектуальний концепт, характерний для бароко та барокового розуміння відношень між текстом і малюнком. На перший погляд все зрозуміло, просто й передбачувано. На заголовній сторінці першого тому, присвяченого «священомъ писанію», зображено Богослов'я з голубом Святого Духа, завдяки якому воно відкрите, як вказується й у назві, написаний на фронтальній стороні постаменту. Святий Дух єдиний знає приховані Божі таїнства, він — творець Святого письма, а пророки й апостоли лише його «органи». Таке тлумачення характерне для барокових катехізисів ще від часів Петра Могили, який вважає Старий і Новий Заповіти вченням Святого Духа (тому саме цей символ зображено над персоніфікацією Богослов'я). На заголовних сторінках намальовані алегоричні фігури теологічних чеснот. Віра з'являється на заголовній сторінці тому, присвяченого православної сповіді, Любов — у томі, де потлумачено десять Божих заповідей, а Надія — на заголовній сторінці тому про молитву.

Зв'язок між теологічними чеснотами та богослов'ям не є задумом Раїча. Ця думка зустрічається у структурі тогочасних друкованих катехізисів і книг з богослов'я, а Раїч спирався на твори українських і російських схоластів. Таке відношення між богослов'ям і теологічними чеснотами спостерігається, приміром, у «Православному сповіданні віри» Петра Могили — першому катехізисному творі реформованої схоластичної теології православної церкви, вагоме значення якому надає і Раїч. Катехізис Могили поділений на три книги. Перша присвячена вірі, друга — надії, а третя — любові. У першій книзі тлумачиться символ віри та святого таїнства, у другій — молитва та блаженства, у третій — десять Божих заповідей. Теологічні чесноти (у трактуванні Могили «христ'янське добродетели») автор тлумачить на початку третьої книги, обґрунтовуючи тут же і потрібну структуру свого твору. Зв'язок богослов'я, теологічних чеснот і структури катехізису майже в ідентичний спосіб і в тому ж місці виділяє пізніше Платон Левшин.

Різниця між катехізисом Могили та твором Раїча полягає в тому, що «Теологічне тіло» поділене на п'ять томів. Раїч на початку виділяє книгу про притчу, а тлумачення святих таїнств переміщує в окрему, п'яту книгу, тоді як в українського

письменника вчення про притчу та святі таїнства включено в першу книгу про віру. Відмова від трьох та перехід до п'яти частин пов'язана з катехізісною програмою новосадської богословської школи, яку очолював Раїч у час написання «Теологічного тіла». Його головним завданням під час проживання в Новому Саді, як він сам зазначає у короткому огляді свого життя, було створити освічене духівництво, для чого єпископ Мойсей Путник і заснував богословську школу. Катехізіс тут викладали у п'яти частинах, діалогах, і в такому порядку, як у Раїчевому рукописі: «1) природна богословија, 2) о веруемих, 3) о творимах, 4) о молитви та 5) о тајнама». Тут можна простежити не лише структуру, але й саму появу твору Раїча, написаного у простій катехізісній формі запитань і відповідей. У «Теологічному тілі» наявний і характерний розподіл теологічних чеснот, який пізніше з'являється також у катехізісі Раїча. Любов поставлена на друге, а Надія — на третє місце. Така класифікація чеснот узвичаєна в католицьких посттридентських катехізісах, однак у православних релігійних книгах вони наведені в тому порядку, як їх згадує апостол Павло у Першому посланні до коринфян. Раїч бере за основу посттридентську катехізісну практику, але зазначає, що любов традиційно тлумачиться як центральна теологічна чеснота, і пов'язує її з десятьма божими заповідями. Так само вона розглядається й у катехізісах, якими в той час користувалися в Карловацькій митрополії.

Відмова від звичної тричастинної структури, пов'язаної з порядком теологічних чеснот, обумовила і специфічність ілюстрування заголовних сторінок. Богослов'я з першої заголовної сторінки «Теологічного тіла» не входило у коло теологічних чеснот. Вчений-теолог Раїч знав, що в євангельських текстах до них зараховували лише Віру, Любов і Надію. Апостол Павло у Першому посланні до коринфян каже: «Тепер нам залишаються віра, надія і любов, усі трое; а любов між ними найбільша» (I Кор. 13:13). Подібне групування теологічних чеснот подано також у Першому посланні до солунян (I Сол. 1:3), у Посланнях до галатів (Гал. 5:5–6) і до колосян (Кол. 1:4–5). Як основа християнського життя, вони були темами полеміки святих Августина й Амвросія, але тільки у XII ст. у творі Алана з Лілля їх було пов'язано з поняттям Religio. Таке тлумачення отримує довершену схоластичну форму у другому творі другої книги «Summa theologiae» Фоми Аквінського. На нього спирається й Ріпа, коли тлумачить персоніфікацію «Religione». Фома Аквінський, посилаючись на авторитет Аристотелевої «Метафізики», зазначає

у другій частині другої книги свого головного твору, що наука про віру, як і інші науки, розвивається з прогресом людства, хоча вона не є людським винаходом — це «Божіји дар» (Еф. 2:3). Вона є основою теологічних і навіть і ширше — всіх християнських чеснот. Християнськими поряд із трьома теологічними вважалися і чотири кардинальні чесноти. Проте вчення про основні християнські чесноти не було чітко сформоване. Їх кількість варіювалася ще від Середньовіччя, хоча виділяють сім. У своєму катехізисі Могила пише, що «хрiстiянське добродетели» — це лише три найбільш необхідні чесноти. Тут же перелічені і «четыри добродетели подныа», а саме «мудрост», «правда», «мужество» та «целомудрiе». Сім християнських чеснот ще з середньовічної традиції протиставляють такій же кількості смертних гріхів. Саме так їх подано в катехізисі Могили та у творі «Поученіе святителское к' новопоставленному Иерею» Христофора Жефаровича, виданому 1742 р.

Таким чином, проблему заголовних ілюстрацій, яка виникла після відмови від потрібної та прийняття п'ятичастинної структури, Раїч міг би вирішити додаванням до алегоричних персоніфікацій теологічних чеснот деяких кардинальних. Втім, цим підходом був би порушений ідейний зв'язок між ілюстраціями, змістом і структурою твору. Раїч, випускник Київської духовної академії, добре знаючи західноєвропейську моральну теологію, на заголовній сторінці першої книги «Теологічного тіла» подав персоніфікацію богослов'я, що є основою християнського одкровення, записаного у Біблії. Із науки про віру походить вчення про теологічні чесноти, що зображені на наступних заголовних сторінках.

Однак мова алегоричних персоніфікацій через зв'язок науки про віру з теологічними чеснотами була вичерпана малюнками заголовних сторінок перших чотирьох томів. Як замкнена система вона не могла розвиватись, особливо у той спосіб, який би пояснив зміст п'ятого тому «Теологічного тіла» та пов'язав його з попередніми творами. Для ілюстрації останньої заголовної сторінки треба було знайти іншу ідею, яку Раїч бере з емблематики. На заголовній сторінці п'ятого тому, присвяченого святим таїнствам, намальований голуб Святого Духа, через посередництво якого таїнства «совершаєть», як вказано у супровідному тексті. Голуб Святого Духа — символ духовного одкровення та благодаті Божої. Чесноти — його дари, а святі таїнства — плоди. Благодать Святого Духа притягується чеснотами, а заохочується повагою до святих таїнств. Вона —

містичне примирення між Богом і віруючим. Зв'язок чеснот і дарів Святого Духа ще Августином і Амвросієм, а пізніше й іншими середньовічними теологами розтлумачений за допомогою перших віршів одинадцятої книги пророка Ісаї (Іс. 11:2). Його співвідносять з ученням про блаженства, яке Христос проповідує на горі, а тому і з самою церквою як інституцією. Голуб Святого Духа всередині емблемної архітектурної рамки, прикрашений зображенням вулика, оточеного бджолами, символізує церковну інституцію як релігійну спільноту, що посередництвом Святого Духа звершує святі таїнства. У цьому сенсі архітектурна рамка, форма якої походить від тріумфальної арки, є алюзією на церкву, земну і небесну, де живе Святий Дух. Така алегорична практика звично присутня на барокових емблемних заголовних сторінках. Відомо, що архітектурні рамки заголовних сторінок були винаходом німецьких і голландських друкарів, які використовували як засіб політичної пропаганди своїх релігійних поглядів. Ці рамки з'являються на заголовних сторінках перших перекладів Біблії. Теоретичне обґрунтування такого оформлення спиралося на четверту книгу про архітектуру Себастьяна Серлія, а формальні зразки виводилися з рішень, які пропонували тріумфальні ворота публічних свят. На заголовних сторінках української та російської богословської літератури часів Раїча з'являються й ілюстрації святих таїнств, але зазвичай вони становлять собою складні композиції. Подання їх на заголовній сторінці п'ятого тому «Теологічного тіла» порушило б чіткість авторського задуму, тож Раїч відмовився від зображення святих таїнств.

* * *

Отже, Раїчеві малюнки з заголовних сторінок «Теологічного тіла», як і два варіанти малюнків з заголовних сторінок рукопису «Безпристрасна історическа і Повест како о разделении восточнија и западнија церквеј», є не лише оригінальними ілюстраціями, — вони візуально розкривають суть твору і тлумачать його. Їх передусім потрібно виділити як один із важливих прикладів, який потверджує, що сербська барокова культура успішно оволоділа універсальною алегорично-емблемною мовою того часу, яка поєднувала в єдине ціле текст і малюнок.

Вперше видано сербською мовою у збірнику: Йован Раїч. Життя і творчість / Упор. Марта Фрайнд. — Белград, Інститут літератури та мистецтва, 1997. — С. 243–257.

Переклад Тетяна Поліщук