

3. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri. Kabatař Hekimođlu Ali Pařa Veydan Çeřmesi — Acar Matbaacılık A. ř. — İstanbul, 1993. — Іл. 14, 73.*
4. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri... — Іл. 1, 2.*
5. *Крикун Е. Памятники крымскотатарской архитектуры. — Симферополь, 1998. — С. 41.*
6. *Гинзбург М. Татарское искусство в Крыму // Забвению не подлежит: (Из истории крымско-татарской государственности и Крыма). — Казань, 1992. — С. 216.*
7. *Малиновская А. Семантическое поле бахчисарайского фонтана («слез») в контексте исламской традиции // История и археология юго-западного Крыма. — Симферополь, 1993. — С. 175–176.*
8. *Bariřta H. Örcün. Türk el sanatları / H. Örcün Bariřta. — İlaveli 2. bsk. — Ankara, 1998. — Іл. 226, 227.*
9. *Bariřta H. Örcün. İstanbul Çeřmeleri... — Іл. 14, 73.*
10. *Шейх-Заде И. Сакральные мотивы в крымском искусстве // Qasevet — 1995. — № 1. — С. 36.*

The article is devoted to construction of water resources and fountains in Crimea. The author gives the typology review on the purpose and compositional decision of fountain constructions and classifies them into four basic groups:

- «cheshme» — sources of water, springs;
- «Abdest fountains» — for ritual washing before preying;
- small fountain yards and pavilions;
- «Sabil» — sacred, paradisaal springs.

The author underlines the fact that art of fountain construction in Crimea had a sacred basis being kept on fundamental layers of Islam philosophy, conception of work of art synthesis with surrounding nature, usage of symbolism, allowing «to read» the content of a building as a Koran page.

Софія Боньковська
(Київ)

ГЕРМЕНЕВТИКА ІКОНОГРАФІЧНОЇ ПРОГРАМИ РАННЬОБАРОКОВИХ СВЯЩЕННИХ ЄВЛОГІЇВ У КОНТЕКСТІ ЄВХАРИСТІЙНОЇ ЕКЛЕЗИОЛОГІЇ (НА ПРИКЛАДІ «МОГИЛЯНСЬКОЇ» ЄВХАРИСТІЙНОЇ ЧАШІ)

Українське бароко вважають другою, після Княжої доби, «золотою добою» національної культури у всіх її проявах [1]. Особливого розквіту бароковий стиль набув у церковному, передусім літургійно-обрядовому мистецтві [2]. Однак, через призму псевдонаукових методів так званого «радянського» мистецтвознавства, заангажованого «вибірково-порівняльним» аналізом творів релігійного мистецтва, різноманітність художніх, особливо західноєвропейських барокових впливів на еволюцію богослужбових атрибутів, зокрема священних євлогіїв*, що застосовували у місцевих храмах, особливо їхнього іконографічного декору, якщо не замовчувалась, то значно применшувалася [3]. До особливо складних в аналітичному сенсі належить визначення шляхів формування художніх особливостей української сакральної ангіопластики періоду раннього бароко, що припадає на XVII ст., вірніше, на його першу половину. Зазначимо, що західноєвропейський бароковий стиль, як протиставлення до реформаторських ідей Лютера, його сподвижників та послідовників, виник і розвинувся в надрах естетичних засад Католицької Церкви. Тож першопричиною невизнання ранніх барокових впливів на розвиток українського церковного мистецтва стало ідеологічне несприйняття «католицької» крамоли з боку ідеологів ортодоксального православ'я. Згодом до цього прилучилось сумнозвісне атеїстичне заперечення Бога і Господнього Провидіння. Через це дослідники барокового літургійно-обрядового мистецтва були змушені обмежуватися «зредатованим» аналізом художньої форми та оздоблення творів металевої пластики, здебільшого без врахування безпосереднього призначення в богослужбових обрядах. Це не сприяло об'єктивному висвітленню образно-символічного трактування священних образів у контексті еволюції Всевишньої Літургії, розвинутої християнським богослов'ям, що призводило до не завжди точної ідентифікації окремих виробів, особливо у сенсі часу їх виготовлення. Це, у свою чергу, зумовлювало зміщення періоду розвитку західноєвропейського бароко в українському церковно-обрядовому мистецтві. Тож з метою встановлення часу утвердження барокової літургійно-обрядової ангіоплас-

тики в місцевих храмах, вважаємо необхідним залучити всі чинники її формування, як в аспекті історичного розвитку Служби Божої та художнього супроводу обрядів, так і в сенсі догматичного тлумачення богослужбових обрядів, яке мало місце в тогочасному українському богослов'ї. Тож, досліджуючи твори сакральної пластики барокової доби, необхідно враховувати всі аспекти еволюції церковних реліквій, передбачених евхаристійною еклезіологією, започаткованою Васи́лем Великим (кін. IV ст.) та особливо розвинутою Миколою Кавасилою наприкінці XIV ст. У цьому сенсі дуже важливим є встановлення історичного та ідеологічного підґрунтя, яке сприяло розвитку української барокової сакральної ангіопластики, неможливого без догматичного тлумачення іконографічної програми священних євлогіїв. Це передбачає застосування методу християнської екзегетики або ж герменевтики, більше відомої під назвою герменевтики біблійної.

Зазначимо, що ідеологічне підґрунтя порівняно раннього засвоєння новітніх формотворчих ідей західноєвропейського бароко національною традицією було «прокладене» українськими церковними мислителями. Так, незважаючи на різноконфесійні орієнтири православної та «уніатської» (католицької з візантійським обрядом) гілок Помісної Церкви, спільним у тогочасних прагненнях, як реформаторів українського православ'я П. Могили, В. Ясинського, С. Косова, Д. Туптала, їхніх соратників та послідовників, так і греко-католицьких ієрархів М. Рогози, В. Рутського, Т. Потія, Й. Кунцевича та інших, було прагнення до засвоєння найкращих духовно-естетичних, тобто богословських та мистецьких надбань Вселенської Церкви [4]. Це, безумовно, сприяло активному й послідовному засвоєнню стильових особливостей барокових художніх ідей та їх виражальних засобів, найвищий розвиток яких спостерігається в тогочасному західноєвропейському, передусім римокатолицькому християнському мистецтві [5]. Унаслідок цього вже упродовж XVII ст. під впливом незворотніх художніх процесів «католицьке» бароко, за твердженням більшості дослідників, проникає у всі сфери української художньої культури [6]. Особливого розквіту новітній стиль зазнав у творах церковно-обрядового мистецтва: коштовному оздобленні престолів, іконостасів, священничих риз і «служебних» покров; у декорі євангеліаріїв та ікон; різнотипних хрестів, дзвонів, лампад, панікадил, кивотів тощо [7]. Однак найвищий злет барокових формотворчих ідей простежується у створенні евхаристійних євлогіїв, призначених для Істинного Тіла і Крові Господньої [8].

Зазначимо, що у тогочасних умовах щораз інтенсивнішої експансії «польсько-латинського» католицизму — з одного, та «московського» православ'я — з другого боку, розвиток української сакральної металевої пластики, особливо іконографічного декору священних євлогіїв — символічно-образного трактування іконних образів у контексті доктринального чину Божественної Літургії та системи їх розміщення на потирах, дискосах, дарохранільницях та інших богослужбових атрибутах, проходить у надзвичайно складних ідеологічних умовах. Неоднозначне трактування духовно-естетичних засад, з яким «зустрівся» контрренесансний бароковий («хімерний», «чудернацький», «примхливий» тощо) стиль наприкінці XVI — поч. XVII ст. у країнах Західної Європи, зумовив складні, не завжди послідовні шляхи його утвердження в Україні, помножені міжконфесійними розбіжностями Помісної Церкви.

Зазначимо, що в тогочасних пошуках новітніх типів контрренесансної і ранньої барокової сакральної ангіопластики простежується два основні напрями. Один із них проходив шляхом обережного включення в декор ренесансних творів літургійно-обрядового призначення окремих барокових технік оздоблення: ажурного лиття, накладних круглих та рельєфно трактованих фігуративних і рослинних мотивів та їх елементів тощо. Унаслідок такого «накладання» традиційні ренесансні за архітектонікою, пропорційним ладом, гармонійним поєднанням «спокійних» форм структурних елементів потири і дискоси, дарохранільниці в дароносиці як і інші богослужбові атрибути, збагачуються новітнім бароковим, здебільшого орнаментальним декором. При цьому іконографічний репертуар та система розміщення священних образів: триморфного Деїсиса і Животворного Чесного Хреста на евхаристійних чашах і дискосах залишаються, як правило, незмінними. Священні євлогії, створені внаслідок цього синкретичного за своєю суттю процесу, можна означити маньєристичними або ж, за визначенням Д. Степовика, ренесансно-бароковими. Прикладом раннього ренесансно-барокового синкретизму в українській сакральній металопластиці, що упродовж XVII — поч. XVIII ст. поступово набуває стійких синтетичних ознак, є вже згадані олов'яні евхаристійні чаші, що зберігаються у збірці Львівського Національного та інших музеях України [9].

Другий напрям, підготовлений духовними ідеологами відродження національної церковної культури у всій її багатогранності, характерний цілісним засвоєнням архітектоніки новітніх захід-

ноєвропейських типів, включаючи іконографічний декор богослужбових атрибутів, передусім євхаристійних потирів і дискосів. Найважливішим у цьому формотворчому процесі було не синкретичне, а свідоме і послідовне засвоєння барокових ідей, переосмислених на ґрунті місцевих традицій середньовічного та контрренесансного періодів розвитку української сакральної ангіопластики [10].

Свідченням раннього проникнення ранньобарокових священних євлогіїв у місцеві храми є їх зображення у сюжеті «Рай Господній» на іконі «Страшний суд» із с. Мала Горожанка на Львівщині (кін. XVI ст.), у клеймі «Тайна вечеря» ікони «Страсті Христові» із с. Білі Ослави на Івано-Франківщині (кін. XVI ст., НМ у Львові), у «Молінні про чашу» і «Тайній вечері» іконостасу П'ятницької церкви у Львові (кін. XVI — поч. XVII ст.) та інших іконографічних творах раннього українського бароко. Це дає підстави припустити, що активне запровадження ранніх барокових, контрренесансних за своєю суттю творів богослужбового призначення у вигляді «букльованих» і «дзвоноподібних», які ми схильні називати лілієподібними, потирів та щораз нижчих, а згодом й зовсім плоских дискосів в українських храмах спостерігається вже наприкінці XVI — поч. XVII ст., тобто, майже одночасно з розвитком західноєвропейського «католицького» художнього стилю.

Однак найдоказовішим у сенсі не тільки застосування, а й значного розвитку барокової сакральної ангіопластики на місцевому ґрунті, є автентичні золотарські вироби. Яскравим прикладом цього є один із лілієподібних «києво-печерських» потирів. За архітектонікою і стильовими особливостями орнаментального декору дослідники датують його другою пол. XVII ст. [11]. Проте форма окремих структурних елементів та їх пластично трактований декор вказують на дещо раніше виготовлення євхаристійної чаші. Зокрема сплюснутої форми яблуко стояка-держака євхаристійного потира у вигляді двох «букльованих» мисочок, з'єднаних між собою валикоподібним фризом, нагадує келих з накривкою «дюрерівського» (напрям пластичного вирішення творів металевої ангіопластики, названий іменем ювеліра Альбрехта Дюрера Старшого — винахідника особливої форми посуду з букльованою поверхнею), тобто, проторенесансного кубка кін. XV — поч. XVI ст. і дароносних посудин, в яких принесли золото, миро і кадило волхви, зображені в сюжеті «Поклоніння волхвів» Альбрехта Дюрера Молодшого [12]. Разом із тим яблуко києво-печерського потира подібне до центральних нодусів ранньобарокових, зокрема «польського вівтарного» (перша чверть XVII ст.) та київського напрестольного (1656) хрестів [13].

Розміщені між пуклями ромбоподібні «відроги», що імітують гнізда з коштовними каменями, нагадують членовані дольками нодуси пізньороманських, готичних та контрренесансних євхаристійних чаш [14]. Водночас поєднання гравірованих сюжетних композицій з низькорельєфним карбуванням барокових орнаментальних мотивів та барельєфнолитих імітацій коштовних каменів, включення стилізованих «готичних» картушів, що за обрисами нагадують квадрифольне завершення рамен і стрижня львівського «братського» хреста тощо, вказують на складний, характерний для тогочасного українського мистецтва процес взаємопроникнення — поступового засвоєння, на відміну від західноєвропейського, за Д. Степовиком, «протистояння» [15] новітніх формотворчих ідей та їх органічного поєднання з місцевими ренесансними художніми традиціями з явним превалюванням неспокоїного бароко.

Безпосередній вплив барокових виражальних засобів у виготовленні києво-печерської чаші простежується також у формуванні архітектоніки конусоподібного келиха з динамічно звуженими донизу стінками та злегка відхиленими назовні вінцями. Цей тип євхаристійних чаш, за формою келиха подібних до готичного перевернутого дзвона, називають дзвоноподібними. Однак, зважаючи на те, що упродовж століть церковні дзвони набували найрізноманітніших форм — від бочковидних аж до широких, майже циліндричних ренесансних відливів, — цю назву стосовно назви архітектонічного типу священних потирів ми вважаємо не зовсім слушною. Досліджуючи твори церковно-обрядового призначення, зокрема, порівнюючи їх із виробами західноєвропейської ангіопластики, ми дійшли висновку, що за формою келихів готичні, контрренесансні і барокові «мшальні келихи» нагадують розквітлі лілії — символ чистоти і атрибут Пречистої Богоматері, найпоширеніший у католицькому, особливо готичному і бароковому образотворчому мистецтві. Це дає підстави припустити, що саме лілієподібна форма келихів найбільше відповідала канонічним вимогам чистоти Христової віри в неспокийний період різноманітних контрреформаторських подій. Тож цього типу євхаристійні чаші ми схильні називати лілієподібними або ж криноподібними. Отже, за архітектонікою, формою та орнаментальним декором структурних елементів, зокрема лілієподібного келиха, києво-печерська євхаристійна чаша належить до місцевих повністю

сформованих творів XVII ст. — періоду найвищого розвитку «прокатолицького», отже, розквіту, за М. Петренком, українського бароко [16].

Однак не менш важливим, а то й основним у встановленні стильових особливостей творів сакральної ангіопластики є іконографічний декор, передусім символічно-образне трактування доктринального чину Пресвятої Євхаристії. У цьому сенсі «новітність» стильових особливостей киево-печерської чаші найяскравіше виражена зміною традиційних та ренесансних і маньєристичних богослужбових євлогій триморфного Деїсиса і фігури Чесного Животворящего Хреста, гравірованими сюжетами Богородичного чину — «Благовіщенням» і «Успінням Пресвятої Богородиці», об'єднаних Голгофською жертвою у вигляді триморфного Розп'яття.

Наскрізь новітнім у догматичному та літургійно-обрядовому сенсі є включення в іконографічний декор євхаристійної чаші сюжету Благовіщення — Діву Марію, яку благословляє архангел Гавриїл.

Зазначимо, що в українському церковному мистецтві сцена Благої Вісті, де зображена Пречиста Діва Марія, що пряде нитки з червоної вовни та архангел Гавриїл з берлом або хрестом у лівій руці, відома з часів Княжої доби. Прикладом цього є їх зображення у Софії Київській та в інших давньоруських храмах. Однак не виключено, що Благовіщення, з огляду на свідчення протоевангелія від Якова про те, що саме Діві Марії було доручено виткати багрянину завісу для Єрусалимського храму [17], найдавніше утверджується в творах літургійного шитва. Упродовж XVII—XVIII ст., за твердженням Т. Кари-Васильєвої, він стає обов'язковим в іконографічному декорі священничого одягу: на поруччях (нарукавниках), опліччях фелонів, однак найчастіше у верхній частині епитрахилій — головного атрибута священничого сану. За старозаповітною традицією він символізує благодать Святого Духа, якого посилає Господь на священника під час відправи Божественної Літургії [18]. Ймовірно, що саме під впливом декору церковних риз священнослужителя, який на Службі Божій завдяки епіклезі св. Духа уособлює Христа Великого Літурга, Благовіщення трансформується в іконографічну програму священних євлогіїв. Проте ілюстрований літургійний згорток Starou 109, що знаходиться в патріаршій бібліотеці в Єрусалимі (кін. IX — поч. XII ст.), вказує на те, що зображення тайни Благої Вісті на келихові євхаристійного потира має під собою яскраво виражене еклезіологічне, тобто, євхаристійно-анамнетичне і пневмологічно-епіклетичне підґрунтя [19]. На це вказує продуманий, що стосується історії спасіння, цикл зображень, безпосередньо зв'язаний з анамнетичним змістом кожного з чинів літургійної містерії. Зокрема Благовіщення, розміщене з правого боку від Різдва Христового, у Службі Божій й передує образному роз'ясненню Малого входу, отже, за послідовністю літургії, відповідає чину проскомідії. І дійсно, стверджує Г. Й. Шульц, проскомідію в літургійних коментарях пов'язують із тайною Благовіщення [20]. У цьому зв'язку зображення вісті про Непорочне Зачаття на келихові євхаристійної чаші стало можливим після Помісного собору 1629 року в Києві під проводом Петра Могили, що був прихильником реставрації первісних і творцем новітніх (зреформованих) «русько-українських» церковних обрядів. Так, у зредагованому на основі грецьких оригіналів і старих слов'янських літургійних списків «Службнику» (1629) Петро Могила, ґрунтовно обізнаний з католицьким богослов'ям, відстоює візантійсько-православну «Містичну теорію», розвинену Миколою і Теодором з Андиди (1037–1067) й особливо Миколою Кавасилою (помер 1364 року). За їх вченням Божественна Літургія є не тільки відображенням смерті й Воскресіння Сина Божого, а й цілого життя Ісуса Христа від Благовісту про його майбутнє народження від Непорочного Зачаття аж до кровної жертви на Голгофському хресті. Отже, у світлі «могилянської» літургійної реформи сюжет Благовіщення не суперечить українсько-православній традиції, а навпаки, підсилює проскомідійний чин вирізування частинки просфори в честь Пречистої Диви Марії, що символізує Божу Матір та її участь у народженні та жертві Господнього Агнця [21], цього, за богословським тлумаченням М. Кавасили, «справжнього жертвовного дару — Господнього Тіла, яке дійсно взяло на себе гріхи всього світу, ... і Господню Кров, яка витекла із принесеного в жертву Тіла..., а це Тіло і ця Кров, що утворилися зі Святого Духа,.... народилися від Святої Диви» [22].

Богословське тлумачення Благої Вісті в контексті Богоспасенного євхаристійного чину, розвинене українським церковним мислителем, знайшло втілення в іконографічному декорі священних євлогіїв, зокрема дискосів, один з яких зберігається в музейній збірці НПКЗ.

Проте основна відмінність новітнього трактування сюжету полягає в зображенні Бога Отця, дуже розвинутого в католицькому трактуванні сюжету, однак малопоширеного в православної іконографії. Основною причиною цього було категорична заборона ортодоксальним богослов'ям

зображати (з огляду на те, що «Бога ніктоже нигдъ же не видъ») на іконах Господа Саваофа. Зокрема в листі до галицьких міщан від 30 січня 1591 року Київський митрополит Михайло, виконуючи накази своїх церковних зверхників, різко засуджує розміщення ікони невидимого Бога в Рогатинському (на Івано-Франківщині) храмі Різдва Пресвятої Богородиці [23]. У той час, як уже в XV ст. у західноєвропейському християнському мистецтві, зокрема в римо-католицькій редакції Благовіщення, зображення Господа Бога у вигляді «Ветхого Деньми», був обов'язковим, а отже, програмним іконообразом сюжету [24].

На підставі цього можна припустити, що саме сприянням українських церковних діячів, що прагнули до канонічної, відтак адміністративної незалежності Київської Помісної Церкви від Московського патріархату, образ Бога Саваофа, відомого в українському християнському мистецтві з часів Княжої доби, знаходить розвиток у сакральній металевій пластиці. У той же час у Благовіщенні, зображеному на потирі, спостерігається пряме запозичення католицької іконографії сюжету, можливе в умовах пошуків новітніх виражальних засобів, інспірованих розвитком символічно-образного збагачення окремих чинів Пресвятої Літургії у світлі «Пояснення Божественної Літургії» Миколою Кавасилою, який «особливо наголошував на еклезіологічному аспекті євхаристійної події» [25], і утвердженню якого в українському богослов'ї всіляко сприяв реформатор української Православної Церкви — Петро Могила [26].

Отже, основними інспіраторами збагачення іконографічної програми євхаристійних євлогіїв, однак неодмінно «прочитаної» крізь призму православної догматики, були прихильники «латинської крамоли». У цьому сенсі поширення «католицько-барокового» Благовіщення в творах церковного мистецтва є яскравим проявом залучення українськими ієрархами (не тільки будівничими греко-католицької, а й православної гілок Помісної Церкви) найкращих духовно-естетичних, передусім мистецьких надбань Вселенської Церкви. Унаслідок цього, поряд із засвоєнням стильових особливостей барокових художньо-стильових ідей, спостерігається послідовне утвердження в українській іконографії новітньо-трактованих релігійних сюжетів, поширених у західноєвропейському мистецтві. Разом із тим, втілення прокатолицького сюжету Благої Вісті в іконографічному репертуарі келиха чаші було можливим лише при наявності могутніх і безкомпромисних (у богословсько-догматичному та літургійно-обрядовому сенсі) тилів з боку місцевих ієрархів. Одним із перших серед них був високоосвічений богослов і реформатор української Православної Церкви Петро Могила, який «зумів поєднати ширу відданість ідеалам і традиціям Православного Сходу з глибоким розумінням історичних і культурних заслуг Католицького Заходу і прагнув створити синтез вселенськості на ґрунті Руської (Української та Білоруської) Церкви» [27]. На підставі цього можна припустити, що євхаристійна «києво-печерська» чаша з прокатолицькою іконографією Благовіщення могла бути виготовленою за часів, і не виключено, що за пропозицією, а то й прямою вказівкою Петра Могили, вихованого на засадах західноєвропейської християнської естетики. Таким чином, священний потир можна віднести до найдавніших, однак, за твердженням М. Петренка, повністю «зрілих» творів барокової сакральної ангіопластики першої половини, а то й початку XVII ст.

Нетрадиційним і наскрізь новітнім в іконографічному репертуарі тогочасних священних євлогіїв є зображення на келихові євхаристійної чаші триморфного «Розп'яття» — кульмінаційного моменту земних страждань Сина Божого, відданого Господом на спокутування людських провин.

Розміщення ікони розп'ятого Божого Сина на келихові священної чаші також очевидно продиктоване давніми літургійними коментарями, до символічно-образного пояснення яких звертався Петро Могила, створюючи новітній «Євхологійон». Так, Микола Кавасила, пояснюючи священнодійства євхаристійної відправи в контексті християнської догматики, вказує, що «освячення дарів і сама Жертва говорять про Його смерть, воскресення і вознесення, оскільки Чесні Дари перетворюються на Господнє Тіло, яке прийняло на себе: те що Воно було розп'яте, воскресло та вознеслося на небо» [28]. У цьому сенсі Микола Кавасила, синтезуючи досягнення своїх попередників, очевидно спирається на символічно-образне тлумачення літургійних чинів Теодором Мопсвествійським, який, зокрема, стверджує, що у прообразах перенесення дарів «ми повинні бачити Христа, якого виводять, який вирушає на страту, і який в наступну мить заново з'являється на престолі, щоб Його принесли в жертву» [29].

Зазначимо, що «Розп'яття», як свідоме протиставлення зображенню Благовіщення, розміщене також наприкінці ілюстрованого єрусалимського літургійного списку Starou 109 (кін. IX —

поч. ХІІ ст.), щоб до кінця, на думку вчених, витримати принцип чинопослідовності Служби Божої як символічного відображення спомину про Сина Господнього згідно зі здійсненням «божественного богоспасенного плану через Христове життя» [30].

Особливе поширення христологічних багатofігурних сюжетних композицій, зв'язаних з Різдом Христовим, земним життям Спасителя, що завершується Хресною дорогою Сина Божого на Голгофу і Його спасенним чином, який у римо-католицькій традиції ототожнюється з євхаристійною жертвою, спостерігається в пізньороманський та готичний періоди розвитку західно-європейської ангіопластики. Запозичені бароковою сакральною ангіопластикою, вони поступово засвоюються та розвиваються українською художньою традицією. Цьому формотворчому процесу значною мірою сприяли гравюри з ескізами золотарських виробів, що буквально «наводнили» майже всю Європу. Авторами цих проєктів були професійні митці та архітектори, такі як *Жан Лекорт*, *Жан Берен*, *Клод Беллен*, *Бартоломе-Естебан Мурільйо* та ін. [31]. Проте визначальним чинником розвитку цього «містичного шляху богопізнання» в українському християнському мистецтві періоду «остаточного утвердження барокової естетики» [32], стало, як вже зазначалося, богословське підґрунтя, зокрема включення Помісним собором 1629 року до обов'язкових церковних богослужінь, «запозиченого від Західної церкви» спасенного чину «Пасій» (Страстей Христових). Їх відправляли під час Великого посту [33].

Таким чином, фігура розп'ятого Спасителя, вигравірувана на келихові київського потира, не виступає іконообразом євхаристійного жертвоприношення, а символізує «відкупну за людські провини» смерть Сина Божого на хресті, що звершилася Воскресінням і Вознесінням Господнім [34]. Тож у контексті православного богослов'я, зображення Розп'яття на келихові Господнього потира є символічно-образним трактуванням возвищення Агнця на Великому Жертовнику і означає піднесення Пречистого Тіла перед св. Тайною євхаристійного жертвоспоживання. Отже, зображення кровного Богоспасенного чину на євхаристійній чаші символізує урочисте передпричасне піднесення «Достойного Хліба» і Його ламання (роздроблення) перед здійсненням Святої Трапези (св. Тайни Причастя). Таким чином, Розп'яття на келихові київського потира не є символічно-образним трактуванням євхаристійного канону, а виступає «єднальним посередником» між Благовіщенням та Успінням Пречистої Богородиці. У цьому сенсі розп'ятий на хресті Спаситель на київському потирі є відображенням найтрагічнішої сторінки земного життя Боголюдини, що звершилася найрадіснішою подією Христової Церкви — Воскресінням Божого Сина. Ці визначальні події сталися між архангельським Благовістом про Його Народження та Вознесінням Господнім.

При цьому важливо зазначити, що архімандритом Києво-Печерської лаври упродовж 1627–1632 (1632–1647 — митрополит) років був, як вже зазначалося, виважений прихильник «католицької крамоли», особливо її художньої культури — Петро Могила. Саме його звинувачує П. Куліш у поширенні «... по всій Київщині, Сіверщині і Полтавщині так званих фігур або розп'ять, подібних до католицьких. А оскільки богослужіння з наспівом і деякими формальностями, — продовжує палкий прихильник єднання з Москвою, — відрізняються від усталеного Могилою, і фігур чи розп'ять по московських дорогах взагалі не було видно, то й створюється враження, ніби руська віра — це одне, а московська — інше...» [35]. Отже, «католицьке» Розп'яття, викарбуване на євхаристійному євлогії, є прямим підтвердженням нашого припущення про те, що потир був виготовлений упродовж ХVІІ ст., найімовірніше, за часів Петра Могили (1596–1647), «остаточного, — за визначенням архієпископа І. Ісиченка, — утвердження барокової естетики в українському сакральному мистецтві» [36]. Тому не виключено, що й у Києво-Печерську лавру, зокрема до Успенського собору, євхаристійна чаша була офірувана архімандритом чернечої спільноти Петром Могилою або під час його перебування на митрополичому престолі. Це дає можливість конкретизувати час виготовлення священного потира, якого ми схильні назвати «могилянським», і віднести його до місцевих ранньобарокових творів першої пол. ХVІІ ст.

Підтвердженням цього є іконографічні особливості сюжету «Успіння Пресвятої Богородиці», зображеного в третьому картуші барокового плетіння кошика священної чаші. Іконні образи «Успіння», зокрема розміщення поясної фігури Христа Спасителя в рамках увінчаної серафимом півмандорли, дуже нагадує Його образ на титулі Євангелія львівського друку 1636 року. Однак Чудесне Вознесіння Богоматері на тлі Успенського собору з півсферичним завершенням бані, характерним для архітектури давньоукраїнських храмів, майже аналогічна до Його зображення та на

одній із гравюр у книзі «Артикул віри» (Київ, 1645) і подібна до більшості аналогічних гаптованих сюжетів «Небовзяття» на барокових священних ризах — покрівцях, фелонах і палицях [37].

Зазначимо, що саме упродовж першої пол. XVII ст. була дуже поширеною легенда про принесену грецькими майстрами в Київ, за переказами «печерських» хронографів [38], ікону «Успіння Богородиці». У цій легенді, вперше «списаній» у Києво-Печерському Патерику, вказується, що цей святий образ, посилаючи царгородських майстрів до Києва збудувати Велику Церкву, вручила їм сама Богородиця у Влахерні [39]. Від цього часу ікона, встановлена в збудованому за наказом Небесної Владичиці Успенському соборі, стала Покровом і водночас «сакральним центром» Печерського монастиря [40].

Отже, зважаючи на тогочасну надзвичайну популярність Печерської Чудотворної ікони, можна припустити, що дорогоцінна священна чаша з гравірованим на ній аналогічним сюжетом, була виготовлена спеціально для Успенського собору Києво-Печерської лаври. Отже, іконографічний репертуар євхаристійної чаші, виготовленій у XVII ст., завершується чудесним «Небовзяттям» Богородиці до Божого Престолу, що означає повноту Небесної Церкви, присутньої при відправі Божественної Літургії, яка благає Всевишнього Господа, щоб прийняв на свій Небесний Жертовник Ним освячені Чесні Дари та «уділив» їх вірним на вічне життя. Таким чином, деїсісна жертвоприносна й передпричасна молитва, обов'язкова в іконографічній програмі середньовічного й ренесансного священного посуду, на ранніх барокових («прокатолицьких») євхаристійних євлогіях змінюється багатофігурним, суголосним з «неспокійним бароко» Благовіщенням та Успінням Богородиці.

Отже, в образно-символічній мові іконографічного репертуару священного потира, започаткованого сюжетом «Благовіщення», поширеного також на тогочасних дискосах та в декорі священничих риз, що майже одночасно трансформується в систему оздоблення Царських Врат, поєднана світлоносна ідея Благої Вісті про непорочне народження Месії з Його мученицькою смертю на Хресному Дереві та Успінням Богоматері, що народила Сина Божого, принесеного Господом на довічну Небесну Потраву вірним Христові Церкві.

Отже, могилянська священна чаша із зображенням розп'ятого Спасителя, що не завершує євхаристійний чин, а є символом піднесення Небесного Хліба (Агнца) під час відправи Служби Божої, тобто є жертовним «посередником» між Благовіщенням та Успінням Пречистої Богородиці, належить до ранніх, однак повністю сформованих барокових творів церковного художнього мистецтва, виготовлених під безпосереднім впливом західноєвропейського християнського мистецтва, його виражальних іконографічних та ангіопластичних засобів. Найпереконливішим підтвердженням цього є зображення подібної форми євхаристійних чаш у згаданих тогочасних іконографічних джерелах. Це дає підстави стверджувати повсюдне побутування лілієподібних потирів, як у православних, так і в греко-католицьких українських храмах упродовж XVII ст.

Водночас наше дослідження є спробою окреслити необхідність пошуків новітніх шляхів вивчення церковно-обрядового мистецтва. Оскільки за методологією комплексного дослідження, розвинутою в працях сучасних дослідників духовно-естетичних основ християнського мистецтва, саме священні образи євхаристійного священнодіяства, відтворені в іконографічній програмі священних євлогіїв, по-теософському осмислені в контексті символічно-образного тлумачення окремих чинів на кожному з етапів еволюції Служби Божої, є першоджерелом формування храмового мистецтва.

Отже, стильовий і стилістичний аналіз лілієвидного киево-печерського потира дає підстави стверджувати, що вже упродовж першої пол. XVII ст. українське золотарство, збагатившись свіжими формотворчими ідеями католицького бароко, досягає надзвичайно високого художнього рівня. Про це свідчать більшість очевидців та істориків християнського мистецтва. Зокрема Павло Алеппський, що 1654 року супроводжував Антіохійського патріарха Макарія до Москви, шлях якого пролягав через «землю козаків», був зачарований церковними коштовностями — срібнолитими лампадами, кадильницями, поставними свічниками й канделябрами, літургійно-обрядовими рукоийниками, «позлощенними» євангеліями, міднозолоченими панікадилами й особливо різнотипними золотими й срібними з позолотою священними «сосудами», якими були багаті тогочасні українські храми [41]. У не меншому захопленні він був і від іконографічного оздоблення храмів, системотворчим ядром якого «служить» Пресвята Євхаристія, первісно відображена на священному посуді: «Я бачив багато образів, починаючи з грецьких країн до цих місць, звідси до Москви, але ніде не бачив подібного або рівного цьому. Козацькі живописці запозичили красу малювання облич, кольору одягу від франкських і лядських живописців і тепер малюють православні ікони вже навчені і досконалі» [42].

Отже, біблійна герменевтика, яка передбачає встановлення першопричини і системний комплексний аналіз стильових і стилістичних ознак архітекτονіки та оздоблення, в тому числі художніх особливостей священних зображень, «прочитаних» у контексті символічно-образного трактування літургійних чинів, розвинутих християнським богослов'ям, на прикладі «могилянського» потира дає можливість стверджувати досить виразний прокатолицький розвиток іконографічного декору тогочасних євхаристійних євлогіїв, засвоєного і творчо переосмисленого згідно з реформаторськими заходами Помісної Церкви, здійсненими П. Могилою. Визначальним у цьому складному і не завжди однозначному формотворчому процесі на ранньому етапі було органічне поєднання новітніх художніх ідей та виражальних засобів з ідеологічними засадами євхаристійної еклезіології Східної Церкви — її православними догматичними, канонічними, літургійно-обрядовими та естетичними цінностями.

* Євлогій — походить від гр. *εὐλογία*, що дослівно перекладається як подяка або благословення. У християнських церковних обрядах рівнозначне поняттю *εὐαρστια*. Похідне від *εὐλογία* — *εὐλόγιοζ* означає благословенний, а вираз *εὐλόγησις* — благословенний хліб. У ранньохристиянські часи *εὐλόγιοζ(ών)* називали кошики, миси тощо для роздавання благословенного хліба після богослужіння. Згодом, внаслідок рівнозначності поняттю *εὐχαρστιοζ*, євлогіями стали називати євхаристійні потири і диски, дарохранільниці і дароносиці, тобто посудини, у яких звершується св. Безкровна жертва і «переховуються» Пресвяте Тіло і Пречиста Кров Христа Сина Божого. Євлогіями іноді називають розміщені на всенічнику литійні посудини, в яких освячують під час литії хліб, пшеницю, миро та оливу.

1. *Жолтовський П.* Малюнки київсько-лаврської іконописної школи. 1728–1760. Альбом-каталог. — К., 1982; *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968; *Запаско Я.* Українська рукописна книга. Пам'ятки книжкового мистецтва. — Л., 1995. — С. 107–115; Українське бароко (Візантія і Захід) // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. — К., 2001. — С. 7–12; *Найден О.* Українське бароко. Загальні риси. Специфіка історичного функціонування // Мистецтвознавство України. — К., 2001. — С. 25–33; *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. — К., 1991; Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Л., 1996. — С. 337–471; *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — К., 1982; Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986; Історія української ікони Х–XVIII століть. — К., 1996.
2. *Новицька М.* Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва у 6 томах. — К., 1967. — Т. 3. — С. 372–380; *Кара-Васильєва Т. В.* Літургійне шитво України XVI–XVIII ст. — К., 1996; *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. — К., 1973; Метал. Декоративно-ужиткове мистецтво другої половини XVII–XVIII століття // Історія українського мистецтва. — Т. 3. — С. 341–354; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970; *Дроздов В.* Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному історичному музеї // Чернігів і північне Лівобережжя. — К., 1928. — С. 328–341; *Шербаківський Д.* Оправи книжок у київських золотарів в XVII–XVIII ст. — К., 1926.
3. *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 7–14; *Степовик Д.* Стильовий ренесансно-бароковий синтез // Історія української ікони. — С. 51; *Боньковська С.* Церковна металопластика у системі християнського декоративного мистецтва. З історії розвитку і методів дослідження // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. — 2004. — Вип. 5. — С. 134, 142.
4. *Федорів Ю.* Історія Церкви в Україні. — Люблін, 1991. — С. 169–170, 180–196, 225–226; *Жуковський А.* Петро Могила й питання єдності церков. — К., 1997; *Ісіченко І.* Історія христової Церкви в Україні. — Харків, 2003. — С. 184, 190–192.
5. *Бирюкова Н.* Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. — М., 1972.
6. *Жолтовський П.* Малюнки київсько-лаврської іконописної школи. 1728–1760. Альбом-каталог. — К., 1982; *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968; *Запаско Я.* Українська рукописна книга. Пам'ятки книжкового мистецтва. — Л., 1995. — С. 107–115; Українське бароко (Візантія і Захід) // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. — К., 2001. — С. 7–12; *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко. — К., 1991; Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Л., 1996. — С. 337–471; *Степовик Д.* Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — К., 1982; Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986; Історія української ікони Х–XVIII століть. — К., 1996. — С. 63–84.
7. *Шербаківський Д.* Оправи книжок київських золотарів в XVII–XVIII ст. — К., 1926; *Дроздов В.* Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному історичному музеї // Чернігів і північне Лівобережжя. — К., 1928. — С. 328–341; *Новицька М.* Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва у 6-ти томах. — К., 1967. — Т. 3. — С. 372–380; *Жолтовський П.* Метал. Декоративно-ужиткове мистецтво другої половини XVII–XVIII століття // Історія українського мистецтва. — Т. 3. — С. 341–354; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970 — С. 72–142; *Кара-Васильєва Т.* Літургій-

- не шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. — К., 1996; Українське бароко і літургійне шитво XVII–XVIII століть // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Л., 1998. — Т. 226. — С. 94–116; *Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої пол. XVII — поч. XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка, декор // Народознавчі Зошити. 2000. — № 3. — С. 487–507.
8. *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — К., 1970. — С. 425; *Боньковська С.* Художні особливості священного посуду другої пол. XVII — поч. XVIII ст. — С. 487–507.
 9. *Боньковська С.* Священний посуд XVI — першої половини XVII ст. у контексті євхаристійного канону // Мистецтвознавство. — 2002. — С. 9–22; Національний музей у Львові. Фонд металу. — Інвентарний номер Д–1528.
 10. *Жолтовський П.* Метал // Історія українського мистецтва. — Т. 2. — С. 375–388; *Петренко М.* Українське золотарство. — С. 50–67; *Боньковська С.* До питання розвитку євхаристійного посуду XIV — поч. XVII ст. // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. — Тернопіль, 2000. — № 2 (5). — С. 92–96; *Боньковська С.* Священний посуд XVI — першої пол. XVII ст. у контексті євхаристійного канону. — С. 9–22.
 11. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. Фонд дорогоцінного металу. Інв. № ; *Петренко М.* Українське золотарство. — С. 77–78; *Мишинева О.* Художній метал // Скарби Києво-Печерської лаври. Альбом. — К., 1997. — С. 244. — Іл. 176.
 12. *Маркова Г.* Западноевропейское искусство XV–XIX веков // Государственная Оружейная палата Московского кремля. — М., 1969. — Табл. 143. Батько Альбрехта Дюрера — Альбрехт Дюрер Старший був визначним ювеліром перехідного, а тому складного періоду, що припадає на рубіж пізньоренесансного та ранньобарокового мистецтва.
 13. *Мишинева О.* Скарби Києво-Печерської лаври. — С. 190. — Іл. 175.
 14. *Антониевы сосуды // Древности Российского государства.* — М., 1849. — Отд. 1. — С. 98–100; *Урешова Либуше.* Золотое серебряное дело. — С. 255. — Іл. 323. *Даркевич В.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) // Археология СССР. Свод археологических источников. — М., 1960. — Вып. Е1–57. — С. 46–47. — Табл. 27/1; — С. 48. — Табл. 27/3; *Schnutgenn Al., Witte Fr. Zeitschrift für Christliche Kunst. Dusseldorf,* 1913. — Т. 26. — Sp. 276. — Abb. 13. — Т. 25. — Sp. 56. — Abb. 25; *Kloczowski J. Kosciol katolicki a kultura artystyczna w dziejach Polski przedrozbiorowej // Skarby sztuki sakralnej. Wiek X–XVIII. — Warszawa,* 1999. — S. 26–28. — Tabl. 18–20; *Kelich // Słownik terminologiczny sztuk piernych. — Warszawa,* 1997. — S. 182; *Samek J. Polskie złotnictwo. — Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź: Ossolineum,* 1988. — Rys. 16; *Regulska Grazyna. Gotyckie złotnictwo na Śląsku. — Warszawa: Instytut Polskiej Akademii Nauk,* 2001. — S. 124, 172. — II. 5, 6.
 15. *Степовик Д.* Історія Української ікони. — К., 1999. — С. 5.
 16. *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. — С. 425.
 17. *Овсійчук В.* Крвавич Д. Оповідь про ікону. — Л., 2000. — С. 179–180.
 18. *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). — С. 88, 90.
 19. *Шульц Ганс Йоахим.* Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів. — Л., 2002. — С. 156–157.
 20. *Шульц Г.* Візантійська Літургія. — С. 159.
 21. *Соловій М.* Божественна Літургія. Історія — розвиток — символіка. — Л., 1999. — С. 64–64, 95, 180.
 22. *Шульц Ганс Йоахим.* Візантійська Літургія. Свідчення віри та значення символів. — Л., 2002. — С. 210–211.
 23. *Свенціцький І.* Галицько-руське церковне малярство XV–XVII ст. — Л., 1914. — С. 52.
 24. *Mistrz Zwiastowania z Aix. Zwiastowanie. 1445 // Edit Lajta. Malarstwo francuskie. Od gotyku do renesansu. — Warszawa,* 1974. — Tabl. 19.
 25. *Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. — С. 215.
 26. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 184.
 27. Енциклопедія українознавства. — Париж, Нью-Йорк, 1996. — С. 1632. У кн.: Жуковський А. — С. 183.
 28. *Шульц Г. Й.* Візантійська Літургія. — С. 207
 29. Там само. — С. 69.
 30. Там само. — С. 164.
 31. *Урешова Либуше.* Золотое и серебряное дело. — С. 259; *Щербаківський В.* Українське мистецтво. — К., 1995. — С. 202–203.
 32. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 191.
 33. *Жуковський А.* Зазнач. праця. — С. 175; *Ісіченко І.* Зазнач. праця... — С. 183.
 34. *Шульц Г.* Зазнач. праця. — С. 173.
 35. *Жуковський А.* Зазнач. праця. — К., 1997. — С. 168.
 36. *Ісіченко І.* Зазнач. праця. — С. 191.
 37. *Логвин Г.* Гравюри українських стародруків XIV–XVIII ст. — К., 1990. — Іл. 147. — Іл. 194; *Кара-Васильєва Т.* Зазнач. праця. — С. 30, 31, 33.
 38. *Луцко В.* Печерська ікона Успіння Богородиці: легенда і дійсність // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — К., 1994. — Ч. 9. — С. 66.
 39. Києво-Печерський патерик. — К., 1931. — С. 5–6; К., 2001. — С. 15.
 40. *Жишкович В.* Пластика Русі-України. X — перша половина XIV століть. — Л., 1999. — С. 147.

41. *Алеппский П.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидияконом Павлом Алеппским // Чтение в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. — М., 1897. — Кн. 4. — С. 22, 45, 49, 52, 59, 62, 71, 79.
42. Там само. — С. 425.

*Ольга Гладун
(Черкаси)*

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИЙ І НАЦІОНАЛЬНИЙ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Незворотність глобалізаційного процесу, що призводить до загальної культурної уніфікації, нівеляції національної своєрідності, загрози маргіналізації, вимагає осмислення. Глобальні зміни відбуваються сьогодні на всіх рівнях життя, однак найяскравіші й найвідчутніші вони у сфері візуальної комунікації, яка набуває ознак формотворчої структури сприйняття буття.

Засоби масової комунікації стали не тільки основним каналом отримання інформації, способом залучення людини до світу та його подій, а й важливим чинником, що трансформує всю систему духовного виробництва. Вони творять певний інформаційний моносвіт, особливу «інфосферу» (за А. Костіною), яка володіє рисами глобальності як принципово нове середовище існування сучасної людини. Її особливостями стають універсальність і тотальність розповсюдження. З приводу цього виникає занепокоєння, що нова інформація виявиться здатною знищити, загубити, хаосувати попередній інформаційний комплекс.

Провідною тенденцією розвитку сучасного суспільства стала інтеграція новітніх масових інформаційних та комунікативних технологій і соціальної системи. Так, конференція організації *IKOGRAGA* (2002 р., м. Брно, Чеська Республіка) була присвячена проблемі «Інтеграція / Ідентичність». Мова йшла про пошук власної сутності у графічному дизайні. «Дискусія навколо цього питання наочно показала продовження розвитку одвічного прагнення будь-яких груп людей бути схожими на себе самих, виділятися серед інших саме своїми характерними рисами. Усе це демонструвало природну й цілком здорову тенденцію пошуку ідентичності та реакцію спротиву на глобалізаційне нівелювання всього підряд, що має місце в сьогоднішньому світі» [3, 124]. Виникла необхідність на новому рівні осмислити основоположні поняття культури, а саме: внутрішнє-зовнішнє, своє-чуже, відоме-невідоме, та заново звести нові межі між власним середовищем існування і чужим універсумом.

Сьогодні границі нашого внутрішнього дому завдяки засобам масової комунікації стали надто прозорими. Автор праці «Історія графічного дизайну» Ф. Меггс уже період 1950–1990-х років визначає як «епоху інформації: графічний дизайн у глобальному селі» та відмічає початок глобального діалогу, коли «дизайн перетнув національні кордони, поширюючись від традиційних центрів у кожен куточок планети» [8, 414]. В. Даниленко зазначає: «У цьому сенсі весь світ може уявлятися як один великий мегаполіс... Однак сучасна «друга природа», занадто технологізоване штучне середовище — наслідок освоєння та обживання «першої природи» — сама набуває властивостей природоподібного стихійного явища, і в цьому сенсі стає зовнішньою, чужою людині» [3, 126]. Дослідник вказує на конфлікт людини з освоєним середовищем, який загострився й через дематеріалізацію нових засобів комунікації — «каналів проникнення зовнішнього світу у простір життя» [3, 127].

В. Косів у роботі «Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.» вводить до наукового обігу поняття «національна модель графічного дизайну» та розглядає останній за наявності сукупності комунікативних і формальних особливостей на прикладі найпотужніших (сформованих) національних моделей шести країн [4]. З'ясовуючи відмінності у формальних прийомах проектування, він відзначає, що результатом глобалізаційних тенденцій у графічному дизайні зазначеного періоду є уніфікація прийомів проектування, яка значною мірою була зумовлена процесами, що відбувалися поза мистецькою та дизайнерською сферою. Даний феномен осмислюється в широкому діапазоні і з різних точок зору, що дозволяє автору підвести підсумки: «Формуванню наднаціонального графічного вираження сприяли: транснаціональна