

УДК 76.034.046.3(477.83-25) І.Филипович

“ПОТРІБНІ МІДЕРИТИ”¹ – АНАЛІЗ ВИБРАНИХ ПРИКЛАДІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ГРАФІКИ XVIII ст. У КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ДОВГОГО ТРИВАННЯ

Томаш НІКЛЯС

*Університет ім. Миколая Коперніка в Торуні,
вул. Міцкевича, 121, м. Торунь, 87-100, Польща, тел. (056) 611-37-61*

На тлі огляду місця і ролі графічних творів на релігійну тематику у житті християн XVIII ст. та їх значення для сучасних дослідників культури ранньомодерної доби розглянуто дві гравюри львівського майстра Івана Филиповича на релігійну (богородичну) тематику та їх копії і наслідування, виконані пізніше. На прикладі цих гравюр досліджено тривалість певних культурних зразків у Галичині XVIII–XIX ст.

Ключові слова: ранньомодерна гравюра, релігійна культура Речі Посполитої XVIII ст., І. Филипович, Львів.

У цій статті буде розглянуто проблему тривалості змісту графічних творів як посередників, що служать комунікації. За допомогою вибраних прикладів спробуємо відповісти на питання про низку чинників, які визначили популярність і життєздатність мистецьких рішень, які, з’явившись, здавалося б, наприкінці доби бароко, у практично незмінній формі повторювалися у різних образах протягом наступних століть, виявляючи незвичну тривалість і непорушність традиції.

Матеріалом для аналізу стали твори на релігійну тематику львівського друкаря і гравера XVIII ст. Івана Йосифа (Яна Юзефа) Филиповича. Його діяльність була безпосередньо пов’язана зі Львовом і саме там з’явилися ці твори. Це дві гравюри, що представляють зображення чудотворних образів Богородиці зі Львова і Кам’янець-Подільського, які з’явилися в 50-х роках XVIII ст. разом із їх пізнішими версіями із львівських друкарень Піллерів (*ил. 21, 25 вклейки*) та М. Ф. Поремби (*ил. 22, 23*).

Звернення у назві статті до терміну Ф. Броделя “довге тривання” слід розуміти у контексті роздумів над тривалістю зразків, які з’явилися у І. Филиповича, та спробою пошуку відповіді на питання: що спричинило їхню популярність²? Певну роль тут мусили грати мистецькі чинники, однак напевне не вони були для споживача визначальними. У XIX ст. дуже значно, порівняно із попередніми часами, зросли технологічні можливості, які уможливлювали дешевий і масовий друк копій. Окрім того, від середини цього століття все популярнішою ставала фотографія. Не існувало об’єктивних перешкод у розповсюдженні репродукцій творів європейського мистецтва, які діставалися до найдальших країв Європи.

¹ Цитоване формулювання походить із тексту контракту, який львівське Ставропігійське братство уклало з І. Филиповичем: Центральний державний історичний архів України, м. Львів (далі – ЦДАІЛ), ф. 129, оп. 1, спр. 1187, арк. 6 зв.–7. Цит. за: Вуйцик В. Нові документальні відомості про українського гравера і друкаря XVIII століття Івана Филиповича // *Записки Наукового Товариства імені Шевченка* (далі – ЗНТШ). – Львів, 1998. – Т. 236. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 461.

² Див.: Braudel F. *Historia i trwanie*. – Warszawa, 1971.

Тому якби з'явилася необхідність щось спеціально зафіксувати і зберегти, то завжди було можливо замовити образотворчу роботу або цикл робіт на певну тему у когось із сучасних митців. Якщо ж, однак, у згаданих випадках цього не робили, не шукали нових виконань, але зверталися до минулого, дістаючи і очищуючи старі плити, аби їх знову використати, або копіюючи давні мистецькі реалізації, мушили існувати важливі аргументи на користь саме таких дій.

Аби спробувати вирішити цю проблему, слід спочатку висвітлити середовище, у якому ці твори з'явилися і певний час існували. Цей культурний контекст був для них першим полем діяльності; він також певним чином накидав вже визначені інтерпретації людям, які жили пізніше. Тепер бачення графічних творів як запису ментальності людей з минулих часів дозволяє краще і глибше проаналізувати ці твори.

Перша половина XVIII ст. у Польщі – це період, коли, окрім літературної (письмової) традиції, існувала і була дуже популярною інша форма передавання інформації, що базувалася на усному слові. Обидві ці форми співіснували, взаємно проникаючи і стимулюючи одна одну³. Графіка того часу є істотною і до цього часу мало дослідженою складовою цих процесів. Взв'язавши за основу твердження, що інформаційні образи, які передавалися за допомогою такого специфічного посередника, як графіка, були не лише проявом моди чи смаків, а й були передовсім важливим елементом, який впливав на пізнання себе і світу у певному контексті, можна спробувати встановити чинники, які визначали їх зміст. Цьому сприяє використання методів, запозичених із історичної антропології, які разом із методами історика мистецтва дозволяють по-новому поглянути на проблеми, пов'язані з графікою XVIII ст., і подати її в контексті ширших культурних змін, які відбулися в цей час.

Певні взаємозв'язки, показані у дотеперішніх дослідженнях із суміжних дисциплін, дозволяють припускати, що культурні процеси, які зачепили різні сфери життя, не минули й графіки. Твердження, яке з'явилось пізніше, що саксонський період історії Польщі був добою одночасного регресу культури у всіх її видах, є цілком помилкове, а його принципове заперечення має йти в парі з поглибленим аналізом та інтерпретацією збереженого матеріалу для досліджень, у нашому випадку графічних творів. Ця ділянка польського мистецтва XVIII ст. вивчена дуже фрагментарно, монографій про більшість митців не підготовано, так само і їхні твори залишаються не дослідженими. Тому й виникає потреба звузити предмет дослідження і зупинитися на певних чітко окреслених аспектах цього питання.

Вибір Львова як одного з центрів мистецтва того часу не випадковий. Східні терени Речі Посполитої у широкому розумінні були краєм, мистецтво якого було досить оригінальним, і то не лише в регіональному, а й у європейському масштабі⁴. Саме там у середині XVIII ст. “здійснено наслідування рококової свободи зображення”, а місцеві митці “виявилися вільнішими, відважнішими, більше радикальними і послідовними у використанні мистецької свободи порівняно зі своїми європейськими колегами”⁵.

Річ Посполита XVIII ст. була з різних сторін винятковою державою, де внаслідок синкретизму місцевих культур, збагаченого римською та грецькою спадщиною, стало можливим співіснування в межах однієї держави багатьох, часто дуже різних,

³ Prejs M. *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej.* – Warszawa, 2009. – S. 29–51.

⁴ Lileyko J. Wprowadzenie w tematykę obrad // *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.* / red. J. Lileyko. – Lublin, 2000. – S. 10.

⁵ Karpowicz M. *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku.* – Warszawa, 1986. – S. 344–345.

етнічних та релігійних громад. Така ситуація була особливо характерною для прикордонних регіонів у широкому розумінні, особливо південно-східного краю, де часто доходило до конфронтацій, як мирних (торгівля, проникнення ідей), так і збройних (війни, набіги). Саме там питання свідомості, ідентичності не втрачало актуальності, навпаки, поставало знову кожного разу, коли змінювалися суспільно-політичні обставини. У такій ситуації залишалася актуальною потреба тривалий час утримувати і зміцнювати єдність певної спільноти. Для християнських мешканців південно-східних *кресів* Речі Посполитої, що стояли на сторожі європейського *antemurale*, надзвичайно важливим було знати, ким вони є, і, як наслідок, які ідеї визнають, що хочуть захищати і за що, врешті-решт, готові віддати життя. Власне, відповіді на ці питання – про ідентичність, спільноту, про колективну пам'ять щодо часу і місця, складають фундамент, без якого належне відчитання і розуміння цього історичного періоду було б дуже важким, а в деяких моментах навіть неможливим.

Ще один важливий чинник вибору образів – це особа їх творця, вже згаданого вище – Івана Филиповича. Цей митець, без сумніву, належить до найважливіших діячів польської графіки XVIII ст.⁶ Він працював чверть століття (від початку 1740-х рр. аж до смерті в 1766 р.) як один із небагатьох графіків, був сервітором (придворним майстром) монарха, отримавши від Августа III Саксонського титул королівського друкаря і гравера. Із його друкарні виходили популярні тоді юридичні видання, він виготовляв гравюри для відомих світських (Яблоновських, Сапег, Сангушків) і духовних (братів Анджея і Юзефа Залуських, єпископів Миколая Ігнаці Вижицького і Атанасія Шептицького) осіб. Діяльність І. Филиповича охоплювала різні види робіт: від проектування і виконання гравюр релігійного чи панегіристичного змісту до створення композицій зі складною іконографічною програмою для ілюстрування книжок.

Значною, як на тогочасну ситуацію у середовищі графіків, була також його незалежність; І. Филипович мав власні друкарню та гравіювальну майстерню у Львові. У час, коли більшість граверів мандрувала від міста до міста, виконуючи конкретні роботи головно на замовлення Церкви, фінансова незалежність та творча свобода, що впливали із королівського привілею, робили з майстра особу з особливим значенням для суспільства. Як творець, він виявляв мистецьку незалежність, однак зумів, коли стало необхідно, вписатися у загальноприйняту іконографічну схему. І. Филипович

⁶ Вибрана література, де йдеться про особу І. Филиповича та його доробок: Kołaczkowski J. *Słownik rytmowników polskich*. – Lwów, 1874. – S. 21–22; Rastawiecki E. *Słownik rytmowników polskich*. – Poznań, 1886. – S. 107–110; Bednarski S. *Materiały do historii o drukarniach w Polsce, a mianowicie o drukarniach lwowskich i prowincjonalnych*. – Lwów, 1888; Estreicher K. *Bibliografia Polska. Stulecie XVIII. Spis chronologiczny*. – Kraków, 1888. – T. IX. – S. 220; Bostel F. *Przywilej króla Augusta III dla Jana Józefa Filipowicza, rytownika i drukarza lwowskiego // Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki*. – 1896. – T. 2. – S. 44. Наступний привілей (1758 р.) було повністю опубліковано у: *Materiały do dziejów piśmiennictwa polskiego i biografii Pisarzy Polskich / oprac. T. Wierzbowski*. – Warszawa, 1904. – T. 2 (1526–1830). – S. 117; Dunikowska I. *Filipowicz Jan J. // Polski słownik biograficzny*. – Kraków, 1948. – T. 6. – S. 454; Chwalewik E. *Jan Filipowicz, rytownik i drukarz // Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*. – Wrocław, 1951. – S. 223–239; *Encyklopedia wiedzy o książce*. – Wrocław, 1971. – S. 705; *Słownik pracowników książki polskiej*. – Warszawa, 1972. – S. 221; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*. – Wrocław, 1973. – T. 2. – S. 219–220; Лильо О. Посмертний опис майна львівського гравера і друкаря середини XVIII ст. Івана Филиповича // *ЗНТШ*. – Львів, 1998. – Т. 236. – С. 464–475; Вуйцик В. Нові документальні відомості... – С. 457–463; Tyszkowski W. *Produkcja drukarni Jana Filipowicza we Lwowie // Czasopismo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich*. – Wrocław, 2002. – T. 13. – S. 13–37; Łomnicka-Żakowska E. *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*. – Warszawa, 2003; Ejsdem. *Grafika polska wieku XVIII. Rytownicy polscy i w Polsce działający*. – Warszawa, 2008.

започаткував нові елементи у графіці руських земель – вперше у Львові (та й на руських землях загалом) виконував гравюри-екслібриси.

Початки діяльності І. Филиповича як гравера сягають щонайменше початку 1740-х рр. (з цього періоду походять його найстарші відомі роботи) у Любліні, однак виразно більша частина його діяльності як графіка та друкаря пов'язана зі Львовом. Прибувши до цього міста, він мав би відзначитися своїми здібностями, які добре послужили друкарням, з якими І. Филиповичу довелося співпрацювати. Зваживши на факт, що церковні осередки були забезпечені безкоштовними працівниками, які набиралися серед монахів і виконували всі види друкарських робіт, на запрошення І. Филиповича мали би вплинути його вміння та здібності як графіка-ілюстратора. Розпочавши від замовлень езуїтів, він незабаром став співпрацювати із Братством Св. Трійці, а пізніше і з релігійними інституціями з інших міст: кармелітською друкарнею Фортеці Найсвятішої Діви Марії у Бердичеві та унійним василіянським монастирем у Почаєві. Окрім того, відомі його гравюри, що є поєднанням образів, головню на богородичну тематику, і походять із багатьох церковних осередків, і з Корони, і з Литви.

Біографія І. Филиповича і далі має чимало білих плям. Не відомо, де навчався графік. У деяких дослідженнях зазначено, що найправдоподібніше він отримав різносторонню освіту як художник, графік і друкар. Виконання карти до підручника, екслібриса чи інших світських замовлень якнайкраще свідчать про вміння І. Филиповича. Його контакти із замовниками, швидко здобує добре становище у Львові і стосунки з монашими чинами, з якими І. Филипович співпрацював, вимагають ще глибших досліджень та аналізу, адже ця інформація може краще висвітлити його діяльність як графіка і друкаря.

Характерною рисою творчості І. Филиповича, яку видно на його гравюрах на релігійну, богородичну тематику, є значна розбудова композиції поза основним образом. У цьому аспекті його роботи перебували під сильним впливом німецької графіки, особливо творчості братів Йоганна та Себастьяна Клауберів з Аугсбурга.

Помітний вплив на сакральне мистецтво XVII–XVIII ст. мав Тридентський собор, який визначив тематичне коло та дозволені форми зображень на релігійну тематику. У Польщі відгуком роботи цього собору були постанови Краківського синоду 1621 р. Отже, І. Филипович діяв у рамках конкретних, чітко визначених правил. Звідси дворівневість композиції, яка мала б підкреслити відокремленість земного світу від небесного, одуховнення зображень святих, яке наближалось до їх ідеалізації. У творчості гравера ця тенденція унаочнилася конкретним чином – зображення особи поступилося місцем образу. Виконання зображення Діви Марії змістилося в цьому напрямі ще далі, у бік візантійської монументальності. Це відповідало постановам згаданого Краківського синоду, де був припис виконувати зображення Божої Матері «таким чином, як бачимо, що є намальована у славному місці в Ченстохові або якимсь іншим подібним чином»⁷. Ця прив'язка до малярства, що походило із середовища Східної Церкви, була для І. Филиповича тим легшою, що він сам належав до Унійної Церкви, а культ ікон як чудотворних образів був поширений у цілому краї.

Культ Богородиці можна назвати характерною рисою релігійності мешканців Речі Посполитої⁸. Література і мистецтво популяризували прояви цього типу побож-

⁷ Tomkiewicz W. Uchwała synodu krakowskiego z 1621 roku o malarstwie sakralnym // *Sztuka i Kultura*. – 1957. – № 2. – S. 174–184.

⁸ Tazbir J. *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikt*. – Poznań, 2002. – S. 119.

ності. Часто обидва ці види творчості доповнювали себе взаємно, витворюючи разом “рідну” модель релігійності із сильною позицією Діви Марії. Друковане слово разом із графічним зображенням були найпоширенішим і найефективнішим способом дістатися до широких мас вірян. Наскільки, однак, вплив книжок або дрібних друків був обмеженим і стосувався передовсім освічених людей – шляхти, частини міщанства, духовенства, настільки більшим був вплив графіки. Образ, який чітко передавав певну інформацію в мультиплікованій формі, доходив до вірян кожного стану. Його засаднича риса, якою була всюдисущість, перебувала в парі з іншою, не менш важливою – приватністю. Проявом цього у XVIII ст. була поширеність різноманітних релігійних братств: римо-католицьких, унійних, православних⁹. Це також був час посилення масового прочанського руху, пов’язаного із першими коронаціями образів¹⁰.

З точки зору релігійного культу, композиція, яка є поруч із образом, має другорядну вартість, бо не є репродукцією шанованого зображення, а лише його доповненням, авторським коментарем гравера. У випадку досліджуваних гравюр вона передовсім відзначалася вмільм використанням певних мотивів, символів та формулювань, характерних так само і для сучасного сакрального мистецтва, а особливо для шанованих образів.

Культ чудотворних зображень Діви Марії на території, яка пізніше увійшла до Речі Посполитої, бере свій початок із середньовіччя і перших акцій по християнізації населення руських князівств. Саме за посередництвом Київської Русі ікона потрапила на східнослов’янські терени і досить швидко поширилась серед місцевого населення. Може бути, що певний вплив на популярність зображень Діви Марії мали залишки давніх вірувань¹¹. На слабо християнізованій території пошана, якою оточували образи Богородиці, могла бути модифікована у формі ремінісценції дохристиянського культу жіночого божества. Віру і символіку з язичницьким (балтослов’янським) корінням прийняли християни.

До середньовічної Польщі ікони надходили зі сходу, але вже пізніше, від XVI ст., під виглядом копій конкретних малюнків із території Італії. Слід пам’ятати, що від XIV ст., разом із приєднанням Галицької та Володимирської Русі, православне населення стало важливим елементом християнства Польського королівства. Так само Римо-Католицька, як і Східна, Церкви прийняли повністю “спадщину доктринальної богородичної традиції і принцип плюралізму форм культу”¹². Значний внесок у поширення образів Богородиці зробили також місцеві, локальні художні осередки¹³.

Від зламу XVI–XVII ст. сильним імпульсом до популяризації християнства стали тридентські реформи, тоді ж з’явилася як складова централізаційних зусиль у Католицькій Церкві тенденція включати у правно-літургічні рамки різні місцеві варіанти релігійних практик¹⁴. У конфронтації католицизму із протестантськими віровизнан-

⁹ Більше про релігійні братства в історичному контексті: Flaga J. *Bractwa religijne Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*. – Lublin, 2004; Lorens B. *Bractwa cerkiewne w eparchii przemyskiej w XVII i XVIII wieku*. – Rzeszów, 2005.

¹⁰ Jackowski A. *Pielgrzymowanie*. – Wrocław, 1998. – S. 155.

¹¹ Chomik P. *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*. – Białystok, 2003. – S. 160–161.

¹² Kopeć J. J. *Uwarunkowania kultu maryjnego // Religijność ludowa. Ciągłość i zmiany* / red. W. Piwo-warski. – Wrocław, 1983. – S. 52.

¹³ *Malarstwo gotyckie w Polsce* / red. A. S. Labuda, K. Secomska. – Warszawa, 2004.

¹⁴ Baranowski A. J. *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku, zjawisko kulturowe i artystyczne*. – Warszawa, 2003. – S. 7–11.

нями він став на позицію захисту ролі образу в релігійному культурі. Зокрема, теологічні питання, що стосувалися Діви Марії, та її місце у Католицькій Церкві відрізнялися від позиції протестантів, які піддавали сумніву і колишню роль образу в релігійних практиках, і високе становище Богородиці. У цій ситуації пошана, якою оточували Божу Матір і святих, стала однією із видимих різниць, що розділяли католиків і протестантів.

Інакше виглядали взаємовідносини між католиками і православними. Після укладення Берестейської унії 1596 р. взаємопроникнення обох гілок християнства посилювалося. Культ ікон був спільним для католицької, унійної та православної традиції¹⁵. Це може, зокрема, пояснити виразну перевагу образів як об'єктів культу, тоді як різьблень було значно менше¹⁶. Чудотворні ікони об'єднували людей різних віровизнань, своєрідним чином виконуючи екуменічну функцію у регіонах зі змішаним щодо віровизнання населенням. Прояви культу у всіх цих визнаннях були дуже подібними, підлягали тим самим змінам і були спільним елементом релігійної традиції на території Речі Посполитої Обох Народів.

У цій ситуації велика і потужна держава з католицьким монархом, королівство, яке було гегемоном у Східній Європі, стало важливим союзником для римських пап. Тогочасну Річ Посполиту єднали з Римом не лише релігія, але й спільність міжнародних інтересів, особливо боротьба з турецькою загрозою. Чудотворні образи в цьому випадку виконували також функцію духовної підтримки. Як були переконані віряни, вони охороняли Польщу (Корону) та Литву разом із військом, що стояло на кордонах держави. Багато богородичних ікон перевозили із Литви до Корони, інші переміщались у протилежному напрямку, маючи захищати нові кордони Речі Посполитої від “язичницьких” татар і турків¹⁷. До захисту Діви Марії зверталися у час небезпек – епідемій, голоду, воєн. Війни були особливо частими у XVII ст. Тоді ж багато зображень стали називатися чудотворними, бо, як вірили, за їх допомогою вдалося уникнути загрози з боку ворожого війська чи епідемії. Небезпека об'єднувала мешканців певного регіону у спільній молитві про порятунок. У цей час будь-яка різниця у віровизнанні забувалася. Навіть коли загроза зникла, залишався сильний емоційний зв'язок із конкретним, “тим єдиним” образом Богородиці, завдяки якому віділіло населення певного міста, села чи округи. Подібним чином діяли, коли доводилося боротися з епідемією чи нестачею необхідних для життя засобів.

З часом інформація про оздоровлення за допомогою чуда або милості, отримані завдяки заступництву Матері Божої, із певного місця розходила по окрузі, зміцнюючи місцевий культ, який поступово поширювався на нові території, часто перетинаючись із “сферами впливу” інших релігійних осередків.

Так само в мирний час за посередництвом Діви Марії, зображеної на шанованій іконі, отримували різноманітні милості, якими вважалися різного типу оздоровлення та інші події, які мали ознаки чуда. Ці образи виконували також інтеграційну функцію щодо населення Речі Посполитої – християн різних визнань, так само, як і моцї та речі святих, які привозили із Риму, грали істотну роль у формуванні та зміцненні стандартів поведінки у релігійному та світському житті. Присутність на певній території об'єкту, який визнавали сполучною ланкою зі Світом Небесним, а навіть і безпосередня еманация *sacrum* ушляхетнювали цей край, були виразним свідченням

¹⁵ Chomik P. *Kult ikon Matki Bożej...* – S. 12.

¹⁶ Kopec J. J. *Uwarunkowania kultu maryjnego...* – S. 52–53.

¹⁷ Baranowski A. J. *Koronacje wizerunków maryjnych...* – S. 82.

того, що владар та його піддані разом із цілим королівством тішаться надприродною опікою Господа Бога і Діви Марії*.

В історичному дослідженні культу ікон Богородиці передовсім слід звертати увагу на зовнішні прояви певних зразків поведінки. У релігійному світогляді народу Божа Матір грала особливу роль – не лише клопоталася проханнями вірян, а й одночасно, а може, і насамперед, відвертала від людей Божий гнів або пом'якшувала його наслідки. Таке розуміння Діви Марії як посередника між людьми і Богом впливало із переконання, що вона, походженням із народу, краще розуміє звичайну людину, а тому може за неї заступитися. У цьому розумінні Божа Матір – це особа близька, бо земна. Зрозуміло, що у народній побожності бракувало роздумів філософсько-теологічного характеру про місце, яке Божа Матір має займати у небесній ієрархії¹⁸.

Число чудотворних образів Діви Марії у Речі Посполитій все зростало; вони були відображені й у творчості тогочасних митців. Популярними були численні молитви та пісні до та про Богородицю, а також відповідні графічні зображення та медальйони.

Ці обставини, безперечно, вплинули на зростання значення і розповсюдженості гравюр на релігійну тематику. Графіка особливо популярною стала у XVIII ст., коли зайняла одне із провідних місць серед занять місцевих митців у Речі Посполитій¹⁹. Потреби вірян задовольняли тоді численні монастирські та приватні друкарні, з якими співпрацювали різні гравери²⁰. Рівень їх творчості був дуже неоднорідний, траплялися графіки, чії твори нагадували народне ремесло, але не бракувало й праць, які доводили, що їх автор добре опанував свій фах і щодо форми, і щодо змісту. Одним із найвідоміших представників цієї другої групи був І. Филипович.

Коронації образів Богородиці у середньовіччі були результатом приватної побожності, вчинком, який робили, аби подякувати або вблагати. Це явище санкціонувала Церква в результаті реалізації реформ Тридентського собору. Традицію урочистих, офіційних коронацій ікон започаткував папа Климент VIII, який таким чином оздобив один із найстарших образів із власним культом – римську ікону із базиліки Санта Марія Маджоре. Тоді ж художники зафіксували коронацію на картинах, які папа дарував найповажнішим гостям. За посередництвом прочан культ цього образу, який популярно називали Сніжною Божою Матір'ю, став популярним у цілій Європі²¹. З часом звичай коронації став розповсюджуватися, однак до початку XVIII ст. ще не перетнув кордонів італійських держав. У той час було визначено підстави для такого типу відзначення, а також правила, що супроводжували обряд самої коронації. Протягом XVII ст. в італійських державах відбулося загалом 158 таких урочистостей²².

Перша коронація поза межами Італії відбулася в Польщі, на Ясній Горі у 1717 р. На таке різке перенесення традиції коронації ікон з Італії до далекої Речі Посполитої

* У цьому випадку важливе значення мали львівські обітниці короля Яна II Казимира, який 1 квітня 1656 р. офіційно проголосив Божу Матір королевою Польщі.

¹⁸ Chomik P. *Kult ikon Matki Bożej...* – S. 154–155.

¹⁹ Łomnicka-Żakowska E. *Grafika polska wieku XVIII...* – S. 12.

²⁰ Wanat B. J. *Drukarnia karmelu Fortecy Najświętszej Maryi Panny w Berdyczowie*. – Kraków, 2002. – S. 34–41.

²¹ Baranowski A. J. *Koronacje wizerunków maryjnych...* – S. 8.

²² Про генезу та форми коронації образів Діви Марії: Pasierb J., Janocha M. *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*. – Warszawa, 2000. – S. 186; Witkowska A. *Uroczyste koronacje wizerunków maryjnych // Przestrzeń i sacrum. Geografia kultury religijnej w Polsce i jej przemiany w okresie od XVII do XX w. na przykładzie ośrodków kultu i migracji pielgrzymkowych*. – Kraków, 1996. – S. 87 nn.

вплинули кілька чинників. Напевне, першим із них були значення та розповсюдженість культу Діви Марії на польських землях; одним із його проявів була особлива пошана, якою оточували ікони, визнані чудотворними. Однак, самого культу не вистачило б, аби ця святиня була так помітно виокремлена папою. Потрібна була особа або група осіб, які б в Апостольській Столиці підтримали таку ініціативу. У випадку коронації ікони Божої Матері на Ясній Горі такою особою був архієпископ міланський, Бенедетто Ерба-Одескалькі; завдяки йому папа Климент XI дав згоду на коронацію, а капітул св. Петра пожертвував дві золоті корони²³.

Після цієї урочистості коронації йшли одна за одною протягом цілого XVIII ст. Детальний аналіз дозволяє встановити три періоди коронацій, межі яких визначили політичні заворушення: 1717–1730 рр. (шість таких заходів), 1749–1766 (13) та 1773–1786 (7)²⁴. Аби об'єктивно оцінити популярність цього явища, порівняємо Річ Посполиту з Австрією (у вузькому розумінні) та Баварією, де протягом XVIII ст. відбулося разом чотири коронації (по дві у кожній із держав). Подібна ситуація була й у Моравії, а в Чехії (Богемії) відбулася лише одна така урочистість. Таке коротке порівняння дозволяє зауважити, що коронації як певний тип релігійної практики вирізняли польсько-литовську державу серед центральноєвропейських держав²⁵.

Одним із найважливіших осередків культу Діви Марії на Червоній Русі було святе місце (санктуаріум) у домініканському костелі у Львові²⁶. Історія тамтешнього образу має два варіанти – яскраву легенду та версію, базовану на результатах проведених останніми роками наукових досліджень. За традиційними переказами цей образ, чийм автором був сам св. Лука, зберігався у Константинополі, звідки у X ст. потрапив до Києва; ще через два століття його перевезли до Галича. Коли князь Лев Данилович переносив свою столицю із Галича до Львова, то забрав і цю ікону з собою і помістив у замковій каплиці. Коли ж замок перейшов до домініканців, то й ікона стала їхньою власністю. Ця історія подібна до інших легенд, що розповідають про походження інших чудотворних образів, наприклад, із Ясної Гори та Холма, які також ніби мали вийти з-під руки св. Луки і потрапити до Польщі за візантійським посередництвом²⁷. Результати сучасних досліджень заперечують цю традицію. Львівська ікона з'явилася найправдоподібніше наприкінці XIV ст. на замовлення самих домініканців як один із варіантів Одігітрії²⁸. Її називали іконою Перемагаючої Божої Матері, бо, за традицією, молитва перед цим образом чи навіть його присутність на полі битви забезпечували перемогу.

Клопотатися про коронацію цієї ікони розпочали у 1749 р., коли представники станів Руської землі надіслали до папи Бенедикта XIV прохання погодитися на таку форму відзначення. Санктуаріум мало тривалу традицію, вже у XVI ст. воно отримало

²³ Rafałowiczówna J. *A z Warszawy nowiny te... Listy do Elżbiety Sieniawskiej z lat 1710–1720* / oprac. B. Popiołek. – Kraków, 2000. – S. 61.

²⁴ Baranowski A. J. *Koronacje wizerunków maryjnych...* – S. 9.

²⁵ Ejustdem. *Oprawy uroczystości koronacyjnych wizerunków Marii na Rusi Koronnej w XVIII wieku* // *Biuletyn Historii Sztuki*. – Warszawa, 1995. – T. LVI, nr 3–4. – S. 299–300.

²⁶ Rok B., Wojtkiewicz-Rok W. *Kościół dominikanów lwowskich – przyczynek do badań nad sanktuariami dawnej Rzeczypospolitej* // *Między Lwowem a Wrocławiem. Księga jubileuszowa profesora Krystyna Matwijowskiego* / red. B. Rok, J. Maroń. – Toruń, 2006. – S. 195.

²⁷ Ciesielski T. *Koronacje cudownych obrazów w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej* // *Cywilizacja prowincji Rzeczypospolitej Szlacheckiej* / red. A. Jankowski, A. Klonder. – Bydgoszcz, 2004. – S. 197.

²⁸ Baranowski A. J. *Koronacje wizerunków maryjnych...* – S. 33.

від Апостольської Столиці перші привілеї на проведення відпустів²⁹. Спеціальні єпископські комісії перевіряли оголошену чудотворність образу і їх прихильний висновок спричинив згоду Риму на коронацію ікони.

Вона відбулася 1 липня 1751 р. у Львові, де “громадяни і мешканці того міста були свідками небаченого раніше релігійного обряду, а саме: коронації знаного у цілій Польщі образу Диви Марії у тамтешньому домініканському костелі, який львівський архієпископ Миколай Вижицький разом із численним духовенством, у присутності війська обох видів комплектування, багатьох магнатів, урядників і польських шляхтичів, а також величезної кількості [простого] народу, серед гуркоту гармат і звуків багатьох музичних інструментів, у полі за міськими рогатками напроти церкви св. Юрія 1 липня із великою пишністю надісланими із Римської столиці коронами увінчав”³⁰.

Ілюстрація, що покликається на цю подію та на саму чудотворну ікону, – це гравюра І. Филиповича, де представлено цей образ в оточенні святих (*іл. 20 вклейки*). Тут образ займає центральну частину композиції; його поміщено на тлі архітектурного фрагменту, який своєю формою пов’язаний із вівтарною декорацією. Над образом знаходяться три путті та монограма “MRA”. Із хмар, які оточують композицію, виглядають дві постаті: св. Домініка і св. Вінцента Феррера. Обидва домініканці одягнені у габіти свого ордену, окрім того, біля ніг св. Домініка з’являється його атрибут – пес із смолоскипом у пащі. На одній із пропливаючих хмар зображено св. Архангела Михаїла в обладунках і з мечем – патрона Львова і цілої Русі. Ця фігура спрямовує свій погляд на ікону, а лівою долонею показує на лева, який лежить і у витягнутій лапі тримає корону. На задньому плані за силуетами тварин видно схематично позначений костел. Домініканську святиню не вміщено у конкретний міський пейзаж, автор обмежився лише доданням руїн, що видніються ззаду. Львів тут символічно представлено через елемент свого герба – лева, який, ніби васал перед сеньйором, покладає корону перед зображенням Божої Матері. Вся композиція була доповнена таким написом: “Thaumaturga Imago B. V. Maria a S. Luca depicta, a SSmo D. N. Bendeicto XIV Pont. Max. Coronata A° Jubilei 1751 Leopoli In Eccl. P. O. Praed. Mirac. Clara”. У правому нижньому куті, нижче напису, автор залишив свій підпис – “I. Filipowicz Sc.”.

Роботи львівського гравера із розбудованою нарративною частиною стали відправною точкою для пізніших майстрів. Вони використовували мотиви і композиційні рішення, автором яких був І. Филипович. Найкращим прикладом цього може бути гравюра, що походить із друкарні Піллерів, які, створюючи нову версію, фактично скопіювали ранішу роботу І. Филиповича (*іл. 21 вклейки*). Навіть через багато років, напередодні ювілею коронації львівської ікони Божої Матері у 1851 р., одну із його робіт видав інший львівський друкар – М. Ф. Поремба (*іл. 22 вклейки*).

У першому випадку схема композиції залишилася практично не порушеною, лише в нижній частині гравюри замість напису латиною з’явився текст польською мовою: “Prawdziwe wyobrazenie cudownego Obrazu Najświętszej Maryi Panny, Matki Boskiej przez S. Łukasza Ewangelistę malowanego, u OO. Dominikanów jeszcze przed koronacją w kaplicy Bożego Ciała we Lwowie znajdującego się, a na dniu 1go Lipca RP 1751 koronowanego” (“Справжнє зображення чудотворного образу Найсвятішої Диви

²⁹ Rok B., Wojtkiewicz-Rok W. Kościół dominikanów lwowskich... – S. 196.

³⁰ Chodynicki I. *Historia stołecznego królestw Galicji i Lodomerii miasta Lwowa od czasów założenia jego aż do czasów teraźniejszych*. – Lwów, 1829. – S. 273–274.

Марії, Божої Матері, який намалював св. Лука євангеліст, і який ще перед коронацією знаходився у каплиці Божого Тіла оо. домініканців у Львові, а 1 липня 1751 р. був коронований”). Постаті і деталі композиції було виділено товстими лініями, що дозволяє краще розгледіти певні елементи, які у вже згаданій пізнішій копії роботи І. Филиповича не були такими чіткими. У цьому випадку добрим прикладом може бути костел, який видно у правому нижньому куті композиції. Категорично ствердити, яку саме споруду бачимо на гравюрі, складно. З контексту випливає б, що це львівський домініканський костел Божого Тіла, де і знаходилася ікона, про яку йде мова³¹. Однак під час коронації (і, відповідно, створення гравюри) цей костел узагалі не існував – його будівництво розпочалося 1749 р. і тривало до кінця 60-х років XVIII ст.³² Автором та виконавцем цього проекту був Ян де Вітте³³. Зображення із гравюри І. Филиповича виявляє, однак, значну схожість з іншим проектом цього архітектора – кармелітського костела Непорочного Зачаття Найсвятішої Диви Марії у Бердичеві. І хоча й ця святиня своїм остаточним виглядом відрізнялася від початкового плану, однак у ній можна знайти аналогії до будівлі, зображеної на гравюрі³⁴. Можливо, що І. Филипович, працюючи над гравюрою з нагоди львівської коронації, користувався тогочасними проектами Я. де Вітте. У Піллерів цей фрагмент композиції був особливо підкреслений.

Сприйняття окремих робіт і зразків, які розповсюджувалися за допомогою графіки, залежало, звісно, від багатьох чинників, однак при виборі композицій “найчастіше віддавали перевагу перевіреним зразкам, аніж новаторським вирішенням”³⁵. Аби доповнити візуальну інформацію, використовували текст, найчастіше у фомі цитат із Святого Письма або молитви. Молитва з’явилася на звороті видання М. Ф. Поремби (*ил. 23 вклейки*), де прохання до Божої Матері розпочиналося інвокацією: “O wszechwładna Pani i Monarchini całego Świata, Nieba i Ziemi Królowa, Najświętsza Marya, Matka Syna Bożego! Która od tyłu wieków w tym Obrazie cudami słyszysz” (“О всевладна володарка і монархія цілого світу, королева неба і землі, Найсвятіша Марія, Мати Сина Божого! Та, що багато століть у цьому образі чудами прославляєшся”). Цікавим, особливо у контексті потриденської релігійності, видається заклик ікони, за чиїм посередництвом і через яку Божа Матір має виявляти свої милості. Ту саму дію, лише за допомогою образотворчого мистецтва, можна побачити на згаданих гравюрах, де образ Богородиці, ніби образ в образі, виразно відокремлений від оточення і зберігає свою автономію, підкреслену добре виділеними рамками. Цей чотирикутний предмет, який “не має жодних відповідників ні в природі, ні в уяві”³⁶, вирішальним чином впливає на сприйняття твору. Своєю формою він повторює аркуш паперу, на якому видруковано гравюру, замикає центр композиції, ізолюючи її від впливу оточення – “є швидше частиною простору глядача, ніж ілюзорного тривимірного світу, вміщеного в ній і поза нею. Служить,

³¹ Зараз ікона знаходиться у домініканському костелі св. Миколая у Гданську, куди її перевезли зі Львова монахи у 1946 р.

³² Kowalczyk J. *Świątynie późnobarokowe na Kresach: kościoły i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*. – Warszawa, 2006. – S. 51.

³³ Hornung Z. *Jan de Witte architekt kościoła Dominikanów we Lwowie*. – Warszawa, 1995. – S. 44.

³⁴ Łomnicka-Żakowska E. *Grafika polska wieku XVIII...* – S. 66.

³⁵ Talbierska J. Nowożytna grafika europejska XV–XVIII wieku. Funkcje, ośrodki, oddziaływanie // *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*. – Warszawa, 2010. – S. 13.

³⁶ Schapiro M. Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych // *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce* / oprac. J. Białostocki. – Warszawa, 1976. – S. 280.

аби відкрити і показати глядачеві образ³⁷. Вона є своєрідним вікном, яке дозволяє вірити у понадчасову і позаматеріальну дійсність.

Дуже схожою до цієї композиції є інша гравюра І. Филиповича, пов'язана із Кам'янцем-Подільським (*ил. 24 вклейки*). Її схема, з поділом на розміщений у центрі образ Богородиці та оточення зі святих та ангела, залишилася без змін. Відмінностей у наслідуванні порівняно із першовзірцем гравер досяг завдяки модифікації окремих деталей, які мали беззаперечно пов'язувати твір з конкретним місцем та об'єктом культу, одночасно зберігаючи його загальний зміст. Насамперед, у гравюрах, пов'язаних із Кам'янцем-Подільським, зміни заторкнули сам образ Богородиці, що було природним наслідком різниці у типах ікон, які шанувалися в обох містах. Святих-домініканців було замінено на св. Миколая і св. Григорія. Особливо помітно автор змінив фігуру архангела Михаїла, чий лик було закрито сонячним щитом – вказівкою на герб Кам'янця-Подільського і разом із тим цілого воєводства. Окрім того, біля боку фігури видно напис “Palatinato Podoliae”. Нижче, замість Львова, символічно представлено левом із герба та домініканською свяติною, автор умістив панораму Кам'янця-Подільського.

Особливо цікавим є напис внизу гравюри: “Mocny Puklerzu Sarmackiey Korony Zaslaniay Polskę z Bisurmańskiey strony, Chciey wojewódtwo podolskie przyboku, Mieć wraz z Kamieńcem y zemną na oku. Oto prosi niegodny Kapłan X. Walerian Melkopowicz” (“Міцний щите сарматської корони, захисти Польщу з бусурманської сторони, бажай мати Подільське воєводство біля себе разом із Кам'янцем та мною на очах. Оце прохає недостойний священник о. Валеріан Мельконович”). Тут дуже добре проявляється взаємний зв'язок між образом і словом – Богородиця є тим “щитом”^{*}, до якого належить звертатися з проханням про охорону Кам'янця (показаного у панорамі) та цілого воєводства (символічно зображеного за допомогою сонячного щита). Присутні у цьому проханні два елементи – турецька загроза і постать священника, який молиться – не були втілені у візуальній формі. Можливо, о. Мельконовичу було достатньо, аби його прізвище подали у контексті прохань до Божої Матері, а сама згадка про “бусурманську” загрозу” викликала такі свіжі спогади нещодавнього турецького урядування на Поділлі, що його візуалізація не була потрібна.

Львівська офіцина Піллерів у своїй версії (*ил. 25 вклейки*) скопіювала гравюру І. Филиповича, однак якщо композицію залишено незмінною, то підпис значно модифіковано: “Mocny puklerzu, naysilnieysza broni Twoi nas ręka niech od Turków chroni, Racz tę krainę przy Twoim mieć boku, Oraz z Kamieńcem i Zemną na oku” (“Міцний щите, нехай нас захищає найсильніша твоя рука, охороняє від турків, зvoli цю країну мати при собі, разом із Кам'янцем і мною на очах”). Очевидно, відчувалася потреба додаткового пояснення, бо додано ще один підпис (відсутній у першовзірці), вміщений поза композицією, ніби як коментар до неї: “Widok Cudownego obrazu N. Panny Ormiańskiej w Kamieńcu Podolskim” (“Вид чудотворного образу Н[айсвятішої] Діви [Марії] Вірменської у Кам'янці-Подільському”).

Логіка графіки нераціональна, вона звертається до віри, а не до розуму. Вона позачасова, не подає подій, вміщених у певному часі, адже вони не належать до минулого, заступництво Божої Матері і святих – це безперервний процес. Поєднання в одному образі Діви Марії, святих, які жили в різні часи, та сучасних, актуальних

³⁷ Schapiro M. Niektóre problemy semiotyki... – S. 286.

* Пуклеж (puklerz) – традиційна польська назва невеликого круглого, як правило, повністю металевого щита. Був на озброєнні пізньосередньовічних стрільців, зокрема, лучників.

елементів, наприклад, написів, надає графіці нового виміру. Позачасове передання поєднаних в одному місці іконографічних мотивів уможливує різні інтерпретації. Створення нового нелінійного часу, який можемо спостерігати у графіці, нагадує ситуацію, притаманну міфічним переказам. Насичені символами і покличками, зображення ненаративним чином передають історії, що спираються на проповіді та теологічні праці. Подібно, як міф звертається до віри і прийнятих певною культурою знаків, так і релігійна графіка у своїй розвинутій формі була зрозуміла для глядача, а тепер є “записом” релігійності християнина XVIII ст.

Ця релігійність, основи якої сягали XVI ст. і реформ, пов’язаних із Тридентським собором, змінювалася дуже повільно. Традиція і консерватизм, звертання до минулого, яке вважалося зразком для наслідування, були її очевидними та загальнопоширеними рисами. Просвітницький переворот, який розпочався в Європі у XVIII ст., не полягав у рівномірних змінах в усіх сферах життя; багато його ділянок залишалося поза впливом Просвітництва або змінювалися дуже мало. Життєздатність розглянутих графічних образів дозволяє припустити, що тип релігійності, характерний для мешканців Галичини і Лодомерії (а до того Речі Посполитої) можна вважати ділянкою культури у широкому розумінні, де тяглість та актуальність барокових зразків не було перервано³⁸.

Релігійні гравюри діяли безпосередньо на глядача, привертаючи його увагу і утримуючи її на час, достатній для того, аби помітити і сприйняти всі елементи, складені в цілісну композицію. Головні складові гравюри були одночасно і найкраще розпізнаваними і викликали найчастіше однозначні асоціації. Тому в центрі композиції завжди знаходився образ Діви Марії – об’єкт культу, який однозначно розпізнавали і місцеві вірні, і прочани. Фігури святих-домініканців були елементом пропаганди, метою якої було поширення слави певної святині з одного боку та популярності і значення конкретного монашого ордену з іншого. Вміщення інших канонізованих осіб практично завжди було відповіддю на заклик церкви або одного із місцевих патронів. Їх упізнавали так само, як і сам чудотворний образ; вони доповнювали і розширювали його теологічне значення. Включення до композиції панорами міста чи конкретних будинків також допомагали глядачу правильно зрозуміти зміст послання, яке мало у собі це графічне повідомлення. Об’єкт культу, його місце у поєднанні із вказівкою, хто здійснює опіку над певною святинєю (одночасно і в духовному сенсі як патрон, і тут на землі у тимчасовому житті як монаший орден) поєднувалися у зрозуміле і, що найважливіше, знане реципієнту повідомлення.

Його дуже важливим доповненням були підписи, як короткі, що були елементами композиції самого образу (імена святих, біблійні цитати), так і вміщені під зображенням. Слово доповнювало образ, причому не мало значення, чи було воно писане, чи усно. У першому із цих випадків відбувалося також нав’язання контакту із твором (гравюрою), коли глядач, відчитуючи текст, був змушений наблизитися до зображення. У цей момент взаємне порозуміння переходило на наступний етап. Читаючи або слухаючи читані слова, реципієнт отримувал інформацию принаймні у двох площинах (зоровій і слуховій), що пришвидшувало реакцію на неї. Таким чином він переходив до етапу, коли визначався щодо інформації, яку отримав, оцінював її та інтерпретував. Змістове навантаження образу визначає таким чином місце глядача (реципієнта) у світі.

³⁸ Nieznanowski S. Przyczynek do dziejów folkloru zakonnego w XVII wieku // *Z przeszłości*. – Warszawa, 1977. – S. 153 (Silva Medii et Recentioris Aevi, t. 5); Prejs M. *Oralność i mnemonika...* – S. 50–51.

Окрім творення або утвердження свідомості, іншою функцією львівських гравюр було увічнення. Вони частково виконували функції пам'яток, носіїв інформації про минуле. Збір пам'яток, їх колекціонування, контакт із ними викликали конкретні образи та асоціації. "Спілкування" із твором мистецтва, яким є гравюри, робило і робить можливим погляд в минуле, що дозволяє самовизначитись і одиницям, і, ширше, групам, спільнотам.

Переклад з польської Олександра СЕДЛЯРА

"ESSENTIAL COPPER-PLATE ENGRAVINGS" – ANALYSIS OF SELECTED EXAMPLES OF 18th CENTURY L'VIV GRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF LONGUE DUREE CONCEPT

Tomasz NIKLAS

*Nicolaus Copernicus University in Toruń,
121, Mickiewicz Str., Toruń, 87-100, tel. (056) 611-37-61*

Two engravings by L'viv artist Ivan Fylypovych on religious themes (the Blessed Virgin Mary) together with subsequent copies and imitations are examined against the background of an overview of the place and role of religious art in the life of 18th century Christians and their meaning for contemporary researchers of the early modern period. As exemplified by these engravings, the research focused on the duration period of certain cultural examples in 18th – 19th century.

Key words: early modern engraving, 18th century religious culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita), Ivan Fylypovych, L'viv.

"НУЖНЫЕ МЕДЕРИТЫ" – АНАЛИЗ ИЗБРАННЫХ ПРИМЕРОВ ЛЬВОВСКОЙ ГРАФИКИ XVIII в. В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ БОЛЬШОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ

Томаш НИКЛЯС

*Университет им. Николая Коперника в Торуне,
ул. Мицкевича, 121, г. Торунь, 87-100, Польша, тел. (056) 611-37-61*

На фоне обзора места и роли графических произведений на религиозную тематику в жизни христиан XVIII в. и их значения для современных исследователей культуры раннего нового времени рассмотрены две гравюры львовского мастера Ивана Филиповича на религиозную (богородичную) тематику, их более поздние копии и наследования. На примере этих гравюр исследована длительность существования определенных культурных образцов в Галиции XVIII–XIX вв.

Ключевые слова: гравюра раннего нового времени, религиозная культура Речи Посполитой XVIII в., И. Филипович, Львов.

Стаття надійшла до редколегії 01.03.2011

Прийнята до друку 18.04.2011