# Тарас Возняк

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЕСЕ
## VI



БІБЛІОТЕКА ЖУРНАЛУ «Ї»

В 64 Возняк Т.

**Мистецтвознавчі есе VI.** Бібліотека журналу «Ї». Львів : Растр-7, 2026.

185 с.

ISBN .....

В цій книзі культуролог та головний редактор Журналу «Ї» Тарас Возняк представляє основні проблеми та досліження образотворчого мистецтва впродовж новітньої історії європейської цивілізації, починаючи від Ренесансу до сьогодення. Творчий процес у книзі подано в політичному та філософському контексті широких геополітичних, ментальних та суспільних змін як у світі, так і в Україні.

УДК 031:908(477.8-89Гал)

Коректура: *Францішка Площанська*
Дизайн обкладинки: *Христина Рябуха*
Комп'ютерна верстка: *Герман Антонов*
Дизайн серії: *Христина Рябуха*

*У виданні збережено авторський правопис*

© Т. Возняк, 2026
© Незалежний культурологічний журнал «Ї»,
оформлення серії, 2026
© Видавництво «Растр-7», 2026

**ISBN.....**

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЕСЕ VI**

*7* Сутінки Середньовіччя чи світанок Ренесансу
в колекції замку в Олеську
*29* Довгий Ренесанс європейської цивілізації
*47* Барокова культура XVII-XVIIIсторіч
в колекції замку у Жовкві
*81* «Портрет молодої патриціанки»
пензля Софонісби Анґвісоли
в контексті європейського маньєризму
*101* Незглибимі колодязі
на «Портреті старого чоловіка» Тиціана
*125* Одинадцята пісня Ігора Гречаника
*141* Венозна бича кров
в полотнах Ангеліни Гафинець

# МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЕСЕ
# VI

# СУТІНКИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ЧИ СВІТАНОК РЕНЕСАНСУ В КОЛЕКЦІЇ ЗАМКУ В ОЛЕСЬКУ

Львівська національна галерея мистецтв у ввіреному її турботі Олеському замку готує нову концептуальну експозицію скульптури, яка десятиліттями зберігалася у запасниках і не мала виходу до широкої публіки.

Цього разу експозиція в Олеському замку має представити пізньосередньовічну, вже передренесансну скульптуру XIV–XVI століть. Вона слугуватиме своєрідним вступом до вже реалізованої експозиції барокової скульптури XVII–XVIII століть, що була відкрита восени 2025 року у щойно відреставрованих залах Жовківського замку.

На теренах Західної України чільним представником та, можливо, символом місцевої школи скульптури тієї епохи є, о диво, хоча насправді зовсім ні, – людина німецького походження – Йоган Пфістер (Pfister Johann, Вроцлав, 1573–1642?). Тоді багато майстрів оздоблення храмів та палаців шукали своєї реалізації далеко поза своєю батьківщиною. «Його батько Ґеорґ Пфістер, скульптор, походив з Гайльбронна (Heilbronn) над Некаром. У 1566 році він переїхав до Вроцлава, де 3 серпня 1573 року народився Йоган Пфістер… Тривалий час Йоган Пфістер працював на Львівщині та Тернопільщині.» (1)

Однак як тоді, так і тепер недостатньо було мати одні лиш фахові навички скульптора. Тоді вся мистецька активність доволі строго регулювалася не

лише смаками та модами, але й релігійною концепцією. А, з огляду на периферійність тогочасних Вроцлава та Львова у католицькій ойкумені, тут, попри певну архаїку, бо в італійських землях вже віяли інші вітри, все ще безроздільно панували концепції короля пізньосередньовічних філософів Томи з Аквіну (Thomas Aquinas, Tommaso d'Aquino, 1225–1274).

У тому числі і засади мистецьких практик пізнього Середньовіччя, яке все ще затримувалося на наших теренах, диктував, саме так – диктував – Тома з Аквіну.

І тому Йогану Пфістеру, як і всім мистцям того часу на Русі – а саме так звалася наша провінція, яка після падіння Королівства Руського, вже тоді увійшла до складу Польського Королівства. Так, Пфістер й інші майстри, чи то народжені на Русі, чи прибулі із Заходу, творили на скрайку католицького світу.

Однак не на скрайку світу християнського! В Україні, а зокрема у Руському воєводстві, теологія і філософія Томи з Аквіну перетнулася з теологією та філософією східного, візантійського християнства. І, відповідно, зустрілася із зовсім иншими мистецькими практиками. Ці практики впродовж тисячоліття історії східного християнства не раз змушували замислитися над питанням: а чи християнин для досягнення єдності з Творцем так насправді потребує якогось посередництва пластичних образів чи ікон як «зображень» духовних сутностей. У Візантії з'являються цілі рухи іконоборства (ікономахії, εἰκονομαχία чи іконоклазму – від εἰκόνα – «образ» (ікона) та κλάω – «розбивати») – які виступали проти використання образів Бога і святих у богослужінні та мистецьких практиках. Вони виходили з таких засад – «Зображаючи Христа

ви богохульствуєте вдвічі. По-перше, ви намагаєтеся зобразити Божество, що в принципі неможливо. По-друге, якщо ви намагаєтеся зобразити не Божество, а тільки людину, то ви розсікаєте Христа, а це монофізитство, і його плоть людська – виходить, що ви ідолопоклонствуєте. Ви грішите, або так грішите, або сяк грішите». Періодично до тих ригористичних, майже протестантських практик, навіть після поразки політичного іконоборства у Візантії, поверталися – наприклад, Іван Вишенський – йому теж у тиші і чистоті його схими не потрібно було матеріальної маніфестації Божественної Величі. Для нього було достатньо сяючої білизни його келії…

Це була не перша зустріч ортодоксального томізму з чимось зовсім иншим. І у німецьких землях, звідки прибували тогочасні мистці теж було дуже не просто. Саме там Тома з Аквіну вже «зустрівся» з Мартіном Лютером (Luther Martin, 1483–1546) та потужною хвилею протестантської революції, яка знесла не лише спосіб осмислення божественного та світу томізму, але й запрограмовані ним мистецькі практики. Лютер відкинув не лише авторитет Католицької Церкви, Папи, але і все, як на нього, занадто матеріальне і чуттєве католицьке мистецтво. На його думку, духовні практики не потребували опори в таких явних матеріальних маніфестаціях, як скульптура, живопис чи вітражі. Він вважав, що для осягнення єдності з Творцем віруючий не потребує жодних мистецьких творів.

Іконоборство поширилося майже в усіх протестантських догматах, оскільки є декілька причин, що ґрунтувалися на біблійних настановах (Вих. 20:3–

5) – «не створи собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі. Не поклоняйся їм і не служи їм». Сам Мартін Лютер був абсолютно проти поклоніння іконам, оскільки вважав, що жодне зображення не є посланням Творця до людей, Біблія цього не підтверджує і навіть забороняє. З цим погоджувалися й інші протестантські теологи, як от Жан Кальвін (Jean Calvin, 1509–1564), Ульріх Цвінґлі (Ulrich Zwingli, 1484–1531) та інші. Тому протестанти без жодного жалю нищили скульптуру та картини, розбивали вітражі – для духовних практик вони потребували чисто вибілених стін та потоків світла, які мали литися з вікон їхніх храмів… Тому навіть у Священній Римській імперії, звідки до Русі прибувала більшість майстрів – у Європі в XVI–XVII ст., християни, протестуючи проти диктату тогочасного верховного священства Західної християнської церкви, руйнували церкви і нищили ікони. Можливо, це й було причиною того, що багато майстрів перебиралося до «тихіших» периферій такого буремного тоді католицького світу.

Якщо ми повернемося до того самого Пфістера, то побачимо генезис його впливу. Традиційно вважається, що у Вроцлаві Йоган Пфістер був пов'язаний з майстернею Г. М. Носсейна (H. M. Noissen), де в цей час працювали відомі скульптори: Ганс Флейсер (Hans Fleiser, ? – після 1581), Фрідріх Ґросс (Friedrich Gross, близько 1540–1589), Ґергард Гендрик (Gerhard Handrick, 1559–1615). Згодом Йоган Пфістер співпрацював зі скульптором Вільгельмом ван ден Блоком (Willem van den Bloke, бл. 1550–1628) – прихильником та послідовником стилю скульптора Корнеліса Флоріса (Cornelis Floris de Vriendt,

1513/1514–1575), а для декого його творчість близька до нідерландської скульптурної школи (2) (1).

Отож майстри, які творили на наших теренах, все ще трималися старих засад. Тож варто знову повернутися до філософських та мистецьких принципів, сформульованих Томою з Аквіну – духовне для нього не могло не бути первинним – принаймні як Божество. При цьому ні Верховне Божество, ні світ Ангелів чи Херувимів неначе й не потребував якогось матеріального втілення чи маніфестації – навіть у храмах. Але, о диво, у Томи, ми повсюдно зустрічаємо якусь неймовірну прихильність до матеріальності. Усе буття, всі ідеї і всякий мистецький досвід він трактує матеріально-пластично. Це нас дещо дезорієнтує – як розуміти головного теолога пізнього Середньовіччя – ми маємо розуміти цю матеріальність лише чуттєвою, чи й також духовною? І тут для Томи певним ключем стають слова Апостола Павла про те, що «невидиме» в Бозі, яке осмислюється з допомогою того, що Богом і створене, саме так і стає «видимим» – як «присуща Йому сила і божественність».

Тому пізньосередньовічні мистецькі практики та практики Високого Середньовіччя з усім релігійним пієтетом почали втілювати у свої твори «присущу Йому силу і божественність».

Однак Тома з Аквіну не був би собою, якщо б не послався не лише на Апостола Павла, але й на таку любу йому грецьку філософію. Для нього εἶδος, ідея або форма (в естетиці чи мистецтві) мала одночасно матеріальний і умоглядний сенс. Таким чином в основі естетики Томи з Аквіну, а, отже, і всіх мистецьких практик Заходу став матеріально-пластичний принцип

як діалектична єдність змісту і форми. І це відкрило перед західним мистецтвом безмежні обшири, в яких воно ширяє до сьогодні…

Натомість на християнському Сході, до якого вже сотні років належала Русь-Україна, як ми вже зауважили, теологічні та філософські засади роз'єднали духовне і матеріальне. 730 року Візантійський імператор Лев III Ісавр (Λέων Γ' ὁ Ἴσαυρός, 675–741) видав едикт, яким заборонив релігійні зображення. Він наказав прибрати образ Христа Спасителя з церемоніального входу до Константинопольського палацу та замінити його хрестом. Релігійні символи, такі як хрест, і нерелігійні зображення, наприклад портрети імператора, були дозволені. Не допоміг навіть компроміс, коли після іконоборчої революції VIII–IX століть, який зводив ікону не до зображення, а до знаку, який лише відсилає, показує нам напрямок до Божестенного.

Це на століття зупинило таку бурхливу на Заході мистецьку практику відтворення духовного у матеріальному – картинах, скульптурах, вітражах. Але з иншого боку неймовірно естетизувало свого роду «каліграфію» – «писання» у буквальному розуміння, «знаків», якими і є на Сході ікони. До сьогоднішнього дня ця гіперестетизація в зорієнтованому на візантійський канон мистецтві абсолютно очевидна. Яскравим прикладом цього є творчість генія сучасного мистецтва Юрія Новосельського (Jerzy Nowosielski, 1923–2011). А от про об'ємну скульптуру на ортодоксальному Сході і мови бути не могло.

І ці дві філософії та естетики перетнулися на наших землях, в одному і тому ж місці та часі.

А тому є сенс звернути увагу і на час, коли відбулася ці зустріч. А час був дуже непростим – на очах у сучасників поставало щось, чого так направду до того не було. У XIII столітті почало формуватися щось таке, що ми сьогодні називаємо Європою. Ігноруючи цей процес аж ніяк не можна зрозуміти культурні контексти XIV–XVI століть у Центральній Європі та на Русі. По-суті, це були народини Заходу з його релігійністю, філософією та культурою. Це були народини того Заходу, до якого ми так прагнемо прилучитися і сьогодні – Заходу, який поширився і на Америку, і на Австралію, і ще на півсвіту.

У XIII столітті Захід головно обмежувався тими землями, які ми називаємо французькими та італійськими. Чому я уникаю термінів Франція та Італія? Бо таких держав тоді ще не існувало. І не було ні італійського, ні французького народів у їхньому теперішньому розумінні. Були мовно-культурні мозаїки, які тільки через сотні років, а точніше, у XIX столітті остаточно склалися й консолідувалися у сучасні політичні народи. Що ж тоді об'єднувало цей ще майже не народжений, Захід? А єднала їх спільна Церква – і це була Римська Церква, та спільна книжна мова – латина.

Чому я тут не згадав німецькі землі в найширшому сенсі цього слова – території германомовних народів від Фландрії до Мекленбургу? Тому що для цих народів усе та ж латина не була такою природною та зрозумілою, як для романомовних. Тим не менше, з часом і германомовні народи включилися у формування європейської, заснованої на латині та Римські Церкві, єдності.

Якщо італійські чи французькі землі мали свої природні кордони – Середземне море, Альпи, Піренеї, Атлантику, то германомовні чи, вужче, німецькомовні території таких меж не мали. Само тому доволі рано німецькомовні спільноти перетнули Ельбу і дійшли не лише до Богемії, чи Сілезії, але й до Трансильванії, та, хоч і не так чисельно, до Русі. У політичному плані цю експансію частково стримувала поява доволі потужного Польського Королівства. Однак це не зупинило цивілізаційної та культурної експансії не так німецького у вузькому сенсі слова, як німецькомовного населення – купецтва, ремісництва, священства і навіть селянства на Схід.

І ось ми наближаємось до рідних теренів. Після того, як вигасла остання руська галицька династія Романовичів, та перестало існувати Руське Королівство (Regnum Rusiæ), Галицька Русь підпала під політичний та культурний вплив Польського Королівства і того німецькомовного субстрату, який його супроводжував. І вже у 1350–1358 роках польський король Казимир III (Kazimierz III Wielki, 1310–1370) титулував себе не лише королем Польщі, а й володарем Королівства Русі.

У XIV–XV століттях у Львові серед міщан вже була така значна кількість людей, що прибули з німецькомовного Заходу, що деякі історики говорять про «німецький» Львів або ж Lemberg. Очевидно, що це не була ніяка окупація, як би ми сьогодні окреслили такі потужні впливи людей з Центральної Европи у нашому питомому руському місті. Це було природне співжиття купців, ремісників, бюргерів і навіть підміських селян у межах одного місця та міста. Так

само мирно співіснували у Львові/Lwowie/Lembergu грецька візантійська і латинська римська традиція. Так само злагоджено уживалися кирилична слов'янська, латинська, гебрайська та вірменська книжність. На тих самих вулицях і площах співжили і люди слов'янських традицій – українці-русини та поляки, а також люди німецькомовного світу – німці, сілезці, морави, чехи… А теж, звісно, вірмени, гебреї, і багато-хто ще – як от прибульці з земель романомовних.

Це не могло не вплинути і на культурні практики, які побутували в місті та краї. У цьому тексті ми вестимемо мову про ті унікальні мистецькі ансамблі, які творилися в тогочасній Русі ось-ось напередодні мегапотужного вибуху европейського Ренесансу.

Як вже зазначалося, і це дійсно важливо, ані Львів, ані Галицька Русь не були центром, чи хоча б ближчою периферією новонародженого Заходу. Усі політичні, філософські та мистецькі зміни тут дещо припізнювалися. І хоча Храм Пантелеймона у Давньому Галичі (XII ст.) є чудовим зразком романської архітектури, яка відповідала своєму часу, цей стиль і спосіб думання не став домінуючим на Русі. Так само, як і Храм Івана Хрестителя у Львові (XIII–XIV ст.) попри наявність готичної генетики, залишився рідкісною пам'яткою цього стилю, адже готичний Lemberg згорів ще 1527 року. Готичний Львів, який був схожий на центри тогочасних німецьких міст, згорів дотла. Зникли практично всі зразки готичної архітектури, зведені протягом XIV–XV століть. А з ними і багато мистецьких артефактів. Однак не всі. З огляду на певну периферійність Львова та Галицької Русі, можемо сміливо припустити, що

пізньосередньовічних мистецьких реліктів XIV–XVI ст. тут збереглося доволі – принаймні про це свідчать колекції львівських та інших музеїв. На наших землях у ті часи ще дійсно жевріли останні відблиски пізньосередньовічної традиції.

І попри свою середньоєвропейську домінанту вона жила зовсім поруч з традицією візантійською. Не забуваймо, що Константинополь остаточно впав лише 1453 року! До того він дуже потужно впливав на формування релігійно-філософських засад, зорієнтованих на східне християнство, мистецьких практик.

У латинських храмах творилися власні мистецькі ансамблі, особливо після повного вигорання міста. Але і православні церкви ставали місцем творення не менш розкішних мистецьких ансамблів. І не могло бути такого, щоб мистці обох традицій не впливали одні на одних. Тим більше, що одні й ті самі майстри часто отримували замовлення у храмах обох традицій. Мистці візантійської школи отримували замовлення не лише у львівських храмах, але навіть у цілковито латинському Любліні. Особливо це видно на прикладі каплиці Святої Трійці на Люблінському замку, яка є однією з найцінніших пам'яток середньовічного мистецтва Польщі, а прикрашають її візантійсько-руські розписи початку XV століття…

Таким чином, під впливом західного мистецтва східна візантійська ікона, яка за своєю суттю є знаком або ієрогліфом, поступово трансформувалася в образ, картину. Образи святих більше не «писалися» як

каліграми чи ієрогліфи, а «малювалися» як картини, жанрові сцени – на горе не лише іконоборцям, але й візантійським пуристам.

Отож, цей період своєрідного мистецького синкретизму краю мав не лише візантійсько-латинницький вимір, але й пізньосередньовічно-ренесансний. У Львові та краї того часу працювали майстри, які перебували під впливом візантійської та латинської традицій, з новітніми філософсько-світоглядними концепцями.

Новітні ренесансні віяння на диво спровокувало падіння Константинополя – до італійських земель масово прибували втікачі із колишньої імперської столиці. Маси вченого люду заполонили італійські міста-держави. Вчені, купці, урядники привезли із собою численні оригінали творів давньогрецької та візантійської літератури і філософії.

Не менш активно стимулював виникнення ренесансних віянь й ісламський культурний вплив – бо саме мусульманські вчені зуміли зберегти світу і тому ж гордому сьогодні Заходу величезний корпус античної мудрості – старогрецьких мислителів, якими він тепер так пишається…

Так, XIV–XVI століття на Русі можна вважати передднем Ренесансу, який вибухнув у Львові дещо пізніше і по-суті став його обличчям. Однак одним з найбільш вражаючих пам'ятників проторенесансу в Україні, на мою думку, безсумнівно є промінентні розписи у Горянській церкві-ротонді Святого Миколая в пригороді Ужгорода (XIV ст.). Розписи в цій церкві, яка, можливо була побудована на століття раніше, все ж мають фантастичний, не прямий, звісно, зв'язок з

італійським проторенесансом – можливо і з самим великим Джотто (Giotto di Bondone, 1267–1337).

У мистецьких творах того часу проторенесанс лише починав проростати – майже непомітно, поволі, не так на яву, як у думках. Наприклад, скульптура того часу ще була штивною, як у роботах Йогана Пфістера. У когось навіть зворушливо непропорційною, ба, навіть позірно-примітивною, ще нехтувала анатомією (це не про Пфістера) чи динамікою (а це про нього). Однак подих «Весни» (La Primavera, 1482) Ботічеллі (Sandro Botticelli, Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, 1445–1510) вже відчувався.

Що цікаво і навіть дивовижно – основи проторенесансної естетики, о диво, заклав той самий незрівнянний Doctor Angelicus і Doctor Communis Тома з Аквіну. Саме він вчив, що краса складається з: цілісності (integritas), пропорції чи співзвучності (consonantia), ясності чи осяйності ідеї (claritas).

Звісно, це було розвитком ідей його вчителя Арістотеля (Ἀριστοτέλης, 384 до н.е. — 322 до н.е.). І він не був самотнім у передчутті прийдешніх змін. Разом з ним у формуванні світогляду проторенесансу брали участь і Александр з Гельського монастиря (Halensis, Alensis, Halesius, Alesius, Alexander de Ales, 1185–1245), і Вільгельм з Оверні (Guillaume d'Auvergne, 1180/1190–1249), і Вінсент з Бове (Vincentius Bellovacensis, Vincent de Beauvais, 1190–1264), і Альберт Великий (Albertus Magnus, Albert von Bollstadt, 1193–1280), і Ульріх із Страсбурга (Ulrich von Straßburg, бл. 1225–1277), і Бонавертура (Bonaventura, Giovanni di Fidanza, 1221–1274), і Генріх з Генту (Doctor solemnis, Henricus a Gandavo чи de Gandavo,

1217–1293), і Роджер Бекон (Roger Bacon, 1214–1292), і Раймон Луллій (Raimundo Lulio, 1235–1315), і Дунс Скот (Duns Scotus, бл. 1266–1308).

Будучи мислителями високого Середньовіччя, вони за якихось півстоліття сформували програму виходу з середньовічної схоластики і заклали основи проторенесансу.

Утім, це вже була инша епоха і її ми маємо ілюструвати иншою експозицією…

Все ж залишається актуальним запитання – що ж було те Середньовіччя? Які його часові обриси, якщо в італійських землях воно закінчилося на двісті років раніше, ніж у наших краях?

Насправді термін «середньовіччя» видумали лишень «у другій половині XV сторіччя італійські гуманісти (1469 року папський бібліотекар Джованні Андреа (Giovanni Andrea))… це було зроблено для того, щоб протиставити «древніх» стосовно цієї епохи «сучасним», тобто людям Відродження… Починаючи з кінця XIIIст., сформувалася своєрідна ідея прогресу та боротьби з минулим…» (3, 25). Тому, якщо ми вестимемо мову про мистецькі практики, то «Джотто, порівняно з Чімабуе (Cimabue; бл. 1240- бл.1302) та візантійськими художниками почуває себе модерним художником, і так його й сприймають» (3, 25).

Отож «гуманісти створюють Середньовіччя, своєрідний похмурий тунель між двома світлими епохами (Античністю і Ренесансом – авт.), блиск яких виявляється в науці, мистецтві та літературі» (3, 25).

Для багатьох людей Середньовіччя – це час безроздільного панування християнської релігії – «це боротьба Диявола і Господа Бога... На одному кінці

цього часового відтинку Сатана народжується, на другому – вмирає» (3, 28). Саме тому Церква та релігія, як живий зв'язок людини з Богом, для Середньовіччя визначальні. Саме у пізньому Середньовіччі та добу Ренесансу починають формуватися тенденції, які згодом приведуть до Реформації та Просвітництва, поступово підважуючи авторитет Церкви.

Але чи було Середньовіччя, зокрема високе Середньовіччя тим «похмурим тунелем»? Як бачимо, навіть на прикладі філософських пошуків тогочасних мислителів та мистецьких здобутків як Заходу у цілому, так і нашого краю з його Східною та Західною традицією – ні.

*1.Шенгера Борис. Скульптура XIV-XVII сторіч в колекції замку в Олеського, Львів, ЛНГМ, 2026.*

*2.Оксана Герій, Культурний трансфер: Стиль Корнеліса флореса в інтерпретації Йогана Пфістера. Народознавчі зошити. № 5 (131), 2016.*

*3. Ле Гофф Жак, Середньовічна уява, Літопис, Львів, 2007.*

*22 травня 2026 р., Львів*

**Йоган Пфістер / Johann Pfister (1573 – 1642?)**
св. Катерина Александрійська, бл. 1638 р.



**Йоган Пфістер / Johann Pfister, (1573 – 1642?)**
Св. Єлизавета, бл. 1638 р



**Автор невідомий,**
Св. Станіслав, І пол. XVII ст.



**Автор невідомий,**
Св. Войцех, І пол. XVII ст.



## ДОВГИЙ РЕНЕСАНС ЕВРОПЕЙСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Однією з найважливіших частин збірки Львівської національної галереї є колекція, що представляє зіркову для новоевропейської доби епоху – епоху, яку ми зазвичай називаємо Відродженням, або, якщо перекласти слово «відродження» італійською мовою, – Ренесансом. Значна частина цих творів до війни експонувалася у Палаці Потоцьких.

Загальноприйнято вважати, що ця епоха була однією з найяскравіших вершин розвитку європейської цивілізації. Ба більше – вершиною розвитку європейських образотворчих практик, які втілилися у шедеврах таких геніїв, як Сандро Ботічеллі (Sandro Botticelli, 1445–1510), Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci, 1452–1519), Мікеланджело Буонарроті (Michelangelo di Buonarroti Simoni, 1475–1564), Рафаель Санті (Raffaello Santi, Raffaello Sanzio, 1483–1520) та багатьох інших – якщо говорити про візуальні практики. Якщо ж говорити про творців філософсько-літературного підґрунтя цього неймовірного інтелектуального злету, то варто згадати філософів Джованні Піко делла Мірандолу (Pico della Mirandola, 1463–1494), Марсіліо Фічіно (Marsilio Ficino, 1433–1499), а також поетів і літераторів Данте Аліг'єрі (Dante Alighieri, 1265–1321), Франческо Петрарку (Francesco Petrarca, 1304–1374), Джованні Бокаччо (Giovanni Boccaccio, 1313–1375) та інших.

Базовим для формування світогляду тієї епохи став твір Піко делла Мірандоли «900 тез, навіяних філософією, кабалою та теологією» (Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae, 1486), а особливо вступ до нього – «Промова про людську гідність» (Oratio de hominis dignitate, 1487). У своїй промові Піко делла Мірандола порушує питання місця людини у світобудові. Після століть, протягом яких у центр світобудови ставили Творця Всесвіту, він поставив у її центр людину, визначивши її як надістоту. Саме таким чином було сформульовано відомий принцип ренесансного антропоцентризму. Ба більше – він дійшов і до певного обожествлення людини.

Звісно, у колекції Львівської галереї мистецтв ми не маємо творів цих титанів. Проте в нашій книгозбірні якимось дивом зберігається фундаментальна для розуміння мистецького процесу тієї епохи праця Джорджо Вазарі (Giorgio Vasari, 1511–1574) «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» («Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti», 1550). Ця книга дає змогу побачити широку картину інтелектуального та мистецького життя епохи.

Разом із тим у збірці Галереї представлені й художні твори того часу.

Серед творів італійського живопису є роботи Тиціана Вечелліо (Tiziano Vecellio, 1490–1576), Джорджоне (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, Giorgione, 1477–1510), Якопо Пальми Старшого (Jacopo Palma il Vecchio, 1480–1528) та інших майстрів. Серед представників Північного Відродження, які працювали на німецьких і нідерландських землях,

Галерея пишається полотнами Лукаса Кранаха Старшого (Lucas Cranach der Ältere, 1472–1553), Пітера Брейгеля Молодшого (Pieter Bruegel de Jonge, 1564–1638), Яна Госсарта (Jan Gossaert, бл. 1478–1532), Йоса ван Клеве (Joos van Cleve, Joos van der Beke, бл. 1485–1540) та інших.

Отож, для нас важливо знову і знову відкривати та осмислювати сенси й меседжі тих творів, якими ми часто просто милуємося, не розуміючи до кінця ні того, «як», ні того, «для чого» вони були створені. А тим більше – до чого призвели суспільні, інтелектуальні та мистецькі процеси цієї зіркової для європейської цивілізації епохи.

А тому, щоб структурувати це осмислення, поставлю самому собі декілька запитань і спробую на них відповісти. Передчуваю, що ці запитання розгорнуть сам процес осмислення в неочікуваному для традиційного обсерватора напрямку. Я хотів би відійти від звичних мистецтвознавчих підходів і показати не лише місце мистецьких творів епохи Ренесансу в мистецькому процесі, а й ті цивілізаційні, суспільні та інтелектуальні процеси, які їх породили. Причому показати їх якомога ширше, не звужуючись виключно до вузького італійського чи західньоевропейського контексту.

Перше запитання сформулюємо так: що, власне, розуміється під поняттям Ренесансу/Відродження у найширшому сенсі слова? Чи охоплює воно лише мистецькі практики та інтелектуальні процеси, чи також цивілізаційні й суспільні процеси у більш широкому контексті?

Друге запитання: чи був Ренесанс/Відродження єдиним в історії умовного Заходу унікальним цивілізаційним вибухом, чи існували й інші великі суспільно-культурні злети, які теж можна назвати своєрідними ренесансами або відродженнями?

Третє запитання: чи епоха Ренесансу/Відродження, яку прискіпливі мистецтвознавці-пуристи зводять до кількох десятиліть – адже, на їхню думку, Високе Відродження тривало приблизно від 1480 до 1530 року, – справді обмежувалася таким коротким періодом у загальноісторичному сенсі, як час найвищих досягнень європейської частини людства, чи має своє продовження?

Четверте запитання: до яких наслідків призвів той цивілізаційний і духовний злет, який ми називаємо Ренесансом/Відродженням? Чи обмежився він тією, вже відносно далекою, епохою, чи впливає на нас і донині?

Отож, перше запитання – що таке Ренесанс/Відродження? Це поняття ввів у публічний обіг Джорджо Вазарі, щоб означити дух епохи, в якій жив, і ті завдання, які, на його думку, вона перед собою ставила. Саме слово «відродження» одразу породжує наступне запитання: про «відродження» чого йдеться? Традиційна відповідь така: Ренесанс/Відродження є відродженням духу Давньої Греції – Греції Сократа (Σωκράτης, прибл. 470–399 до н. е.) та Платона (Πλάτων, 427–347/348 до н. е.). І, звісно, як аргумент одразу наводять приклад флорентійської «Платонівської академії» Марсіліо Фічіно (також відомої як «Неоплатонівська флорентійська академія»), яка мала відродити платонізм в його осучаснених формах.

Давня Греція неначе оживала після двох тисячоліть забуття.

Однак чи було це можливим – та ще й у католицькій Європі? Звісно, що йшлося лише про певний духовний компроміс, своєрідну адаптацію до тогочасної європейської реальності, яка ще зберігала чимало рудиментів Середньовіччя, особливо на периферіях. А більшість Європи, поза італійськими землями, на той час і була периферією.

Втім, на той час у Європі вже існував такий компроміс. У релігійно-філософському сенсі ним був теолог, філософ-схоласт, монах-домініканець, Учитель Церкви та католицький святий Тома з Аквіно (Tommaso d'Aquino, 1225–1274). На відміну від флорентійських неоплатоніків та їхніх духовних послідовників, зокрема Мікеланджело, він спирався на Аристотеля (Ἀριστοτέλης, 384–322 до н. е.) і адаптував його вчення до католицької догми. Однак до XIV століття цей компроміс, або адаптація, в очах флорентійських неоплатоніків уже вичерпав себе. На їхню думку, він був надто далеким від автентичного грецького мислення, а отже, про жодне відродження грецького духу в «Сумі теології» (Summa Theologiae, 1265–1274) не могло бути й мови. Святий Тома радше врятував дух Середньовіччя, дещо його раціоналізувавши.

Тому залишилося, неначе без відповіді, запитання: а чи дійсно можливе «відродження» якогось історично зумовленого способу світобачення та мислення через дві тисячі років, коли старі грецькі боги «померли», коли в Європу з Ізраїлю прийшла нова духовність, коли цивілізаційний ландшафт змінився докорінно? Очевидно, що ні. Але в такому випадку ми маємо

справу з чимось зовсім иншим, а не з Ренесансом/Відродженням античного духу в прямому розумінні цього слова. Так, з огляду на потребу відмежуватися і від Середньовіччя, і від його новітнього видання у формі томізму, можна метафорично прив'язуватися до «неначе відродження» духу Давньої Греції. Але це, по суті, лише метафора, ілюзія...

А тоді чим є цей здвиг, інтелектуальний прояв якого ми називаємо Ренесансом/Відродженням? Як на мене, він є лише маніфестацією, формою прояву більш посутнього, більш глибинного процесу. А саме – цивілізаційного вибуху, який саме в цей час почав охоплювати всі сфери життя тогочасного європейського континенту: і сферу економічну, і сферу суспільно-політичну, і, звісно ж, сферу духовну та культурну.

Починаючи з XIV століття, після великої європейської катастрофи – «Чорної смерті» (або чорного мору), другої в історії людства пандемії бубонної чуми, що лютувала в Азії, Європі та Північній Африці у 1346–1353 роках і стала наймасштабнішою катастрофою такого типу в історії, знищивши від 30 до 60 % населення Європи, на континенті все зарухалося, ожило і почало змінюватися: економіка, суспільний уклад, духовне життя, наука і, як наслідок, мистецькі практики.

Тому, як на мене, первинними все ж були саме суспільно-економічні та політичні зміни, а вже потім вони оформилися в мистецьких практиках і тому стилі, який ми називаємо стилем Ренесансу/Відродження.

І тут підходимо до другого запитання: а чи дійсно цей нечуваний цивілізаційний злет був єдиним в історії

Європи та світу? Звісно ж, ні! Про це переконливо пише Ян Морис (Ian Morris, 1960) у своїй монографії «Чому Захід панує натепер» (2).

І йдеться не лише про духовний підйом, до якого прагнули духовні провідники Ренесансу. Так, вершиною духовного та інтелектуального розвитку, до якої апелювали діячі епохи Відродження XIV–XV століть, є окреслена Карлом Ясперсом (Karl Theodor Jaspers, 1883–1969) так звана «осьова епоха» (Achsenzeit) – епоха, коли творили вищезгадані давньогрецькі мислителі. Для Ясперса це час між VIII та II століттями до н. е. (3, 4).

Для творців ідеї Ренесансу саме ця «осьова епоха» була визначальною. Водночас вони проочили те, що навіть в Європі був инший зоряний час – своєрідна «друга осьова епоха», в якій головні духовні та інтелектуальні тренди задавали Ісус Христос (0–33) та Мухаммад (570–632). А між ними був головний європейський цивілізаційний вибух – розквіт римської цивілізації. Після занепаду римської цивілізації під ударами варварів європейське людство ще багато століть не могло сягнути подібних цивілізаційних висот.

Отож класичний ренесансний цивілізаційний вибух, який ми звикли вважати унікальним, не є єдиним в історії західного цивілізаційного центру, що включає в себе не лише знану нам тепер Європу, а й Близький та Середній Схід (2), – адже саме звідти тривалий час надходили основні цивілізаційні та інтелектуальні імпульси, а не з Британії чи Галії.

В инших частинах світу, які ми не можемо віднести до західного цивілізаційного центру, як-от Китай,

також були свої піки цивілізаційного розвитку. Але це вже тема инших міркувань.

Для нас важливою є й відповідь на третє запитання: а що, Ренесанс не мав свого продовження і таки вигас за ті кілька десятиліть? І тут варто ще раз підкреслити, що я веду мову не про стилістику чи мистецький стиль як відображення глибинних суспільно-політичних процесів, а власне про самі ці суспільно-політичні та цивілізаційні процеси, які так чи инакше себе «стилізують». У даному випадку вони «стилізували» себе у формі ренесансних, у вузькому сенсі слова, мистецьких практик.

Очевидно, що цивілізаційний процес не зупинився, а радше набирав сили. Так, «весна Ренесансу», візуалізована у «Весні» (Primavera, 1482) Ботічеллі, дуже мила, дуже свіжа – її годі забути. Юність незабутня... Однак цивілізаційний злет лише набирав висоти. Так, стилістика змінювалася, стилі змінювалися, і десь близько 1700 року, коли на повну силу запрацювали інтелектуальні та наукові здобутки цієї европейської ренесансної революції, відбувся вибух і стрімкий, майже вертикальний цивілізаційний злет, який триває до сьогодні!

Саме так, за великим рахунком, ті процеси, які на цивілізаційному рівні породили черговий культурний ренесанс, назву якого ми пишемо з великої літери – Ренесанс/Відродження, – не зупинилися на тому коротесенькому періоді 1480–1530 років.

Технології, науки й мистецтва не менш інтенсивно розвивалися й надалі. Так, у нашому европейському варіанті вони однозначно базуються на класичному ренесансі греко-римської цивілізації VIII ст. до н. е. – I

ст. н. е. і відсилають до нього, однак уже кілька століть як перевершили в цивілізаційному сенсі всі здобутки того першого, класичного Ренесансу греко-римського світу. Стосується це й тих мистецьких практик, про які ведемо мову в цьому есе.

Ні для кого не є новиною фантастичний злет європейських мистецьких стилів після Ренесансу. Це безкінечна вервиця напрямків, які змінювали один одного, хоча иноді й функціонували водночас – особливо якщо ми подивимося не лише на італійські чи французькі землі, а й на європейські периферії.

Можемо лише побіжно, з дуже приблизною періодизацією, перелічити хоча б основні з них: Маньєризм (XVI століття), Бароко (кінець XVI – кінець XVIII століття), Рококо (перша половина XVIII століття), Класицизм (чергове повернення до античності, XVII – початок XIX століття), Ампір (початок XIX століття, доба Наполеона I), Романтизм (кінець XVIII – перша половина XIX століття), Модерн (кінець XIX – початок XX століття), Арт деко (перша половина XX століття) тощо. Далі можна просто загубитися...

Усі вони перетинаються в часовому та географічному вимірах – у різних землях існував свій темпо-ритм засвоєння нових здобутків. Кожен із цих стилів має безліч регіональних та національних відмінностей. Кожен із мистців мав свій неповторний почерк.

Однак ризикну піти проти усталених поділів і диференціацій. Якщо окинути оком увесь мистецький процес загалом і з вищої історичної перспективи – починаючи з XIV століття, – то весь він як неперервний процес може бути трактований як величезне зусилля з

«повернення» до того Золотого Віку, «осьової епохи» греко-римської цивілізації, і водночас як «вихід» за його межі.

Сучасна європейська цивілізація за кілька століть після Високого Відродження вже неначе «переросла» той перший греко-римський ренесанс VIII ст. до н. е. – I ст. н. е. Тим більше, що навіть те далеке греко--римське відродження також «відроджувало» певний Золотий Вік, який насправді був грецьким і римським мітом – світом старожитніх богів.

Тепер наш європейський Ренесанс, який, як бачимо, триває щонайменше сім століть, вихлюпнувся з малесенького шапличка Європи. І не лише вихлюпнувся, а й поширився на величезні простори нових світів – від Австралії до Патагонії. Разом із тим він увібрав у себе багато з того, що знайшов у цих світах, чого в Європі класичного Ренесансу не було.

До чого призведе таке, можливо й надмірне, первинно зорієнтоване на греко-римський канон поширення (якщо не нав'язування) європейського Ренесансу, покаже час. Але вже очевидно, що він на наших очах вступає в конкуренцію з иншим – насправді східним – цивілізаційним центром, із далекосхідними, передусім китайськими, цивілізаційними здобутками.

У своїй європейській зарозумілості ми досить довго ігнорували той факт, що були періоди, коли далекосхідна цивілізація значно випереджала нас у своєму розвитку. Це було не завжди, проте було. Ба більше – Китай теж пережив декілька своїх цивілізаційних злетів.

Можемо назвати їх ренесансами, хоч їхні творці, звісно, часто й не підозрювали про існування греко-

-римського канону, який нібито слід було відроджувати. Це були цивілізаційні злети епохи Шань (XVIII–XI ст. до н. е.), епохи Чжоу (XI–III ст. до н. е.), епохи Цінь (III ст. до н. е.) та Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.).

Це були не лише періоди піднесення далекосхідних імперій – вони супроводжувалися відповідними злетами мистецьких практик, своєрідними «китайськими ренесансами», які так само «відроджували» певні мітичні Золоті Часи, часи доісторичного Китаю.

Які наслідки для нас, для нашого Ренесансу, для нашого цивілізаційного злету, який триває вже вісім століть, матиме цей уже такий очевидний зудар із великою цивілізацією Сходу? У своїй основі це зудар двох концепцій Золотої Доби – греко-римської з християнською коректою та даосько-конфуціанської.

Звісно, що все знову зведеться до закликів мобілізувати та вдосконалити самих себе, а отже – знову «повернутися до основ»...

І це відбувається! «Ті, що не сплять» і пильнують ці «основи», вже давно почали бити у дзвони... Тільки не всі їх чують...

За останні кілька століть пролунало кілька «дзвіночків», які сигналізували про те, що європейський Ренесанс у широкому сенсі слова рухається кудись не туди, збочує із запланованого шляху.

Одним із перших таких «дзвіночків» був фундаментальний консерватор Жозеф де Местр (Joseph-Marie, Comte de Maistre, 1753–1821), який люто критикував такі, здавалося б, поступові ідеї Просвітництва XVIII століття. Він закликав повертатися до «основ». Колишній ліберал і масон, він

недолікам сучасної йому доби з розпуки протиставляв ідеал католицько-феодального Середньовіччя.

Якщо ліберали вважали «альтернативною сакральністю» народжене у Великій французькій революції світське суспільство свободи, рівності й братерства (Liberté, Égalité, Fraternité), то де Местр пропонував повернутися до джерел. Він убачав порятунок людства не в утопії майбутнього – Революції, а в утопії минулого – Реставрації, і навіть не в греко-римському ідеалі.

Можна і слід не погоджуватися з його поглядами, але він був одним із найпроникливіших «дзвіночків».

А у XX столітті таким «дзвіночком» став, здавалося б, маргінальний, усіма відкинутий і засуджений автор, практично парія – інтегральний традиціоналіст Юліус Евола (Giulio Cesare Andrea Evola, 1898–1974), який, вочевидь, бачив тепер уже очевидні для нас перверзії демократії та механічного раціоналізму, породжених і Давньою Грецією, і Просвітництвом та зрештою трансформованих у більшовизм і нацизм.

«Я практично нічим не завдячую ні оточенню, ні освіті, ні своїй сім'ї. Значною мірою я виховувався на запереченні панівної на Заході традиції – християнства та католицизму, на відкиданні модерної цивілізації, цього матеріалістичного та демократичного "сучасного світу", на запереченні найпоширенішого способу мислення і культури загалом того народу, до якого я належав, тобто італійців, і, нарешті, на відкиданні сімейного середовища. Якщо це все і вплинуло на мене, то лише негативним чином: усе це викликало в мене глибокий внутрішній протест», – пише він.

З часом він, як і де Местр, став пророком Консервативної революції. Евола написав свій головний твір – «Повстання проти сучасного світу» (5). У цій книзі він детально виклав принципи традиціоналістської Консервативної революції, яка настільки радикально, наскільки це взагалі можливо, опонувала самій ідеї, закладеній у довгій традиції европейського Ренесансу/Відродження, зорієнтованій на дистильовані уявлення про греко-римську цивілізацію...

Можна і слід не погоджуватися з його поглядами, але він був одним із найпроникливіших «дзвіночків».

Третім «дзвіночком» – і то найбільш радикальним, бо найбільш філософічним, – який виступив проти перверзій «осьової епохи», зорієнтованої на вихолощене уявлення про греко-римську цивілізацію, став Мартін Гайдеґґер (Martin Heidegger, 1889–1976).

Ще у XX столітті Мартін Гайдеґґер наполягав на потребі радикального повернення до, на його думку, забутих досократівських витоків европейського світовідчуття та проживання-у-світі – до усвідомлення і прийняття свого «буття», «тут-буття», «ось-буття». А відповідно – і до переосмислення мистецтва, а також під-ручності всіх предметів, у тому числі й мистецьких...

Тим самим Гайдеґґер закликав до нової, «справжньої» спроби «відродження» людини і нашої цивілізації – відродження властивого нам способу проживання-у-світі, який ми втратили.

Причому, на його погляд, ми втратили властиве людині проживання-у-світі не лише останнім часом, відчужившись від свого «буття» в нашу

високоцивілізовану – індустріальну, а тепер і цифрову – епоху. І це слід ще раз підкреслити: втрата сталася ще в часи, які ми звикли вважати добою розквіту того першого греко-римського ренесансу, на який досі орієнтуємося.

Ось цитата: «прихована історія грецької філософії з самого свого початку полягає у тому, що вона перестає відповідати природі істини, сутності, яка спалахнула у слові αλήθεια» (6). Ἀλήθεια – істина.

То що ж – ми зараз стоїмо на порозі пророкованого Гайдеґґером третього великого європейського Ренесансу? Чи, може, не будемо звужувати все до нашого греко-римського орієнтиру, і майбутній Ренесанс стосуватиметься не лише європейської людини, а людини взагалі? Тоді третій великий Ренесанс стосуватиметься всього світу.

І тоді зудар східної та західної цивілізацій не виглядатиме таким трагічним. Тим більше з огляду на загрози штучного інтелекту, який теоретично може відмінити і першу, і другу.

Штучний інтелект може випередити нас, людей, і доповнити перелік п'яти великих масових вимирань усього живого на Землі. А вони були. І то з різних причин. Так, вони були давно, і нам здається, що нас це не стосуватиметься. Варто лише перелічити ці масові мори: ордовицько-силурійський (450 млн років тому), девонський (375 млн років тому), пермський (250 млн років тому), тріасово-юрський (200 млн років тому), крейдовий (65 млн років тому). Усе це видається таким далеким...

Цього разу причиною вимирання нас як непотрібних біологічних істот може стати штучний інтелект,

який відроджуватиме сам себе. І ми йому з нашими ренесансами вже не будемо потрібні.

Тому цілком може настати час, коли ми у своєму безпам'ятстві, забувши, як належить жити людині у світі, таки наштовхнемося не на Ренесанс, а на чергове вимирання – таке чи инше, реальне чи сурогатне.

Отож, дзвіночки продзвеніли. І тепер залишається лише одне, не таке вже й незначне, запитання: що нас очікує – новий всесвітній ренесанс чи новітні сутінки проміжних, ялових, середніх віків у тіні штучного інтелекту?

*1.Піко делла Мірандола Дж. Промова про гідність людини / пер. з лат. Н. Назарова // Всесвіт. 2013. № 11–12. С. 44–64.*

*2.Моррис І. Чому Захід панує натепер / пер. з англ. О. Кочерги. Київ : Кліо, 2014. 784 с.*

*3.Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Политиздат, 1991. 527 с.*

*4.Ясперс К. Осьова епоха (фрагмент) / пер. Т. Возняка. URL: https://pda.coollib.in/b/332654-karl-teodor-yaspers--osova-epoha-fragment/readp?p=1&cnt=9000 (дата звернення: 24.06.2026).*

*5.Evola J. Rivolta contro il mondo moderno. Milano : Hoepli, 1934.*

*6.Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Москва : Гнозис, 1993. С. 83.*

*7.Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1982. 623 с.*

*8.Woźniak C. Martina Heideggera myślenie sztuki. Kraków : Universitas, 1997.*

*11 червня 2026, Львів.*

**Якопо Дзуккі / Jacopo Zucchi (близько 1540 — близько 1596)**
Ловці перлів



## БАРОКОВА КУЛЬПТУРА XVII-XVIII СТОРІЧ В КОЛЕКЦІЇ ЗАМКУ У ЖОВКВІ

У Жовківському замку Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького відкрилася знакова експозиція барокової скульптури Галичини XVII–XVIII століть. Це, поза всяким сумнівом, одна з найвагоміших культурних подій краю останніх років. І не лише тому, що вона істотно оживила сам Жовківський замок, який нині активно реставрується. А передусім тому, що впродовж десятиліть більшість представлених у новій експозиції творів перебували в наглухо закритих фондосховищах, не лише не експонувалися, а й потребували ґрунтовної реставрації. Відтак вони були практично вилучені як із публічного, так і з наукового обігу. На щастя, реставраційні роботи – і в замкових залах, і над самими творами – нарешті завершилися, тож експозиція постала перед широкою публікою.

Однак саме тепер настав час осмислити феномен барокової скульптури Львова, Галичини і почасти Волині, представлений у цій масштабній експозиції. Це дійсно унікальне явище і не обмежується постаттю добре знаного сьогодні галицького скульптора Йогана Ґеорґа Пінзеля (Johan Georg Pinsel, бл. 1707/1710–1761/1762).

Насправді йдеться про цілу плеяду майстрів – архітекторів і скульпторів, адже вони не лише

створювали вишукані пластичні твори, а й формували цілісне художнє середовище храмів, виконуючи оздоби та елементи їхнього внутрішнього облаштування. Досить згадати лише найвизначніших із них:

Томас Гуттер (Гюттер) (Thomas Hutter (Hütter), 1696 – бл. 1745), Йозеф Леблас (Josephus Leblas, 1706–1758), Ґеорґ Йозеф Маркварт (Georg Joseph Marquart, творив у 1738–1748), Ян Оброцький (Jan Obrocki, творив у 1756–1794), Францішек (Франциск) Оленський (Franciszek Oleński, творив у 1771–1792), Антоній Осінський (Antoni Osiński, творив у 1746–1764), Мацей Полейовський (Macej Polejowski, творив у 1755–1795), Мартін Твардовський (Martin Twardowski, творив у 1762–1772), Йозеф Шрафль (Schraffl Joseph, 1698–1751), Антон Штіль (Anton Still, творив у 1756–1769), Ян Щуровський (Jan Szczurowski, творив у 1769–1800), Майстер Матвій (? – 1658). І ще велика кількість майстрів, чиї імена досі залишаються невідомими!

Часто ми подаємо їх імена доволі умовно, адже достеменно встановити етнічну чи національну ідентичність цих майстрів сьогодні практично неможливо. Тому зазвичай послуговуємося або усталеними національними формами імен, або відтворюємо їх відповідно до ймовірного звучання прізвищ.

Не варто забувати, що в той час національні ідентичності в сучасному розумінні ще не були остаточно сформованими й часто залишалися розмитими. Натомість значно більшу роль відігравали конфесійна належність, становий статус та лояльність до того чи іншого володаря. Людина з прізвищем Штіль

могла походити з Богемії, Моравії чи Сілезії, а тому в різних джерелах цілком природно могли вживатися різні форми її імені – Йоган, Іван (Іоан), Ян або навіть Єжи… Тим більше, що у багатьох історіографічних традиціях допускається переклад імен на національну форму.

Водночас для розуміння природи творчості цих майстрів важливо показати і контексти, у яких поставали їхні прекрасні мистецькі ансамблі. Йдеться як про суспільно-культурну ситуацію в Європі загалом, так і про особливості розвитку нашого регіону – тодішніх Руського, Белзького, Волинського та Подільського воєводств Речі Посполитої двох народів.

Як правило мистецтвознавці досліджували суто мистецькі та біографічні аспекти розвитку високого бароко на наших теренах. Але при цьому майже упустили суспільно-філософські та релігійні аспекти виникнення інтелектуальних нуртів, які врешті-решт і призвели до того способу філософування, що породив бароко як стиль. А на мою думку це є визначальним для розуміння того, чому саме такий стиль став домінантним в тогочасних мистецьких практиках, насамперед пластичних – перш за все у тих, які мають публічну і навіть політичну складову – і в архітектурі, і у скульптурі, яка її супроводжує, і в живописі XVI–XVIII ст.

Цьому періоду передував зовсім инший за своїм духом стиль – Відродження чи Ренесанс. Він доволі широко представлений не лише у тогочасній столиці европейського світу – Римі, а й у найдинамічнішому місті нашого краю тих часів – Львові. Значна частина старого Львова – з того, що було збудовано після того,

як 1527 року згорів ще старший пізньосередньовічний Львів/ Lemberg/Lwów – представляє чудові приклади взорованої на італійських зразках ренесансної архітектури. До таких пам'яток належать Каплиця Боїмів, збудована у 1609/1606–1615 роках архітектором Андреасом Бемером (Andreas Bemer, 1555–1625/1629) з Бреслау тодішнього Богемського королівства, Каплиця Кампіанів (1619) його ж роботи, Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, споруджена у 1591–1629 роках за планом Павла Римлянина з Риму (Paolo Dominici Romanus, ? – 1618), Вежа Корнякта, збудована Петром Барбоною, відомим як Петро з Барбони (Pietro di Barbona, ? – 1588), а також Чорна кам'яниця (1588–1589) на львівському Ринку – ще один його видатний твір. Цей перелік можна продовжувати ще довго.

Ренесанс у всіх царинах культури, зокрема і в мистецтвах образотворчих, прагнув сягнути якоїсь майже надлюдської, можна сказати – аполлонічної досконалості, гідної давньогрецьких богів. Саме тому визначальними для нього стали засади «рівноваги», «пропорції», «золотого січення», «співмірності» – передусім з людиною. Світоглядні й культурні орієнтири Ренесансу кардинально змінили середньовічну картину світу, поставивши в центр уваги живу людину, її розум та земне життя.

Ренесанс прийшов у сяйві гуманізму. І майже непомітно, після століть Середньовіччя, яке твердо ставило в центр універсуму його Творця – Бога, поставив у цей центр, о диво, – людину! Причому не недосконалу та завжди грішну людину Середньовіччя, а людину епохи Ренесансу – тобто особу досконалу –

як скульптура «Давид» Мікеланджело (Michelangelo di Francesci di Neri di Miniato del Sera i Lodovico di Leonardo di Buonarroti Simoni, 1475–1564).

Ба більше, здобутки тогочасної науки, вже не умоглядно, а спираючись на емпіричні факти, остаточно утвердили геліоцентричну конструкцію Сонячної системи. Дослідження Миколая Коперника (Mikołaj Kopernik, Nikolaus Kopernikus, Nicolaus Copernicus Torinensis, 1473–1543) та Галілео Галілея (Galileo Galilei, 1564–1642) стали важливим етапами утвердження цієї моделі.

Географічні відкриття назавжди довели, що Земля кругла. Подорожі Христофора Колумба (Cristoforo Colombo, 1451–1506), Фернана Магеллана (Fernão de Magalhães, Fernando (Hernando) de Magallanes, 1480-1521) та инших мореплавців не лише істотно розширили знання про Землю, а й докорінно змінили уявлення європейців про масштаби світу та місце людини в ньому.

«Ренесанс – це «відродження античності», але не дійсної, а такої, як її розуміли люди Ренесансу; Ренесанс – це «відкриття людини», але з певним підкресленням (не цілком об'єктивним) її «профанічності», автономності у відношенні до святого» – пише Дмитро Чижевський. (1, 332)

Така зміна бачення світу та людини у ньому була революційною.

Це дозволило Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci, 1452–1519) візуалізувати тріумф людини у відомій графемі «Вітрувіанська людина» («Homo Vitruvianus»), де людина, вписана у «золоте січення» як особа досконала. На ній зображена оголена чоловіча

постать у двох накладених одна на иншу позиціях: з розведеними в сторони руками і ногами, вписана в коло та з розведеними руками та зведеними разом ногами, вписана в квадрат. Малюнок і пояснення до нього іноді називають канонічними пропорціями. Відповідно до коментаря самого Леонардо щодо малюнка, він був створений для визначення пропорцій людського (чоловічого) тіла, описаних у трактатах античного римського архітектора Вітрувія (Marcus Vitruvius Pollio, 80–70 рр. – 15 р. до н. е).

Відкриття математичних пропорцій людського тіла, здійснене у XV столітті Леонардо да Вінчі та иншими вченими, стало одним з великих досягнень, що передували італійському Ренесансу. Досконалістю стало людське тіло і людський розум, а не неосягненний Творець часів Середньовіччя…

І все було б добре, якби ця емансипація людини не призвела до її гордині. Людина вивищилася не лише над світом, але навіть і над Церквою, яка до того мала повну монополію на зв'язок з Богом та тлумачення Божої Волі.

Людська гординя та тверезий і раціональний розум породив природні запитання – а, якщо ми, люди, таки є досконалими, як це відкрила і почала утверджувати тогочасна ренесансна культура, то навіщо якісь посередники між нами, такими розумними та досконалими та Творцем – зауважте – не між Творцем і нами, а між нами та Творцем! Гординя розгулялася далі нікуди…

Так з гуманізму та раціоналізму Ренесансу народився протестантизм. І він до основ збурив ту неначе виважену, збалансовану та розумну атмосферу

часів Відродження. Гуманізм несподівано почав плодоносити якимись вже зовсім не очікуваними плодами.

З одного боку він породив гіперраціоналізм та гіперригоризм лютеранства, кальвінізму, квакерства, анабаптизму і ще десятків, а тепер сотень відламів протестантизму. Обмеження у протестантстві почали стосуватися не лише догматичних рамок (а це буквальне і суворе дотримання Біблії та відкидання ускладнених католицьких традицій) та етичних правил. Серед них – заперечення доцільності релігійних авторитетів, зокрема Папи, скорочення кількості таїнств на яких стоїть інституційність Церкви, заперечення доцільності релігійних культів , таких як пошанування святих, а також обмеження всякої надмірності, світських розваг та людських пристрастей, зокрема алкоголю. Такі погляди не могли не викликати відповідної реакції і призводили до рестрикцій щодо цих протестантських спільнот.

З иншого боку таке сонцесяйне Відродження, поставивши в центр світобудови людину, зробило її титаном… І титани, як у доантичні мітологічні часи, збунтувалися – дійшли до меж свободи і перейшли на територію свавілля та супроводжуючих його перверзій. Дійшло до титаномахії (Τιτανομαχία) у давньогрецькій міфології – боротьби богів-олімпійців з титанами. А у Високому Відродженні – поборювання збунтованою людиною самого Бога…

Показовою є історія одного з чільних персонажів Тридцятилітньої війни у німецьких землях Ґеца (Ґотфріда) фон Берліхінґена (Götz von Berlichingen, бл. 1480–1562) – у п’єсі Жан-Поля Сартра (Jean-Paul

Charles Aymard Sartre, 1905–1980) «Диявол і пан Бог» («Le Diable et le Bon Dieu», 1951). У цій драмі персонажа, що очолює розбійницькі селянські загони, які неначе воюють в ім'я Боже, а насправді чинять небачені злочини, звуть Ґец. «Я творю Зло заради Зла, – гордо заявляє Ґец, – всі ж інші творять Зло з сластолюбства або користі». Але це не має жодного значення, заперечує йому священник Генріх, адже це «Бог побажав, щоб Добро стало неможливим на землі», а отже ніде немає ні Добра, ні справедливості. «Земля смердить до самих Зірок!» – вигукує він. На запитання Ґеца «Отже, всі люди творять Зло?» Генріх відповідає ствердно… Він доводить Ґецу, що все добро, яке він зробив, насправді обернулося злом ще більшим, ніж коли він чинив зло. Бо Богові начхати на нього. «Людина – ніщо». У відповідь Ґец повідомляє йому про своє відкриття, або, за його визначенням, «найбільше шахрайство» – Бога немає. «Ось і почалося царство людини на землі», – каже він… Звісно, це модерне екзистенціалістське трактування Сартра. Однак правда того часу виглядала ще страшнішою…

Отже, протестанство та титанізм постають двома крайностями, які мали в основі цю, неначе таку безпечну ідею раціональності, виваженості та гармонії!

Гармонія Ренесансу виродилася (хтось скаже – розвинулася чи трансформувалася) у перверзію гіперригоризму, релігійного пуризму та вакханалію ренесансного титанізму, зокрема як буяння неконтрольованої людської природи – людської сваволі та первинного βίος'у («життя»).

Такі тенденції дедалі сильніше розривали тогочасний католицький світ. І з цими деструктивними, з точки зору папства, трендами потрібно було щось робити. Звісно, що дати раду зі світом, який впродовж життя одного покоління, розпадався на шматки, могла тільки найпотужніша тогочасна інституція вселенського масштабу – Церква.

І Церква зреагувала.

На протестантську Реформацію вона відповіла проактивною Контрреформацією, рухом Римо-Католицької Церкви XVI–XVII століть (приблизно від 1560 формально до 1648 року, коли між католиками та протестантами нарешті було укладено Вестфальський мир). Контрреформація була спрямована на відновлення впливу Церкви, і цей рух охопив всі відомі на той час «ідеологічно-релігійні» сфери життя суспільства, зокрема релігію, суспільні практики, науку, освіту і мистецтво.

Одним з чільних лідерів цього руху стала новозаснована конгрегація отців-єзуїтів (офіційно – Товариство Ісуса, Societas Iesu) – найпотужніший чернечий орден Римо-Католицької Церкви, заснований у 1534 році басконцем Ігнатієм Лойолою (Íñigo López de Loyola, Ignatius Loyola, 1491–1556).

На вакханалію ренесансного титанізму Церква відповіла жорсткими адміністративними заходами та активізацією діяльності попередньо заснованої Священної Інквізиції, яку так не люблять і нещадно демонізують. Насправді інквізиція виникла як структурований і впорядкований церковний орган розслідування справ, покликаний замінити поодинокі випадки розслідування єресей церковною владою,

громадянський самосуд та боротьбу з відступництвом світською владою. Інквізицію як структурний і впорядкований орган засновано ще папською буллою 1184 року. Як окрема інституція, Римська Інквізиція, постала 1542 року. Водночас існували і національні Інквізиції – Іспанська (1478–1834) та навіть українська (1536–1821). Вони виконували роль державних судово-слідчих установ. У модерну добу інквізиційні суди існували навіть у протестантизмі та, о диво! – у православ'ї. Як боролися з «відьмами» ми знаємо хоча б з сатирично-фантастичної повісті «Конотопська відьма» українського письменника Григорія Квітки-Основ'яненка (1778–1843). Цей твір написаний вже як «ґотичний роман» у 1833, а побачив світ 1837 року. У наших краях усе зазвичай трошки припізнюється.

Одним з інструментів «виправлення» цих перверзій Церква визнала візуальні мистецтва. На той час вони насправді були найбільш дієвими інструментами впливу на найширші маси християн. А йшлося саме про масштабність впливу, гідного найавторитетнішої організації тих часів, що мала справді вселенський характер – Церкви.

До вірян належалося донести – і донести переконливо, так щоб їх вразити, головні постулати та ідеї єдино правильного католицького віровчення. Церква прагнула протистояти як Реформації, яку вважала єрессю, так і розбуялому титанізму, який трактувався як вибух аморальності. Так було сформовано основні ідеї Контрреформації, покликаної усьому цьому протистояти.

Ренесансної «виваженості», «спокою» та «гармонії» вже стало замало для того, щоб мова Церкви доходила

до посполитого люду. Перед обличчям шаліючого Ґеца фон Берліхінґена, який кинув виклик самому Творцеві й став «Злом, що торжествує» мало постати щось, що його таки б зупинило. І це не мали бути зосереджені в самих собі образи Леонардо да Вінчі чи Рафаеля Санті (Raffaello Santi, Raffaello Sanzio, 1483–1520).

Мистецтво, як один з найефективніших інструментів протистояння, мало подолати власну герметичність та замкнутість, стати агресивним, майже, як сказали б сьогодні, – плакатним. Воно мало стати експресивним, виразним, дієвим.

Саме через такі обставини та завдання сформувалися основні засади барокових мистецьких практик.

«Бароко відмовляється від прозорої гармонійності Ренесансу, щоб замінити її скомплікованою різноманітністю, що нагадує ґотику, та ще, може, найбільш скомпліковану пізню ґотику: бароко відкидає простоту Ренесансу, даючи замість цього ускладненість, що перевищує ускладненість ґотики: замість простих та спокійних форм – простої лінії та півкола Ренесансу зустрічаємо в бароко криву лінію, неспокійну, «динамічну», рухливу, часто асиметричну;… навряд чи можна зважити перехід від теорії планетного руху по колах (та їх комбінаціях) до руху еліптичного (відкриття, зв'язане з ім'ям Кеплера (Johannes Kepler, 1571–1630 – прим. авт.); вияв духу бароко – відкриття еліптичного руху планет, параболічного – комет – базувалось на спостереженнях. Але дивним чином і тут перехід від кола до еліпсу та параболи відповідає «стилістиці» бароко. Випадковість цього паралелізму між астрономією та пластичними мистецтвами безсумнівна, але паралелізм – глибоко

характеристичний. До домінант бароко належить якраз зображення руху неозначеного точно, переходових стадій непевної рівноваги. Досить поглянути на якусь більшу серію фіґур святих в якій-небудь бароковій церкві, – здебільша це фіґури, що ніби вирвані з якоїсь життєвої дії, застигли в момент розмови, проповіді, молитви…». (1, 334)

Основною визначальною рисою барокових мистецьких практик є їхня «динамічність» – все в композиціях цього стилю неначе зафіксоване фотокамерою у русі. Сьогодні це можна було б назвати своєрідною «репортажністю» бароко. Водночас це не позбавляє барокові ансамблі цілісності.

«Думаю, що «різноманітність», строкатість, розірваність бароко не перешкоджає тому, що великі композиції бароко – все одно, – в пластичних мистецтвах, в музиці, в поезії, в філософії, є, не дивлячись на це, суцільні, і враження цієї суцільності залишають в не меншій мірі, ніж композиції Ренесансу. Та основа, на якій синтезується, сполучається різноманітне в бароковій культурі, є принцип сполучення протилежного, з'єднання антитез, гри ними. Можна говорити – й говорять – про барокову «антитетику». Антитетика бароко є часто лише гра протилежностями, гра, що належить до численних стилістичних прикрас барокового мистецтва. Але значення антитетики глибше – вона належить, безумовно, до важливих елементів барокового світогляду». (1, 335)

Барокові твори не є замкнутими в собі. Вони не чекають, що глядач помедитує, помолиться в тиші храму, і тільки потім «увійде» у їхній сакрально-мистецький простір. Барокові твори «виходять» поза

себе, назустріч кожному з нас, назустріч Тобі, вони не шепочуть, вони апелюють, инколи просто волають до Тебе, витягають Тебе за межі самого себе. Це активне, експансивне мистецтво впливу та переконування. Коли мовилося про його строкатість, то малося на увазі і те, що воно насправді не гребує ніякими тандитними матеріалами – не замикається у благородному мармурі, а «опускається» до марнотного дерева, як от у нас в не такій багатій на мармур Галичині, чи навіть приліпленої до нього драперії, яка імітує хоч трохи шляхетний матеріал.

Якщо повернутися до нашої експозиції барокової скульптури на руських землях, то вона якнайкраще відповідає поставленим завданням. Вона аж ніяк не вписується у ренесансне «золоте січення». Барокові композиції наших майстрів не лише позбавлені статичності – вони просто вибухові. Перед нами постають протуберанці емоцій та вогню – flamme, які вириваються з барокових композицій до глядача і до Неба. Вони обпікають як глядача, так і Небо… Це безпосереднє звернення до Нього…

Григоріанського співу VI–VII століть уже було недостатньо, щоб пройняти зашкарублого посполитого. Був потрібен Йоган Себастіан Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), який, немов сам Зевс, метав би в нього блискавиці емоцій та гніву.

Скульптурні ансамблі у Храмах вже постають не як збалансовані амвони благодаті, а як ультра драматичні театральні, а точніше – оперні, мізансцени. Не даремно опера – мистецтво синтетичне і глибоко барокове – з'явилася саме в цю епоху. Попри те, що опера виникла наприкінці XVI століття у Флоренції

і ще мала на собі сліди Ренесансу, перший шедевр створив композитор Клаудіо Монтеверді (Claudio (Giovanni Antonio) Monteverdi, 1567–1643). Його опера «Орфей» («L'Orfeo»), написана 1607 р. піднесла цей жанр з рівня інтелектуального експерименту до рівня справжнього великого мистецтва з потужною емоційною та безперечно бароковою виразністю.

Спочатку оперні вистави були привілеєм виключно закритих аристократичних дворів, однак у 1637 році у Венеції відкрився перший публічний оперний театр – Сан-Кассіано (Teatro San Cassiano). Відтоді це мистецтво стало доступним широкій публіці, а отже, цілком відповідало завданням бароко як інструменту Контрреформації. І саме в епоху бароко, у XVII–XVIII ст., опера поширилася Європою. Хвиля торкнулася й України – першою відомою оперою українського автора стала вистава «Демофонт» («Il Demofonte», 1773) Максима Березовського (1745–1777) – типова італійська opera seria на лібрето П'єтро Метастазіо (Pietro Antonio Domenico Trapassi, 1698–1782). Її прем'єра відбулася 1773 року у місті Ліворно.

У живописі ж справжніми королями бароко стали Ель Греко (El Greco, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, 1541–1614), Мікеланджело да Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571–1610) та Рубенс (Pieter Paul Rubens, 1577–1640).

Ель Греко з його гіпертрофованими фігурами, рваним, не зализаним, як у Рафаеля Санті, мазком, і воланням до неба, що особливо відчувається у більш ніж геніальних шедеврах «Вид на Толедо» («Vista de Toledo», 1596) та «Зняття п'ятої печатки» («Vision del Apocalipsis», 1608–1614).

Став потрібним і брутальний у своїй правді Караваджо, в якого Богородиця є протилежністю до внутрішньо зосередженої Богородиці Рафаеля – звичайною матір'ю та жінкою.

Не меншою мірою правив бал царственний Рубенс. Він з нідерландською відкритістю вивищився не лише своїм історичним живописом, а й майстерними «пейзажами» вже втомлених життям оголених стегон Марії Медічі (Maria de'Medici, 1573–1642) у перлині французького бароко Люксембурзькому палаці (Palais du Luxembourg).

До храмів на амвони рвалася Правда – і вона спрацювала!

Так чи инакше Церква вистояла. І утримала світ.

А що в наших краях? Хвиля Контрреформації та пов'язаного з нею бароко, звісно, докотилася і до наших земель – так само, як до Мексики чи Перу… Причому у нас бароко дуже швидко визнали як надзвичайно ефективний інструмент. Оцінили його не лише католицькі клірики, а й представники східної традиції – греко-католики та православні. Бароко у нас сприйняли з ентузіазмом, як щось своє. Таке волаюче до емоцій мистецтво в наших, по-суті, південних краях було набагато зрозумілішим, ніж трансцендентне мистецтво Середньовіччя чи александрійський, опертий на давньогрецькі філософські засади художній світ Ренесансу.

Однією з причин такого успіху була, зауважена Дмитром Чижевським (1894–1977) нерозбірливість бароко. Воно дійсно брало в роботу будь-яку тему, будь-який матеріал, будь-яку техніку. Воно агресивно присвоювало і освоювало в собі будь-які національні

традиції. У Мексиці бароко увібрало не лише надбання своєї европейської версії, але й мистецькі практики нащадків ацтеків, в Перу – культурну спадщину інків.

А в Європі бароко стало абсолютною домінантою, останнім великим стилем – «на Заході, де в першу чергу кидаються в вічі великі архітектурні комплекси, – замки, сади та цілі міста, що оформлені в стилі бароко. Барокові архітекти до того мали надзвичайний хист щодо стилізації старих пам'яток, – перебудови в добу бароко часто цілком «органічно» змінюють цілі будови зовсім инших стилів, надаючи їм типових рис барокових. Старший стиль будови (здебільша ґотичної чи ренесансової) не просто прикрито бароковими «наліпками», «прибудовами» тощо, – вони якось злиті в єдність, стаючи частинами всеохопливої композиції, так само «адаптували» барокові майстри і твори літературні, – від літописних починаючи, аж до ліричних та релігійних... Ця надзвичайна «асиміляційна енергія» бароко робить його останнім мистецьким стилем, що міг накласти свою печатку на цілу культуру. Бароко – останній «великий стиль, всеохопливий, всепроникливий!..» (1, 331). І тим більш дивно, що так довго не помічали цього універсального стилю поза межами пластичних мистецтв.

У Центральній та Східній Европі бароко тріумфально пройшло через усі німецькі, богемські, моравські, сілезькі землі, дісталося до польських теренів, а згодом – руських та литовських – до України, Литви, Білорусі.

Тут воно знайшло свій домінантний матеріал, який був близьким місцевій людності – дерево. А також техніку, в якій місцевий люд був конгеніальним –

різьблення. Ілюстрацією цього тріумфу привнесеного з німецьких та італійських земель барокового стилю з місцевою різьбярською традицією і є експозиція місцевої барокової скульптури у Жовківському замку.

Водночас бароко тріумфувало і у величезних архітектурних проєктах по всій Україні. У Львові постав фантастичний комплекс Собору Святого Юра (1745), архітектором якого був Бернард Меретин (Bernard Merettiner, кінець XVII ст. – 1759), а скульптором Йоган Ґеорґ Пінзель. Не менш показовим є Костел Усіх Святих у Годовиці (1751–1758) – ще один видатний твір Меретина, з якого були дивом врятовані чи не головні програмні твори Пінзеля. Бароковий Київ налічує десятки пам'яток, що становлять основу нашого національного стилю. Недаремно з часом навіть закріпився термін «козацьке бароко». Чого варта Церква Всіх Святих над Економічною брамою Києво-Печерської Лаври, споруджена коштом гетьмана Івана Мазепи (1687–1709) у 1696–1698 роках у стилі українського бароко. Багато пам'яток, що були засновані ще за Київської Русі, у XVII – XVIII ст. перебудовані в більш актуальному на той час бароковому стилі. Так сталося зокрема з Кирилівською церквою, Церквою Святих Кирила та Афанасія Александрійських, пам'яткою архітектури та монументального малярства XII, XVII, XIX століть. Навіть усипальниця гетьмана Богдана Хмельницького у Суботові теж збудована в стилі бароко. А Софійський собор, або Софія Київська, первісно зведений в XI ст. у візантійському стилі, у XVII–XVIII ст. принципово змінив свій вигляд і тепер є зразком українського бароко.

Таке поширення бароко як стилю і методу, стало підставою до того, щоб обговорити і питання «барокової людини». Бо, якщо існує поняття «ренесансної людини», то чому не може бути «людини часів бароко» з особливим світовідчуттям, філософією та способом переживання світу.

А якщо можна говорити про «людей часів бароко», то чому не може бути й народів, які почали поставати в ту буремну епоху. Для нас, українців, барокова доба стала визначальною – і в сенсі державотворення, бо це епоха Богдана Хмельницького (1596–1657) і Івана Мазепи, Пилипа Орлика (1672–1742). Це епоха наших перших державних утворень новітніх часів. Бароко настільки глибоко увійшло в наш національний характер, що принаймні метафорично ми можемо вважати себе у багатьох сенсах народом бароковим – трохи «неправильним», проте неймовірно цікавим та динамічним.

Навіть під час Визвольних змагань 1917–1920 років Георгій Нарбут (1886–1920), розробляючи національний стиль для молодої Української держави звернувся до визначальної для консолідації українського народу епохи – бароко. Саме він витворив на основі бароко новітню версію візуалізації української національної ідентичності.

Наступний вибух прихованого барокового первня в українській ментальності проявився у революційний період в українських мистецьких практиках кінця 1980-х – початку 1990-х років, коли в Києві неначе з нічого постала Нова українська хвиля. У 1987 році Олег Тістол (1960) і Костянтин Рєунов (1963) проголосили програму – «Межа зусиль національного

постеклектизму», де головною метою було прагнення окреслити національний простір як тему для відтворення, оновлення і переусвідомлення художньої мови, традицій мистецтва та основ живопису. Об'єднані ідеєю «боротьби за красу стереотипу», вони загострили художню дискусію на «українському бароко» як на переламній і власне вирішальній добі вітчизняної історії. І вони були не єдиними, хто знову звернувся до бароко як методу творчого переосмислення.

А у 2017–2018 роках божище європейського експозиціонерства Люк Тюйманс (Luc Tuymans, 1958) провіз Європою програмну виставку «Сангіна – Люк Тюйманс про бароко», яка мала не лише продемонструвати, але й утвердити незнищимість бароко як методу. Виставка базувалася на роботах основних мистців цієї епохи – відібрані були твори Ель Греко, Караваджо, Рубенса, Сурбарана (Francisco de Zurbaran, 1598–1664) і…о диво, Пінзеля! Саме цих п'ять мистців і є, на його думку, стовпами бароко. Їхні твори вступали в діалог з роботами сучасних мистців. Таким чином виставка засвідчила – бароко як метод триває до сьогодні. Це не завершений стиль, а жива й динамічна методика.

Барокові храми та палаци розкидані по всій Україні. І майже всюди їх супроводжує відповідна барокова пластика. Ближче до Львова це Годовицький костел з шедеврами Пінзеля і костел Тринітаріїв у Берестечку (1711) з конгеніальними скульптурами Ангелів різця Францішека Оленського, і маленьке сільце Рукомиш під Бучачем з фантастичною кам'яною скульптурою Святого Онуфрія різця того ж Пінзеля, і костел

непорочного зачаття Пречистої Діви Марії у монастирі місіонерів (1743–1769) з маєстатичними скульптурами Пінзеля, яких було тридцять однак залишилося лише декілька...

Ці храми стали претекстом для створення шедеврів, без жодних сумнівів, справді світового значення. Підтвердженням цього є тріумфальні виставки Пінзеля й инших майстрів в Парижі у Луврі (Musée du Louvre) і на Вавелі (Zamek Królewski na Wawelu) у Кракові, і в Палаці великих литовських князів у Вільнюсі (Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai Vilniaus žemutinėje pilyje), і у Фундацйоне Прада (Fondazione Prada) в Мілані, і Академії Каррaре (L'Accademia Carrara) в Берґамо та в инших не менш достойних місцях. Звісно, що будуть й инші виставки, які готуємо.

Разом з тим бароко не померло, коли настали більш несерйозні часи, коли воно по-суті виродилося в куртуазне рококо. Наступний наступ раціоналізму сформувався у вигляді Просвітництва та прагматизму. І врешті Ґец фон Берліхінґен постав перед нами у своїй новій реінкарнації як Фрідріх Ніцше (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), який повторив його ж тезу «Бог помер» («Gott ist tot» у праці «Весела наука» («Die fröhliche Wissenschaf»t), 1881–1882). Цей постулят Берліхінґена постмодерністська філософія перетворила на метафору про смерть Бога. Але у Ніцше смерть Бога слід розуміти як моральну кризу людства, під час якої відбувається втрата віри в абсолютні моральні закони, космічний порядок. Це саме те, з чим боролася Контрреформація… Як бачимо Берліхінґен періодично постає з праху з своїми твердженнями «Людина – ніщо» та «Бог помер».

Отож бароко як метод нам ще знадобиться.

А наразі оглядаємо виставку барокової скульптури XVI–XVIII ст. у Жовківському замку… І думаємо.

*1. Чижевський, Дмитро. Українське літературне бароко. – Київ, 2003.*

*2. Сартр, Жан Поль. Диявол і Пан Бог. – Київ : Видавництво Жупанського, 2021.*

*27 травня 2026, Львів*

**Ян Оброцький / Jan Obrocki (1756 – 1794)**
Богородиця Скорботна , 1779



**Ян Оброцький / Jan Obrocki (1756 – 1794)**
Св. Апостол Іоан , 1779



**Ян Оброцький / Jan Obrocki (1756 – 1794)**
Розп'яття Ісуса Христа, 1779



**Франциск Оленський / Franciszek Olędzki (1756 – 1794)**
Ангел, до 1783 р.



**Франциск Оленський / Franciszek Olędzki (1756 – 1794)**
Ангел, до 1783 р.



**Франциск Оленський / Franciszek Olędzki (1756 – 1794)**
Ангел, до 1783 р.



# «ПОРТРЕТ МОЛОДОЇ ПАТРИЦІАНКИ» ПЕНЗЛЯ СОФОНІСБИ АНҐВІСОЛИ В КОНТЕКСТІ ЕВРОПЕЙСЬКОГО МАНЬЄРИЗМУ

У Львівській національній галереї завершився ще один важливий реставраційний проект. Найбільш кваліфікована реставраторка Лілія Волкова завершила роботу над надзвичайно важливою для Галереї картиною – полотном італійсько-іспанської художниці XVI ст. Софонісби Анґвісоли (Sofonisba Anguissola, 1532–1625).

Реставрація цієї роботи цікава з кількох причин.

По-перше, картина зазнала численних перемалювань, тому одним з головних завдань реставрації було розкриття її первісного вигляду. І результати виявилися вражаючими: відкритий авторський шар істотно відрізняється від того образу твору, з яким ми мали справу до реставрації. Хоча деякі частини полотна безповоротно втрачені, відкрилося доволі багато нових деталей.

По-друге, ця робота є зразком доволі рідкісного для наших теренів стилю – маньєризму, який в історії європейського мистецтва був перехідним етапом між двома великими епохами – Відродженням та Бароко. Донедавна маньєризм не розглядали як окремий стиль, вважаючи лише проміжною стадією між цими двома напрямами. Однак, як побачимо далі, він має власну особливу філософію, естетику та стильові риси, що

дає всі підстави вважати його цілком самостійним мистецьким стилем.

По-третє, автором цієї роботи є жінка. Як на ті часи, це дуже незвичайно. Причому Софонісба творила не приватно десь у себе вдома чи в саду, а стала загальновизнаною публічною художницею. Ба, більше – художницею при дворі найпотужнішого на ті часи монарха – короля Філіпа II (Felipe II, 1527–1598) – який був і королем Іспанії (1556–1598) та Португалії (1581–1598), Неаполя і Сицилії (1554–1598), герцогом Мілану та володарем багатьох инших земель. Він був сюзереном однієї з найбільших держав в історії людства, яке було провідною силою ранньомодерного цивілізованого світу. Філіп II був представником іспанської гілки династії Габсбургів, а роки його правління (1556–1598 рр.) стали «золотою ерою» іспанської культури. І в цей блискучий період успішно вписалася навіть не іспанка, а італійка Софонісба Анґвісола.

Те, що вона знайшла своє місце при дворі такого монарха на найвищому рівні, підтвердило її реноме як фахової та професійної художниці. Бути жінкою-художницею при дворі таких ультраконсервативних правителів як іспанські Габсбурґи, було явищем ультранеординарним.

А стало це можливим завдяки збігу кількох рідкісних обставин. Софонісба Анґвісола мала щастя народитися у надзвичайному місці, в особливий час та у незвичайній, як на ті часи, родині.

Насамперед про час. Вона прийшла у світ у сонцесяйну епоху розквіту Високого Відродження. Сонце Ренесансу дійсно сягнуло зеніту завдяки тому,

що його вознесли такі безсумнівні генії епохи, як Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci, 1452–1519), Мікеланджело Буонарроті (Michelangelo Buonarroti, 1475–1564), Рафаель Санті (Raffaello Santi, 1483–1520). Вона не застала живими да Вінчі і Рафаеля, однак мала щастя знати Мікеланджело особисто. Це була пора, яка нарешті, після століть «темного» Середньовіччя, відважилася поставити в центр світобудови не Всемогутнього Творця неба та землі, а людину. Саме тому її називають епохою гуманізму (від латинського humanus – людяний), яка проголошувала людиноцентричність. У цей період вперше сформовано цілісний світогляд, у центр якого була поставлена людина як найвища цінність. Не Бог, не держава чи монарх… Такий підхід радикально змінив духовну атмосферу в Європі – принаймні в тій її частині, яку вважали цивілізованою. Спершу це були лише італійські та французькі землі, а з часом гуманістичні ідеї поширилися на нідерландські та німецькі землі, а далі й по всій Європі.

Візуалізованим символом такого тлумачення людини як центру універсуму у версії да Вінчі стала «досконала людина», яку він прив'язав до римського архітектора Вітрувія (Marcus Vitruvius Pollio, бл. 80–70 р. до н. е. – бл. 15 р. до н. е) – «вітрувієва людина». Її тілобудова неначе задавала міру для всієї світобудови – вписувалася у дві головні геометричні фігури – коло та квадрат. «Вітрувієвою людиною» слід було зміряти всі обшири універсуму як у метафоричному, так і в буквальному сенсі…

А у версії другого божища епохи Відродження – Мікеланджело – таким мірилом світобудови та

еталоном людської краси став його «Давид» – п'ятиметрова постать оголеного молодого чоловіка, що століттями височіє на площі Синьйорії у Флоренції.

З одного боку – аркуш паперу з начерком Леонардо, а з иншого – п'ятиметровий мармуровий колос Мікеланджело. Проте і один, і инший твір є незаперечними мірилами людини та світу. Їхній авторитет був майже абсолютним. І це породило проблеми…

Творіння таких геніїв, як да Вінчі, Рафаель та Мікеланджело видавалися настільки довершеними, що після них уже неможливо створити щось досконаліше. Дехто так вважає і сьогодні. Адже як перевершити «Сикстинську Мадонну» (1514) Рафаеля? Вочевидь, ніяк. Та й навіщо, подумали ті, що ступили на стежку малярського мистецтва після нього. Якщо вже йти шляхом цих колосів неможливо, то може варто створити щось принципово нове?

Для геніїв епохи Відродження засадничою догмою була єдність в одному творі і його досконалого (гуманістичного) сенсу та не менш довершеної аполлонічної форми.

Однак утримувати цю досконалду єдність було до снаги тільки супутникам давньогрецького бога Аполлона – тим самим колосам Відродження. Тримати таку захмарну планку, яка, здавалося, губилася десь на вершині Олімпу, видавалося неможливим.

Тому далі під силу земним мистцям, а не співрозмовникам Аполлона, було до снаги або йти за змістом, триматися сенсів, але губити форму, або ж дотримуватися форми, поступово втрачаючи зв'язок зі змістом…

Однак, це було згодом. Коли Софонісба Анґвісола прийшла на світ сенс і форма ще творили досконалість. Принаймні у практиці тоді ще живого Мікеланджело…

Що ж до місця – Відродження вибухнуло у XIV ст. на півночі італійських земель. Італії ще не було – вона виникне у XIX столітті. Натомість тут існувало багато міст-держав, герцогств, Папська держава, Неаполітанське й Сицилійське королівства…Саме тому Софонісба народилася у найбільш плідних у культурному й цивілізаційному сенсі землях того часу. Тут шанси кожної людини знайти себе були найбільшими.

Що ж до соціуму та родини, то їй пощастило народитися в сім'ї, яка сама спричинилася до того цивілізаційного та культурного вибуху, який ми сьогодні називаємо Відродженням. Однією з причин цього, і, можливо, не єдиною, але істотною, стало, о диво, падіння давньої культурної столиці Ойкумени – Константинополя у 1453 році. Після цієї катастрофи до італійських земель хлинув потік втікачів з ромейського сходу – кліриків, вчених, військових, урядників, просто грамотного люду… А з ними прибули й оригінали текстів грецьких філософів та вчених – як власне грецькою, так і арабською та сирійською мовами. А також тексти латиною і сучасні (на той час) тексти арабською мовою – це запліднило європейську релігійну та філософську думку.

Родина Анґвісол, як відомо, теж прибула зі Сходу.

Водночас ця доволі емансипована, як на ті часи, родина з великою повагою та пієтетом ставилася до своїх дітей, серед яких були шестеро дочок і лише один син. Батьки дали їм гідну освіту, яка була на

той момент чи не найкращою. Діти родини Анґвісол цілком закономірно стати дітьми епохи Відродження.

Особливо пощастило Софонісбі. Помітивши її винятковий хист до малярства, батько дав їй можливість вчитися у фахових художників. У 1546–1549 роках вона була ученицею Бернардіно Кампі (Bernardino Campi, 1520–1591), а згодом, ймовірно, у 1549–1551 роках навчалася у Бернардіно Ґатті (Bernardino Gatti, бл. 1495–1576). Зрештою роботи Софонісби були представлені самому Мікеланджело, який встиг благословити її на непростий шлях художника.

Саме з поєднання цих обставин – доби, родинного середовища, освіти, таланту й наполегливості постала художниця Софонісба Анґвісола.

Однак повернімося до тих суспільно-культурних змін, у середовищі яких вона формувалася вже як зріла мисткиня та в яких їй судилося працювати.

Так, вона була дитям Відродження у всіх сенсах.

Проте на час її творчого становлення воно вже почало втрачати первісну енергію. Високе Відродження завершилося в італійських землях 1520 року. Ще жив і творив єдиний з великих титанів Відродження Мікеланджело, проте навіть в його пізній творчості очевидним став відхід від ним самим встановлених канонів. Розписи Сикстинської капели (Capella sistina) стали свідками розквіту і згасання Високого Відродження. Якщо у 1508–1512 роках Мікеланджело Буонарроті, виконуючи замовлення папи Юлія II (1443–1513), розписав склепіння з люнетами і розпалубками ще тримаючись ренесансних настанов, то у 1536–1541 роках, розписуючи вівтарну стіну на замовлення вже иншого папи, ініціатора Тридентського собору (1545–

1563), Павла III (1468–1549), він створив фреску, що зображає «Страшний суд», яка цим настановам вже не відповідала. У ній вже проступають обриси иншої епохи і иншого стилю.

Ця фреска вже має мало спільного не те що з «Давидом», але і з законами анатомії. Фігури неприродно деформовані, закручені в спіралі. Жіночі постаті набувають гіпертрофовано чоловічих рис. Форма починає домінувати над змістом. І саме з огляду на це вважається, що в своїх пізніх роботах Мікеланджело закладає основи маньєризму. Першим прикладом серпентинаті – спіралевидності твору стала скульптура «Перемога» (1532–1534) на надгробку папи Юлія II (1545). Велика доба наближалася до свого завершення…

Ще при Мікеланджело частина діячів епохи Відродження, возвисивши свободу людини, якось непомітно збочили на тори сваволі. Так з'явилося доволі моторошне явище титанізму як певної перверзії епохи Відродження. Люди почали переходити природні і допустимі межі – уявили себе титанами. А насправді, гадаючи, що експериментують, впали у різного роду неприродні збочення. Давньогрецькі мітологічні персонажі титанів повстали проти влади свого батька Урана. Так само і деякі діячі Відродження, опираючись на ними ж розроблену екстремальну форму гуманізму, яка заперечувала існування для людини обмежень у її можливостях та розвитку, підняли бунт проти Бога, християнського Бога... Забуяли крайній індивідуалізм та навіть егоїзм, які з гуманізмом нічого спільного мати не могли. Ці експерименти титанізму тривали ще довго після того, як Відродження відійшло – як,

наприклад, у життєвому експерименті Маркіза де Сада (Donatien Alphonse François de Sade, 1740–1814).

В іронічній формі кінець цьому поставила не стільки Церква, з її Контрреформацією та боротьбою зі справжніми збоченнями, скільки Франсуа Ларошфуко (François de La Rochefoucauld, 1613–1680): «Моя свобода розмахувати руками закінчується там, де починається ніс сусіда». І остаточно це утвердилося у золотому правилі моралі Іммануїла Канта (Immanuel Kant; 1724–1804) – «не чини того комусь, чого собі не бажаєш». Але це вже були інші часи.

А на викінченні епохи Відродження інтелектуальна свобода породила і релігійне свободомисліє і, врешті-решт, Протестантизм. Це був бунт вже не проти Бога, як в титанізмі, а проти Церкви як інституції. Протестантська революція заперечила авторитет Римо-католицької Церкви, а, отже, поставила під знак запитання і загальний порядок у відомій нам Ойкумені.

Кінець Високого відродження ознаменував не лише злам у творчості Мікеланджело, але й вже згаданий Тридентський собор Римо-Католицької Церкви. Він поставив крапку не лише на вибриках титанізму, але, виступивши проти богохульства та сваволі, притиснув і свободу як таку. Церква спробувала знову взяти у шори розбуяле європейське суспільство – бо ж далі терпіти ці тридцятирічні війни всіх проти всіх (bellum omnium contra omnes) стало нестерпно. Через цей безлад Европа, особливо німецькі землі, просто обезлюділа.

Не певен, що після століття свободи комусь сильно сподобалася активізація рестрикцій – як от впорядкування та інституціалізація Святої Інквізиції –

однак, саме їх довелося впроваджувати, щоб хоч якось привести справи до ладу.

Ці зміни неминуче позначилися на мистецьких практиках того часу. Під тиском Церкви сенс і форма в мистецьких практиках безпосередньо перед вигасанням епохи Відродження та приходом епохи Бароко почали розходитися.

Проте забути здобутки митців Ренесансу вже було неможливо – їхні технічні досягнення були очевидними й широко опанованими практично всіма майстрами.

А от сенси, які мистці Відродження вкладали в свої твори, стали небезпечними і de facto забороненими – адже вони, як правило, не відповідали догматам Церкви, яка пішла у наступ.

Отож мистцям залишилася тільки форма…

Так виник маньєризм – мистецький стиль, який на кілька десятиліть став перехідним між епохою Відродження і Бароко. Маньєризм поступово прокладав шлях до великого стилю Бароко, який врешті-решт став наступальною формою мистецьких практик, схвалених Церквою, що почала давати бій різного роду інакодуманню. Однак Бароко ще потребувало релігійної, філософської та естетичної кристалізації.

Тим часом мистці займали свого роду «вичікувальну» позицію. Замовлення все ж надходили, і головними ініціаторами були Церква та лояльні до її постулатів сильні світу цього. Дискутувати з ними ставало дедалі важче.

Якщо не можна було поглиблювати змісти і сенси мистецьких практик, бо ж їх жорстко почала диктувати Церква, мистці почали вправлятися у технічній

майстерності, рафінуванні якомога більш чудернацьких форм. Це призводило до крайнощів та абсурду, які суперечили вихідним засадам Відродження, адже усі мистці маньєристи покликалися на своїх попередників – колосів. Вони відмовилися від ренесансної гармонії, натомість обравши перебільшену експресію, химерність, штучність, видовжені пропорції тіл та театральне освітлення.

Як і пізній Мікеланджело, маньєристи вже не прагнули до максимально точного відображення людини та її оточення, а бавилися з формою, доводили її до чогось нереального. Анатомія людини, яку так прецизійно вивчали їх попередники просто відкидалася – головним еталоном став стандарт ефектності.

Маньєристи так само відкинули і будь-яку природну колористику. Забудьте про таємниче сфумато (sfumato) Леонардо – природну розмитість форм – тут усе неприродно чітке і майже крикливе. Кольори набули різкості, відкритості, стали контрастними, позбавленими гармонії. Контури стали чіткими і майже прорізають полотна.

Зрілий маньєризм яскраво проявився у творчості Бенвенуто Челліні (Benvenuto Cellini, 1500–1571), зокрема у його знаменитому «Персеї з головою Медузи».

Пізній етап розвитку репрезентують роботи Джованні да Болоньї (Giovanni Da Bologna, Jean Boulogne, 1529–1608) «Меркурій» та «Викрадення сабінянок».

Чи всі майстри маньєризму доходили до таких крайнощів? Звісно, ні.

Особливе місце посідає Ель Греко (El Greco, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, 1541–1614), який неначе став завершенням і безсумнівною вершиною маньєризму, але водночас і провідником наступного великого стилю – Бароко, яке наповнило мистецькі практики знову відродженими щирими релігійними сенсами.

З часом Маньєризм виходить за межі італійських міст-держав, колаборує з церковною та світськими владами, набуває відверто придворного характеру. Головними центрами маньєризму стають королівські двори – папський Рим, двір Медічі у Флоренції, двір королів Франції – Школа Фонтенбло (L'École de Fontainebleau), двір королів Іспанії в Ескоріалі, а також двір імператора Священної римської імперії Рудольфа II в Празі…

Саме ця обставина стала важливим фактором, який сформував життя Софонісби Анґвісоли. Саме мистецтво придворного, парадного портрета вивищило її перед иншими мистцями.

А чи дійшла Софонісба Анґвісола, яка творила на вигасанні епохи Відродження та народження Маньєризму, до тих крайнощів нового стилю, які можна побачити у творчості багатьох її сучасників?

Якщо подивитися на її полотна, то складається враження, що ніби й ні. У її роботах бракує того радикалізму, який ми звикли пов'язувати з маньєризмом. Вона уникає надмірної яскравості кольорів, що так характерна, наприклад, для Франческо Сальвіаті (Francesco Salviati, 1510–1563) чи Франческо Приматіччо (Francesco Primaticcio, 1504–1570), не кажучи вже про Якопо Понтормо (Jacopo da Pontormo, 1494–1557).

Її фігури не звиваються в небеса як змії – згадаймо все той же прийом вигинання фігур у формі спіралі чи змії – серпентината (figura serpentinata) – ключовий композиційний прийом маньєристичного стилю, який вимагав зображення фігур у гвинтовому, скрученому русі. На відміну від класичного ренесансного спокою, виваженості, досконалості, цей стиль вимагав динамічних композицій, примхливості та штучності, створюючи витончені й емоційно напружені композиції.

Що, здавалось би, поєднує живопис Софонісби Анґвісоли з цими феєричними полотнами маньєристів? Її композиції не нагадують клубків переплетених між собою змій, а кольори на її картинах не такі кричущі. І все ж таки, чи має вона щось спільне з маньєризмом?

Опинившись при дворі Філіпа II як фрейліна, Софонісба потрапила у вкрай ритуалізовані ритуали. Тут визначальним був не зміст, а саме форма. Іспанський придворний етикет був тріумфом ритуалу, тобто форми, а зміст цього ритуалу було втрачено сотні років тому…

Іспанський придворний етикет – це найсуворіша і найбільш регламентована система церемоніалу епохи іспанських, а також австрійських Габсбургів (XVI–XVII ст.), побудована на сакралізації монарха та доведеному до абсурду понятті гідності. Головна його мета полягала у тому, щоб підкреслити божественне походження короля, ізолювати його від простих смертних і перетворити його двір, включаючи і придворну даму Софонісбу Анґвісолу, на живий механізм сакралізації монарха. Етикет до дрібниць регламентував все. З часом він втратив всі свої сенси,

залишивши лише розбуялу форму. Все зводилося до манери поведінки при дворі. З цим етикетом вже аж у XIX столітті боролася, майже безнадійно, всіма люблена Сісі, Елізабет Баварська (Elisabeth Amalie Eugenie, Herzogin in Bayern, 1837–1898), імператриця Австро-Угорщини. Хіба це не вияв маньєризму в дії?

Це саме стосується і портретів Софонісби Анґвісоли, які вона писала для своїх патронів – монаршої родини та придворних. На її полотнах панувала та сама ритуалізована до дрібниць форма. Не дай Боже, щоб вони хоча б натяком передали якісь емоції чи суть портретованих Софонісбою Анґвісолою королівських осіб чи учасників їхнього почету. Лише форма, без жодного змісту! Але саме володіння майстерністю придворного портрета зробило її фрейліною двору.

Звісно, що Анґвісола мусила улягати цим риґорам, однак, як людина Відродження, яка все ж пробувала вириватися з тісного корсету іспанського етикету. Віддушину вона знаходила, створюючи «для себе» милі жанрові сцени – з дітьми, батьками, сестрами – і це було не стільки протестом проти штивного іспанського маньєризму, який особливу увагу приділяв деталям і коштовним ґудзикам на сукнях придворних дам, але уникав будь-якого виразу на їх обличчях(!), що міг зрадити їхні думки. У цих роботах Софонісба Анґвісола працювала для себе, пам'ятаючи про Високе Відродження, яке вона застала.

Але це зовсім не про портрет шляхетної дами, який є перлиною Львівської національної галереї – він написаний для дами двору…

*2 червня 2026, Брошнів-Осада*

**Софонісба Ангвісола / Sofonisba Anguissola (1532 – 1625)**
Портрет молодої патриціанки





**Софонісба Ангвісола / Sofonisba Anguissola (1532 – 1625)**
Портрет молодої патриціанки (фрагмент)





**Софонісба Ангвісола / Sofonisba Anguissola (1532 – 1625)**
Портрет молодої патриціанки (фрагмент)



## НЕЗГЛИБИМІ КОЛОДЯЗІ НА «ПОРТРЕТІ СТАРОГО ЧОЛОВІКА» ПЕНЗЛЯ ТИЦІАНА

Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького після тріумфальної реставрації знакових для збірки Галереї робіт Жоржа де ля Тура (Georges de La Tour, 1593–1652) «У лихваря» та Софонісби Анґвісоли (Sofonisba Anguissola, 1532–1625) «Портрет молодої патриціанки» приступає до не менш амбітного проєкту реставрації роботи Тиціана (Tiziano Vecellio, 1488/1490–1576) «Портрет старого чоловіка».

Полотно доволі втомлене. Так виглядає, що його багато разів перемальовували. Єдине, що на даний момент видається автентичним і з мінімальними втручаннями, – це обличчя старого і його руки. Вони неначе світяться на тлі назагал глухого, щоб не сказати мертвотно темного, тла картини.

Так виглядає, що тло і обличчя з руками малювали два різні мистці. Просвіт обличчя та двох рук неначе належать одному авторові – власне Тиціанові. А тло – иншому… Зрештою, процес реставрації покаже, з чим ми маємо справу. Можливо, розкриття глухого тла подарує нам нові неочікувані відкриття.

Уважне і тривале споглядання цього шедевру Тиціана, разом з тим, провокує й инші, більш філософічні міркування…

Уважна медитація не може не поставити перед нами проблему – а з чим ми, власне, маємо справу – з «картиною», більша частина якої є глухою стіною, буквально втіленням непроникної матеріальності, абсолютним «предметом» у важкій золотій рамі. Чи з тими «просвітами» обличчя і рук, які неначе глибокі криниці струменять до уважного глядача з якоїсь потайної глибочіні. І водночас затягують цього глядача у незглибиму отхлань чогось засадничо невловимого…

І все це поєднується в одній роботі Тиціана!

Всім відомо, що цей маестро венеційської школи для підкреслення і збагачення тіней користувався у своєму живописі бітумом. Так само відомо, що ці бітуми з часом «з'їдають» фарбовий шар самої картини – картини неначе розчиняються, меркнуть у чорноті бітуму, в темряві тієї глухої стіни, яка так спектакулярно представлена на даний момент на нашій роботі.

Але тоді виходить, що ці унікальні три криниці обличчя та рук приречені на поступове заникання і остаточне зникнення.

Доля робіт Тиціана, якщо їх не рятувати від тієї темряви, дуже печальна.

Але разом з тим вона спонукає нас до більш широкого погляду не лише на цю конкретну роботу – її ми можемо вважати претекстом чи метафорою, які вказують на метафізику стосунків людини і того, що відкривається перед нею взагалі. Я міг би написати «того, хто споглядає цю картину» і «самої картини». Однак це всього лишень звуження ситуації, про яку мені йдеться. Хоча у своїх міркуваннях я й відштовхуюся від цього полотна Тиціана. Вона тут є

лише приводом до більш фундаментальних міркувань і прискіпливішого в-дивлення у нього.

Приводом може бути і ця робота Тиціана, і просто небо, і гірський потік чи просто чиїсь очі – з них струмітиме те, про що я хотів би тут поговорити, і що радикально відрізнятиметься від глухоти і мертвотності все того ж тла нашої картини Тиціана чи просто глухої цегляної стіни…

Я свідомо і трохи спекулятивно конструюю штучне протиставлення гірського потоку та цегляної стіни – для того, щоб читачеві було легше вловити це розрізнення. Потік для нього, з відомих причин, «живий», тоді як стіна «мертва». Але це, звісно, лише дидактичний прийом. Насправді і стіна «жива» – вона «виходить-до-нас», «роз-кривається-до-нас», так само, як і гірський потік. Так як для Геракліта (Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος, 540–480 до н. е.) і вічна течія ріки (те одвічне «все тече, все змінюється» – «πάντα ρεῖ καὶ οὐδὲν μένει»), і глиняна піч, коло якої він грівся, рівні у своїй від-критості – і є таким самим пристанищем богів (1, 2)…

Тоді в чому ж різниця між обрамленим в золото чорним тлом роботи Тиціана і тими колодязями обличчя та рук?

Очевидно в тому, що обрамлена в золото чорнота є «предметом», який ми, відповідно до своєї і тільки своєї волі, «поставили-перед-собою» на пюпітр – витягнули в її «предметність», «ваговитість», «глухоту», «чорноту». При такому сприйнятті чорного тла картини вона «стає» річчю, яка «стоїть», «проти-стоїть-перед-нами».

«Проти-стояння-перед-нами» як суб'єктами. Конструкт «суб'єкт-об'єктного проти-стояння» є

довгою європейською не тільки філософською, а, глибше, фундаментальніше – екзистенціальною установкою.

Більшість з нас традиційно звели б цей суб'єкт-об'єктний конструкт до концепції, розбудованої ще Рене Декартом (René Descartes, 1596–1650).

Однак, як на мене, то історія цього конструкту набагато довша.

З усією очевидністю вона розпочалася ще з Сократа (Σωκράτης, прибл. 470–399 до н. е.). Він поставив суб'єкт-об'єктний конструкт у центр своєї знаменитої метафори, коли, за словами його учня Платона (Πλάτων, 427–347/348 до н. е.) в його творі «Держава» (Πολιτεία), описав нас, людей як таких, що перебувають у печері, на стіни якої вогонь кидає тіні від справжніх речей. Відповідно до цієї метафори ми є в'язнями у печері, в якій сидимо спиною до входу, прикуті до невисокої стіни. Ми не можемо звільнитися від ланцюгів і можемо дивитися тільки поперед себе. За стіною горить вогонь, світло якого падає на стіну перед нами. Перед вогнем проходять люди, несучи різні речі. Але самих речей ми не бачимо. Тобто ми маємо справу не з самими сутностями, а з «контурами справжніх речей». Саме тоді з'явилося розрізнення «справжніх сутностей», яких ми не бачимо, і «відображення, тіні речі на стіні», а також «того, хто спостерігає за тінями, будучи всередині печери» та, імовірно, і «тих, хто, можливо, має змогу з цієї печери вибратися і побачити справжні сутності». Однак Сократ ще не утвердив цей суб'єкт-об'єктний конструкт як єдиноможливий. Бо все ж залишилася перспектива «виходу з печери на сонце істини». Хоча… Чи витримаємо ми пряме

сонячне світло? Філософ є тим в'язнем, який може покинути печеру і побачити, яким насправді є світ завдяки своїм міркуванням, поєднаним з чуттями.

Натомість його учень Платон вже жорстко закріпив цей конструкт як єдиноможливий і такий, що вичерпує усі стосунки людини і того, що її оточує, як суб'єкт-об'єктні. А певну недосконалість конкретних речей приховав за ідеями тих самих речей як їх ідеальних сутностей. Для нього ці ідеї утворюють особливий позафізичний світ – Гіперуранію (Ὑπερουρανία) або світ ідей. Він складається з безтілесних прообразів, зразків, проєктів, ідей (ιδέα – початок, принцип), ейдосів (εἶδος – якість, вид, вигляд, образ, мета, сутність, намір), речей, тварин, людей, чеснот та цінностей. Ейдоси ніхто й ніщо не народжує, вони існують вічно, незмінні й непорушні. Позірний світ, доступний почуттям, утворюється при втіленні ейдосів у хаотичній, плинній, змінній хорі (χώρα – матерія) – уявному місці між ейдосом і матеріальним світом, в якому ейдос набуває конкретних втілень). Світ, який ми знаємо, – це лише тіні світу ейдосів. Конкретні речі, з якими ми маємо справу тут і тепер, на його думку, поставали як вкинуті у час і простір недосконалі еманації (тіні) досконалих ідей.

Аристотель (Ἀριστοτέλης, 384–322 до н. е.) пішов далі. І вже не сумніваючись в єдиноможливій правді цього суб'єкт-об'єктного конструкту, розбудував його у своїй неймовірній філософській системі.

Годі перелічувати послідовників цих великих творців суб'єкт-об'єктного конструкту, що жили упродовж двох тисячоліть розвитку європейської філософської думки. Цей конструкт став домінуючим,

і Декарт є лише одним із його, можливо, найбільш раціоналізованих, адептів.

Однак що ж робити з тими колодязями обличчя і очей з роботи Тиціана у контексті цього суб'єкт-об'єктного конструкту. Та й при чому тут ця картина?

Дуже навіть при тому!

Очевидно, що важка золота рама і глуха стіна тла в контексті суб'єкт-об'єктного конструкту є «предметом», який ми «ставимо» перед собою, як «суб'єктами».

Але чи є «предметом» те струменіння обличчя і рук з роботи Тиціана? Вони, як на мене, не омертвіли в «предметність». Вони «живі», і у тому, що Тиціану вдалося це показати, й полягає його геніальність. Джерела обличчя і рук пробиваються і через час, і через бітум…

Наш стосунок із обличчям і руками – це не взаємини із «предметом», який ми витягнули з Гіперуранії чи Ніщо, який ми «оглядаємо», «вивчаємо», і яким користуємося як автомобілем.

Обличчя і руки, на відміну від рами і темного тла, суверенні. Вони самі відкриваються до нас, виходять до нас, розмовляють з нами. І це не метафора! Потрібно тільки чути!

Тому можемо стверджувати, що в даному випадку ми маємо справу з ще досократівським відношенням людини і того, що відкривається до неї. Це відношення, яке передувало поняттю «пізнання» як насильного «поставлення-перед-нами» предметів.

Мартін Гайдеґґер (Martin Heidegger, 1889–1976) описав це насильне приведення предмету перед нас як «поставлення» (Gestell) і вважав цей насильницький

акт основою всіх бід сучасної людини, яка відвернулася від «того, що саме до нас від-кривається», від того обличчя і рук, щоб впертися в глуху темну стіну тла. Якщо б ми вважали за твір Тиціана це глухе тло, то так і не побачили б саму картину.

Так, сучасна людина вперлась у суб'єкт-об'єктний конструкт з його об'єктивізуючим відношенням до всього, що зустрічає. Вона втягує у цей конструкт все лише в якості «речей», «предметів» і не бачить «того, що від-кривається-до-неї» у своїй животрепетності, вітальності. Сучасна людина проочує все – усі просвіти, якими до неї струмить відкрите. Гайдеґґер називав таке глибинне, блискавичне «проникнення-в» чи схоплення «того, що від-кривається-до» миттєвим прозрінням (Einblick), осяянням (Einblitz). Краківський дослідник Гайдеґґера Цезари Возняк (Cezary Woźniak) переклав близький до цих термінів термін – Augenblick, καιρός – на польську мову дуже влучно – okamgninienie (3). Καιρός, зблиск ока вказує на особливу форму часу, що явиться раптом, несподівано. Це зовсім инший час, ніж розмірений і плинний χρόνος, впродовж якого ми розглядаємо «поставлений-перед-собою-предмет» (4).

Чи ця метафізична сліпота безальтернативно має бути домінуючою у новочасній європейській традиції? Сьогодні, безсумнівно, так. Але чи були спроби, або хоча б сліди того, що деякі з нас, навіть впродовж тих двох тисяч років таки пробували з неї вирватися? Теж, безсумнівно, так!

Ми маємо таких геніїв і божищ европейської культури, як Мікеланджело (Michelangelo Buonarroti Simoni, 1475–1564) і Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571–1610). Але вони безнадійно

занурені у цю суб'єкт-об'єктну парадигму чи прокляття європейської цивілізації.

Те, як Мікеланджело об'єктивізує те, що мало б йому відкриватися, заворожує. Так, його майстерність титанічна! Але майстерність – це не правдивість, як причетність до того, що нам «від-кривається саме». У цих майстерних об'єктиваціях немає струміння зсередини, яке ми маємо, наприклад, у Рембрандта (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606/1607–1669)! У Мікеланджело і люди, та й сам Творець, як, наприклад, у Сикстинській капелі, є «предметами», «тілами» у найбрутальнішому сенсі слова. Так, майстерно виписаними, проте предметами та купами тіл!

Те саме з Караваджо. Він був великим реалістом, тобто опредмечував, якщо так можна висловитися, те, що «від-кривається». Так, у нього Богоматір не символ, не ієрогліф, як на іконах, а жива жінка з вулиці десь у тогочасному Римі чи Палермо. Однак Марія у нього все ж не є тим незглибимим колодязем, яким вона, напевно, була, а, попри все, «тілом»…

І, знову ж, на відміну від двох попередніх титанів у Рембрандта світло не освічує портретованих, як якихось «предметів», а світиться зсередини, струменить зсередини облич і рук до нас – як на нашій роботі Тиціана. І у цьому сенсі Рембрандт ближчий до первісного, а, можливо, як стверджує Гайдеґґер, автентичного, приймання світу як того, що саме «від-кривається», ніж Мікеланджело чи Караваджо.

Загадкою, як завше, є Леонардо (Leonardo da Vinci, 1452–1519). Він не створив так багато полотен, як три попередні мистці – всього кілька десятків. Безкінечно до них повертався. Все дописував й дописував,

поглиблював й поглиблював… Залишав багато недомовленостей. Неначе підозрював, що зробити портретованих «предметами» якось неправильно. Залишав шанс на струміння образу до глядача. Розмивав цю предметність у сфумато (sfumato) – ледь помітному мерехтінні, мріянні, маренні, поволоці – і це не лише малярський прийом, а радше філософська установка. І тим самим давав шанс своїм роботам не застигати у предметності. Просто давав їм шанс…

Леонардо зумів не впасти у конкретність такого, здавалось би, сенситивного мистця, як Рафаель (Raffaello Santi, 1483–1520). Попри всю досконалість робіт останнього, Богоматір може не так жорстко, як у Мікеланджело, але є «тілом», «предметом», хоч як жахливо це звучить. Через її образ до нас промовляє дійсно майже божественна майстерність Санті, але, принаймні для мене, так сокровенна сутність Божої Матері так і не відкривається. До болю красиво і сентиментально, але… Отакий парадокс. Неймовірна вправність Рафаеля, навіть не зауваживши того, проочила правду і відкритість образу. Ексцес виконавця…

У цих дуже побіжних міркуваннях ми одразу ж перейшли до великих титанів Відродження. Але і перед ними, і до них були уважні обсерватори та творці, які, як на мене, були так само близькі, якщо не ближчі до «того, що відкривається».

Ну от хоча б Джотто (Giotto di Bondone, 1267–1337) – передвісник Відродження. Його наче й не такі досконалі фрески просто струменять щирістю та правдою…

А в Україні маємо неймовірні твори анонімa з Горян – у Горянській ротонді X–XI ст. – у малій церковці вже тепер обіч Ужгорода, а колись у селі Горяни – надзвичайні розписи майстра явно італійської школи, який прибув у цей чарівний закуток Европи на запрошення магнатів франко-італійського походження Друґетів (Druget) – нових володарів краю. Внутрішні стіни ротонди розписані у XIV ст. у стилі італійської проторенесансної школи Джотто. З тих розписів, понівечених часом, з неймовірною силою струменить найчистіша відкритість до «того, що від-кривається» людині. Можливо, в Україні це найглибше і найчистіше джерело…

А насамкінець невеликий екскурс в иншу европейську традицію, яка в ній підспудно жевріє, періодично вириваючись то на полотна Рембранта, то проявляючись у фресках Джотто та анонімa з Горян.

Про те, що давні й прості посполиті, відповідно, досократівські мислителі, укладали свої стосунки із тим, що від-кривається, яке ми в нашому суб'єкт-об'єктному конструкті називаємо «світом», по-иншому, це, здається, зрозуміло. У них були чесно широкорозплющені очі, вони «бачили». Ми ж «досліджуємо», «вивчаємо», «препаруємо» в об'єктивізуючому сенсі те, що від-кривається. Ми позбавляємо його власної свободи, перетворюємо на «предмети» і з цих «предметів», як з лого, складаємо «світ» – наш світ. Але ми робимо мертвим не лише те, що від-кривається до нас, але тим самим і самих себе. Ми не зауважуємо, що у «світі предметів» ми й самі перетворюємося на «предмет». І у цьому полягає проблема й навіть трагедія нашої сучасної цивілізації

– з її опредмечуванням всього, навіть Творця, з її технізацією і навіть, у результаті засилля техніки та штучного інтелекту, можливою цивілізаційною смертю.

Свого часу великий прозорливець і мрійник Мартін Гайдеґґер плекав надію, що з цього порочного кола сучасному людству, принаймні його європоцентричній частині, вдасться вирватися. Він закликав повернути людину до її справжньої сутності як простої «присутності» – Daseyn (або частіше Dasein, від німецького Da-sein – «тут-буття» або «присутність»). Ми не королі речей, не Гобсеки, які безкінечно порпаються у своїх коштовностях. Ми лише свідки, просто присутні при тому, «що перед нами роз-кривається», «що нам роз-кривається». І у цьому сенсі разом з тим роз-кривається наша «при-сутність», яка триває у часі і творить цей «світ».

Таке відчування себе і «того, що від-кривається» мало б виправити помилку двотисячолітньої давності. Мало б… Однак, поки що, ні.

Ми й далі переходимо тернями об'єктивізації сокровенного. І платимо за це об'єктивізацією, опредмечуванням, відчуженням людини від самої себе як при-сутності, безкінечним руйнуванням світу, війнами, технічними катастрофами і т. д.

А варто було б просто приглянутися до бездонних колодязів на нашому полотні Тиціана у далекій, здається, все більше європейській провінції.

*1. Хайдеггер Мартин. Гераклит. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2011.*

*2. Heidegger Martin. Heraklit: 1. Der Anfang des abendlän-*

*dischen Denkens (Sommersemester 1943); 2. Logik. Heraklits Lehre vom Logos (Sommersemester 1944) / hrsg. von Manfred S. Frings. Gesamtausgabe. Bd. 55. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1994.*

*3. Woźniak Cezary. Okamgnienie: doświadczenie źródłowe a granice filozofii. Wyd. 3. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.*

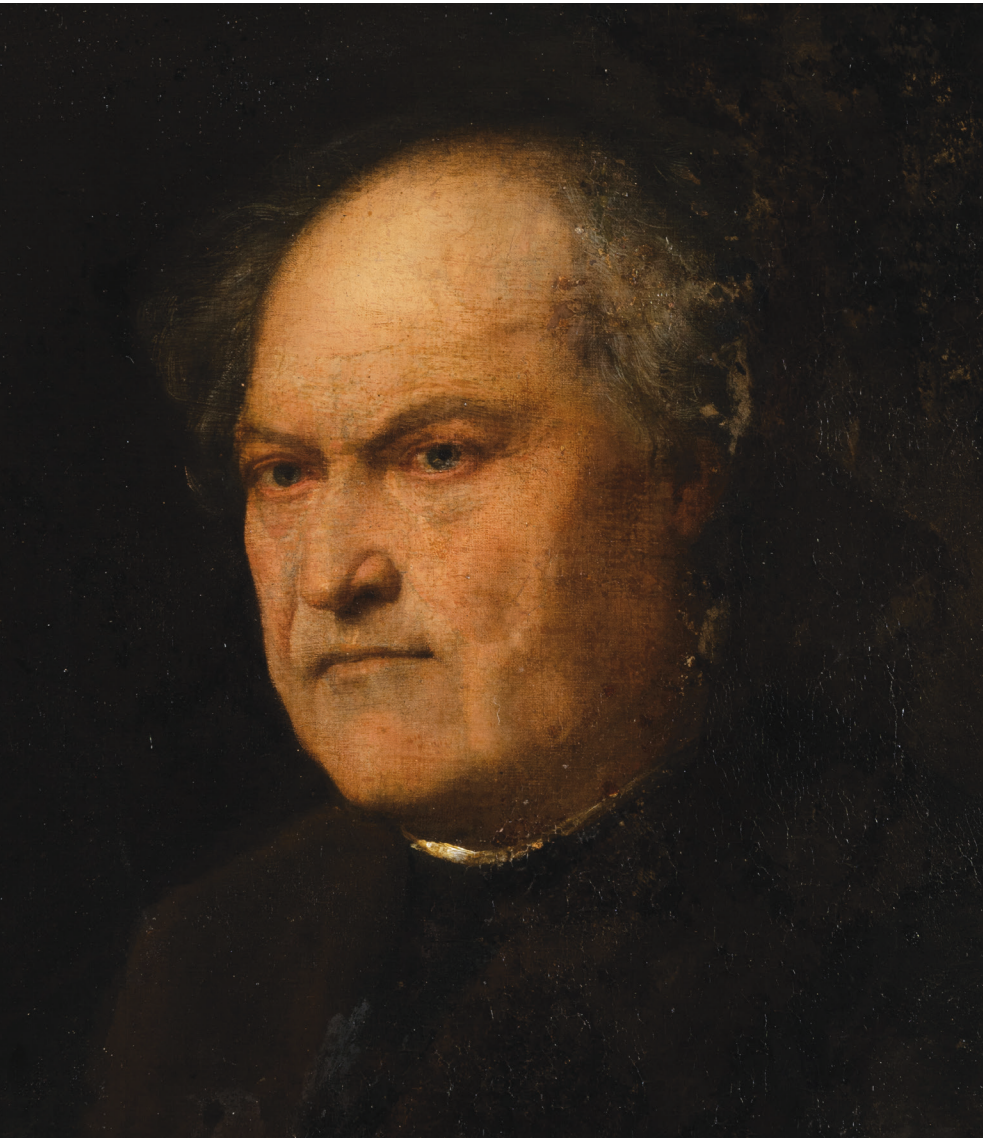
*4. Wodziński Cezary. Kairos : konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger. Gdańsk: Słowo/obraz Terytoria, 2010.*

*23 серпня 2026, Львів*

**Тиціан Вічелio /Tiziano Vecellio (1488/1489 – 1576)**
Портрет старого чоловіка



**Тиціан Вічелліо /Tiziano Vecellio (1488/1489 – 1576)**
Портрет старого чоловіка (фрагмент)



**Тиціан Вічелліо /Tiziano Vecellio (1488/1489 – 1576)**
Портрет старого чоловіка (фрагмент)

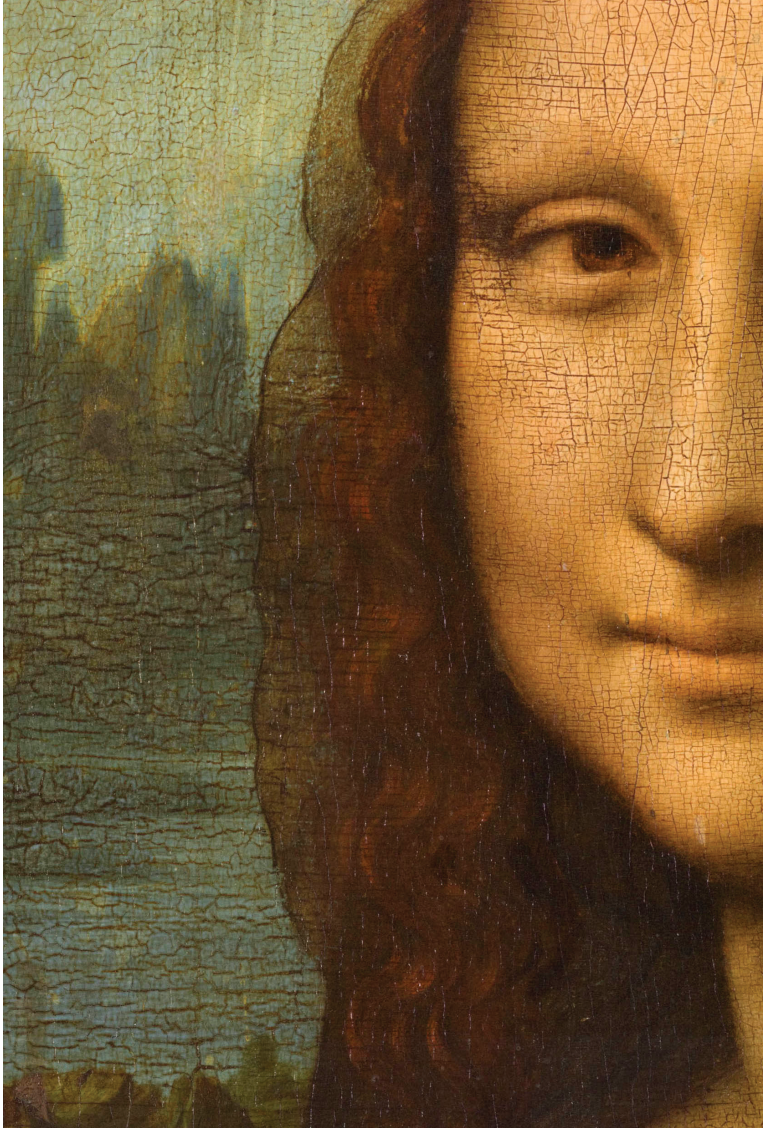




**Мікеланджело Буонароті /Michelangelo-Buonarroti (1475 – 1564)**
Сикстинська капелла, Сивілла (фрагмент)



**Мікеланджело да Караваджо /Michelandgelo da Caravaggio (1571 – 1610)**
Покладення у гріб



**Леонардо да Вінчі /Leonardo da Vinci (1452 – 1519)**
Монна Ліза (фрагмент)



**Рембрандт ван Рейн /Rembrandt van Rijn (1606 – 1669)**
Автопортрет (фрагмент)



**Джотто ді Бондоне /Giotto di Bondone (1267 – 1337)**
Капелла Скровенні, Падуя, Взяття під стражу (фрагмент)



**Анонім з Горян /Anonymous from Goryany (XIV ст.)**
Ангел (фрагмент)

## ОДИНАДЦЯТА ПІСНЯ ІГОРЯ ГРЕЧАНИКА

*«…πῶς ἔτλης Ἀϊδόσδε κατελθέμεν, ἔνθα τε νεκροὶ*
*ἀφραδέες ναίουσι, βροτῶν εἴδωλα καμόντων;»*
*«ὣς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγώ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον:*
*'ὦ Ἀχιλεῦ Πηλῆος υἱέ, μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,*
*ἦλθον Τειρεσίαο κατὰ χρέος, εἴ τινα βουλὴν*
*Αλήθεια, πως το αποδυνάστηκες να κατεβείς στον Άδη,*
*όπου οι νεκροί διανεύουν άπραγοι, των πεθαμένων οι ίσκιοι;»*
*Είπε, κι εγώ γυρνώντας μίλησα κι απηλογιά του δίνω:*
*„Γιέ του Πηλέα, που ο πιο λιοντόκαρδος στους Αχαιούς λογιόσουν,*
*ήταν ανάγκη εδώ που μ' έφερε, να πάρω την ορμήνια*
*εἴποι, ὅπως Ἰθάκην ἐς παιπαλόεσσαν ἱκοίμην:*
*οὐ γάρ πω σχεδὸν ἦλθον Ἀχαιΐδος, οὐδέ πω ἀμῆς*
*γῆς ἐπέβην, ἀλλ' αἰὲν ἔχω κακά. σεῖο δ', Ἀχιλλεῦ,*
*οὔ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτατος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω.*
*πρὶν μὲν γάρ σε ζωὸν ἐτίομεν ἶσα θεοῖσιν*
*του Τειρεσία, στην κακοτράχαλη το πως θα φτάσω Ιθάκη.*
*Τη χώρα ακόμα την αργίτισσα δε ζύγωσα, τη γη μου*
*δεν πάτησα' τυράννια ατέλειωτα με δέρνουν. Μα από σένα*
*άλλος αλήθεια πιο καλότυχος μήτε έγινε, Αχιλλέα,*
*μήτε θα γίνει' σε δοξάζαμε σαν τους θεούς οι Αργίτες,*
*Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν*
*ἐνθάδ' ἐών: τῷ μή τι θανὼν ἀκαχίζευ, Ἀχιλλεῦ.'*
*«ὣς ἐφάμην, ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε:*
*'μὴ δή μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.*
*βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ,*
*όσο που ζούσες' τώρα ξέχωρα μες στους νεκρούς ορίζεις,*
*εδώ που βρίσκεσαι' μη θλίβεσαι λοιπόν για το χαμό σου.»*
*Είπα, κι αυτός γυρνώντας μίλησε κι αυτά μου απηλογήθη:*
*„ Ας τα, Οδυσσέα τρανέ, κι ο θάνατος δεν παίρνει παρηγοριά!*

*Κάλλιο στη γης να ξενοδούλευα ξωμάχος, ρογιασμένος*
*ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίοτος πολὺς εἴη,*
*ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.» (1)*
*(Τραγούδι 11 της Οδύσσειας του Ομήρου)*

*«Як ти насміливсь в оселю Аїда зайти, де лиш мертвих*
*Тіні безживні блукають, примари людей непритомні?"*
*Так Ахілл говорив, я ж у відповідь мовив до нього:*
*"Сину Пелея, Ахілле, з ахеїв усіх найсильніший!*
*По віщування прийшов до Тіресія я, щоб пораду*
*Певну він дав мені, як на скелясту вернутись Ітаку.*
*Ще й не наблизився я до Ахеї, на землю вітчизни*
*Ще не ступив — все нещастя мене облягають. Від тебе ж*
*І не було щасливішого мужа, Ахілле, й не буде!*
*Ще за життя твого всі ми, аргеї, тебе шанували*
*Врівні з богами, тепер же і тут, серед мертвих, так само*
*Ти владарюєш, — отож не сумуй, що умер ти, Ахілле!"*
*Так говорив я, а він у відповідь мовив до мене:*
*"Не утішай мене в смерті моїй, Одісссею пресвітлий!*
*Краще уже батраком я на ниві чужій працював би*
*У бідняка, що й самому скупого прожитку не досить,*
*Ніж володарив над мертвими тут, що життя позбулися.» (2)*
*(Гомер, Одіссея, пісня одинадцята, переклад Бориса Тена)*

У зеніті літа Одіссей, після років митарств і боїв, як і ми цьогоріч, на 12-му році війни, опинився перед воротами Аїду. Що й оспівав Гомер (Ὅμηρος) в одинадцятій пісні своєї Одісссеї (Ὀδύσσεια).

Так минали роки і роки війни. Була звитяга і були перемоги. Є звитяга і є перемоги. Але були і біль, і смерть. Усі 12 років.

І от прийшов час, коли Одіссей зрозумів, що, поза волею богів, яким би він відважним не був, які б

жертви у цьому світі не складав, повернутися у свою милу скелясту Ітаку вже не зможе.

Чому? А тому, що мало виграти битву. Потрібно очистити свою душу і віддати належне своїм побратимам, з якими ти йшов у бій і яким волею богів повезло менше – бо вони опинилися поза цим світом.

Так само і ми вже не повернемося в ту Україну, яку мали до війни, якщо не усвідомимо, чим була ця війна у всій її жахливості, і не віддамо належне тим, хто стояв поруч із нами, однак загинув і тепер перебуває в іншому світі.

Так, ми переможемо – і це є предметом нашої непохитної віри й незламності. Навіть попри те, що жнива смерті тривають щодня. І сьогодні, коли пишу цю статтю, Львів, у цьому зеніті літа, Кімерія вкотре обстріляла ракетами, і є поранені, і знищені людські гнізда.

Але мусимо колись таки до тієї нашої Ітаки, до нашої України, все ж повернутися. Як прагнув до неї повернутися й втомлений Одіссей, Одісс (3). Йому, як і багатьом із нас, уже стало нестерпно бути серед ворогів та чужих, всюди бути чужинцями – ξένος᾽ами, чужими світові, вічними подорожніми, вічними митарями… Як тут не згадати Шевченкове: «В Україну ідіть, діти! В нашу Україну...»

Та чи міг повернутися додому той, хто всюди чужий, як от тепер ми, українці, – силою волі богів такі самі митарі, як і Одіссей, – не перейшовши і через біди війни, до яких спричинилися вороги, і через гоніння нас, чужих, нашими ж неначе б то близькими сусідами? Навряд чи…

Але так само ми не повернемося додому, якщо не назвемо, не поховаємо, не відплачемо усіх своїх мертвих…

Одіссей зрозумів, що повернення до Ітаки лежить через вшанування мертвих – така воля богів. А тому він і прийшов до воріт Аїду.

Так і ми маємо постукати в двері Аїду, віддати належне, щоб повернутися «в Україну… нашу Україну», маємо повернути, поховати та відплакати кожне тіло…

Як і Одіссей, маємо перейти через зустріч із нашими померлими в Аїді…

У Львові, на двох локаціях – у Музеї модернізму та в Палаці Потоцьких, – відкрилася виставка київського скульптора Ігоря Гречаника «Крик тіні». Кожен може мати свої асоціації, відвідуючи виставку.

Для когось його скульптурні композиції відкрилися як ажурні каркаси для манекенів чи пишних дамських суконь, просто театральні декорації.

Для когось вони нагадують манекени Джорджо де Кіріко (Giorgio de Chirico, 1888–1978).

Комусь вони можуть нагадати палаючу жирафу Сальвадора Далі (Salvador Felip Jacint Dalí i Domènech, 1904–1989).

І всі мають рацію – асоціації залежать від чуттєвої конституції глядача та його естетичного досвіду.

Однак для мене ці обдерті вітрами війни, позбавлені м’яса, людської плоті, антропоморфні металеві конструкції одразу ж нагадали входження чужинця, вічного митаря Одіссея в Аїд. Там його зустрічають спраглі життя тіні мертвих, тіні давніх предків, тіні

героїв – і побратимів, і супротивників (тоді ще було в пошані благородство), і тіні людей, нікому не відомих.

Особисто для мене вхід на виставку Ігоря Гречаника «Крик тіні» став входом у світ полеглих. Наших полеглих.

В Аїді Одіссей мав здійснити і здійснив належне – приніс належне тіням померлих, поживу нашої пам'яті – «медом з молоком, солодким вином…» – медом нашої вдячності, молоком пам'яті та вином слави.

Одісс, як і Гречаник, вів із ними непрості, важкі розмови – бо ж ми всього лишень відвідувачі його виставки, часто неуважні чи легковажні, – тоді як автор цих скульптур жив і живе зі своїми образами, з цими тінями загиблих. Бо ж зрозуміло, що йдеться не про тіні на стінах виставкових зал, а про тіні тих, кому ми винні, – про тіні Аїду... Як і Одіссу йшлося саме про них…

*«ἡ δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρρόου Ὠκεανοῖο…*
*ὅφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη.*
*το δρόμο πήραμε στον Ωκεανό από δίπλα,*
*ως που στο μέρος πια βρεθήκαμε που 'χε αρμηνέψει η Κίρκη.*
*Κει πέρα κράτησαν ο Ευρύλοχος κι ο Περιμήδης μπρος μου*
*τα δυο σφαχτά' κι εγώ ανασέρνοντας το κοφτερό σπαθί μου*
*βόθρον ὄρυξ' ὅσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,*
*ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοὴν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,*
*πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἴνῳ,*
*τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι: ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον.*
*πολλὰ δὲ γουνούμην νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,*
*λάκκο ως μια πήχη πήρα κι άνοιξα του μάκρους και του φάρδους.*
*και πρόσφερα χοές στα χείλη του στους πεθαμένους όλους'*
*πρώτα μελόγαλα τους έχυσα, κρασί γλυκό κατόπι,*
*νερό στο τέλος, και πασπάλιζα κριθάλευρο από πάνω'*
*και δεόμουν στων νεκρών τ' ανέψυχα κεφάλια, τάζοντας τους,*

*ἐλθὼν εἰς Ἰθάκην στεῖραν βοῦν, ἥ τις ἀρίστη, ῥέξειν» (1)*
*(Τραγούδι 11 της Οδύσσειας του Ομήρου)*

*«врешті дісталися ми течій ріки Океану…*
*до місця дійшли, про яке говорила Кіркея*
*Вдвох Перімед з Еврілохом тримали призначені в жертву*
*Вівці, а я, із піхов свій вийнявши меч гостролезий,*
*Викопав яму в лікоть один і завдовжки, й завширшки,*
*Потім над нею вчинив я померлим усім узливання*
*Медом раніш з молоком, солодким вином після того,*
*Потім водою і ячною врешті посипав мукою.*
*Вмерлих безсилі благаючи голови, дав обіцянку,*
*Що, повернувшись в Ітаку, їм ялівку з стада найкращу*
*В жертву спалю я…» (2)*
*(Гомер, Одіссея, пісня одинадцята, переклад Бориса Тена)*

То чого вчать відвідини Одіссеєм сфер інфернальних? Лише належного? Чогось ритуального? Того, що достойним слід віддати належне?

Чи, може, ще чогось?

Як на мене, то вся історія митарств Одіссея – про те, що на цьому світі ми лише гості...

А тому маємо гостити в ньому належним чином.

Так, світ буває злим, але й гостинним. І вся драма людського гостювання у цьому світі розігрується поміж людьми. Так, у ньому ми завжди ξένος'и – ми Інші і для цього світу, і для тих, хто після того, як ми його покинемо, тимчасово у цьому світі залишається, — в опорі на свої ілюзії, звісно.

І нас у цьому світі зустрічають як Інших, і ми зустрічаємо інших як Інших – чужинців, іноземців, незнайомців, приїжджих, Одіссів, Одіссеїв. І це породжує всеохопне, містичне відчуття відчуженості.

Так, відчуття своєї відчуженості від оточуючих і світу, відчуття негостинності світу і гнаності в образі Одіссея є, звісно, архетипічним.

Однак воно має і свої втілення – як-от в образах Ігоря Гречаника. Це ще один його образ – долоня з цвяхом у ній. Зрозуміло, про що це, – про Новий Заповіт, але й про гнаність Чужого, Іншого – Сина Людського.

Тому знаковою для виставки «Крик тіні» є і фігура Василя Стуса (1938–1985), представленого в образі Данте Аліґ'єрі (Dante Alighieri, 1265–1321), – ще одного великого опроваджувача колами і райського, й інфернального світів.

Як і Одіссей, він став вигнанцем, всюди чужинцем. Залишивши дружину і дітей, покинувши рідну Флоренцію у 1302 році – свою Ітаку, – він більше до неї не повертався. Вигнання Данте Аліґ'єрі з Флоренції теж привело його до воріт Пекла. Саме в період вигнання Данте написав твір, що прославив його у віках, – «Комедію», до назви якої через кілька століть, у 1555 р., у венеціанському виданні додадуть слово «Божественна». Вона складається з трьох частин – «Пекло», «Чистилище» і «Рай». Аліґ'єрі пройшов колами Пекла. Та до своєї Ітаки він так і не повернувся – помер на чужині…

*«Nel mezzo del cammin di nostra vita*
*mi ritrovai per una selva oscura,*
*ché la diritta via era smarrita.*
*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura*
*esta selva selvaggia e aspra e forte*
*che nel pensier rinova la paura!*
*Tant'è amara che poco è più morte;*
*ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,*

*dirò de l'altre cose ch'i' v' ho scorte. (3)*
*(Canto I dell'Inferno della Divina Commedia di Dante Alighieri)*

*«На півшляху свого земного світу*
*Я трапив у похмурий ліс густий,*
*Бо стежку втратив, млою оповиту.*
*О, де візьму снаги розповісти*
*Про ліс листатий цей, суворий, дикий,*
*Бо жах від згадки починa рости!*
*Над смерть страшну гіркіший він, великий, —*
*Але за благо те, що там знайшов,*
*Повім про все, що в пам'ять взяв навіки.» (3)*
*(Данте, Пекло, пісня перша, переклад Максима Стріхи)*

Данте помер на чужині, як у наші часи і Василь Стус…

*«Як добре те, що смерті не боюсь я*
*і не питаю, чи тяжкий мій хрест.*
*Що вам, богове, низько не клонюся*
*в передчутті недовідомих верств.*
*Що жив-любив і не набрався скверни,*
*ненависті, прокльону, каяття.*
*Народе мій, до тебе я ще верну,*
*і в смерті обернуся до життя» (5)*
*(Василь Стус. Як добре, що смерті не боюсь я...)*

Тішуся з того, що був на його перепохованні. І я, малий, віддав Достойному належне. Як віддав йому належне й Ігор Гречаник. І так має бути. І так належиться. Як трохи раніше написав у своїх «Скорботних елегіях», або «Скорботах» (Tristia), ще один вигнанець – вигнанець із Риму Овідій (Publius

Ovidius Naso, 43 до н. е. – 17 н. е.), наперед написавши епітафію на свій гробівець:

*«Hic ego qui jaceo tenerorum lusor amorum,*
*Ingenio perii, Naso poēta, meo.*
*At tibi, qui transis, ne sit grave, quisquis amasti,*
*Dicere: Nasonis molliter ossa cubent.» (7)*
*(Publius Ovidius Naso, Tristia, III, 3, 73-77)*

*«Я, що лежу тут, Назон, оспівувач любощів ніжних,*
*Марно зі світу пішов через свій хист до пісень.*
*Ти, що проходиш (чи сам не кохав?) — не лінуйся шепнути:*
*“Праху Назона нехай буде легкою земля!”» (8)*
*(Овідій, Книга III, вірш 3, 73-77 пер. Андрія Содомори)*

Отож, що робить Ігор Гречаник своїми повітряними меморіалами? Може, так сприймаючи його пластичні образи,

*«wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng»*
*(Paul Celan (1920–1970). Todesfuge)*

*«ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно» (9)*
*(Пауль Целан (Пауль Лео Анчель). Фуга смерті. Переклад М. Бажана)*

Або в перекладі Василя Стуса:

*«в повітрі ми риємо яму*
*в ній буде не тісно.» (10)*
*(Пауль Целан (Пауль Лео Анчель). Фуга смерті. Переклад В. Стуса)*

Ось такі не надто радісні, проте, здається, наближені до скорботи, яку в миру звуть мудрістю, думки породили в мені пластичні образи Ігоря Гречаника, скульптора...

*1. Ομήρου Οδύσσεια.*

*2. Гомер. Одіссея, Харків, Фоліо, 2023.*

*3.Wodziński Cezary. Odys gość: esej o gościnności. 2015/ Gdańsk. słowo/obraz terytoria sp. z o.o.*

*4. Canto I dell'Inferno della Divina Commedia di Dante Alighieri.*

*5. Данте Аліг'єрі, Божественна Комедія: Пекло, К. / Астролябія, 2023*

*6. Василь Стус. Твори у чотирьох томах. Львів, 1995.*

*7. Publius Ovidius Naso. Tristia, III, 73-77*

*8. Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. К.: Основи, 1999.*

*9. Пауль Целан. Фуга смерті, переклад Миколи Бажана*

*10. Василь Стус. Фуга смерті / Журнал «Ї», № 3, 1990*

*30 липня 2026, Львів*

Ігор Гречаник / Igor Grechanyk (1960)
2022, 2023



**Ігор Гречаник / Igor Grechanyk (1960)**
2022, 2023, (фрагмент)



**Ігор Гречаник / Igor Grechanyk (1960)**
Крик тіні, Присвята розбомбленим містам України, 2022



**Ігор Гречаник / Igor Grechanyk (1960)**
2022, 2023, (фрагмент)



**Ігор Гречаник / Igor Grechanyk (1960)**
Василь Стус в образі Данте,
що споглядає дев'ять кіл російсько-радянського пекла України, 2024



# ВЕНОЗНА БИЧА КРОВ В ПОЛОТНАХ АНГЕЛІНИ ГАФИНЕЦЬ

Підгорецький замок Львівської національної галереї цього літа скрасився великою виставкою робіт художниці з Ужгорода Ангеліни Гафинець. Це близько сотні робіт, які представляють різні періоди та цикли її художньої практики.

Як правило, це міські краєвиди, що плавляться у королівських червоній та ультрамариновій барвах спекотного Ужгорода. Принаймні у більшості з цих краєвидів вгадується ужгородська греко-католицька катедра та неповторна томливість ужгородського осоння.

У Гафинець є певна двоїстість: з одного боку – як на мене – набуте відчуття височенного сяючого неба центральної України, Дніпра, Києва, а з иншого – «темного», «кармінного» в його зеніті сонця Панонської долини, яка чи то починається, чи завершується десь між Ужгородом та Мукачевом.

У Гафинець світло – як втомлена, сповільніла після того, як пролетіла артеріями роз'юшеного люттю сутички, венозна кров офірного бика, якого випустили на арену, щоб убити. Це кармінна кров розпеченого, як пательня, Ужгорода, яка поволі, під вечір, сягає розпеченості ультрамарину, щоб через ніч знову повторити той одвічний цикл ужгородської тавромахії – ταυρομαχία – постійного забивання бика, небесного Тельця.

У цих роботах колір є теплом, жаром. Інколи ми його не «бачимо», однак відчуваємо, як ультрачервоне «сяяння» гарячого каменю. Саме такі асоціації викликає споглядання пашіючих жаром ландшафтів Гафинець.

Є, звісно, і київські ремінісценції. Вони доволі чітко відрізняються кольоровим вирішенням: це радше світла, сонячна і дещо ярмаркова колористика орфістки Соні Делоне (Sonia Delaunay, Сара Штерн, 1885–1979). Можливо, це спільне для них жіноче світосприйняття, а можливо – щось українське, закладене в дитячу свідомість і Делоне, і Гафинець. Делоне, попри те, що більшість життя провела спочатку в Санкт-Петербурзі, а потім у Парижі, все ж у дитинстві була сформована справді сяючою, справді полудневою українською колористикою – Одесою, у якій народилася і вперше побачила кольори неба.

Ознаки орфізму, як одного з напрямків кубізму, розробленого Робером Делоне (Robert Delaunay, 1885–1941), чоловіком Соні, прочитуються саме у «київських» роботах Гафинець. Якимось дивом метод тут чітко прив'язаний до місця. Але важливо повернутися до цих її колористичних експериментів.

Делоне вивчав теорію кольору Ежена Шевреля (Michel-Eugène Chevreul, 1786–1889) і створив метод, який назвав «симультанізмом» (від simultanée – одночасний). Симультанний ефект виявлявся тоді, коли два поставлені поруч елементи чи кольори змінювали один одного – так виникав ефект взаємопроникнення предметів один в одного, ефект руху через гру кольору та світла. Гафинець спробувала використати його здобутки, вступаючи в діалог із колористично новим

для неї обширом – іншим сонцем, іншим квітом, іншою зеленню, Києвом.

А це шлях непростий. Київ поставав не в одній інтерпретації. Згадаю хоча б одну – в інтерпретації метреси і зовсім іншої у своїй творчості Олени Придувалової (1960). Тому йти цим шляхом ой як непросто. Але принаймні Ангеліна Гафинець ступила на цей шлях. І, здається, вдало.

Дещо вище вже було кинуто кілька слів, які визначать напрямок моїх подальших медитацій на предмет робіт мисткині Ангеліни Гафинець. А саме – «краєвид», «ландшафт», «кубізм»…

Так, формально ми маємо справу з міськими ландшафтами. Перед нами майже з кубістичною наївністю постають брили міських будівель. Гафинець не пише фактологічних ведут, як Каналетто (Giovanni Antonio Canal, Canaletto, 1697–1768). Її «ландшафти» впізнавані, однак не буквальні. Радше це свого роду натюрморти – штучно скомпоновані композиції, – ну от як у натюрмортах Джорджо Моранді (Giorgio Morandi, 1890–1964). Звісно, тут я веду мову не про колористику, а про композицію. Отож, маємо справу не зовсім із «ландшафтами», а радше зі свого роду «натюрмортами». І тут кубістичний шлейф годі й приховати. Гафинець викомбіновує з кубів розпечених будинків та веж зважені композиції, видаючи їх за ландшафти.

Разом із тим вона, свідомо чи несвідомо, ще дещо перейняла у того ж маестро натюрморту Джорджо Моранді. Він створював не «мертву натуру», а метафізичні, магічні мізансцени, в яких «акторами» були предмети – кухлі, пляшки, куби… Ці предмети

в його натюрмортах виявлялися живими – вони спілкуються, дискутують один з одним…

Гафинець, знову ж – свідомо чи несвідомо — розвивається у тому ж самому напрямку. Її «ландшафти-натюрморти» так само повільно трансформуються у мізансцени. У них з'являється не лише зважена композиція, але й майже невловима магія, щось справді метафізичне, те, що понад намацальним, – τὰ μετά τὰ φυσικά – «те, що понад фізикою», metaphysica… Щось надчуттєве, недоступне досвідові…

Як галичанина, моя перша асоціація, коли я побачив розвиток «ландшафту-натюрморту» Гафинець, була пов'язана з деякими текстами дрогобичанина Бруно Шульца (Bruno Schulz, בְּרוּנוֹ שׁוּלְץ, 1892–1942). Він був і письменником, і художником. Однак найкращі свої «ландшафти» створив у царині красного письменства – де-де, але тут він був, можливо, й «найживописнішим» з усіх тих, хто досі тримав у руках перо.

От хоча б шматочок з його «натюрмортів»: «рум'яна міста темніли і заквітали пурпуром, аж раптом весь світ почав в'янути і чорніти, з нього швидко виділявся маячний змерх, котрий плямував всі речі. Підступно і ядуче та зараза сутінок ширилися довкола, перекидалася від речі до речі, чого діткнула – те одразу трухло, чорніло, розсипалося на порох. … Потім все починало заростати чорною порохнявою корою, яка лущилася великими плахтами, хворобливими струпами темряви. А коли долі в тихому замішанні, у паніці швидкого розкладу все зникало і йшло прахом, вгорі підіймався безмовний сполох зорі, мінився дзенькотом міріадів тихих дзвіночків, підносився міріадом невидимих жайворонків, які летіли в одну срібну

безкінечність. Потім раптом спадала ніч – велика ніч, котру розносили подихи вітру. … Та велика, збориста, наростаюча тінями і розпорошувана вітрами осіння ніч крила в своїх складках темряви світлі кишеньки, торбинки кольорового дріб'язку, барвистого розмаю шоколадок, кексів та колоніальних дивовиж. Ті, збиті з ящиків від цукру, яскраво обліплені рекламами шоколаду, повні шматочків мила, веселої тандити, позолочених браслетів, станіолі, трубочок, вафель та кольорових м'ятних цукерків ятки й крамнички були розсіяними по нетрях величезної, порізаної лабіринтами, рузкуйовдженої вітрами ночі острівцями легковажности та брязкотельцями безтурботности.» (Бруно Шульц, Ніч Великого Сезону, пер. Т. Возняк, 1983)

Так, це инше місто. Місто з північного, холодного, а не з південного, розжареного боку наших гір – Дрогобич. Але це той самий метафізичний «ландшафт-натюрморт». Правда в прозі…

І насамкінець ще одне спостереження, яке може показати майбутній трек розвитку «ландшафтно-натюрмортного» циклу Ангеліни Гафинець. Так, на разі ми маємо справу з виваженими, спокійними і дійсно «ландшафтно-натюрмортними» роботами Гафинець. І неначе на перший погляд в тих роботах динаміка зводиться до реплік і відповідей об'єктів, а це брили міських будинків, до скритої мізансцени.

Однак в деяких останніх роботах можна зауважити неначе неможливий, якщо згадати «школу», звідки могла вийти Гафинець чи її вчителі – а це міг би бути Джорджо Моранді – рух, певну динаміку. Будинки Гафинець на деяких роботах, неначе ламають

непорушне правило натюрморта, і починають рухатися. Ще ледь помітно. Однак… Так, це ще не масовий зрив у небо, як у Шульца, коли і предмети, і дахи, і самі будинки божеволіючи зриваються у вируюче небо. Вони лишень роблять перші порухи… Але це на наших очах вже постає нова якість – Гафинець підійшла до межі, за якою «натюрморт» стає драматичною «сценою». При цьому будинки, храми дійсно злітають – як у Ель Греко (El Greco, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος), 1541 – 1614) в його неймовірному «Краєвиді Толедо» (1600 рік, Metropolitan Museum of Art), де сама земля зривається у розбурхане небо.

І тоді об'єкти на полотнах Гафинець вже зовсім перетворюються з об'єктів на суб'єкти, на персони… Така трансформація сталася у творчості Хаїма Сутіна (Chaïm Soutine, חיים סוטין, 1893 – 1943), коли мертва об'єктивізована «Туша бика» (1924, Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало) трансформувалася у його божевільні, гіпердинамічні будинки та дерева, що буквально волали у небо (Будинки», 1921, . «Пейзаж Кань», 1924–1925, «Вулиця в Кань», 1924, Musée d'Orsay ).

От хоча б шматочок з його «натюрмортів»: «рум'яна міста темніли і заквітали пурпуром, аж раптом весь світ почав в'янути і чорніти, з нього швидко виділявся маячний змерх, котрий плямував всі речі. Підступно і ядуче та зараза сутінок ширилися довкола, перекидалася від речі до речі, чого діткнула – те одразу трухло, чорніло, розсипалося на порох. … Потім все починало заростати чорною порохнявою корою, яка лущилася великими плахтами, хворобливими струпами темряви. А коли долі в тихому замішанні, у паніці швидкого розкладу все зникало і йшло прахом, вгорі

підіймався безмовний сполох зорі, мінився дзенькотом міріадів тихих дзвіночків, підносився міріадом невидимих жайворонків, які летіли в одну срібну безкінечність. Потім раптом спадала ніч – велика ніч, котру розносили подихи вітру. … Та велика, збориста, наростаюча тінями і розпорошувана вітрами осіння ніч крила в своїх складках темряви світлі кишеньки, торбинки кольорового дріб'язку, барвистого розмаю шоколадок, кексів та колоніальних дивовиж. Ті, збиті з ящиків від цукру, яскраво обліплені рекламами шоколаду, повні шматочків мила, веселої тандити, позолочених браслетів, станіолі, трубочок, вафель та кольорових м'ятних цукерків ятки й крамнички були розсіяними по нетрях величезної, порізаної лабіринтами, рузкуйовдженої вітрами ночі острівцями легковажности та брязкотельцями безтурботности.» (Бруно Шульц, «Ніч Великого Сезону», пер. Т. Возняк, 1983).

Так, це инше місто. Місто з північного, холодного, а не з південного, розжареного боку наших гір — Дрогобич. Але це той самий метафізичний «ландшафт-натюрморт». Правда в прозі…

І насамкінець ще одне спостереження, яке може окреслити майбутній трек розвитку «ландшафтно-натюрмортного» циклу Ангеліни Гафинець. Так, наразі ми маємо справу з виваженими, спокійними і дійсно «ландшафтно-натюрмортними» роботами Гафинець. І неначе на перший погляд у тих роботах динаміка зводиться до реплік і відповідей об'єктів, а це брили міських будинків, до скритої мізансцени.

Однак у деяких останніх роботах можна зауважити неначе неможливий, якщо згадати «школу», звідки

могла вийти Гафинець чи її вчителі, – а це міг би бути Джорджо Моранді, – рух, певну динаміку. Будинки Гафинець на деяких роботах неначе ламають непорушне правило натюрморта і починають рухатися. Ще ледь помітно. Однак… Так, це ще не масовий зрив у небо, як у Шульца, коли і предмети, і дахи, і самі будинки, божеволіючи, зриваються у вируюче небо. Вони лишень роблять перші порухи… Але це на наших очах уже постає нова якість – Гафинець підійшла до межі, за якою «натюрморт» стає драматичною «сценою». При цьому будинки, храми дійсно злітають – як у Ель Греко (El Greco, Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, 1541–1614) в його неймовірному «Краєвиді Толедо» (1600 рік, Metropolitan Museum of Art), де сама земля зривається у розбурхане небо.

І тоді об'єкти на полотнах Гафинець уже зовсім перетворюються з об'єктів на суб'єкти, на персони… Така трансформація сталася у творчості Хаїма Сутіна (Chaïm Soutine, חיים סוטין, 1893–1943), коли мертва об'єктивізована «Туша бика» (1924, Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало) трансформувалася у його божевільні, гіпердинамічні будинки та дерева, що буквально волали у небо («Будинки», 1921; «Пейзаж. Кань», 1924–1925; «Вулиця в Кані», 1924, Musée d'Orsay).

І, до речі, про домінантну колористику робіт Ангеліни Гафинець, про той самий кармін венозної крові – чи не з туші бика Хаїма Сутіна він сплив на її полотна? Хоча текти міг різними шляхами. Як і колористика Делоне. Як вона потрапила на полотна Гафинець, уже не так важливо – в кожного є свої вчителі, тому несповідимі шляхи мистецькі…

Як це співзвучно Бруно Шульцу: «Тієї довгої і марної зими темрява розродилась в нашому місті величезним, стократним урожаєм. Дуже вже довго не прибиралось горищ і прикомірків, громадилось пляшки на пляшках і горшки на горшках, непомірно нарощувалось батареї порожніх бутлів. В тих спечених, багатобалкових нетрях дахів та горищ розпочався неймовірний процес виродження і шумування темряви. Почались чорні ради горшків, велемовні та мирні віча, белькотливе пляшкування, булькіт бутлів і слоїків. Аж певної ночі, зібравши під ґонтовим простором фаланги горшків та пляшок, вони поплили великою тісною ордою на місто. Горища перероджувались, виростали одне з одного, вистрілювали чорними шпалерами, а їх розлогими відлуннями проносились кавалькади стояків та балок, вистриби деревяних козлів, що уклякали на ялицеві коліна, щоб, потрапивши на волю, заповнити пустоту ночі галопом крокв, шумом платв та бантин. Саме тоді і вилились та поплили через ніч ті чорні ріки, ті міґрації діж та коновок. Місто облягла темінь їх лискучих та гомінких збіговиськ. Ночами чорне шумовиння посуду починало кишіти і напирати, як військо пащекуючих риб, нестримна навала пискуючих дійниць і змаразмілих цебрів. Громадились і дудніли денцями відра, діжки і коновки, колотились глиняні ківшики пічників, дерлися одні на одних й розсипчастими колонами виростали в небо старі капелюхи й циліндри франтів. І всі незграбно калатали кружками дерев'яних язиків, недолуго ремиґали дерев'яними губами ляпанину прокльонів і образ, розтраскували болотом на всю широчінь ночі. Аж поки допаплюжились, допроклинались. Викликані цим

шумуванням розпліткованого з краю в край начиння, насунули і зависли над ніччю цілі каравани та табори віхоли. Гігантське таборище, чорний пересувний амфітеатр почав велетенськими колами опускатися на місто. І тоді темрява вибухнула величезною збуреною віхолою і скаженіла три дні і три ночі… Небо вздовж і впоперек вимели вітри. Сріблисто-біле і просторе, воно прокреслювалось силовими лініями, знатужилось, аж тріскало, лютими борознами, немов застиглими жилами свинцю та олова, поділене силовими полями, тремтіло від напруги і було повне прихованого руху. В ньому промальовувались діаграми невидимої і невловимої віхоли, що заряджала весь виднокіл напругою. Її не було видно. Вона вгадувалась лише по будинках, по дахах, під котрі вганялася в своїй люті. Віхола вривалась усією своєю силою, і горища одне за одним виростали та вибухали шалом. Вона оголювала площі, залишала за собою на вулицях білу пустку й дощенту вимітала цілі ряди ринку. І лиш де-не-де вгиналася і тріпотіла, вчепившись за ріг будинку, поодинока людина. Під могутніми подихами віхоли вся ринкова площа випиналася і виблискувала порожньою лисиною. На небі вітер надув холодних і мертвих барв, мідно-зелених, жовтих та бузкових смуг – далеких склепінь та аркад свого лабіринту. Чорні й криві дахи стояли під небесами повні нетерпіння та очікування. Ті, що спізнались з виром, в натхненні підіймалися під розвихреним небом, переростали сусідні будинки і починали віщувати. Потім опадали, згасали, не в силі витримати могутнього подиху, який летів далі і сповнював весь простір тремтінням і жахом. І тоді інші будинки з криком піднімалися в пароксизмі

провидців і теж починали пророчити. Величезні буки коло костьолу стояли з піднесеними руками, як свідки приголомшуючих видінь, і кричали, кричали. Ген, за дахами ринку виднілись далекі вогняні мури – голі стрімкі стіни передмістя. Заскорузлі та остовпілі від жаху, вони виростали й дерлися одні на одних. Далека холодна заграва забарвлювала їх присмерковими барвами» (Бруно Шульц, «Віхола», пер. Т. Возняк, 1983).

Не відмовив собі в довжелезній цитаті. Вважаю, що для точнішого опису тих відрухів, які можна зауважити у роботах Ангеліни Гафинець, годі знайти відповідніший вербальний матеріал, ніж у Шульца.

А отже, доки ще тепле літо і «остовпілі від жаху» мури наших міст, в очікуванні того, що може нас спіткати у війні, в якій ми перебуваємо, ще не піднялися у пароксизмі заграв, подаруйте собі трохи рефлексії – не лише цією лектурою, але й відвідинами найкрасивішого замку нашого краю та насолодою від виставки, яка сьогодні його скрашує.

*Соня Делоне, Sonia Delaunay, «Танцівниця фламенко», «Danseuse de flamenco», Private Collection, 1916*

*Джорджо Моранді Giorgio Morandi,, «Натюрморт», «Natura morta», 1936, Palazzo Reale di Milano*

*Ель Греко, El Greco, «Краєвид Толедо», «Vista de Toledo» чи «Toledo bajo una tormenta», 1600, Metropolitan Museum of Art*

*Хаїм Сутін, Chaïm Soutine, «Будинки», «Maisons», 1921,*

*Хаїм Сутін, Chaïm Soutine, «Пейзаж Кань», «Paysage à Cagnes», 1924–1925,*

*Хаїм Сутін, Chaïm Soutine, «Вулиця в Кань», «Rue à*

*Cagnes», 1924 , Musée d'Orsay*

*Тарас Возняк, Бруно Шульц Повернення. Київ : Дух і літера, 2017*

*28 червня 2026, Брошнів-Осада*

**Ангеліна Гафинець / Angelina Hafynets**
«Площа Петефі. Вечір», 2022–2025,
полотно, олія, 30х30 см





**Ангеліна Гафинець / Angelina Hafynets**
«Ужгород. Вечір», 2020,
полотно, акрил, олія, 80х100 см





**Ніколя де Сталь / Nicolas de Staël (1914 - 1955)**
Потрібно побачити / Needs to be Seen
1950-ті



**Соня Делоне / Sonia Delaunay (1885 - 1979)**
Танцівниця фламенко / Danseuse de flamenco
1916





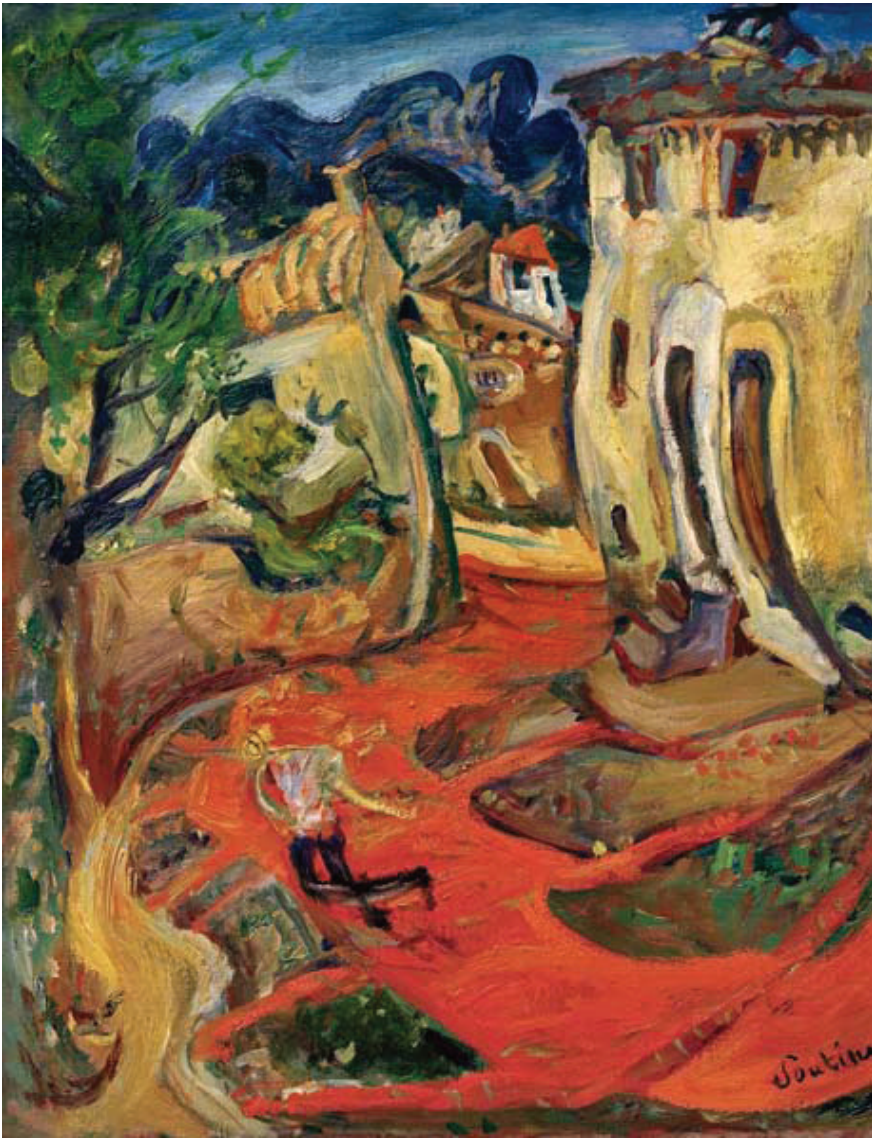
Джорджо Моранді / Giorgio Morandi (1890 - 1964)
Натюрморт, Still life



Ель Греко / El Greco
Краєвид Толедо / Vista de Toledo чи Toledo bajo una tormenta
1600



**Хаїм Сутін / Chaïm Soutine**
Вулиця в Кань / Rue à Cagnes
1924



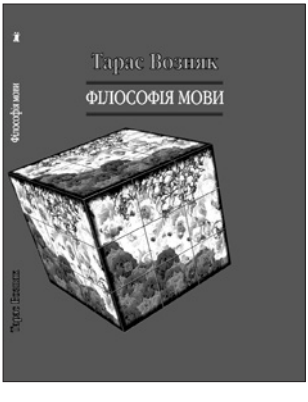


**Ангеліна Гафинець / Angelina Hafynets**
«Вечірній стан. Східниця»,2025,
полотно, акрил, олія, 30х40 см

## Інші видання Тараса Возняка
## Published works by Taras Voznyak




Возняк Т. Тексти та переклади, Харків: Фоліо, 1998, 667 с.
ISBN 966-03-0382-3
Voznyak T. Texts and translations, Kharkiv, «Folio», 1998, 667 p.
ISBN 966-03-0382-3



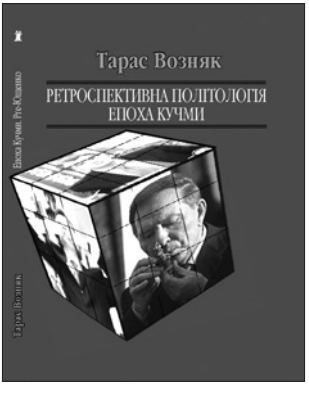

Возняк Т.
Філософія мови, Львів, «Ї», 2009, 180 с.
ISBN 978-966-7007-76-8
Voznyak T. Philosophy of Language, Lviv, «Ї», 2009, 180 p.
ISBN 978-966-7007-76-8



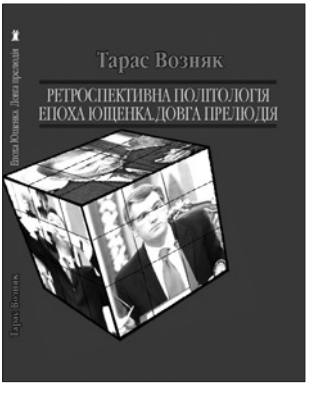

Возняк Т.
Феномен міста, Львів, «Ї», 2009, 290 с.
ISBN 978-966-7007-77-5
Voznyak T. Phenomenon of the City, Lviv, «Ї», 2009, 290 p.
ISBN 978-966-7007-77-5




Возняк Т.
Філософські есе, Львів, «Ї», 2009, 300 с.
ISBN 978-966-7007-78-2
Voznyak T. Philosophical Essays, Lviv, «Ї», 2009, 300 p.
ISBN 978-966-7007-78-2




Возняк Т.
Ретроспективна політологія. Епоха Кучми, Львів: «Ї», 2010, 180 с.,
ISBN 978-966-378-182-2
Voznyak T. Retrospective political science. Kuchma's Era: «Ї», 180 p., 2010,
ISBN 978-966-378-182-2




Возняк Т.
Ретроспективна політологія. Епоха Ющенка. Довга прелюдія, Львів: «Ї», 2010, 264 с.,
ISBN 978-966-378-183-9
Voznyak T. Retrospective political science. Yushchenko's Era. Long Prelude, Lviv: «Ї», 2010, 264 p.,
ISBN 978-966-378-183-9




Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Ющенка. Втрата сподівань, Львів: «Ї», 2010, 202 с., ISBN 978-966-378-184-6
Voznyak T. Retrospective political science. Yushchenko's Era. Lost Expectations, Lviv: «Ї», 202 p., 2010, ISBN 978-966-378-184-6




Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Януковича, Львів: «Ї», 2010, 122 с., ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective political science. Yanukovych's Era, Lviv: «Ї», 122 p., 2010, ISBN 978-966-378-185-3




Возняк Т.
Штетли Галичини,
Львів, «Ї», 2010, 444 с.
ISBN 978-966-7007-96-6
Voznyak T. Galician Stetles: «Ї», 444 p., 2010,
ISBN 978-966-7007-96-6




Возняк Т.
Τα μετα τα φυσικά
Карпат. Збірка епіфаній,
Львів: «Ї», 2011, 200 с.,
ISBN 978-966-2405-77-4
Voznyak T. Τα μετα τα φυσικά of Carpathians. Selected Epiphanies,
Lviv: «Ї», 2011, 200 p.,
ISBN 978-966-2405-77-4




Возняк Т.
Бруно Шульц.
Повернення,
Львів, «Ї», 2012, 218 с.
ISBN 978-966-7022-96-9
Voznyak T. Bruno Schulz.
Return: «Ї», 218 p., 2012,
214 c.
ISBN 978-966-7022-96-9



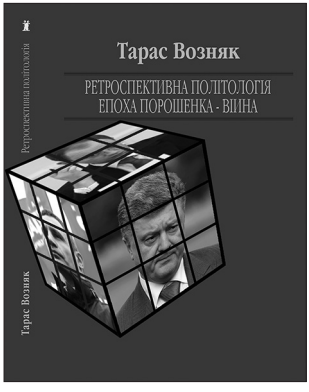

Возняк Т.
Ретроспективна
політологія. Епоха
Януковича. І наступила
свобода..., Львів: «Ї»,
2013, 560 с.,
ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective
political science. Yanu-
kovych's Era. And Free-
dome come.., Lviv: «Ї»,
560 p., 2013,
ISBN 978-966-397-174-2



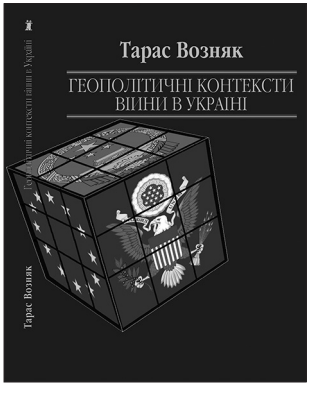

Возняк Т.
Ретроспективна політологія. Епоха Януковича. Агонія режиму, Львів: «Ї», 2014, 460 с.,
ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective political science. Yanukovych's Era. Agony of the Regime, Lviv: «Ї», 460 p., 2014,
ISBN 978-966-397-174-2



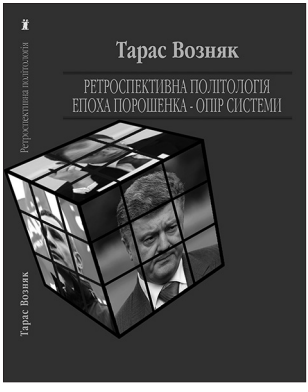

Возняк Т.
Φαινομενο місця
Львів, «Ї», 2014, 95 с.
ISBN 978-966-397-176-6
Voznyak T.
Phenomenon Places
«Ї», 2014, 95 p.
ISBN 978-966-397-176-6



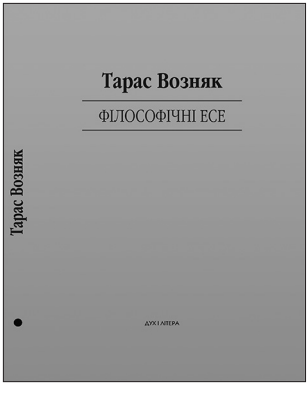

Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Порошенка. Війна, Львів: «Ї», 2015, 450 с., ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective political science. Poroshenko's Era. The War, Lviv: «Ї», 450 p., 2015, ISBN 978-966-397-174-2



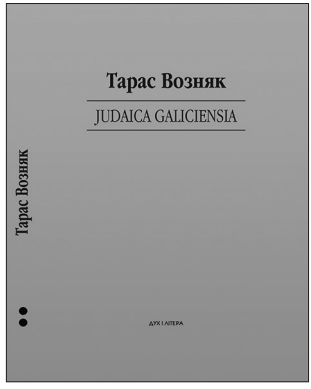

Возняк Т. Геополітичні контексти війни в Україні, Львів: «Ї», 2015, 222 с.,
ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Geopolitical contexts of the war in Ukraine, Lviv: «Ї», 222 p., 2015,
ISBN 978-966-397-119-4




Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Порошенка. Опір системи, Львів: «Ї», 2017, 178 с., ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective political science. Poroshenko's Era. Resistance of the System, Lviv: «Ї», 178 p., 2017, ISBN 978-966-397-174-2



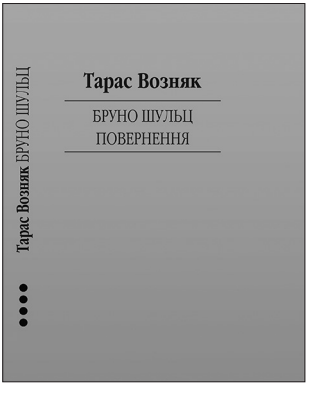

Возняк Т. Філософічні есе, Київ: Дух і літера, 2016, 590 с. ISBN 978-966-378-416-8
Voznyak T. Philosophical Essays, Kyiv: Duch i Litera, 2016, 590 p. ISBN 978-966-378-416-8




Возняк Т. Judaica Galiciensia, Київ: Дух і літера, 2017, 548 с.
ISBN 978-966-378-507-3
Voznyak T. Judaica Galiciensia, Kyiv: Duch i Litera, 2017, 548 p.
ISBN 978-966-378-507-3



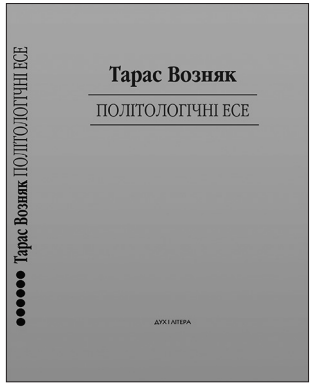

Возняк Т. О-мовлення місця, Київ: Дух і літера, 2017, 468 с.
ISBN 978-966-378-520-5
Voznyak T. Language and place, Kyiv: Duch i Litera, 2017, 468 p.
ISBN 978-966-378-520-5



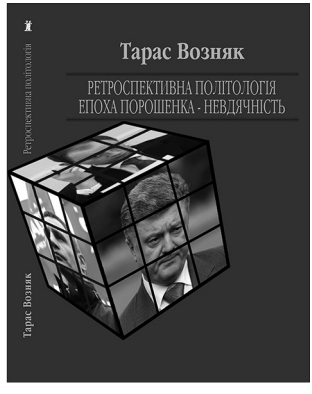

Возняк Т. Бруно Шульц. Повернення, Львів: Літопис, 2017, 196 с.
ISBN 978-966-8853-69-2
Voznyak T. Bruno Schulc. Tre Return, Lviv: Litopys, 2017, 196 p.
ISBN 978-966-8853-69-2




Возняк Т. Культурологічні есе, Київ: Дух і літера, 2018, 252 с.
ISBN 978-966-378-641-4
Voznyak T. Cultural essays, Kyiv: Duch i Litera, 2018, 252 p.
ISBN 978-966-378-641-4



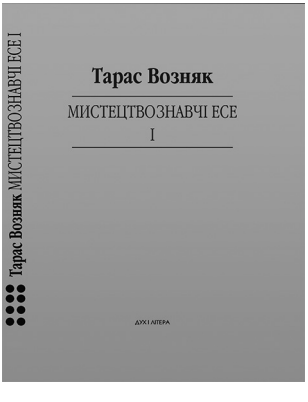

Возняк Т. Політологічні есе, Київ: Дух і літера, 2018, 490 с.
ISBN 978-966-378-642-1
Voznyak T. Political science essays, Kyiv: Duch i Litera, 2018, 490 p.
ISBN 978-966-378-642-1



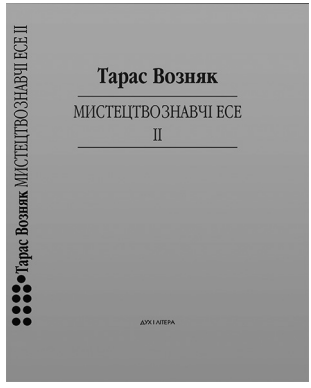

Возняк Т. Ретроспективна політологія. Епоха Порошенка. Невдячність, Львів: «Ї», 2019, 126 с.,
ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Retrospective political science. Poroshenko's Era. The Ingratitude, Lviv: «Ї», 126 p., 2019,
ISBN 978-966-397-174-2




Возняк Т. Мала галицька енциклопедія, Львів: Растр-7, 2020, 368 с.
ISBN 978-617-7864-38-6
Voznyak T. Small Galician Encyclopedia, Lviv: Rastr-7, 2020, 368 p.
ISBN 978-617-7864-38-6



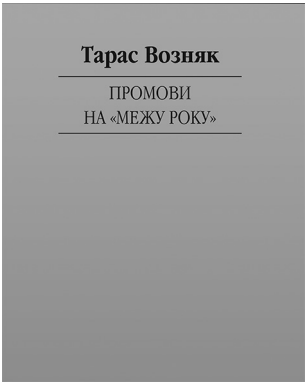

Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе I,
Київ: Дух і літера, 2020, 256 с.
ISBN 978-966-378-772-5
Voznyak T. Art essays I,
Kyiv: Duch i Litera, 2020, 256 p.
ISBN 978-966-378-772-5



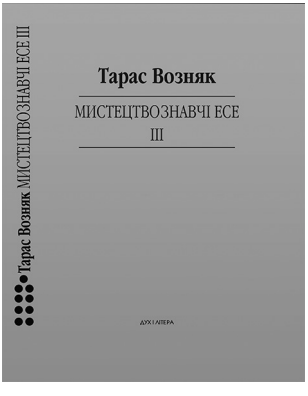

Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе II,
Київ: Дух і літера, 2022,
254 с.
ISBN 978-966-378-772-5
Voznyak T. Art essays II,
Kyiv: Duch i Litera, 2022,
254 p.
ISBN 978-966-378-772-5



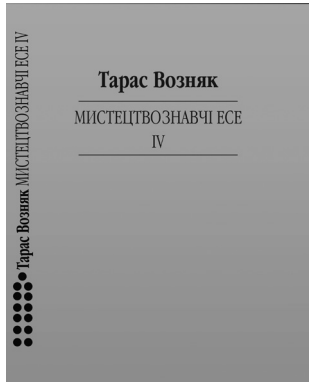

Возняк Т. Експерименти
з словом, Львів: Растр-7,
2024, 302 с.
ISBN 978-966-8853-69-2
Voznyak T. Experiments
with the word, Lviv: Rastr
7, 2024, 302 p.
ISBN 978-966-8853-69-2



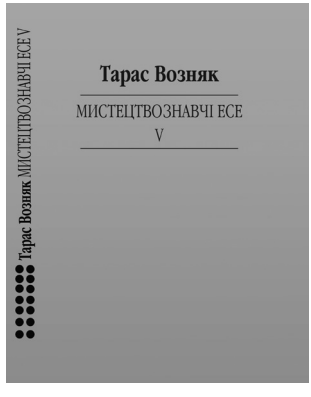

Возняк Т. Промови на «Межу року», Львів: Растр-7, 2024, 354 с.,
ISBN 978-966-378-185-3
Voznyak T. Speeches on «The Boundary of the Year», Lviv: Rastr 7, 2024, 354 p.
ISBN 978-966-397-174-2



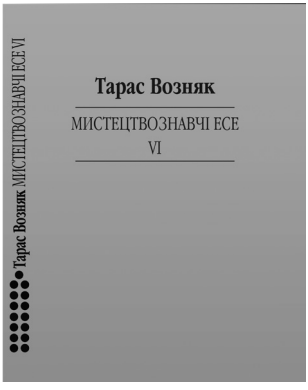

Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе III, Київ: Дух і літера, 2024, 254 с.
ISBN 978-966-378-772-5
Voznyak T. Art essays III, Kyiv: Duch i Litera, 2024, 254 p.
ISBN 978-966-378-772-5




Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе IV,
Львів: Растр-7, 2025, 217 с.
ISBN 978-617-8590-55-0
Voznyak T. Art essays IV,
Lviv: Rastr 7, 2025, 217p.
ISBN 978-617-8590-55-0




Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе V,
Львів: Растр-7, 2026, 248 с.
ISBN 978-966-378-772-5
Voznyak T. Art essays V,
Lviv: Rastr 7, 2026, 248p.
ISBN 978-966-378-772-5




Возняк Т.
Мистецтвознавчі есе VI,
Львів: Растр-7, 2026, 186 с.
ISBN 978-966-378-772-5
Voznyak T. Art essays VI,
Lviv: Rastr 7, 2026, 186 p.
ISBN 978-966-378-772-5

**Возняк Тарас**

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЕСЕ VI**

Усі права застережені.
Передруки і переклади дозволяються тільки за згодою автора й редакції.

Видавець: ТзОВ «Растр-7»
79005, м. Львів, вул. Кн. Романа, 9/1
тел./факс. 032 235 52 05, 235 72 13
e-mail: rastr.sim@gmail.com
www.rastr-7.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ЛВ № 22 від 19.11.2002 р.

Підписано до друку 03.09.2026. Формат 84x108/32.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Друк офсетний.

Віддруковано з готових діапозитивів
СПД Кичма І.В.
м. Львів, вул. Зелена, 162
e-mail: igorkychma@gmail.com
тел. (032) 244-21-41