



УДК 7.046.3(477)"17":27-312.47
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.01.163>

РОЗВИТОК ІКОНОГРАФІЇ НЕПОРОЧНОГО ЗАЧАТТЯ БОГОРОДИЦІ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVIII СТОЛІТТЯ

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

ORCID.ID: <http://orcid.org/0000-0002-0977-4470>

докторка історичних наук, доцентка,
старша наукова співробітниця,
відділ мистецтвознавства,

Інститут народознавства НАН України,
проспект Свободи, 15, 79000, Львів, Україна,
e-mail: m.levytska@gmail.com

Стаття присвячена вивченню появи та розвитку іконографічного мотиву Непорочного Зачаття в релігійному мистецтві на теренах України у XVIII ст.

Мета. Проаналізувати появу і розвитку іконографії Непорочного Зачаття Богородиці через призму церковних догматів, біблійних референцій та богословських текстів православної і католицької традицій XVII—XVIII століть. У фокусі дослідження — характерні зразки малярства і графіки з теренів Галичини, Волині, Правобережжя, в яких репрезентовано розвиток вказаного іконографічного мотиву та його варіації.

Методика дослідження опирається на методи класичної іконології та іконографії (розроблені Е. Панофським та його послідовниками), а також — на методи герменевтики щодо інтерпретації біблійних текстів та кореляції між візуальними та вербальними зразками. Відтак, в дослідженні поєднано аналітичний та описовий підхід, що дало змогу визначити у творах малярства важливі формальні ознаки та запропонувати їх інтерпретацію.

Висновки. Українське церковне мистецтво розвивалося не ізольовано, а в природному контексті міжконфесійної полеміки епохи і середовища; вказану іконографію не можна розглядати поза сферою барокової літератури. Хоча візуальні моделі для втілення догмату Непорочного Зачаття були розроблені католицьким Заходом, але східна традиція доповнила його символічно-метафоричне втілення. Розвиток цього мотиву на українському ґрунті позначений синтезом різних іконографічних типів (від Успіння/Внебовзяття до Коронування Богородиці, Богородиця цариця небесна тощо).

Ключові слова: іконографія, Непорочне Зачаття Богородиці, біблійні джерела, текст і образ, символіка, емблематична риторика.

Mariana LEVYTSKA

ORCID.ID: <http://orcid.org/0000-0002-0977-4470>

PhD, Assistant professor,
Senior Research Associate,
Department of Art History,
The Ethnology Institute UNAS,
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,
e-mail: m.levytska@gmail.com

DEVELOPMENT OF THE IMMACULATE CONCEPTION'S ICONOGRAPHY IN UKRAINIAN ART OF THE 18TH CENTURY

Introduction. Theological thoughts about the role and significance of the Virgin Mary as Mother of God in Mariology had been developed for almost two thousand years of the Eastern and Western ecclesiastical traditions. Whereas the Ukrainian art of the 17th—18th centuries was closely connected with religious culture and was presented mainly in religious forms, particularly in forms of honouring the Mother of God, the interest in a specific type of Marian iconography is quite reasonable.

Problem statement. Ukrainian territory was always the stage of clashes and interactions for different religions and different cultures. In a such context Marian's devotion practices, veneration of miraculous icons, and pilgrimage sites were the potential locus for dialogue within the heterogeneous society.

Purpose. The article has examined the development of the iconography of the Immaculate Conception in Ukrainian religious art of the 18th century through the optics of biblical references, theological texts, and the ecclesiastical imagery of the Orthodox and Catholic traditions of the 17th —18th centuries.

Methods. The analytic and descriptive approaches have been combined in the research to reveal the aspects of historical, theological, and artistic attitudes within the definite religious topic. The iconological and hermeneutic methods, based on studies of religious culture, were used to analyze particular artworks with references between textual and pictorial means.

Conclusions. The given review of Ukrainian literary Baroque acknowledged that from the middle of the 17th century, Marian topics and symbolism took a very important place in the spiritual and aesthetic space of Ukrainian culture, and this process was quite commensurate with the devotional Marian practices of the Catholic world. The theological and dogmatic image of the Virgin Mary perfectly corresponded to the general cultural parameters of the Baroque: with its unique synthesis of the transcendental and the earthly, the irrational and the rational, the superhuman and the natural, which were harmoniously «arranged» in the image of the Virgin Mary.

Keywords: iconography, the Immaculate Conception, Biblical sources, symbolics, emblematic rhetoric.

Вступ. Як може здатися із назви, у статті пропонується розглянути досить вузький специфічний аспект розвитку релігійного мистецтва вказаного періоду. Однак спробуємо довести, що саме такі конкретні, вузькі аспекти переконливо демонструють своєрідність української релігійної культури (православної та унійної), її відкритість до модернізації, а також — розкривають особливості українського мистецтва вказаного періоду у множинності його взаємозв'язків із художньою традицією католицького Заходу. Оскільки історія українського мистецтва Ранньомодерної епохи та Нового часу нерозривно пов'язана із релігійною культурою, а мистецтво представлене переважно у релігійних формах, зокрема у формах вшанування Богородиці, тому звернення до окремого виду іконографії Богородиці видається цілком обґрунтованим, що визначає актуальність вказаної теми.

Метою статті є виявлення потенціалу вивчення українського релігійного малярства у широкому контексті міжвидових зв'язків (паралелей між образами та текстами) та міжкультурних, міжконфесійних зв'язків (по осі західна — східна християнська традиція).

Об'єктом дослідження є зразки українського церковного мистецтва (малярства і графіки) кінця XVII—XVIII ст., предметом дослідження визначено кореляції між візуальним і текстуальним відображенням вказаного догмату в українській традиції.

Богословська думка стосовно ролі і значення Пречистої Діви Марії і Богоматері у формі церковної маріології охоплювала міркування богословів майже за дві тисячі років. Досліджуючи іконопис та релігійне мистецтво, суттю зображення і предметом вшанування якого є Марія-Богородиця, не можна оминати засадничі положення цієї марійної науки, теологічні основи якої визначали зміст і форму зображення Марії у мистецтві західної та східної Церкви [1, с. 321—329].

Методологія дослідження опирається на методи іконології та герменевтики, які допомагають всебічно розкрити зміст і символіку зображень, відобразити і проаналізувати зв'язки між текстами та образами.

Стан розробки теми характеризується певним дисбалансом із очевидною перевагою богословських та літературознавчих досліджень, при цьому образотворча форма втілення догмату висвітлювалася в

існуючих дослідженнях спорадично, без широких контекстуальних зв'язків.

Українськими джерелами, до яких необхідно звернутися в першу чергу, є тексти українських богословів, збірники проповідей XVII—XVIII ст., включно із емблематичною поетикою, і народною традицією духовних марійних пісень тощо. Однак, першими спробами наукового осмислення вказаної проблематики можна назвати праці І. Франка, В. Цурата, присвячені марійному культу в Україні [2; 3]. Глибші богословські питання розвитку цього культу і його вираження у мистецьких формах піднімали у своїх публікаціях унійні дослідники XX ст. [4; 5]. Як зазначив український дослідник церковного мистецтва о. І. Гриньох, «...почитання Пресвятої Богородиці можна розглядати з різних становищ — історичного, біблійного, патристичного, літургійного, мистецького, гомілетичного» [5, с. 154].

У сучасній українській історіографії з'явилися окремі джерела, присвячені маріологічній тематиці, проблематиці поклоніння чудотворним іконам, специфіці літургійних і паралітургійних текстів, богородичній гімнографії та іконографії. Зокрема, виділимо дослідження на цю тему архієп. І. Ісиченка Р. Косів, Ю. Медведика, О. Сидора, Н. Сиротинської, Д. Степовика, ін.) [6; 7; 8; 9; 10; 11].

Попри наявність вказаних праць, деякі аспекти розвитку богородичної іконографії залишаються маловивченими та досить обмежено висвітленими, незважаючи на існування значної кількості образотворчих пам'яток. Водночас, постановка питання вимагає залучення західних богословських студій [1; 12; 13; 14; 15] та студій з історії католицької візуальності [16]. Зокрема, застосовуючи підходи С. Іваніч щодо дослідження візуальної культури католицизму [16], можна глибше проаналізувати розвиток вказаного іконографічного типу (Непорочного Зачаття) саме через взаємодію догмату, місця вшанування та форми вираження іконографії в конкретному культурному просторі.

Основна частина. У богословській думці багатьох століть виробилося два підходи до марійного культу: інтелектуально-контемплативний та чуттєво-емоційний. Перший — образ «Богородиці-Воплочення» («Слово стало тілом/Verbum caro factum est»), другий — образ «Марії серця» (заступниці, покровительки, посередниці), народжений у

народній побожності [14, с. 321]. Характерно, що українська марійна іконографія в період XVII—XVIII ст. була спробою поєднати ці два образи, специфічно відображаючись у тогочасних релігійно-мистецьких пошуках.

На додаток до усталених в Середньовіччі та ранньомодерну добу відомих і впізнаних у середовищі вірян, образів Богородиці — Одигітрії, Елеуси, Оранти/Знамення (Воплочення), Богородиці з похвалою із XVII ст. почали поширюватися іконографічні типи, пов'язані із традицією західної Церкви — Богородиця Покрова (Мати милосердя), Богородиця у славі (Цариця небесна), Богородиця страстей (Скорботна мати) [7]. До таких образотворчих нововведень належить також поява і розвиток типу Богородиці Непорочного Зачаття. Перші зміни щодо марійної тематики в українському іконопису з'явилися у XVI ст. у сценах дванадцяти пражників річного циклу і були пов'язані як із розвитком (розширенням) іконостасу, так і з переосмисленням наративних сюжетів з життя Христа і Марії. Із цілого празничкового циклу (додекаортону) — більша частина відображає події із життя Марії (Різдво Марії, Введення Марії в храм, Благовіщення, Зустріч Марії і Єлисавети, Різдво Ісуса, Обрізання Христа, Зіслання Святого Духа, Успіння Марії), які поступово почали трактуватися у більш оповідний спосіб, з елементами реалізму в побутовому антуражі зображення місця дії євангельських сцен (наприклад, «Різдво Марії» [17, с. 92]). У еклезіальній традиції існували виразні паралелі між візуальними і символічними значеннями марійних і христологічних свят додекаортону, тому не можна трактувати празничкові ікони виключно як сюжетну оповідь. До вказаної тематики іконостасу протягом XVII ст. поступово (під впливом ідей Ренесансу, Реформації і Контреформації, складних внутрішніх процесів у середовищі українського православ'я) почали додаватися нові теми і нові образи, візуальна форма яких нерідко адаптувалася із відповідних католицьких взірців. Зважаючи, що рушієм вказаних змін стало книгодрукування і стрімке поширення не лише богослужбових книг, але і альбомів графічних взірців (архітектурних форм, орнаментального та сюжетного характеру [11, с. 49—55]).

Джерела появи нової іконографії у богослов'ї Сходу та Заходу

Концепт Непорочного Зачаття Діви Марії (Immaculata Conceptio), її вилучення з-під тягаря пер-

вородного гріха та її значення у справі спасіння, дискутувався серед Отців Церкви від перших століть християнства [1, с. 317—320; 18, с. 58—60]. Намагання обґрунтувати цю думку присутні у текстах Святого Письма — в апостола Павла (Гал 4, 4—5), євангелиста Матея (Мт 1, 1—17), Євангелиста Луки (Лк 1, 26—27). Першими адептами ідеї звільнення Марії від первородного гріха були східні Отці Церкви, починаючи від Йоана Дамаскина, у теології якого приділено особливу увагу питанням видимого/візуального відображення духовних сутностей, переданих у вишуканій мистецькій формі [18, с. 61]. Напевно, не випадково у середовищі почаївських малярів XVIII ст. була поява образу «Йоанн Дамаскин та Максим Ісповідник перед Богородицею», де представлені постаті святих, що розмірковували над теологічними основами шанування Марії і були спадкоємцями великої традиції єдиної Церкви V—VI ст. [19, с. 86].

Григорій Палама називав Марію «всесвята», тобто «дарована Богові ще до народження», вказуючи що «Діва є вільною від гріха, учасницею Божої влади, стала причиною і основою свободи людського духа», «Бог дарувався їй, а вона Богові ще перед народженням» [13; 14; 18]. Св. Петро з Арго (850—955) писав «... і ти наперед вибрана Богом, увійди у святиню Божу аби стати Його гідною основою». З католицьких богословів можна згадати Св. Амброзія: «Прийми мене в тілі, яке упало в Адамі. Візьми мене не з Сари, але з Марії, яка непорочною була Дівцею, і Дівою, яка завдяки благодаті була захоронена від упадку та будь-якого гріха» [14, с. 62]. У середньовіччі на католицькому Заході ідея Непорочного Зачаття Марії мала як палких прихильників (францисканці, Дунс Скот), так і поборників (домініканці).

Під час Реформації католицька Церква захищала свою маріологію від протестантських поглядів. З перемогою в битві при Лепанто (1571), яку приписують чудесному заступництву Діви Марії, розпочався новий етап сильного відродження марійного культу. У др. пол. XVI столітті Тридентський собор утвердив католицьку традицію релігійного мистецтва і розписів в церквах, що призвело до великого розвитку марійної тематики в мистецтві епохи Бароко. Барокова література про Марію пережила небувалий розвій: лише протягом XVII століття



Іл. 1. Пачеко Франсіско. «Непорочне Зачаття Діви Марії», бл. 1649 р. (Колекція Thyssen-Bornemisza, Малага)

було опубліковано понад 500 маріологічних трактатів [1, с. 18].

Загалом, до XIX ст., коли Папський престол офіційно визнав Непорочне Зачаття на рівні церковного догмату (папська конституція *Ineffabilis Deus* 1854 р. та конституція II Ватиканського собору *Lumen Gentium* 1964 р.), вчення католицької церкви формувало і утверджувало цей догмат (що підтверджується інвективою папи Сикста IV (1477 р.), папа Павло V (1617) заборонив ставити під сумнів непорочність Марії, папа Олександр VII булою *Sollicitudo* (1661 р.) зафіксував загальноцерковну традицію вшанування Непорочного Зачаття серед вірних [20]. Саме з XVII ст. можна говорити про широке розповсюдження цього теологічного концепту, який потребував свого візуального втілення, особливого нового релігійного образу — достатньо зрозумілого, і достатньо символічного, здатного відобразити такий складний концепт.

Спочатку в західній іконографії це був образ Діви Марії навколішках — молитовно зверненої до Бога-Отця; біля неї могли зображати Отців Церкви — учасників дискусії про догмат Непорочного Зачаття (таких як св. Августин, св. Амвросій, св. Ієронім, св. Бонавентура та Дунс Скот Еріугена, який був переконаним апологетом доктрини Непорочного Зачаття). Візуальна образність також ґрунтува-

лася на відсиланнях до священних текстів, наприклад: типологічне відсилання до ідеї напередвизначеності місії Марії містив біблійний вислів «Господь мав мене началом свого шляху» (*Dominus possedit me in initio viarum suarum...*) (Притч 8:22), чи інші старозавітні символи, якими провіщено прихід Непорочної Діви як «чистої посудини для втілення Христа» [12, с. 34].

Особливе вшанування доктрини Непорочності Марії показала католицька Іспанія XVII ст., і саме там запропоновано візуальну форму для настільки абстрактної концепції. Нею став зразок, утверджений художником Ф. Пачеко у трактаті «Мистецтво живопису» (1649 р.). Головні риси були взяті з образу Жони Апокаліпсиса — вагітної Діви, «... жони, зодягненої в сонце, місяць під ногами її, вінець із 12 зірок на голові її». Марія, що топче ногами змія, змальовувалася як збавителька від первородного гріха, як «нова Єва» (Св. Амбросій). Художник Ф. Пачеко постановив, що Марія в цій іконографії повинна зображатися юною дівчиною, у білій мантиї і блакитному плащі, без дитятка Ісуса, її руки складені на грудях або в молитовному жесті, місяць має бути зображений серпиком, ріжками вниз, навколо її стану — францисканський пояс із 3-ма вузлами (адже францисканці послідовно обстоювали концепт Непорочного Зачаття, іл. 1) [21, с. 128].

На тому етапі францисканці та домініканці розпочали поширення паралітургійної практики молитов на вервиці (Розарій) до Діви Марії; Діва Пресвятого Розарію відома із видіння св. Домініка. Образ «Діва Пресвятого Розарію» виник під впливом видінь і откровень містиків, зафіксованих у католицькій бароковій літературі. Серед тих, хто зображався у цих видіннях (і був співучасником містичних подій) — СВВ. Ігнатій Лойола, Філіп Нері, Гіацинт, Франциск Асизький, Антоній Падуанський (обое з дитиною Ісусом на руках); інші, кому відкривалося видіння Діви Марії Непорочного Зачаття: Катерина Сієнська, Бригіта Шведська, Св. Августин [12, с. 186].

Францисканський Розарій був скомпонований як вшанування «Семи радостей Марії» (Благовіщення, Зустріч Марії та Єлизавети/Візитація, Рождество, Поклін волхвів, Віднайдення Христа у храмі (Ісус серед книжників), Воскресіння Христа, Успіння/Внебовзяття) — тобто містив більшість празнич-

кових сцен традиційного іконостасу, він став дуже популярним у народній побожності. Молитвам на вервиці приписувалася чудодійна сила перемагати іслам і єресь протестантів [21, с. 76—80]. Візуально мотив розарію відображений у мандорлі із троянд навколо Діви на троні (кожна 11 квітка є більшого розміру, як і зерно на вервиці).

Внаслідок Контрреформації у XVII ст. нові практики благочестивого вшанування Пресвятої Діви Марії набули великого поширення, вони відображені у численних трактатах, на зразок «Il messe di Maria» єзуїта Діонісія, «Про істинне вшанування Діви Марії» Людовіка де Монфорта, «Glorie di Maria» Альфонса де Лігури та ін. [21].

Вшанування Марії на теренах Речі Посполитої

Якими ж були форми вшанування Марії та адаптація концепту Непорочного Зачаття в мультіконфесійному середовищі Речі Посполитої XVII—XVIII ст.? Польські дослідники релігійної поезії вказували на рідкісність марійних мотивів у поетичній спадщині провідних представників старопольської літератури «золотої доби» XVI ст.: Миколая Рея, Яна Кохановського, Шимона Шимоновича, Себастьяна Клоновича, Яна Смолика [25, с. 20]. Зокрема, Р. Мазуркевич у своїх дослідженнях зазначав, що роздуми на тему Непорочного Зачаття в контексті церковної полеміки вперше було артикульовано у поемі «Censtochowa» авторства Григорія із Самбора (1523—1573) [25, с. 21]. Однак, слідом за тенденціями католицької Європи, на теренах Речі Посполитої у XVII та особливо у XVIII ст. спостерігається розквіт марійної побожності, особливо пов'язаний із культом чудотворних образів та практиками їх коронацій [3; 22; 23, 24]. Сучасні дослідники релігійної культури в Речі Посполитій стверджують, що образ Марії і марійна побожність мали дуже важливий потенціал міжконфесійного діалогу та міжкультурних комунікацій і трансляцій (на рівні словесних та візуальних образів [23]).

Щодо паралелей між малярською образністю ікон і текстів, присвячених Марії, одним із найвиразніших і найраніших є епітет «тисячно ясніша за сонце...» / «Jaśniejsza tysiąc nad słońce...» із давньої марійної польської пісні XVI ст. [22, с. 23], який на пряму відсилає до іконографії «жони зодягненої в сонце...» (Одр.). Ця поетика перейшла у народний пієтизм, приміром пісня з XVIII ст. до чудот-

ворної ікони Богородиці у Красному Броді (місце паломництв на україно-польсько-словацькому етнічному пограниччі) містила звернення: «Жена во слонце шати облеченна...» [3, с. 9].

В 1620 р. у Кракові був виданий переклад латинського молитовного збірника «Officium parvum Immaculatae Conceptionis BMV» під назвою «Godzinki o przeznaczyszym i niepokalanym Poczęciu Należytej Panny Maryji», в поетичному циклі якого також було відображено всі важливі образні мотиви теології Непорочного Зачаття [22, с. 31]. Характерним прикладом розвитку марійної поетики у львівському середовищі може бути гімн «На день Зачаття Діви Марії» авторства Ю.Б. Зіморовича (1597—1677), де автор на основі біблійних рядків із «Пісні пісень» бездоганно переосмислює відомий із середньовіччя символізм голубки та ранкової зорі [22, с. 24—25]:

*Tyś jedna wszystkich we wszystkim przebrała,
Jeszcze natenczas, gdyś się poczyniała,
Bowiem cię pierwej łaska uprzedziła,
Niżeliś żyła.
Gdy świat zatonął okryty potopem,
Ty, Gołębico, niezwyčajnym tropem
Pierwsza przyniosłaś do korabiu dziwną
Różdkę oliwną.*

Значно пізнішим відголоском цієї біблійної символіки стало малярське відображення голубки Ноевого ковчега в одному із медальйонів у розписах Успенської церкви Почаївської лаври, авторства Луки Долинського (поч. XIX ст.), у циклі цілковито присвяченому складній марійній символіці в дусі Контрреформаційного принципу «через Марію до Ісуса» [25, с. 356]. Цілісна програма Почаївських розписів може бути «дешифрована» саме через метафоричність марійних образів, до яких звернемося далі.

В 1681 р. вийшла друком збірка В. Коховського під назвою «Ogrod panieński», що стала своєрідним марійним «квітником», де у 16 частинах було вміщено 1600 двостихів, які опиралися на метафори і символи зі Святого Письма, писань Отців Церкви та середньовічних теологів, серед яких — *Filia gratiae* (дочка благодати), *Virga sine nodo* (нагін без сучка), *Sine macula* (без пороку) та чимало інших [22, с. 28].

У поширенні марійної побожності на території України у складі Речі Посполитої XVII—XVIII ст.



Іл. 2. Тьєполо Джованні Батіста. «Непорочне Зачаття», 1767 р. (Інститут Курто/Cortauld Institute, Лондон)

досить вагомою була роль католицьких орденів. Зокрема, значний внесок у впровадження нової іконографії здійснили кармеліти. Орден кармелітів (*Ordo fratrum Beatae Virginis Mariae de monte Carmel*), що був цілковито посвячений Діві Марії (*totus marianus*) діяв на українських землях у Львові (костели Св. Михаїла кармелітів (босих), Відвідання Марії кармелітів (взутих) та костел Св. Агнеси кармеліток (черевичкових) у Львові), в Кам'янці на Поділлі, в Бердичеві, а також у Вільно. Зокрема, монастир у Бердичеві був важливим центром марійного культу, а його друкарня у XVIII ст. поширювала численні книги і графічні взірці, завдяки яким поширювалася нова іконографія [26, с. 175—180]. Приміром, у дослідженні І. Альмеса вказано, що між Чином василіян та кармелітами у XVIII ст. були певні інтелектуальні контакти, бердичівські кармеліти видавали польські переклади видатних католицьких містиків, що були в ужитку в бібліотеках василіянських монастирів Речі Посполитої та в ужитку верхівки духовенства у Львові та Луцьку [26, с. 177].

Важливими свідченням місцевої адаптації молитовної практики вервиці може бути віленське латинопольське видання «Розаріум» 1677—1679 р., ілюстроване українським гравером О. Тарасевичем [11, с. 70]. Це видання також підтверджує живий і динамічний процес міжконфесійної взаємодії у царині релігійного мистецтва в XVII—XVIII ст.

Перш ніж розглядати унійні та православні варіанти образів Непорочного Зачаття Марії на українських теренах, варто узагальнити характерні особливості символіки і алегоричної образності концепту в католицькому мистецтві епохи, де вони з'явилися. Повертаючись до образу, створеного Ф. Пачеко та адаптованого іншими видатними католицькими художниками XVII ст. (Е. Мурільйо, Д. Веласкес, П. Рубенс), застосовується однакова композиція: Діва у містичному небесному просторі, в оточенні ангелів, наче балансує на земній кулі, під її ногами місяць, вона «зодягнута в сонце» тобто шати її сяють, над головою (або навколо) дванадцять зірок, Діва топче ногами змія, що є символом первородного гріха. Однак, поступово цю візуальну формулу почали доповнювати цілим рядом алегорій, пов'язаних із Марією через тексти Старого Завіту. Образність Старого завіту впроваджувалася у свідомість вірних і на візуальному, і на текстовому рівнях, зокрема, через метафоричність католицьких літаній до Диви Марії. Символіка найбільш урочистої Лоретанської літанії містила і титулатуру Марії (цариця ангелів, патріархів, святих і т. д.), і різноманітні символи, що розкривають роль Марії в історії спасіння та ідею звільнення від первородного гріха:

— Прекрасна як Місяць, світла, як Сонце / *Pulchra ut Luna, electa ut Sol*;

— Башта Давида / *Turris David* (Пісн. 4:4);

— Джерело садове / *Fons Hortorum* (Пісн. 4:15)

— Колодязь живої води / *Puteus aquarum viventium* (Пісн. 4:15)

— Замкнутий сад / *Hortus conclusus* (Пісню 4:12)

— Ворота затворені / *Porta clausa* (Єз. 44:2)

— Чисте дзеркало без пороку / *Speculum Sine Macula* (Прем 7:26).

Такі алегорії як «башта Давида», «замкнутий сад», «затворені ворота», «чисте дзеркало» були уособленням чистоти й непорочності Марії, так само як і півмісяць (що від античності був символом ді-

воцтва); а от вінець зірок, повержений змії, пальмова гілка — алегорії, що вказують на триумф Марії над гріхом (походять із Об'явлення Йоана Богослова). Характерно, що окремі з перелічених алегорій та символів були представлені в малярських марійних образах унійної та православної традиції, які детальніше згадаємо далі.

В католицькому мистецтві XVIII ст. одним із характерних зразків іконографії Непорочного Зачаття є образ Дж. Б. Тьєполо (1767—1769 рр., іл. 2). Деякі із перелічених символів в ньому відображені дуже виразно: пальмова гілка, дзеркало, обеліск (символічна вежа Давида), троянда. Вказана марійна символіка з біблійних текстів паралельно використовувалася і в церковних текстах візантійської, православної традиції, зокрема в Акафісті до Пресвятої Богородиці та гимнографії Богородичних празників. Приміром, стихіра до празника Благовіщення містить рядки:

— *радуйся, земле ненасѣянная: радуйся, купи неопалимая:*

— *радуйся, глубино неудобозримая: радуйся, мосте, къ небесамъ*

приводяй,

— *и лѣствице высокая, юже іаковъ видѣ:*

— *радуйся, божественная стамно манны: радуйся, разрѣшеніє клятвы:*

— *радуйся, адамово воззваніє, съ тобою господь* [10, с. 196].

Як відомо, вказана у піснеспівах символіка знаходила візуальне відображення в українському мистецтві починаючи із XV ст. (фрески церкви Св. Онуфрія у Лаврові); також київські видання Акафісту XVII ст. (1626—1628 рр., 1663 р., 1674 р.) містили велику кількість ілюстрацій (дереворитів) марійної тематики. Поява і розвиток нового іконографічного типу в українському малярстві найімовірніше відбувалися двома рівнобіжними потоками — через католицькі малярські взірці та через українські літературні твори епохи бароко. Найбільш популярними візуальними префігураціями непорочності Марії були старозавітні мотиви — «Молитва Гedeона/Руно орошене», «Драбина Якова», «Неопалима купина», «Земля Ханаанська» тощо [27], які із розвитком українського іконостау XVII—XVIII ст., почали з'являтися на пределлах або у медальйонах ярусу, проміжного між намісним і празничковим.

Аналізуючи корпус барокової духовної літератури можна прослідкувати певну хронологію розвитку і утвердження концепту Непорочного Зачаття та «оформлення» його візуального виміру. Приміром, Св. Дмитрій Туптало у «Слові на Зачаття Пресвятої Богородиці» писав: *«Небо уречевлене прикрасив Творець сонцем, місяцем, зорями. Але і мислене своє небо — Діву Пречисту — тої краси не позбавив, коли вбрав її в сонце, постелив місяць її під ноги, увінчав зверху зорями і створив її як зорю ранкову, чисту, як місяць повний, гарну, і як сонце світле вибрану* [28]. Ця проповідь є наче словесною формулою (екфразисом) до малярського образу «Непорочного Зачаття» авторства Ф. Пачеко, Е. Мурільйо чи інших барокових митців. Одним із перших українських авторів, що захищав догмат Непорочного Зачаття був К. Транквіліон-Ставровецький («Перло многоцінне» 1646 р.). Біографія К. Транквіліона-Ставровецького, що розпочалася у Львові, Уневі, продовжилася у Вільні, Любліні, і завершувалася в Чернігові (ігумен Елецького монастиря, унійного на той час — 1626 р., дає виразне уявлення про живу мережу контактів і зв'язків та полеміки поміж православним-унійним-католицьким колами XVII ст. і живу практику контрреформаційного католицького проповідництва [6, с. 192—193]. Книга «Перло многоцінне» має дуже своєрідну структуру духовної поеми із 21 вірша, що починалася посвятою новозавітній Пресвятій Трійці, переходила до символіки молитви «Отче наш» та молитви, присвяченої Богородиці. Цей богородичний вірш оспівував Успіння, називаючи його «Взяттям на небо» та був призначений для молитовного читання замість Акафісту.

Збірник «Небо нове...» із описом понад 400 Богородичних чудес — як агіографічних, так і з цілком реального українського контексту XVII ст. підготував і видав у Львові в 1665 р. І. Галятовський. Автор скомпіював значну частину латинських джерел, частково — візантійських та південнослов'янських, але також використав місцевий матеріал фольклорного походження. Серед оповідань про чуда, були згадані чудеса при Зачатті та Рождестві Богородиці [6, с. 259]. Антологія Богородичних чудес, укладена Галятовським, дуже схожа на аналогічну католицьку антологію *Atlas Marianus* — компендіум із описами чудотворних ікон і паломницьких місць Диви Марії, видану в Мюнхені в 1657—1659 рр. (друге допо-

внене видання 1672 р.). Марійна тематика була для Галятовського одною із головних, адже до свого наступного богословського збірника «Ключ розуміння» він долучив 12 проповідей на богородичні свята. Прославляючи Богородицю як царицю небесну І. Галятовський у книзі «Ключ розуміння» (1665 р.) зазначив: «Пречиста Діва не боялася жодного гріха і певна була корони своєї» [6, с. 261].

В Україні догмат Непорочного Зачаття послідовно пропагував і вихованець єзуїтського колегіуму в Каліші, а згодом чернігівський єпископ і митрополит Київський Лазар Баранович (бл. 1595—1693). З його доробку варто відзначити збірку метафізичної поезії «Аполон християнський (або Життя святих)» (Київ, 1670 р.), написану польською мовою, де автор у стилістичній манері, характерній для пізнього бароко, перелічує класичні аргументи захисту Марії від первородної плями гріха, не уникаючи полеміки із противниками концепту Непорочного Зачаття. Вказана збірка містила також вірші, присвячені українським чудотворним іконам, а також цілком оригінальний вірш-інструкцію для художників — «Хай малярі знають, як малювати мають...» [6, с. 414]. Також Л. Баранович написав «Вінок Матері Божої» (1680 р.) — класичний зразок марійної девоційної поезії.

Синхронно виданий у Чернігові в 1680 р. збірник авторства Дмитрія Туптала «Руно орошенное...» вшановував Богородицю в її чудотворній іконі з місцевої Іллінської церкви (1658 р.) та пояснював численні біблійні образи, що були передвісниками появи Марії, зокрема, наскрізним мотивом збірника є символічна роса благодати, що спадає на руно.

*Гдеонъ тя Руно прообрази,
на тя бо яко роса Христось Богъ сониде.*

(Тропар 3-ї пісні канону, Романа Сладкопівця [6, с. 261].

Назви розділів збірника постійно повертаються до цього мотиву благодатної роси: роса любови (1), захисту (2), потішення прочан (3), зцілення (4), залякування ворогів (5) та ін.

Також Дмитро Туптало у своїх творах використовував характерну для бароко емблематику: його «Комедія на Успеніє Богородиці» закінчується сценою, в якій представники головних чеснот та побожності виносять на сцену різні предмети, які пов'язані з емблемами Богородиці: митра, вінець, якір, свіча, щит, лілея, прапор, шолом, труба, меч.

Викладач Києво-Могилянської академії Митрофан Довгалецький (пер. пол. XVIII ст.) у своїй «Різдваїній драмі-містерії» наводить усталений у попередню добу перелік марійних символів:

*«Єгоже Моисей в купинѣ зряше
Неопальной,
Аарон цвѣтущим жезлом являше,
Слави полной,
Даніил гору, Іаков лѣствицу
Утвержденну,
Ілія рече бит колесницю
Тол огненну,
Двер, ковчег, книга запечатлѣнна
Образ бяху,
Дѣви рождества весма нетлѣнна
Знаменаху» [10, с. 198].*

Врешті, до формулювання образності Непорочного Зачаття долучився і Г. Сковорода:

*Глянь-но! Це Діва стоїть, утробою пречиста!
Яблуко, змій, місяць, світ унизу променистий.
Яблуко — плотська то є принада безчесна,
Тягне, як змій, тебе плоть ця хитра й чудесна.
Світ — то накописько злих думок усіляких,
Місяць — це тінь і мирських маєтків познака.
Перемагай! І Христос у тебе вселиться,
Мудрість в солодкім ніяк не може вміститься...*

Цитований вірш «Мелодія» зі збірки «Сад божественних пісень» був написаний 1760 р. «...на образ зачатія пречистя богоматери, имущія под ногами круг міра, умяляющуюся луну и змія с яблоком своим. Сей образ стоит в богословской школѣ в Харьковѣ» [29]. Авторська інскрипція Сковороди підтверджує, що у XVIII ст. цей іконографічний тип був поширений і вшановуваний на українських землях, незважаючи на конфесійні відмінності.

Наведений огляд зразків українського літературного бароко переконує у тому, що з середини XVII ст. марійна тематика і символіка зайняла дуже важливе місце у духовному та естетичному просторі української культури і цей процес був цілком співмірним із девоційними марійними практиками католицького світу. Більше того, висока духовна культура не була замкнута у вузькому середовищі кліру, до неї долучалися широкі верстви вірних: через служби річного циклу, проповіді, паломництва до чудотворних ікон, вервиці, церемонії коронацій, а навіть — через початкову освіту, яка базувалася на перекладуванні та опануванні основних біблійних тек-

стів і богослужбових книг. Загалом, опираючись на дослідження О. Матушек «Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури» можна стверджувати, що богословсько-догматичний образ Богородиці ідеально відповідав загальнокультурним параметрам бароко: із його унікальним синтезом трансцендентного і земного, ірраціонального та раціонального, надлюдського і природного, що гармонійно «замикався» у образі Діви Марії [30, с. 19].

Образ Богородиці Непорочного Зачаття був відомий в українських гравюрах від кінця XVII ст. як самостійне зображення. Спочатку цей образ з'явився в гравюрах стародруків до сцени Успіння, де Марія стоїть на серповидному місяці перед Христом у небі (більше відповідає за змістом сцені «Взяття Богородиці у небесну славу» та/або «Коронування Богородиці»). На зламі XVII—XVIII ст. в українському іконопису елементи іконографії Непорочного Зачаття впроваджував Йов Кондзелевич. Монументальні іконостаси Й. Кондзелевича — Білостоцький (1680-ті рр.), Воцятинський іконостас і кивот (1696 р.), Богородчанський (походить зі Скиту Манявського, 1698—1705 рр.) та іконостас Загорівського монастиря (1722 р.) мають у композиції сцени Успіння/Внебовзяття (Богородчанський) та окремий образ «Непорочне Зачаття» (з Загорівського монастиря), в яких збережено золоте тло. У верхній частині ікони «Успіння» Богородчанського іконостасу (НМЛ) зображено Богоматір саме у типі Непорочного Зачаття, постать стоїть на хмарі із півмісяцем, оточена 12-ма голівками херувимів, які утворюють мандорлу (іл. 3). Створений значно пізніше образ Непорочного Зачаття із Загорівського монастиря (1722 р.) хоч і має таку саму композицію і більшість формальних рис, але відзначається динамічнішою манерою письма (завдяки об'ємності моделювань та передачі драперій, іл. 4).

Кондзелевич виступає як сміливий новатор традиційного тематичного репертуару іконостасів, як художник, що реалізує ідеї, актуальні у церковному середовищі (православному та унійному). Пряма адаптація Кондзелевичем католицької іконографії в образі «Непорочне Зачаття» 1696 р. є одним із перших подібних зразків в українському малярстві.

Одним із характерних тогочасних прикладів взаємодії західної та східної еkleзіальної традиції є образ «Діва Марія — Цариця небесна» останньої трети-



Іл. 3. Кондзелевич Йов. «Успіння Богородиці», 1698—1705 рр. (Богородчанський іконостас, НМЛ)



Іл. 4. Кондзелевич Йов. «Непорочне Зачаття», 1722 р. (Загорівський іконостас, НМЛ)

ни XVII ст. невідомого художника львівської малярської школи (іл. 5). Цей образ, імовірно призначений для католицького храму, показує Богородицю з ознаками царської влади (скіпетром), її престолом є хмари, Марія сидить в оточенні ангелів, які прославляють її із музичними інструментами, під її



Іл. 5. Невідомий худ. «Внебовзяття Марії», ост. третина XVII ст. (Львівська школа, ЛНГМ)



Іл. 6. Штіль Антоній. «Внебовзяття Марії», 1760-ті рр. барельєф з антепендіума костелу Св. Михаїла кармелітів босих, Львів (Музей-заповідник «Одеський замок» ЛНГМ)



Іл. 7. Гравер Йосиф (?). «Успіння-Вознесіння Богородиці», дереворит 1737 р. («Мінея святкова», Почаїв, 1757 р.)

ногами — півмісяць, від постаті розходяться золоті промені. Попри орієнтацію на католицьку іконографію (особливо у фігурі Богородиці-Мадонни), художник змальовує сцену на чистому золотому тлі, як це властиво для православної ікони. Такий своєрідний синтез засобів може засвідчити міжконфесійні взаємовпливи у релігійному мистецтві. До вказаного образу із ЛНГМ наближеним є поліхромний барельєф «Вознесіння Богоматері» на антепендіумі одного із бічних вівтарів костелу кармелітів у Львові авторства А. Штіля (середина 1760-х рр., музей Одеський замок, іл. 6).

Концепт Непорочного Зачаття в українському іконопису XVIII ст. також долучався до образної канви сцени «Коронування Богородиці». Цей сюжет, не передбачений у тематичному репертуарі іконостасу, як правило, змальовувався для окремих ікон у пристінних вівтарях, іноді у запрестольних іконах. Поширення сюжету можна пов'язувати із офіційними церемоніями коронацій чудотворних Богородичних ікон, спершу в католицькому середовищі Речі Посполитої, започаткованих з 1717 р. [31]. Церемонії коронацій також були важливими актами міжконфесійної взаємодії, коли «зустрічалися» західні і східна традиції. Свідченням такої взаємодії є послання В.І. Сераковського до унійної коронації Почаївської Богородиці 1773 р. «...Марія є морем благодатей, як Йоанн Дамаскин ім'я Марія називав «Цариця», так і ми почитаємо Марію як Царицю неба і як царицю Вітчизни» (Речі Посполитої) [31]. Сюжет коронування був пов'язаний із Успінням (спершу у гравюрі він розміщувався у верхньому ярусі сцени Успіння) — ніби відповідаючи католицькому Внебовзяттю; поступово у XVIII ст. ця сцена набула самостійного значення.

Йдучи за хронологією трансформації сюжету «Успіння» у «Вознесіння Богородиці або Внебовзяття» в українській графіці варто згадати дереворит 1737 р. «Успіння/Вознесіння Богородиці» з почаївських видань пер. пол. XVIII ст. («Мінея святкова» 1737 р., «Служебник» 1744 р. із підписом Йосиф (іл. 7). Композиція цього деревориту акцентує досвід переживання містичної події — перенесення Марії із ложа смерті у небесну славу, подію за якою спостерігають вражені апостоли. Ця візуальна формула прослави Марії як тієї, що позбавлена гріха і підноситься навіть понад найближчими Христови-

ми учнями, також може бути інтерпретована як референція до концепту Непорочного Зачаття.

В орнаментальній рамці форти до збірника «Праздняя» (Почаїв, 1757 р.) в окремому картуші, що увінчує шрифтову композицію, зображено сцену коронування Богородиці Пресвятою Трійцею (дереворит із підписом гравера Й. Гочемського) (іл. 8). У цьому ж виданні окремою ілюстрацією вміщено надзвичайно цікавий дереворит Й. Гочемського на марійну тематику: в ньому наче поєднано два іконографічні типи — Богородиця Непорочне Зачаття (як західний варіант) та Богородиця Неопалима купина (у мандорлі, як східний варіант [7, с. 61—62], іл. 9). При цьому простір композиції наче роздвоєний — нижню частину композиції займають фігури Св. Йоакима і Анни, зображені навколішках перед образом Діви Марії. Барокова метафоричність проявляється у цій смисловій багатоплановості просторів, у вписаності в контури мандорли монограми імені «Марія». Цей, доволі простий, не переобтяжений орнаментальною дереворит можна назвати одним із кращих за глибиною і наочністю відображення догмату Непорочного Зачаття: батьки Діви Марії зображені як звичайні вірні, вона ж — у повноті наперед визначеної Богом місії, перебуває у іншій духовній реальності, реальності понад часом і простором.

Інший зразок — мідьорит «Богородиця Непорочне Зачаття», вміщений як одна із 19 ілюстрацій почаївського «Службника» 1791 р., (авторства А. Гочемського? 1778 р., іл. 10). Цей мідьорит також дуже лаконічний з точки зору декоративних засобів, не переобтяжений емблематикою та символікою, чітко відображаючи основний іконографічний тип, усталений у католицькому мистецтві. Форте Почаївського видання Акафістів (1798 р.), вирішена як складна композиція із великою центральною сценою (зображення новозавітної Трійці) та шістьма малими фланкуючими картушами, у трьох із яких закомпоновані марійні сюжети: Непорочне Зачаття, Благовіщення та Успіння/Внебовзяття. Усі три сцени пов'язані між собою, адже втілюють марійні теологічні правди, нагадують про людську природу Марії і її вище призначення у справі спасіння людського роду.

Загалом, середина — друга половина XVIII ст. стали періодом безперешкодного і швидкого поширення вказаного іконографічного типу не тільки у



Іл. 8. Гочемський Йосиф. «Коронування Богородиці Пресвятою Трійцею» (дереворит зі збірника «Праздняя», Почаїв, 1757 р.)



Іл. 9. Гочемський Йосиф. «Непорочне Зачаття», (дереворит зі збірника «Праздняя», Почаїв, 1757 р.)



Іл. 10. Гочемський Адам (?). «Богородиця — Непорочне Зачаття», (мідьорит 1778 р. з почаївського «Службника» 1791 р.)



Іл. 11. Невідомий худ. «Непорочне Зачаття», ікона кін. XVIII ст. з церкви св. арх. Михаїла с. Болохів, Калуського р-ну (ІФХМ)

графіці, але у церковному малярстві. В рамки нового сплеску Богородичної побожності у XVIII ст. дуже логічно вписується тенденція марійної посвяти бага-

тьох новозбудованих церков і костелів на теренах Галичини. Наприклад, нові архітектурні ансамблі, фундовані М.В. Потоцьким: костел Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії в Городенці/1745—1769/; церква Успіння в Городенці (М. Урбанік, 1763—1766 р.), костел Успіння/Внебовзяття Пресвятої Діви Марії в Бучачі (М. Урбанік, 1761—1763), церква Покрови в Бучачі (Й. Шюльтцер, 1755—1761 рр.), Успенська церква в Почаєві (Г. Гофманн, П. Полейовський 1771—1794), а також костел Внебовзяття домініканського монастиря в Підкамені (П. Гіжицький, 1760 рр.) колегіальний костел Непорочного Зачаття Діви Марії у Станіславі (1729, перебудова 1737 р., Івано-Франківськ), церква Непорочного Зачаття в Буцнівці (1744 р., Тернопільщина). Архітектура і оздоблення більшості вказаних храмів були значною мірою орієнтовані на зразки паломницьких марійних храмів Центральної Європи (т. зв. Wallfahrtskirchen), особливо це помітно у проектах Б. Меретина та скульптурної школи Львова від Й. Пінзеля до його послідовників). Одними із найбільш монументальних зразків Immacula concipit у скульптурі Галичини були колони Богоматері авторства Й.Г. Пінзеля в Бучачі (1751 р.) та Городенці (1750-ті рр.), колони в домініканських монастирях у Підкамені (Галичина) та Летичеві (Поділля) тощо.

Серед оригінальних католицьких зразків іконографії Непорочного Зачаття привертає увагу образ зі станіславівського костелу-колегіати, що знаходився у головному вівтарі (1737 р., зараз в м. Ополі) [33, с. 82—83]. Згаданий образ представляє доволі цікаву інтерпретацію теми: Бог-Творець (?) малює на полотні Діву Марію (як своєї ідеальної творіння), знизу цю «картину в картині» підтримують батьки Богородиці свв. Йоаким і Анна, а верхню частину композиції обрамляють постаті ангелів-путто, з відповідними символами. В композиції наче суміщено два простори: містичний сакральний простір та своєрідне «вікно» у реальний ландшафт. Таким чином втілюється ідея множинності паралельних, існуючих одночасно просторів, подібно як у деревориті з почаївської «Праздней» 1757 р. авторства Й. Гочемського (іл. 9). Формально ці твори є досить відмінними, але змістовно — вони виражають дуже тотожні ідеї, сформульовані в богословському середовищі XVII—XVIII ст.

В українському малярстві XVIII ст. спостерігаємо також поєднання двох іконографічних типів (Непорочного Зачаття — Коронування). Такий синтез можна проілюструвати різними, географічно досить віддаленими зразками. Перший — ікона кін. XVIII ст. (з церкви Св. арх. Михаїла с. Болохів, Калуського р-ну, ІФХМ, іл. 11). Ікона для пристінного вівтаря відзначена високим рівнем виконання та намаганням зберегти традиційні іконописні принципи (особливості композивання, колір, золоте тло), доповнюючи їх новою манерою письма, об'ємністю постатей, розробкою драперій, внесенням певної динаміки тощо. Образ відзначається винятковою збалансованістю композиції, професійним розподілом мас, що створює враження монументальної величч і урочистості сцени. Водночас, привертає увагу миловидний типаж Діви Марії, її погляд наче спрямований понад посталями імовірних моливників, що підкреслює сакральний характер зображення. Характерна відмінність української іконографії від західної полягає у позиції Марії — вона завжди знаходиться нижче Новозавітньої Трійці, натомість у багатьох католицьких зразках Марія перебуває у Божій славі нарівні із особами пресвятої Трійці (як протизагнаним протестантів щодо Діви Марії). Другий приклад — ікона із намісного ряду Андріївської церкви у Києві, авторства І. Вишнякова (бл. 1754—1760 рр.), образ позначений синтезом мотивів Богородиця Цариця небесна, Коронування Богородиці та Непорочне Зачаття (іл. 12).

Повертаючись до такого традиційного засобу як золоте тло ікони та підкреслене сяяння, світіння променів, що виходять від постаті Марії в іконографії Непорочного Зачаття варто проартикулювати цю символіку світла дещо детальніше. Символіка світла у марійній словесності прославляла Богородицю: як «джерело світла для світу»; в Акафісті Марію було названо «...світлопромінним світильником» (ікос 11), вона — «...вічного світла відблиск, і безпламне дзеркало Божого діяння і образ його доброти» (Прем., 7:26) [25, с. 350—352]. Тобто, не тільки образ «жони, зодягненої в сонце», але інші — краще знайомі вірним метафори із акафістів вносилися в іконографію.

Окрім вираження ідеї світлоносності засобами кольору (золотого тла), в мистецтві бароко активно впроваджувалися інші, більш «технологічні» прий-



Іл. 12. Вишняков Іван. «Богородиця — Цариця небесна», бл. 1754—1760 рр. Андріївська церква у Києві

ми, що мали створювати ілюзії світіння. Маємо на увазі активне використання в бароковому декорумі скла, дзеркал і загалом полірованих поверхонь, що добре відбивали світло. Вивчаючи хроніки коронацій католицьких та унійних чудотворних ікон у XVIII ст. вражають описи ілюмінацій, феєрверків та інших світлових ефектів, які супроводжували ці церемонії [24; 33; 34]. Очевидно, що тут поєдналися суто мирське зачудування видовищем та релігійний символізм спрямований духовенством у практичне русло.

Однак, у контексті залучення нових засобів задля «підсилення» певних аспектів догмату Непорочного Зачаття мало вивченим залишається питання практичного і символічного застосування дзеркала в бароковому декорумі. Про використання дзеркального обрамлення для особливо важливих ікон у XVIII ст. є окремі згадки щодо українських унійних церков. Наприклад, із опису церкви Св. Миколая у Крехові ЧСВВ дізнаємося, що дзеркала знаходилися там перед великим вівтарем і перед намісними образами до 1868 р. [35]; досі дзеркальне обрамлення має за престольний образ Богородиці з церкви Архистратига Михаїла у Жирівці, XVIII ст.).

Один із унікальних зразків такого декору з кінця XVIII ст. збережено в Успенському соборі По-



Іл. 13. Тенецький Стефан. Царські врата, 1762—1765 рр., греко-католицька катедра Пресвятої Трійці у м. Блаж (Румунія)



Іл. 14. Невідомий худ. «Непорочне Зачаття», рельєфна ікона кінця XVIII ст. (Червоноградська філія ЛМІР)

чаєва. У просторі головної нави, обабіч чудотворного джерела зі слідом стопи Богородиці вміщено дві

дзеркальні пілястри, які фланкують це священне місце. Вказана метафора безгрішності Марії як чистого дзеркала без плями / *Speculum sine macula* / , біблійне висловлювання «Вона є чисте дзеркало діяння Божого і образ благості його» (Прем 7:26) розуміється у бароко буквально. Ця метафора служить для відображення ідеї Непорочного Зачаття, адаптованої в унійному середовищі XVIII ст.: оскільки Богородиця «завжди залишається вільною від усілякої плями первородного гріха, то навиразнішою метафорою *Immaculata conceptio* стає саме це «чисте дзеркало без плями» [5, с. 155] не лише у переносному, але й у прямому значенні наявності дзеркал в інтер'єрі церкви. Характерно, що візантійська гимнографія не використовувала цей образ дзеркала, і він з'явився лише у текстах Акафісту, виданого кілька разів у XVIII ст. саме у Почаєві.

Іншим цікавим зразком референцій до старозавітної образності у відображенні марійної символіки є малярство унійної катедри у м. Блаж (Трансільванія), регіону із домінуючим греко-католицьким віросповіданням. Іконостас катедри виконав 1762—1765 рр. сербський художник Стефан Тенецький. Дослідник вказаного іконостасу С. Тердік у пошуку іконографічних аналогій і художніх контактів встановив зв'язки іконографічної програми іконостасу у Блажі та українським церковним мистецтвом зламку XVII—XVIII ст., пов'язаним із середовищем Києво-Печерської лаври та Почаївського монастиря [36, с. 92—93]. Зокрема, на форті київського видання Л. Барановича 1674 р. наявний ряд марійних емблем, аналогічних до зображень на Царських вратах іконостасу у Блажі. Окрім традиційних медальйонів із Благовіщенням та євангелістами, в різьбленні врат було вміщено ще 10 додаткових картушів — у яких зображено св. Анну і Йоакима, та 8 символів: руно, розквітлий пагін, трисвічник з запаленими свічками, дзеркало (верхні) та драбина, кошик із манною, неопалима купина і ковчег Завіту (нижні картуші) (іл. 13). Вибрані символи, відомі із пророчих текстів Старого Заповіту, пов'язані із екзегезою Боговтілення. Практично кожен гімн на похвалу Богородиці у візантійській поезії містив метафори ототожнення Марії з неопалимою купиною, скинією Завіту, світильником тощо. Вказані Царські врата із Блажа демонструють розвиток іконографії типу «Богородиця з похвалою» (попу-

лярного в українському іконопису XVII ст.), із переходом від зображень пророків із відповідними фрагментами текстів до зображення самих марійних символів, чи емблем. Така емблематична заміна (вже відома у західній іконографії і нетипова для православ'я на Балканах) була започаткована у гравюрах українських богослужбових книг з останньої третини XVII — початку XVIII ст. (київське видання Акафіста 1674 р., перевидання 1753 р.). Крім того, як зауважив С. Тердік, практично усі символи кореспондують зі східною та західною традицією, окрім дзеркала (відомого із Лоретанської літаниї, але не вживаного у візантійській та східній традиції) [36, с. 93]. Звернення до емблематики «чистого дзеркала» наявне лише в одному виданні Акафісту укладеному в василіянському середовищі і присвяченому Непорочному зачаттю: цей Акафіст перевидавався у Почаєві наприкінці XVIII ст., а згодом (після переходу монастиря під російське православ'я в 1831 р.) був заборонений як неканонічний. Таким чином, один емблематичний мотив, розкриває потенціал взаємозв'язків у межах релігійного мистецтва бароко різних деномінацій. Символіка «чистого дзеркала» для відображення концепту Непорочного Зачаття активніше з'являлася саме на стику культурних і конфесійних контактів на теренах Галичини.

Додатковим прикладом може бути народна ікона-барельєф із образом Непорочного Зачаття із Крестинополя/Червонограда (кін. XVIII ст., ЛМІР). На цій іконі навколо постаті Діви Марії закомпоновано 4 символи: вежа Давида, скинія, неопалима купина і дзеркало (іл. 14). Увесь образ позначений спрощеним, наївним трактуванням біблійної символіки, отже значення цієї символіки, здається, було добре зрозуміле пересічним вірним.

Переходячи від візійної концепції для втілення догмату Непорочного Зачаття в емблематичних образах до більш алегоричної мови, варто згадати також цикл живописних панно з Успенського собору Почаєва, намальованих Л. Долинським між 1807—1810 рр., але інспірованих, очевидно, бароковою іконографічною програмою коронації Почаївської ікони 1773 р. Загальна програма оздоблення Успенської церкви Почаєва висвітлена в одній із окремих публікацій авторки [32], тут варто виділити лише символіку, пов'язану із догматом Непорочного Зачаття. Серед таких панно у Почаєві є зображення



Іл. 15. Долинський Лука. «Оглядачі землі Ханаанської», 1807—1810 рр. (цикл розписів головної нави в Успенській церкві Почаївського монастиря)



Іл. 16. Долинський Лука. «Драбина Якова», 1807—1810 рр. (цикл розписів головної нави в Успенській церкві Почаївського монастиря)

неопалимої купини, руна орошеного, голубки з Ноевого ковчега, драбини Якова, зображення Марії зі Св. Анною, зображення Марії з Одкровення Йоана (разом із архангелом Михаїлом) тощо. Так «Неопалима купина» є усталеним прообразом Непорочного Зачаття і Благовіщення, а образ «Мойсей отримує скрижаль Завіту» відсилає до згадки про скинію Завіту: «...як у ковчезі зберігалися скрижалі, так Марія носила у собі вічне Слово» [15, с. 59; 27, с. 86—87]. Панно «Молитва Гедеона/Руно орошене» (Суд 6:17—21) можна інтерпретувати як візуальну префігурацію Благовіщення (і згідно біблійних текстів та коментарів до них, і згідно української барокової літератури — «Руно орошене» Л. Барановича) [27, с. 88—89]. У контексті барокової об-

разності варто звернути увагу на панно «Оглядачі Землі Ханаанської» (Чис 13:24—25) наявне у циклі почаївських розписів (іл. 15). Це панно виразно перегукується із текстом Акафісту, в якому Богородицю названо «...земле обіцяна, земле молоком і медом текуча» (ікос 6), водночас — це мотив дуже популярний у бароковому малярстві і графіці київського середовища [11, с. 62; 37, с. 142]. Аналогічно — сюжет «Драбина Якова» також є символічним провідником приходу Спасителя через Богородицю (алегорія Марії у вигляді «...драбини небесної, що Бог зійшов нею» 2 ікос Акафіста, іл. 16) [37, с. 144]. Це, напевно, найвиразніші алегоричні образи, які пов'язані із марійною тематикою малярства у просторі Успенської церкви Почаєва. Про багатозначність символіки *Immaculata conceptio* в середовищі почаївських василян свідчать інші зображення на цю тематику: статуя Непорочного Зачаття Богородиці перед входом на головній брамі монастиря та мале панно у головній наві з іконографією Непорочного Зачаття і боротьби архангела Михаїла з сатаною.

Висновки. Підсумовуючи цей, далеко неповний перелік зразків візуалізації догмату про напередвизначеність безгрішності й чистоти Марії до її народження, можна стверджувати, що вказана іконографія Непорочного Зачаття (а також Коронування Богородиці) в українському релігійному мистецтві XVII—XVIII ст. значною мірою перегукується із творами тогочасних українських богословів. Цей догмат спершу активно осмислюється і оспівується у зразках української проповідницької літератури (учительних Євангеліях К. Транквіліона-Ставровецького, І. Галятовського, А. Радивиловського та ін.), у агіографічній богородичній прозі (Св. Димитрій Туптало), у зразках емблематичної та метафізичної поезії (від Л. Барановича до Г. Сквороди). Паралельно йде ознайомлення із католицькою іконографією вказаного догмату, впровадження певних взірців чи окремих елементів в українське релігійне малярство і графіку. Іконографічний мотив Непорочного Зачаття демонструє різноманітність і складність мистецьких пошуків задля втілення окремого релігійного концепту, а образ Марії в свідомості духовенства і вірних різних деномінацій на теренах України стає потенційним образом порозуміння і примирення в історичному контексті.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ІФХМ — Івано-Франківський художній музей

ЛМІР — Львівський музей історії релігії

ЛНГМ — Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького

ЛННБ — Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України

НМЛ — Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького

1. *Encyclopedia Mariana: Theotokos*. (1958). (2d ed.). Genova; Milano: Bevilacqua&Solari Edizioni; Editrice Massimo. P. 314—331.
2. *Апокріфи і легенди з українських рукописів*: зібрав, упоряд. і пояснив Іван Франко. Львів: Накладом НТШ. 1906. Т. IV. С. 350—355.
3. Цурат В. *Маріинський культ на українських землях давньої польської держави*. Львів, 1910. 23 с.
4. Welykyj Athanasius G. *Il culto della Madonna SS.ma in Ucraina. Academia Mariana Internationalis; Acta Congressus Mariologici-Mariani*. Romae, 1950. P. 221—232.
5. Гриньох о. Іван. *Теологічні основи почитання Пресвятої Богородиці*. Богословія. Т. XXXIV. Рим, 1970. С. 152—187.
6. Ісіченко арх. Ігор. *Історія української літератури: епоха бароко XVII—XVIII ст.* Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія»: Львів; Київ; Харків, 2011.
7. Косів Р. *Українська іконографія Богородиці: посібник для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування*. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2021.
8. *Пісні до Почаївської Богородиці*. Перевидання друку 1773 р. (Транскрипція, коментарі і дослідження: Ю. Медведик). Львів: Вид-во УКУ, 2000.
9. Сидор О. «Величне твоє Успіння, Пресвята Діво Чиста...». *Лавра*. № 8. 1999. С. 24—33.
10. Сиротинська Н. *Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії*. Львів, 2014.
11. Степовик Д. *Українська графіка XVI—XVIII століть. Еволюція образної системи*. Київ: Наукова думка, 1982.
12. Бартосик Г. *OFMConv. Богородица в богослужении Востока и Запада*. Издательство ОО. Францисканцев, 2003.
13. Bator Z. *Problem świętych wizerunków: ikon maryjnych w duszpasterstwie. Salvatoris Mater*. № 7/2. 2005. S. 100—120.
14. Напюрковський С.Ц. *OFMConv. Богородица в вероучении и предании католической церкви*. Москва: Издательство ОО. Францисканцев, 2016.
15. Пельтье А.-М. *Библейские чтения. У истоков европейской культуры. Институт религиозных наук им. Фомы Аквинского*. Київ: Дух і Літера, 2014.

16. Ivanič S. *Catholica. The Visual Culture of Catholicism*. London: Thames&Hudson, 2022.
17. Свенціцька В. Український живопис XVI—XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій і західноєвропейського бароко. *Українське бароко та європейський контекст*. (Зб. стат.). Київ, 1991. С. 90—95.
18. Kappes Christiaan W. *The Immaculate Conception: Why Thomas Aquinas Denied, While John Duns Scotus, Gregory Palamas, and Mark Eugenius Professed the Absolute Immaculate Existence of Mary*. New Bedford, MA, 2014. P. 58—59, 62.
19. Жолтовський П. *Український живопис XVII—XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1978.
20. Vloberg S. *The iconography of the Immaculate Conception. The Dogma of the Immaculate Conception: History and significance* (E. D. O'Connor (ed.)). South Bend, Notre Dame, 1958.
21. Mitchell Nathan D. *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. New York University Press, 2009.
22. Mazurkiewicz R. *Z dawnej literatury marijnej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2011.
23. Rok B. *Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku*. W: *Czasy nowożytne. Studia poświęcone pamięci prof. Władysława Eugeniusza Czaplińskiego w 100 rocznicę urodzin*. (K. Matwijowski red.). Wrocław, 2005.
24. Baranowski A.-J. *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne*. Warszawa, 2003.
25. Левицька М. Особливості Марійної іконографії в Успенській соборній церкві Почаївського монастиря. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель*. Ред. В. Александрович. Львів, 2019. С. 331—360.
26. Альмес І. Carmelitana у бібліотеках василянських монастирів Львівської єпархії XVIII ст. *Свята Тереза від Ісуса в Україні — Santa Teresa de Jesus y Ucrania* (Наук. зб., упор. Б. Чума). Львів, 2017. С. 174—193.
27. Kobielski S. *Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedź i dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce Sredniowiecza*. Poznań, 2013.
28. Дмитро Туптало. *Життя Святих*. Т. IV (Пер. В. Шевчука). URL: https://www.truechristianity.info/ua/books/saints_ua_04/saints_ua_04_009.php
29. Сковорода Г. *Сад божественних пісней прозябший із зерн Священного Писання*. URL: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov103.htm>
30. Матушек О. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури. *Автореф. дисертації на здобуття н. с. кандидата філологічних наук*. Харків, 1999.
31. Левицька М. Короновані ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII—XIX ст.: історіографія і зразки. *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. 2017—2018. Вип. 7—8. С. 270—284.
32. Левицька М. *Mons miraculis celebratus...* Цикл Луки Долинського в Успенському соборі Почаївської лаври і традиції барокового паломництва. *Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajow sasiednich. Series Byzantina, Miscelanea*. Vol. II. Ostrava, 2020. S. 90—111.
33. Royt J. *Obraz a kult v Čechách*, 17. a 18. Století. Praha, 1999.
34. Witkowska A. *Uroczyste koronacje wizerunków maryjnych na ziemiach polskich w latach 1717—1992. Przestrzeń i sacrum. Geografia kultury religijnej w Polsce i jej przemiany w okresie od XVII do XX w. na przykładzie ośrodków kultu i migracji pielgrzymkowych*. (Aleksander Jackowski ed.). Kraków: Instytut Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego. S. 87—103.
35. Хроніка монастиря ЧСВВ у Крехові. *ЛННБ. Від рукоп. Ф. 3 (Монастирі василянські)*. МВ-122 (132). Арк. 112.
36. Terdik S. *Marian symbols of the iconostasis of the cathedral of Blaj*. № 52/2. Apulum: Series historia & patrimonium. 2015. P. 83—103.
37. Левицька М. (2018). *Малярство Луки Долинського в Успенському соборі Почаєва (1807—1810): іконографічна програма циклу «Чудеса Христа»*. *Волинська ікона: дослідження і реставрація*. Наук. зб. Вип. 25. Луцьк, 2018. С. 134—146.

REFERENCES

- (1958). *Encyclopedia Mariana: Theotokos* (Pp. 314—331). (2d ed.). Genova; Milano: Bevilacqua&Solari Edizioni; Editrice Massimo.
- (1909). *Apocrypha and Legends from Ukrainian Manuscripts: collected, arranged and explained by Ivan Franko* (Vol. 4, pp. 350—355). Lviv: nakl. Nukovoho Tovarystva T. Shevchenka [in Ukrainian].
- Schurat, V. (1910). *Marian cult at the Ukrainian Lands of the Old Polish State*. L'viv [in Ukrainian].
- Velykyj, Athanasius, G. (1950). *The Cult of Holy Madonna in Ukraine*. In: *International Marian Academy; Acts of Mariology Congress* (Pp. 221—232). Rome [in Italian].
- Hryn'okh, o. Ivan. (1970). *Theological Foundations of the Veneration of the Holy Mother of God. Bohoslov'ia*. (Vol. 34, pp. 152—187). Rym [in Ukrainian].
- Isichenko, arkh. Ihor. (2011). *The History of Ukrainian Literature: Baroque Era 17—18th centuries*. National University Kyiv-Mohylian Academy: L'viv; Kyiv; Kharkiv [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2021). *Ukrainian Iconography of the Mother of God: A Handbook*. L'viv: L'viv National Academy of Arts [in Ukrainian].
- (2000). *Songs to the Virgin of Pochaiv. Reprint of 1773 r.* (Transcription, Comments and Research by Yu. Medvedyk). L'viv: Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Sydor, O. (1999). «Your Majestic Dormition, Pure and Holy Virgin...». *Lavra*, 8, 24—33 [in Ukrainian].
- Syrotyn's'ka, N. (2014). «Perlo mnohotsinne». *The Musical and Poetic World of the Virgin's Hymnography*. L'viv [in Ukrainian].

- Stepovyk, D. (1982). *Ukrainian Graphics of the 16—18th centuries. Evolution of the System of Imagery*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Bartosyk, H. OFMConv. (2003). *The Mother of God in the Liturgy of the East and the West*. Moskva: Izdatel'stvo OO. Frantsyskantsev [in Russian].
- Bator, Z. (2005). The Problem of the Saint Images: Marian Icons in Pastoral Work. *Salvatoris Mater*, 7/2, 100—120 [in Polish].
- Napiurkovskyj, S. Ts. OFMConv. (2016). *The Virgin in the Creed and Tradition of the Catholic Church*. Moskva: Izdatel'stvo OO. Frantsyskantsev [in Russian].
- Peltier, A.-M. (2014). Bible Readings. Near the Origins of European Culture. *Tomas Aquinas Instytut of Religious Studies* (Trans. from French). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Ivanic, S. (2022). *Catholica. The Visual Culture of Catholicism*. London: Thames&Hudson.
- Svietsits'ka, V., & Fedoruk, Ol. (Ed.). (1991). Ukrainian Painting 16—17th and 18th centuries in the Context of Byzantine Artistic Traditions and Western European Baroque. *Ukrainian Baroque and European Context* (Pp. 90—95). M. Rylskyy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography AS of USSR; Institut History of Art of Polish AS). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kappes, Christiaan, W. (2014). *The Immaculate Conception: Why Thomas Aquinas Denied, While John Duns Scotus, Gregory Palamas, and Mark Eugenius Professed the Absolute Immaculate Existence of Mary* (Pp. 58—59, 62). New Bedford; MA.
- Zholtovs'kyj, P. (1978). *Ukrainian Painting of the 17—18th centuries*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Vloberg, S., & O'Connor, E.D. (Ed.). (1958). The Iconography of the Immaculate Conception. In: *The Dogma of the Immaculate Conception: History and significance*. South Bend; Notre Dame.
- Mitchell, Nathan, D. (2009). *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. New York University Press.
- Mazurkiewicz, R. (2011). *From the Ancient Marian Literature*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe UP [in Polish].
- Rok, B., & Matwijowski, K. (Ed.). (2005). Marian Sanctuaries of the Ruthenian Lands in the Culture of the Poland Commonwealth in the 18th century. In: *Modern Times. Studies Devoted to the Memory of prof. Władysław E. Czapliński on the 100th anniversary of his birth*. Wrocław [in Polish].
- Baranowski, A.-J. (2003). *Coronations of the Marian Icons in the Baroque Era. A Cultural and Artistic Phenomenon*. Warszawa [in Polish].
- Levyts'ka, M., & Aleksandrovych, V. (Ed.). (2019). The Peculiarities of Marian Iconography in the Church of the Assumption of the Pochayiv Monastery. In: *Culture and Art of the Western Ukrainian Lands* (Pp. 331—360). L'viv [in Ukrainian].
- Al'mes, I., & Chuma, B. (Ed.). (2017). Carmelitana in the Ukrainian Monasteries' Libraries of the Lviv Eparchy of the 18th Century. In: *Saint Teresa from Jesus and Ukraine — Santa Teresa de Jesus y Ucrania* (Pp. 174—193). L'viv [in Ukrainian].
- Kobielus, S. (2013). *Concordance of the New and Old Testaments. Announce the Works of Redemption and its Fulfillment in the Theology and Art of the Middle Ages*. Poznan [in Polish].
- Tuptalo, D., & Shevchuk, V. *Lives of Saints* (Vol. 4). Retrieved from: https://www.truechristianity.info/ua/books/saints_ua_04/saints_ua_04_009.php [in Ukrainian].
- Skovoroda, G. *The Garden of Divine Songs Sprouted from Holy Scripture*. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/skovoroda/skov103.htm> [in Ukrainian].
- Matushek, O. (1999). The Symbolics of the Virgin in the Metatext of Baroque Culture. *Extended abstract of Ph.D. dissertation*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Levyts'ka, M. (2017—2018). Crowned Icons of the Mother of God in the Ukrainian Uniate Tradition: Historiography and Examples. In: *Karpaty: Human, Ethnos, Civilisation*, 7—8, 270—284 [in Ukrainian].
- Levyts'ka, M. (2020). Mons Miraculis Celebratus... Luka Dolynskyy's Cycle in the Assumption Church of the Pochayiv Monastery and Traditions of Baroque Pilgrimage. In: *Ecclesiastical Art of the Polish Commonwealth and neighboring countries. Series Byzantina: Miscelanea* (Vol. II, pp. 90—111). Ostrava [in Ukrainian].
- Royt, J. (1999). *Image and Cult in Czech of the 17th and 18th centuries*. Praha [in Czech].
- Witkowska, A., & Jackowski, A. (2001). In: *Space and Sacred. Geography of Religious Culture in Poland and its Changes in the Period from the 17th to the 20th Century on the Example of Centers of Worship and Pilgrimage Migrations* (Pp. 87—103). Krakow: Instytut Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego [in Polish].
- Chronicle of the Basilian monastery of the OSBM in Krekhiv. *V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of UNA. Vid. Manuscripts dep. F. 3* (Basilian Monasteries). MV-122 (132). P. 112 [in Ukrainian].
- Terdik, S. (2015). Marian Symbols of the Iconostasis of the Cathedral of Blaj. In: *Apulum: Series historia & patrimonium*, 52/2, 83—103.
- Levyts'ka, M. (2018). Luka Dolynskyy's Painting in the Assumption Cathedral in Pochayiv (1807—1810): Iconographic Program of the «Miracles of Christ» Cycle. In: *Volyn Icons: Research and Conservation*, 25, 134—146 [in Ukrainian].