



*Алегорія
Божественного
Милосердя
фламандського
майстра
XVII-XVIII стт.*

КАТАЛОГ ВИСТАВКИ

Організатори висловлюють щиру вдячність за підтримку проекту:
Незалежному культурологічному журналу «І»

Організатори висловлюють персональну вдячність особам, які доклали своїх зусиль до реалізації проекту:
Оксані Козинкевич
Андрію-Ігорю Жуку
Юлії Островській
Інні Дмитрук-Сорохтей
Інні Баблюян
Любові Андрійчук
Рамарні галереї «Клїнод»

Підписано до друку 12.02.2019
Формат 84×108/16. Папір крейдований. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 7,98. Обл.-вид. арк. 5,46.
Наклад 300 прим.Зам.04-18.



*Алегорія
Божественного
Милосердя
фламандського
майстра
XVII-XVIII стт.*

КАТАЛОГ ВИСТАВКИ

Львів 2019

Виставка відкрита від 19 квітня до 19 травня 2019 року
Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Ідея виставки
Тараса Возняка

Концепція виставки
Андрія-Ігоря Жука

Куратори виставки
Оксана Козинкевич
Андрій-Ігор Жук

Пластична організація виставки
Андрій Рибка

Організаційна координація виставки
Леся Банах

Видавець
© Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького

Автори текстів
Тарас Возняк
Оксана Козинкевич
Андрій-Ігор Жук
Юлія Островська

Графічний проект каталогу
© Незалежний культурологічний журнал «І»

Редактор
Наталія Маїк

Верстка
Христина Рябуха

Фото
Ілля Левін

Друк
ФОП Кичма І.В.

Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

Полотно, олія
187,5x138 см



Моя сирота
(поема)

Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене грішного

Люди часто плутають слова: брати – давати, давати – брати. Господь знає лише одне – давати. І дає нам свою Любов, а також Милість велику, визволяючи від гріха.

В силі Господа вивести з в'язниці у тяжких кайданах вчора, аби нині возвести на царський престіл, коли людина, скинувши пута гріха, прикрасить Душу свою світлими ризами освяченої Божої ласки.

Бо, справді, чим є грішник, як не нещасним в царстві своїх гріхів. Немає нікого гіршого від раба, який цілує свої кайдани, і від людини, яка вибачає собі недобрі звички, в полон яких вона потрапила. Її душа, котрій Милість надає надприродний Божий образ і яка таким чином стає подібна до Бога, через гріх тратить цю ласку, тратить красу і стає перед Богом, уподібнена до злого духа. Людина з Божої дитини – слухняної та лагідної, стає бунтівником, втративши право називатись Божою дитиною, втрачає і право на Царство Небесне, бо заслуговує лише на кару в пеклі, як слуга злого духа. Тяжкий гріх розриває зв'язок Людини з Господом, натомість, сковує Душу тисячами способів з нечистим, через що та стає в'язнем свого гріха.

Коли промінь Божої ласки дістається до Душі людини, її огортає страх перед вічною карою пекла, а страх – то початок навернення. Через цей страх перед вічною карою людина усвідомлює, що ще не назавжди зачинена для неї брама до Царства Небесного, бо ж милостивий Господь хоче, щоб усі люди спаслись. Адже він радо приймає до себе грішника як той добрий отець прийняв знову свого блудного сина. Ця згадка про Боже Милосердя дає людині надію на прощення гріхів. Звідси і народжується початкова любов до Господа, що спонукає людина прийняти тайну покути.



Під час таїнства сповіді священник промовляє над грішником слова: «Я тебе розгрішаю від усіх твоїх гріхів». І тоді настає величезна перемога в Душі людини. Воскресає Душа, наче з тяжкої в'язниці-домовини вступає вона на царський престіл, кайдани, якими злий дух сковував душу, розриваються. Милосердя Господа віднова прикрашає нас світлими шатами освяченої ласки і людина наново відроджується. Бо Милість Його безмежна у безкінечній своїй доброті. Вертаючи нашим воскреслим знову Душам надприродне життя, себто освячуючу ласку Божу.

Дорога життя – одна – єдина. Це Божа дорога любови. Не губи того, що насправді найважливіше.

Небо і пекло у твоїх руках сьогодні і щодня. Обирай! Mea culpa., mea culpa., mea culpa!

Оксана Козинкевич

Гріх існування

Всім відома мітологема гріхо-падіння. Не один раз давала вона ґрунт для інтерпретацій. І, гадаю, ще не один раз даватиме. Однак хотілося б висвітлити низку тих її аспектів, що якимось не знаходили розгорнутішого висвітлення. Та спершу звернімось до першоджерел і гляньмо, про що вони свідчать і як осмислюють цей акт «гріхопадіння». Отже, про що голосить нам Святе Писання? Після сотворіння Адам (Адома – «людина») і Єва (Хава – «та, що дає життя») жили у єдності з Богом у Саду Едемському, що у слов'ян зветься Раєм. І дозволено їм було споживати з усіх дерев, окрім одного, яке могло б їм спричинити зло. Волю цю їм передав Бог через Змія. Однак, спокушена цим Змієм, Єва порушила волю Божу сама, споживши забороненого плоду, і намовила й Адама спожити плодів із Дерева пізнання добра і зла, що росло у Саду Едемському. Після того вони стали, якщо вжити російського слова – «искушенными». Тобто і тими, що були спокушені, і тими, які знають, що таке добро і зло. Відтоді вони почали усе бачити саме у аспекті цих оцінок. Але водночас вони й причастилися до цього добра і зла, споживши з дерева пізнання. Пізнання того добра і зла внесло у саму суть людини певну скверну, а з огляду на їхню попередню невинність – нечистість. Цією скверною у людині стала її смертність, яка відтоді (а власне, саме тоді й з'являється час, як з-міримо, с-кінченне) почала повсюдно (пооява простору, як об-меження) супроводжувати її впродовж усього людського життя, аж до своєї останньої межі й міри у акті смерті.

Такий шлях вибрала людина, споживши з того дерева пізнання добра і зла. Але ж у неї був й інший шанс. Є свідчення того, що у Саду Едемському було не одне неординарне дерево. Бо було ще й Дерево життя (Б, 3:22). Однак, намовлена Змієм, Єва цей шанс, разом з Адамом, змарнувала. А тому, замість вічного життя у єдності з Творцем, вони вибрали неминучість смерті та митарства на землі. Втративши невинність, пі-знавши добро і зло, люди порушили заборону Бога не споживати плодів з дерева пізнання, за що й були покарані – «не їжте його... а то помрете» (Б, 3:3). Для нас важливо зауважити, що



коли людина від невинного не-відання чи не-знання, не-введення у тасмницю знання, перейшла власне до пі-знання, пі-знавання і була введена у тасмницю знання, то її життя стало під знаком смерті. Вона була «вигнана» з Райського Саду, де могла безпосередньо спілкуватися з Богом, на землю, де мала у поті чола свого, у муках і стражданнях чекати самою ж людиною накликаючої на неї смерті. Знання поклало межу, зробило людину об-меженою, с-кінченною. Знання як охоплення чогось, а отже, виривання його з ще не вловленого чи йому непідвладного, що об-межує це вловлене, кладе межу. А тим кладе межу тому, хто зводить себе до цього вириваючого і обмежуючого охоплення у формі знання. Хто пі-знав, тим пі-знаванням об-межує себе. Людина стає смертною.

Отже, у Книзі говориться, що лише тоді, коли з'явилася сама можливість «пі-знавати», «знати», заіснувала і смерть як вияв смертності чи, іншими словами, – суцності. Тут ми ставимо між смертністю і суцністю у наявному світі пряму паралель. Пізнаючи, людина зі-брала суцний світ, ви-членила його з Єдиного як знане чи таке, що надається пі-знанню, підвладне пі-знанню. Але після цього людина була вигнана з Едему, де «знання» як ви-членення з Єдиного і «смерті» як об-меження немає, у світ суцного, на землю – де, власне, і є місце для пізнання та смерті. Не-відаюча, не-спокупшена людина є поза засягом відання, знання – а отже, і смерті. Зв'язок пізнання і смерті у переказі очевидний. Це аверс і реверс однієї медалі, їхній зв'язок, що висвітлений у Книзі, є не випадковим, а істотним. Спільним є їх об-межуюча чи ви-членяюча природа. Пізнання немає без певного роз-членування до того нерозчленованої Єдності. Людина, що пізнає, за інструмент свого пізнання має власне «членування». Шматками такого від-членованого є пізнане людиною. Але завжди це є яесь відірване від матірної єдності часткове. При такому роз-членуванні первісно нечленованого відбувається певне умертвіння, препарация. Що при цьому розтинається чи від чого відтинаються якісь його частини? Відтинаються, якщо так можна сказати,

частини від чогось, що було недоступне до того часу для пізнання взагалі. Це недоступне, через саме визначення буде, з огляду «знання», Нічим, буде Ніщо. У своїй непізнаваності, несхоплюваності й нечленованості воно є Ніщо. Пізнання вириває з його первісної отхлані якісь шматочки, на які, як на такі, що були «пізнані», що «є знані», відразу накладається печать суцності, ви-членованості, об-меженості, а отже, і смерті. Це вже шматочки світу. Вся мозаїка таким чином добутих, ви-членованих пізнаваних суцностей, власне, і складається на суцний світ, що розбудовується пізнаючою людиною. Вони вже є «пі-знані» й «пізнавані», можуть улягати подальшому роз-членуванню, класифікації. Вони уже є доступні людському пізнанню, відкриті для нього як сукупність суцностей, що складають наявний для вигнаних з Едему світ. Через таке ви-членення збирається цей світ у мові. Вона і є збором того вирваного з Ніщо відкритого. Сам же процес виривання – це здійснення мовлення як вибігання за межі суцного світу мови. І тому у цьому аспекті сфера мови є сферою смертного чи власне смерті, а мовлення як вирив – це вже зондування позасвітового.

Чи можна знайти якесь підтвердження цих специфічних побудов у Св. Писанні чи інших пам'ятниках тогочасної думки? Пригляньмося спочатку до вже знаного образу Змія-спокусника. Вслід за Фрезером (James George Frazer, 1854-1941), ми повинні собі здати справу з того, що роль «дерева життя» у Саду Едемському є доволі непроста (2, с. 30). Наявність цього другого дерева є своєрідною теодицеєю. Бо ж, напевно, не міг творець не залишити людині іншого вибору, окрім вибору смерті. Якщо спокушена людина обрала плід з «дерева пізнання», то кому ж тоді, якщо йти за логікою міту, дістався плід з «дерева життя»? Чи інакше – якщо людині дісталася смерть, то кому дісталася безсмертя? Велика підозра падає все на того ж Змія. Не даремно ж у фінікійян (2,33) та і у жителів давньої Месопотамії постійно зустрічаються якісь відголоси переказу про безсмертя змій. Згідно з ними, скидаючи щорічно стару шкіру, вони неначе омолоджуються до вічного життя. Змій хотів залишитися у регіоні, що смерті недоступний. Тобто, споживши з дерева життя, стати безсмертним, а отже, хоч би то як по-близнірському звучало, – божественним. За переказами, від цього безсмертного Змія лише вряди-годи відпадає, відлущується у світ, у регіони тлінного відмерла шкіра, оболонка, натомість сам він залишається без-смертним. Погодьтеся, що цей образ уже мав якийсь свій обертон у наших попередніх міркуваннях. Так, він дуже нагадує акт відпадання у смерть чи світ від вічної отхлані Божественного Ніщо шкаралупці мови/світу. Безсмертний Змій скидає свою смертну шкаралупу у пізнаваний, від-членований нами суцний світ. І тим самим, не зводячись до своєї шкіри, ба навіть відчужуючись від неї, він постійно вислизає з неї до безсмертя, вислизає із суцного у вічне. Від нього від-членовується смертна/суца шкіра, натомість він живе у несхопному. Його ніяк не ви-членуєш з непізнаваного до решти. Будь-які спроби вхопити його кліщами смерті зводяться до того, що з нього злущують ще одну шкіру. Однак лише її і ні-Чого більше. Шкіра власне і є тою схоплюваною «чогістю», тоді як Змій залишається у несхопному «ні-». Тобто залишається у Ніщо.

Зрештою, Змій, як форма осмислення сутності світу і чогось поза ним, зафіксований і у культурних джерелах, що ближчі до нашого етнокультурного

регіону. Можливо, мітологема Змія була однією з найфундаментальніших підвалин нашої культури у давнину. Дуже промовистим є, як на мене, поклоніння трипільських племен крилатому Змію/Дракону. Матеріальних свідчень цього культу більш ніж достатньо. Майже вся кераміка тієї епохи вкрита більшою чи меншою мірою стилізованими зображеннями цього божества. Причому тут мається на увазі саме крилатий Змія – Дракон. Тому ця мітологема єднає у собі Небо (крила) і Землю (повзаюче, хтонічне створіння).

Отже, таким чином, Дракон має у собі небесне, горне, не втрачаючи і своєї заземленості, суцільності. Це єднання у Драконі божественного та земного, гадаю, доволі близько повторює нами думку, яку ми розгортаємо. Однак трипільський Дракон не лише цією двоїстою природою повторює мітологему П'ятикнижжя, у чомусь він її доповнює. Згадаймо антропоморфні трипільські жіночі фігурки (5, 23) з яскраво вираженою стеатошією. Вони майже всуціль вкриті декоративним узором, що, як показують останні дослідження (5), й зображає цих крилатих змій. Поєднання жінки, з гіпертрофованими власне жіночими ознаками, та Змія говорить уже саме за себе. Однак, якщо йти ще далі, то варто звернути увагу на два моменти. По-перше, це форма самих змій. Не можна не вбачати у них, особливо у поєднанні із жінкою, фалічних символів. Про це ж свідчить і другий момент – спрямування голівок змій. Вони завжди тягнуться до жіночого лона або ж до сосків грудей, що зустрічається рідше. Про щось може говорити і форма голівок змій. Як правило, вона трикутна. Мова йде про рогату змію. Виходячи з усього цього, можна підсумувати, що мотив плідності, запліднення чи «спокуси гріхопадіння» тут присутній. Тому причетність змій до «спокуси» продовжувати безконечну карусель народжень, продовження роду смертних тут очевидна. Отож і у трипільців через мітичний образ Змія осмислювалась втягнутість людини у світ суціль. А якщо суціль (хтонічна сторона Змія і суцільність матерії), то і смертний. Однак наявність крил, – а відомо, що у трипільців був і культ божеств крилатих, можливо, – птахів (ангелів), – натякає і на те, що Змія усе ж скористався з плодів дерева життя, тобто причастився до безсмертя. Практично трипільський Змія уже не залишає місця самому Адаму. Він уже напрума має справу безпосередньо з Євою. Чим, властиво, спрощує ситуацію і навіть робить її зрозумілішою. Фактично він сам є Адамом/фалосом. Йому вже не потрібна пасивна роль Адама, його роль як знаряддя. Про що збереглися навіть якісь туманні відголоси у агадичних текстах – згідно з одним із переказів, Змія вступав у статевий зв'язок із жінкою Адама (7, 162). І тоді постає запитання – чиї ми діти? А з іншого боку, відбувається суміщення образу Змія і Адама, тобто власне людини.

Ще більше зв'яже цей мітологічний ряд образ яйця. В українській традиції він рафінувався у образ Яйця-Райця. З нього у світ виходить вся живність. І водночас сама назва – Райце – не може не змусити шукати паралелей. Але як воно пов'язане з трипільським Драконом? Не забуваймо, що саме змія та птахи вилупаються з яєць, а принагідно згадаймо, що саме так називається сім'яник чоловіка. Ця пов'язаність змій та яйця стане ще наочнішою, коли ми звернемось до українських писанок, які до цього часу прикрашаються саме зміїними, майже ідентичними трипільським, узорами. Це і є те Яйце-Райце, що дожило до сьогодні і у якому законсервувалася світоглядна концепція

наших предків.

В якому аспекті може бути для нас цікавий паралелізм образів «Змія та Адама? Перший висновок слід зробити, напевне, той, що це не просто паралелізм образів, але й осмислення людиною самої себе у обох цих іпостасях, або у їхньому дуалізмі. І тоді у своїй онтологічній структурі є ідентичним структурі людини. Тому подальший аналіз будемо проводити, враховуючи цей аспект мітологемі Змія. Хоч спроба людини відгородитися від того не вельми для неї приємного образу, через образ первинно невинного Адама, теж повинна прийматися до відома. Це другий висновок – людина через Адама хоче повернутися до якогось первісного стану чи причаститися до чогось, що Змієві недоступне.

Отже, ми у чомусь розгледіли у Змієві людину. Причому у Змії як Драконі, що єднає у собі горне і долішне, безсмертне і смертне, божественне і суще. Чому ж тоді Змії, якого чи не всі тексти характеризують як «мудрого», ба навіть підступного, у іпостасі фалоса весь час прокручує безконечну карусель народжень та смертей? Маючи шанс на вічне у собі, він, однак, реалізовує свою хтонічну, смертну сутність? Чи, може, ми не так трактуємо його сущетворчу функцію? Може, це якась Змієва, а отже, й людська, ілюзія, хибна форма реалізації вічності? Реалізуючи, в-тілюючи її, він намагається вхопити, зафіксувати несхопне, а тому попадає у круговерть лиш ілюзорно чи минуще стійких в-тілень. Тобто – у круговерть смертей. І, прийнявши правила гри у цю ілюзорну «вічність в-тіленого», починає, тим самим, тяжіти і до її неминучого наслідку – смерті. Бажаючи повернути собі вічність, людина потрапляє у лабету смерті. Відповідь на попередньо поставлене запитання нам може підказати відома у психоаналізі схильність хлопчиків до інцесту з матір'ю. Попри прямий еротичний момент, як продовжування сущості, у ньому виражається ще й прагнення дитини хоча б фалосом повернутися назад у лоно матері, це є «відповіддю на поставлену перед людиною екзистенціальну потребу – бажання повернутися у «рай», де немає драстичних суперечностей, де людина може жити, не відчуваючи сорому, не працюючи у поті чола, не страждаючи, а перебуваючи у єдності з природою, із самим собою, зі своїм ближнім. Розширена свідомість (плід з дерева пізнання добра і зла) криє у собі нерозв'язний конфлікт: людина (мужчина чи жінка) проклята, вигнана з раю і не має права туди повернутися. Хіба не дивно, що бажання повернутися у рай ніколи її не полишає, хоч вона «знає», що це неможливо, бо вона народжена людиною?» – пише Еріх Фромм (Erich Fromm, 1900-1980) (6, 100). З урахуванням цього й еротична функція Змія-фалоса, спрямування голівок зміїв трипільської кераміки до лона розкривається, власне, як ностальгія людини за втраченим раєм, бажання у нього повернутися. Еротичний момент тут відходить дещо на задній план як інструментальний. І тоді утверджувальний момент фалоса у світі сущостей, його так часто повторювана у культурі світопідтримча, чи світостверджувальна, функція показується своїм іншим боком, як розпачлива спроба повернути втрачений «рай», а не як утвердження сущого. І власне світо-ствердна функція Змія-фалоса є карою, яку він несе за гріхопадіння і його відпад від божественного. Прагнучи безсмертного у сущім, він сіє смерть, весь час це суще породжуючи. Він змушений у покару стати прародителем смертного світу, ба й навіть

дати йому міру і закон, тобто якось його впорядкувати, а отже, обмежити ще більше. Не даремно ж бо закони месопотамського володаря Хаммурапі (1793-1750 рр. до н. е) вибиті на гігантському фалосі. Прагнення ж людини повернутися у втрачений «рай» обертається для неї смертю у світі сущому. Підсвідоме прагнення цього знову ж можна знайти у неначе непояснених некрофільських потягах людини. Знову ж вернімось до студій Фромма, у яких він спробував розкрити незрозумілий зв'язок матері й смерті у свідомості деяких із своїх пацієнтів. Однак при цьому він якось випустив з уваги біблійний мотив, мотив гріхопадіння і приходу через матір смерті. Однак нас цікавить сама фіксація факту: «Мати... також символ самої смерті й хаосу. Це не мати, що дає життя, але – мати, що дає смерть, її обійми – обійми смерті. Її лоно – могила... Океан – часто надбуваний символ матері. Я мав кілька пацієнтів, яких переслідувало бажання потонути у океані» (6, с. 101). У цих свідченнях дивовижно переплелися як мотив смерті, так і мотив життя. Однак і життя, і смерть тут не є поняттями такими вже й простими: смерть сущого може бути прагненням життя поза смертним сущим, прагненням безсмертя чи формою усвідомлення смертності сущого; і натомість прагнення до життя, навпаки, може бути утвердженням смертності і смерті. Отож прагнення смерті у «океані» може бути відчайдушним прагненням до безсмертя, так само, як й інцестуальні потяги дитини. Підсумовуючи цей матеріал, можемо зробити висновок, що як Змії, так і зваблена ним Єва стали воротами смерті чи сущості, а у подальшому під ними з усіма застереженнями ми будемо розуміти власне мужчину і жінку, людину взагалі.

Отож «гріхопадіння» є по суті від-падом людини від чогось більш досконалого, якщо так можна висловитися, що іменується умовно Садам Едемським, Расм, місцем блаженства, вічного життя, якщо послуговатися мовою смертних, чи місцем єдності з Божеством. У акті гріхопадіння відбулося роз-межування людини і чогось непізнанного для людини, але прагненого нею. Водночас підкреслилася «падшість» людини, її недосконалість, обмеженість у порівнянні з тим, до чого вона до того часу належала, у єдності з чим була. І тоді «вигнання з Раю» постає перед нами як смерть/осушення божественного у відпаді від божества «тварності». У чому знову можна побачити мотив своєрідної «шкіри Змія», яка відчужується у цей сущий світ. А отже, людина тут постає перед нами, як ця «шкіра Змія» у якійсь частині своєї істоти. Інша частина, відчайдушно прагнучи повернутися у попередню єдність з Божеством, лише до цієї «шкіри» зведена бути не може. Однак у акті гріхопадіння, власне, і со-творяється людина суща. Тому гріхопадіння – це є і власне акт творіння земної, живої – у світі сущого – людини. І полягає воно у смерті Божественного, відпаді вічного у смертне/сущє. Сліди цієї думки ми знаходимо вже у свідченні «вавилонського жерця Бероса (Βηροσοῦς – грецька форма аккадського імені Бел-Уцур чи Белріушу, бл. 350/340-280/270 до н. е.), оповідь якого про сотворення людини збереглася у грецькому перекладі...– де –... бог Бел відрізав власну голову, а інші боги зібрали кров, змішали її із землею і з цього кривавого тіста виліпили людей. Ось чому, говорять вавилоняни, люди... є... смертною глиною, що перемішана з божественною кров'ю» (2, 16). У цій оповіді для нас важливі два аспекти: по-перше, це той, що саме смерть Божества є початком смертних; а по-друге, тут чітко окреслена

двоїста природа людини – смертна і божественна. Однак більш ранні перекази ще категоричніші: «Найвеличніші аккадські міти «Енума еліш» (eṇūma eliš) та «Атрахасіс» (atra-hasis) свідчать, що основним елементом матерії, з якої постала людина, була кров чи тіло вбитого божества» (3, 68). Потім ця думка набуває подальшого розвитку: у знаному шумерському міті «Лахар і Ашнан» (lahar ashnan) мовиться: «В Узмуа у Дуранкі хочемо вбити божества Ламма, а з їхньої крові дати постати людськості» (3.70). Тут Дуранкі – місце єднання неба і землі. Саме у цьому місці умиртвляється божественне, щоб постало людське. Це місце появи смерті, місце трансцендентації, переходу по-той-бічного у по-цей-бічне. Отож саме смерть божества втілюється (чи радше в-тілюється) у людині, вбирається у її смертне тіло. Тоді саме смерть має передувати людині. Смерть народжує людину, щоб потім безупинно тримати її у своїх обіймах. Саме тому ми й зветься «смертними», що породжені нею. Але що ж розуміти під смертю і смертністю? Це перетворення безсмертного у смертне чи сотворення людини такої, якою вона є на землі зразу смертною? А це знову ж відсилає нас до наступного – що є со-творіння? Якщо під со-творенням ми розуміємо існуюче, то сотворилося смертне. Якщо ж під со-творінням ми розуміємо со-творіння буваючого, пере-буваючого-у-бутті, то со-творялося безсмертне. Отож гріхопадіння, у такому випадку, буде со-творінням людини суцїої, а отже – смертної. І тоді грішність людини є її суцїість. Суцїість людини є смертю у нїй божественного. Тобто у акті гріхопадіння у Образ Божий, по подобі якого була сотворена людина, закралася скверна смертності. І таким чином «падше» почало існувати. І таке суще існування тоді ми можемо з повним правом визначити як шлях смерті й до смерті. Людське життя у цьому аспекті буде розгортанням тієї скверни існування, утвердженням її кожною миттю такого існування. Коли ми говоримо про скверну існування, суцїості, що реалізується у людині, то не можемо оминати того, як зветься ця скверна у Святому Письмі. Ім'я її – гріх. Що таке гріх у аспекті, який ми намагаємося розгорнути? Гріхом є власне суцїість. Те, що людина існує, і є її первородним гріхом. Тут я маю на увазі ту форму перебування людини у світі, якої її ніяк не уникнути, яка і є однією з двох сторін її сутності. Тому людина і є первородно грішною, що ніяк не може вирватися із шкаралуці існування. А як лише виривається, то вже не є людиною-у-світі. А як такий, що існує, її недоступне повне єднання у отхлані Божества. Бо ж, коли мова йде про цю отхлань, то немає жодного сенсу говорити ні про яке існування. Гріх існування і єдність з Божеством неспівставні. Лише падіння божественного, його у-смертнення, перехід у сферу суцїого, робить це існування можливим. Тому й можна сказати, що мертвий Бог є існуванням. Лише після Його смерті доречно вживати визначення «є». До того моменту цим словом Божество ніяк не вловиш. Судити про нього ми до його смерті у суцїості не маємо права, бо ми є по-сей-бік, а Він – по-той. І тут можна пригадати неясним для сучасників (4, 62) слова Першого листа Св. Ап. Павла до коринтян, де він пише: «так, як у Адамі помирають усі, так само у Христі всі оживають» (I Кор. 15:22). Клайв Льюїс (Clive Staples Lewis, 1898-1963) наводить якесь наукоподібне пояснення нашої фізичної присутності у «плазмі» Адама, у якому согрїшили всі ми, як його нащадки, і, відповідно, змінили людську фізичну природу. Однак уже у

попередньому реченні того ж послання ми можемо ясно прочитати, що «Смерть-бо через людину, і через людину воскресіння мертвих» (1 Кор. 15:21). Власне, «через людину» була привнесена, була на правду реалізована, з-дійснена (бо стала реально існуючою) смерть. Людська природа і є смертністю, щоденним помиранням: «Я щодень умираю» (1 Кор. 15:31). Гріхопадіння людини є шляхом від Божественного до смертного. Але чи можливий шлях зворотний? Чи можливе нове воскресіння? Шлях до нього, а це воскресіння вже називається «Спасінням», іде через спокутування гріхів наших Христом, Сином Божим – воно теж іде через смерть Його на хресті, смерть суцього існування Бого-Людини: «Христос був умер ради наших гріхів» (1 Кор. 15:3). «Спасаючись», ми рятуємо божественне у людині, не її існуюче смертне, а її буття. Бо ж не може бути смерть суцього його порятунком. Отож смерть Бога, божественного, буттєвого породжує смертне, існування, але й кінець існування, смерть Бого-Людини відкриває шлях до Спасіння – виходу із замкнутого кола смерті/існування. Як мовиться у Писанні – «і третього дня Він воскрес» (1 Кор. 15:4). І знову – «А Богові дяка, що Він Господом нашим Ісусом Христом перемогу нам дав» (1 Кор. 15:57). Отці церкви чудово розуміли, що смерть людського і є шляхом до Спасіння та безсмертя. Для апостола Павла тут сумніву немає: «Нерозумний, – що ти сієш, те не оживе, як не вмре». Як не помре смертне – то вічного не досягне. Смерть Божества втілена у смертній людині, але і смерть людини веде до єдності з Божеством. Однак як спрацьовує ця машина смерті? Апостол Павло (Савл, Саул, – Шауль, бл. 5/15-64/67) знову ж пише: «Де, смерте, твоя перемога? Де твоє, смерте, жало? Жало ж смерті – то гріх, а сила гріха – то Закон» (1 Кор. 15:55, 15:56). Тобто смерть прийшла завдяки гріху, а гріх тримається на даному смертним законі. Сам Закон став можливим, коли людина стала смертною, тобто власне існуючою. Закон почав регламентувати існуюче. Лише у існуючому, суцьому він має таку силу. Поза ним, поза світовим – він без сенсу, бо що є закон для божественного Ніщо? Таким чином, Закон є «силою гріха». І тоді гріх є порушенням Закону. Однак це не є первородний гріх. Первородним гріхом є власне існування, відпадання від Бога у смертну суцність. Людина порушила головний Божественний Закон – бути «в» Бозі й тим самим відповідати самій своїй сутності, а не «в» Адамі, де порушилася і обмежилася свобода її буття. Скориставшись своєю свободою, вона була зваблена сваволею, і тому відпала від Божественного Буття у людське існування, у світ суцностей. Вона відійшла у світ, внісши, відповідно, у себе скверну існування, світовість. Однак при тому вона зберегла у собі часточку того Буття, від якого відійшла. Це дає людині надію, яку вона може реалізувати. Шлях був вказаний страдницькою спокутою Христа, який помер як людина суцна, щоб воскреснути «в» Богові. Шлях цей для суцї людини нелегкий. Та і для Христа ця смерть була страдницькою. Страждання – це взагалі головна риса існування, а не лише його кінця. Однак страдницька смерть, чи смерть суцього – це є поганьблення смерті, перемога над нею: «А Богові дяка, що Він Господом нашим Ісусом Христом перемогу нам дав» (1 Кор. 15:57).

Отже, гріхопадіння є відпадом людини від Бога, це є падіння у гріх. І тоді гріх є чимось, до чого Бог, чи ні-Що з огляду суцього світу, не причетний, у чому Він не бере у-часті, не має своєї частки. Цією у-частю чи долею,

у-діленою падшій людині, є смерть. Після цього відпаду людина стала смертною. Однак задумаймося над запитанням, як ми повинні трактувати смертність тепер? Це певне обмеження. Суцному життю людини кладеться певний край, межа. І тоді існування людини в-світі розкривається як такий спосіб перебування у ньому, який є конституційно обмеженим, с-кінченим. Причиною цього є неначе смерть. Однак це лише на перший погляд. Насправді ж першопричиною є власне спосіб перебування-людини-в-світі. А цим способом перебування-людини-в-світі є – існування. Власне, існування як спосіб пере-бування накладає на усе обмеження, робить усе існуюче смертним. Тобто суцність є специфічно смертною формою перебування. Отже, існувати – означає бути обмеженим, бути смертним. Знати ж про цю свою обмеженість чи смертність є мукою, стражданням, а, відповідно, – карою.

Однак чому усвідомлення своєї обмеженості сприймається як кара? Чому людина прагне чогось безмежного, не обмеженого рамками існування чи смерті, що є, зрештою, – тим самим? Очевидно тому, що вона перебуває-в-світі не лише власне у своїй обмеженості, але і у горизонті певного безміру, який визначає для себе як Бога, Ніщо, Абсолют чи як-небудь інакше. Лише у контексті цього без-межного, що є поза будь-якою мірою, обмежене може усвідомитися як кара, тобто власне як обмеження. Причому тут слід особливо виокремити ще два аспекти. По-перше, мова йде про власне свою, особливу обмеженість чи смертність. Не даремно праслов'янське *съ-тътъ* у першому своєму члені має *svо* – свій (8, с. 4, 685). А по-друге, смерть, як розв'язка обмеженої екзис-тенціальної ситуації, могла вже у давні часи усвідомлюватися як благо, а не лише як легкий кінець суцного існування. Про що міг би свідчити зв'язок цього ж *съ-тътъ* і з древньоіндійським *su* – хороший, благий (8, с. 4, 685). І у цьому контексті смерть є вже не карою, а виходом. Карою є власне існування смертним, обмеженим. Тому два попередньо окреслені аспекти смерті складаються у таку формулу смерті як кінця: *съ-тътъ* є добрим виходом для мене. Хоч просте значення, яке зрозуміле, власне, з огляду на те, що вважає для себе за благо суще, є природна, безболісна, своя смерть. Однак таке припинення існування не може не усвідомлюватися принаймні як коли не фізична, то хоча б інтелектуальна мука. Існування мусить тривати і бажати цього тривання. Воно передпокладене у часі. Припинення тривання не може з позиції існування бути благом. Це може бути ситуаційне, миттєве благо як швидка і безболісна смерть. Однак онтологічне припинення існування є поверненням її до первинної невинності, первинної єдності з буттям.

Таким чином, смертне існування, весь час пересуваючи у світі безмірного, є обмеженістю, з неї випливає, щоб у ній закінчитися. Чому смерть є метою смертного існування, гадаю, зрозуміло. Чому ж вона є вигоком існування? Та тому, що існування роз-гортається не лише до смерті, як остаточного обмеження, але й взагалі є можливим лише тоді, коли ця обмеженість перед-покладена. Будь-яке існування має свою межу. Або іншими словами – смерть. Тобто його (існування) моження перед-покладене у обмеженні. Ми можемо що-небудь, оскільки ми є обмежені. І тоді смерть є причиною, основою всіх наших можливостей, нашого моження. Для без-мірного запитуння можливого і моження не має сенсу.

Однак є й інший аспект: людина не лише специфічно з-находиться у суцшому, тобто з-находить себе як існуючу, а отже, об-межену чи смертну, але й є під загрозою свого остаточного фізичного об-меження – смерті. Тобто тут людина не лише об-межена до свого існування, але і у існуванні вона є під загрозою своєї тимчасовості. Її існування саме у собі є існуванням-під-загрозою. Однак існування-під-загрозою не є загрозою людині у цілому, тому що, як ми вже визначили для себе, людина не зводиться до єдино існування і суцності. Однак підтвердження цій тезі у світі існування людина знайти засобами пізнання суцного не може. Для людини суцної неможливість звести її лише до об-меженості не може знайти жодних доказів, не може бути пізнана засобами людського (а отже, – суцного) пізнання. У рамках об-меження, у рамках існування питання не-об-меженості чи свободи людини розв'язане бути не може. Пі-знання як специфічний спосіб розкриття істини, що має місце у існуючому, суцному, не сягає цієї не-об-меженості. Пі-знання цілком у об-меженому. Натомість божественне вічне потребує іншого способу прозирання – вириву за межі існування, що у рамках існування може описуватися як віра чи осяяння. Це прозирання вже не має своєї основи у існуванні, і тому є у ньому без-підставним. Які підстави у суцному могли мати видіння автора «Апокаліпсису» (Ἀποκάλυψις Івана Богослова (Іоан Зеведеїв, Йоханан)? Прозиране таким чином не може бути існуючим, бо воно є поза об-меженням, поза об-моженням пі-знання. Пізнання не може його сягнути. Воно є і поза загрозою, що супроводжує цю об-меженість. Воно ні-Чим не об-межене. Коли ми говоримо «ні-Чим», то тут важливо зауважити це «Чим». Істотним тут є те, що самі вирази «Чим», «Що», які є модусами «існування», до прозираного таким чином «ні-Що» жодного відношення мати не можуть. Вживши слова «ні-Чим», ми відразу усталили, що об-межувати можливо, коли є це «Чим», коли є «Щось» чи коли просто можливе це «є» взагалі, тобто «існування». Натомість прозиране вище згаданим чином Ніщо є поза будь-яким моженням, поза існуванням, а тому взагалі не є «Чимось» і взагалі «не є» і «не існує». Найбільш розгорнуто розробив цю проблематику Мартін Гайдеггер (Martin Heidegger, 1889-1976), до якого ми і відсилаємо зацікавленого читача. Ми ж тут повинні просто вияснити для себе, яким чином смертне вказує на Божественне. Суто діалектичне усвідомлення об-меження розкриває і без-межне, а існування, відповідно, буття не-існуючого, Ніщо. Таким чином, усвідомлення існуючим самого себе як існуючого розкриває йому його двоїсту смертність і ставить його перед позасмертним (таким вираз, гадаю, є найбільш коректним), поза-межним. У світі об-меження, тобто просто у світі, для того, щоб якось дати собі справу з такої ситуації, людина вдається до тих засобів, які вона у цьому світі має. Вона задумується. Це є той спосіб здавання справи, яким вона у світі володіє. Думання відсувається, ясна річ, у існуванні. Думання ставить людину перед запитаннями. Воно ви-являє контури вже у світі існуючого. Однак, з іншого боку, таке пі-знання наптовхується, рано чи пізно, і на свої межі. Воно приходить до питання смерті та життя. З'ясувати своїми засобами ці запитання воно не «може», це поза його моженням, як ми вже зауважували, – відповіді на ці запитання у такому пі-знанні не можуть мати ніяких підстав. Тобто у цьому напрямку шлях для пі-знання закритий, тому що всі запитання і відповіді на них у нього є у сфері суцного, існування. Пі-знання

у-свідомлює вже на-явне, с-відомить його. Тут префікс «на-» говорить сам за себе. На-явне вже є явне, вже існує і дає себе, пропонує себе тим «на-». Людині сущій залишається лише це «явне» у-свідомити, прийняти специфічним способом пі-знання до відома. Тому пі-знання власне «відомить», повідомляє людині про вже «явне». Воно не сягає поза це «явне», існуюче. Тобто воно не додає ще «щось» (в попередньому сенсі, як «щось існуюче»), а лише повідомляє про «щось», яке вже «є», існує. І тоді пі-знання просто окреслює для людини контури існуючого. Воно може бути більше чи менше успішним у цій справі, однак, ніяк не може вийти поза специфічну форму у-с-відомлення про на-явне, що притаманне світу чи усій сумі сущого.

У-с-відомлюючи на-явне, пі-знання не може дати нам відповідей на запитання поза його компетенцією. А таким запитанням і є запитання щодо об-меженості людини, її смертності. Бо ж, по-перше, саме на-явне, строго кажучи, є проголошеним (псл. *ââh*”, *îââh* споріднене з гр. *αὐ* – чую чи латин, *audio* – чути) (8, с. 4, 540), вже с-казаним (болг. *явя* – говорю). Отже, «явне» є вже сказане, проговорене, про-мовлене. А у-с-відомлення лише про це сказане відомить, тобто перетворює його у ту специфічно світову, світу притаманну форму прийняття до відома, яка зветься пі-знанням. Між відомленням і знанням є прямий зв'язок, бо ж «відати», псл. *ve'de'ti*, і є знати. І тоді відомлення і є пізнаванням. Після того, як я по-відомлений – я пі-знав. Причому по-відомляють мене, власне, про на-явне, тобто вже с-казане. Тобто мені просто приходить по-відомлення, вістка. І після цього я стаю с-відком того, що мені було по-відомлене, я стаю с-відушим, тим, що відає. Але, будучи таким чином свідком уже наявного, будучи до нього прив'язаним, я є водночас і до нього об-меженим. Що мені не по-відомлене і не може бути ніколи по-відомлене, бо не є на-явне /с-казане – не може бути ніколи мною й пі-знане. Пі-знавати я можу лише вже с-казане. Однак що є с-казане? Вся сума с-казаного складається на мову. Отже, пі-знавати я можу лише те, що вже с-казане у мові. А оскільки ми домовилися, що пі-знаю я лише суще, то і мова тоді є власне лише сущим, існуючим. І тоді я є свідком, пі-знавальником, відальником цього сущого, а отже, – мови. Я є тим, хто відає у мові, усі мої пізнавальні зусилля є розвідками у мові. Однак як свідок мови, тобто вже с-казаного, я не можу не відчувати своєї вторинності, своєї друго-прохідності у ній, а отже, об-меженості до рамок цього с-казаного, як уже dokonаного. І взагалі цією с-казаністю я поставлений у часову ситуацію. Причому з деяким запізненням, тобто дещо позаду. А водночас і у просторову, бо ми неначе мандруємо по розбудованій, вже с-казаній будівлі мови. І тут ми також трохи запізнюємося – ми зазвичай не розбудовуємо цю будівлю, а лише йдемо слідами якогось будівничого. Тобто я мандрую по вже наявному. Цим наявним є світ. А це є світ існуючого, сущого, у який людина і була вигнана після гріхопадіння, коли спожила з дерева пізнання, тобто з дерева вже с-казаного. Це й внесло у неї скверну с-казаності. Ця с-казаність (згадаймо відоме «і сказав Бог») втілюється у існуючий світ, у який ми були зваблені позірною спокусою пі-знання, а, по суті, – володіння. Однак володіння лише цим с-казаним. Не більше того. А це і є тим об-меженням, яке й робить нас смертними. Людину спокусили стати свідком с-казаного, але водночас і рабом цього с-казаного, хоча й залишили у ній надію чи шанс вирватися з нього, радикально відмовившись від цього

с-казаного і піднявшись від пі-знаваного с-казаного до Одкровення віри. Тобто до відмови від мови й світу, нею о-мовляюваного. Це єдиний шлях вирватися з колапсу с-казаного, об-меженого чи смертного. До-віра до ще не с-казаного, не існуючого дає надію. Гріхо-відпавши у с-казане, через до-віру ми можемо здатися на волю невідомого (не-знаного), щоб причаститися до Ніщо чи воскреснути у новому Адамі.

1. *Святе Письмо Старого та Нового Заповіту.*
2. Фрезер Дж. Дж. *Фольклор в Ветхем Завете.* – М., 1985.
3. Кушчаківська К., Сзапунська К. *Mitologia Mezopotamii.* – Warszawa, 1981.
4. Льюис К. Боль. *Проблема страдания.* – Chicago, 1987.
5. Збенович В.Г. *Дракон в изобразительной традиции культуры Кукутени-Триполье.* // *Духовная культура древних обществ на территории Украины.* – К., 1991.
6. Фромм Эрих. *Некрофилы и Адольф Гитлер.* // *Вопросы философии, №9.* – М., 1991.
7. *Мифологический словарь.* – М., 1991.
8. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка.* – М., 1986.

Тарас Возняк



Гендрік Гольціус (1558 -1617)
Алегорія Божественного милосердя
Папір, гравюра.
16,8x11,6 см

Іконографія та символіка «Алегорії» Божественного Милосердя»

Сюжет композиції був запозичений із зразків фламандського мистецтва кінця XVI ст., зокрема двох гравюр авторства Генріха Гольціуса (Hendrick Goltzius, 1558-1617) та Мартіна де Воса (Marten de Vos чи Maarten de Vos, деколи Maerten de Vos, 1532 (1532)-1603). В обох випадках головна концепція твору – шлях до прощення гріхів через каяття, що є проявом Божественного милосердя – цілком відповідала філософсько-теологічним віянням у мистецтві посттріденської доби. Гравюра «Алегорії Божественного милосердя» авторства Гольціуса була першим зразком цієї композиції, що входила в серію гравюр на подібні сакральні теми, які художник виконав протягом 1585 – 1587-их років. Однак, імовірно, за основу львівської картини був взятий інший варіант сюжету - авторства Мартіна де Воса, який був виконаний на початку XVII ст., принаймні на це вказує значна подібність у композиційному вирішенні деяких фігур. Можна припустити, що картина була написана фламандським художником в кінці XVII – початку XVIII ст.

В нижній частині картини зображений постамент, на якому подано дві сентенції. Перша була взята із шостої книги «Сповідей» святого Августина (Aurelius Augustinus Hipponensis, 354-430): [Sic eramus, donec tu, Altissime, non deserens humum nostram, miseratus miseros, subvenires miris et occultis modis] [Такими були ми, поки Ти, Всевишній, який не покинув нашої землі, не змилостивився над жалюгідними і не прийшов до нас на допомогу дивними та утасмнченими шляхами]. В центрі композиції зображена алегорія Божественного милосердя [Misericordia Dei], яка веде грішника, що кається [peccator poenitens] до Вітваря каяття. Аналогічні фігури, майже в тому ж ракурсі та позах, зображені і на гравюрах Генріха Гольціуса та Мартіна де Воса, і, можливо, художник запозичив їх саме з цих зразків. Однак, варто зазначити, що на картині іконографія алегорії Божественного милосердя була видозмінена. Вона тримає в правій руці замість букету квітів знамено з написом [Respice Pater vulnera matris ubera et miserere], на який дивиться грішник. Деякі

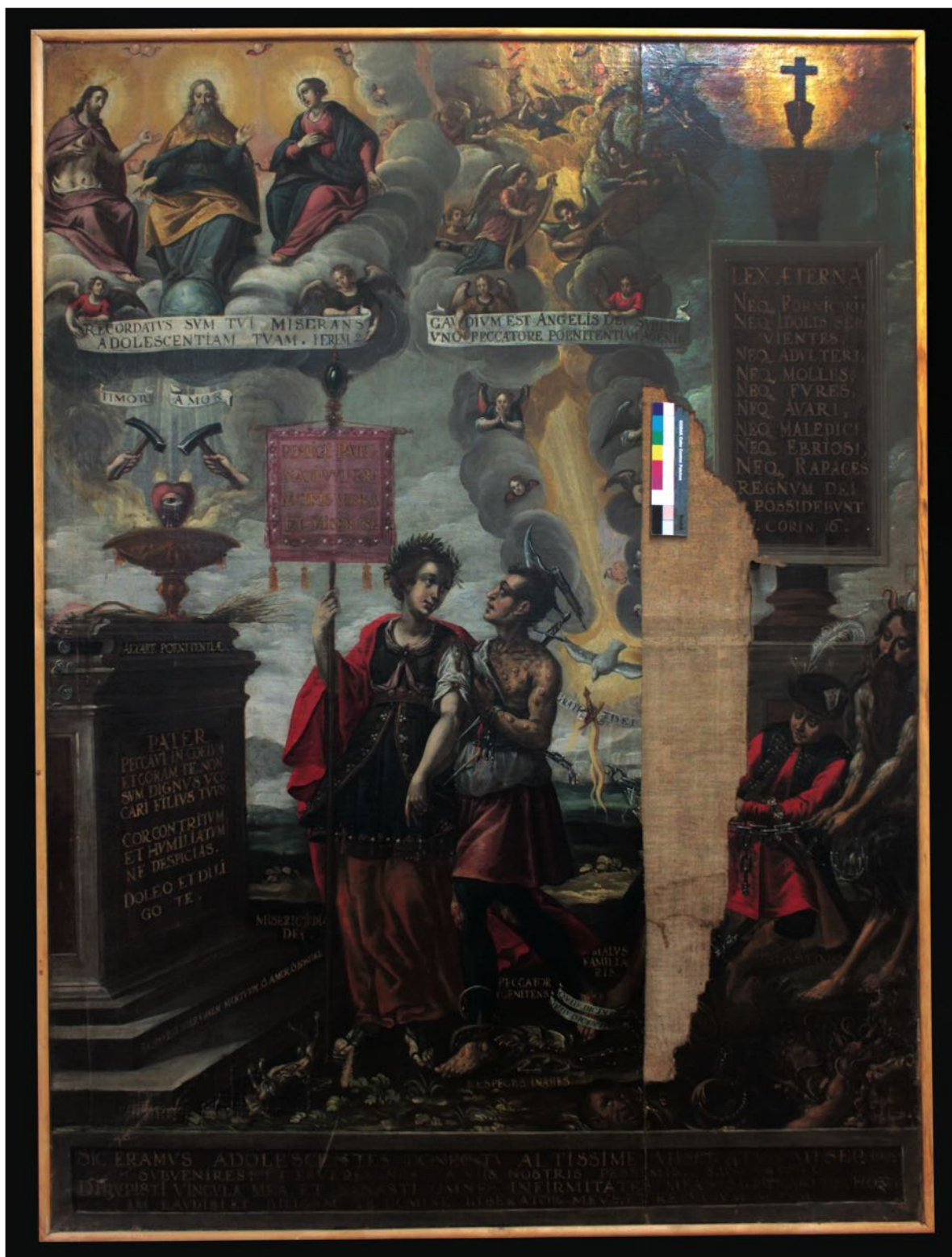


Мартін де Вос (1532 - 1603)
Алегорія Божественного милосердя
Папір, гравюра
20x22,3 см

атрибути алегорії Божественного милосердя залишилися не зміненими, як, до прикладу, оливковий вінок. Цей атрибут міг був запозичений з «Іконології» Чезаре Ріпи (Cesare Ripa, 1555-1622), де його описано таким чином: «Жінка з оливковою гірляндою на голові, вона стоїть з розкритими руками, однак в правій руці вона тримає кедрову гілку з квітами [...] Оливковий вінок, який вона має на голові, є справжнім символом Милосердя у скаральних письмах, який є обов'язковим, щоб пізнати цю святу чесноту [...]». Під вітарем каяття лежить мертвий пес, на якого вона вказує грішнику. Його символічне значення в концепції твору пояснює напис на основі вітара каяття [Respexisti super canem mortuum. O amor, o bonitas][Ти звернув увагу навіть на мертвого пса. О любов, о милосердя].

Алегорія грішника має ширше символічне значення, ніж на гравюрах Гольціуса та де Воса. Чезаре Ріпа так описав цю алегорію: «Чоловік одягнений у чорне вбрання, який стоїть навколішки, б'ючи себе по грудях рукою та плачучи дивиться у небеса». Подібним чином, наближено до опису Ріпи, була зображена фігура грішника на картині, зокрема, вона приклала свою руку до грудей та дивиться у небо. Стріла та інша зброя, якою поранений грішник, може символізувати те, що він уражений гріхом. Принаймні, у фламандському мистецтві другої половини XVI ст., зокрема, на гравюрі Дірка Корнгерта (Dirck Volckertszoon Coornhert, 1522-1590) зображено алегорію гріха, яка стріляє з лука в істину. Лівою ногою грішник наступає на двоголового змія, який, напевне, промовляє: [Quid dicent. Quid dicent] [Що казатимете. Що казатимете].

Позаду алегорії грішника стоять дві фігури: [consvetudo] [звичка] та [rصاص] [гріх], які пробують тягнути грішника назад за ланцюг. Перша з них, яка має підпис [consvetudo], мабуть, є символом поганих звичок, або плотської любові, на що вказує саме значення слова. Таке твердження пояснює і те, чому на капелюсі закріплені гральні карти. Імовірно, це є комбіноване іконографічне зображення, яке можна трактувати по-різному, оскільки Ріпа описував Алегорію слуги Диявола як чоловіка у капелюсі. Друга фігура [rصاص], яка схожа на сатира – алегорія гріха. Це іконографічне зображення було усталеним у фламандському мистецтві кінця XVI – XVII ст., зокрема, ця ж фігура також є зображеною і на гравюрах Гольціуса та Восса. Ланцюг, за який вони тягнуть грішника, розбиває меч з двома лезами, якого скеровує білий голуб (святий Дух), що є алегорією Божої істини [gratis Dei]. Нижче від них зображені грішники, яких окутали змії. Напис [respectus inanes], що дослівно можна перекласти як пристанище мертвих, може символізувати собою Чистилище. Позаду стоїть вітар [lex aeterna] [вічних законів], на якому написано: [neque fornicarii neque idolis servientes neque adulteri neque molles neque masculorum concubitores neque fures neque avari neque ebriosi neque maledici neque rapaces regnum Dei possidebunt] [ні розпусники, ні ідоляни, ні перелюбники, ні блудодійники, ні мужоложники, ні злодії, ні користолюбці, ні п'яниці, ні злоріки, ні хижаки Царства Божого не впадують вони.], а зверху на ньому чапа із хрестом, які символізують свхаристію. Вище в



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

Полотно, олія, 187,5x138 см

Загальний вигляд лицевої сторони до реставрації

хмарах зображені ангели, які грають на музичних інструментах. Двоє з них розгорнули аркуш з написом: [Gaudiam est angelis Dei super uno peccatore poenitentiam] [Радість буває у Божих ангелів за одного грішника, який кається]

На гравюрах Гольціуса та де Воса алегорія Каяття зображена як жінка, що сидить та в правій руці тримає сніг, а в лівій - тацю з чашею. Це іконографічне зображення, імовірно, було запозичене та проінтерпретовано на основі іконології Чезаре Ріпи. Однак, на картині «Алегорія Божественного милосердя» алегорія каяття була замінена на вітвар каяття [altare poenitentiae], що в цілому не змінює основну концепцію твору. До прикладу, у книзі «Verdicus Christianus» Яна Девіда серед гравюр, які були виконані друкарнею Теодора Галле, є зображення, на якому представлено вітвар каяття з символами страстей Христових.

Чезаре Ріпа подав декілька інтерпретацій зображення алегорії каяття, і деякі з них мають аналогічні атрибути, які зображені на вітварі Каяття. В одному з описів як атрибут алегорії каяття подаються галузки терну: «ця фігура є засмучена та плаче, в одній руці вона тримає в'язанку терну та в іншій рибу, оскільки Каяття має супроводжуватись постом та жалем». Це й же символ зображений як на гравюрах Гольціуса та де Воса, так і в картині на вітварі Каяття. В іншій версії алегорії Ріпа описує батіг, яка символізує виправлення самого себе. Цей же символ зображений зліва на вітварі каяття, а чаша, яка стоїть у центрі, також зображена на гравюрах, і, напевне, в неї мають стікати сльози каяття.

На вітварі написані декілька латинських сентенцій з Біблії: зверху напис, взятий з притчі про блудного сина - [Pater peccavi in caelum et coram te non sum dignus vocari filius tuus] [Погрішився я, отче, проти неба та супроти тебе і не достойний вже зватися сином твоїм]. Нижче інший напис [cor contritum et humilitatum non despicias][Серцем зламанним та упокореним не погордуєш]. Варто зазначити, що тексти були запозичені із «Вульгати» - латинського перекладу Біблії святого Ієроніма (Sophronius Eusebius Hieronymus. 342-419 чи 420).

Вище, у великій широкій чаші зображене серце з оком, з якого стікають сльози, а над ним два молотки з підписами [TIMOR] [страх] і [AMOR] [любов]. Іконографічне зображення серця було надзвичайно поширеним у візуальній культурі Європи кінця XVI – XVIII ст. Варто лише згадати про книгу «Кардіоморфозис» («Cardiomorphoseos», 1645) Франческо Пони (Francesco Pona, 1594 1655), в якій подано понад сто емблем із різними іконографічними варіаціями зображеннями серця, чи «Сакральну емблемату» Данієля Крамера, присвячену тій же темі. Втім, не дивлячись на велике різноманіття зображень серця, серед цих емблем не було виявлено достовірних аналогій. Філософсько-теологічні праці XVII ст. надають можливість частково віднайти відповідь на зміст даного символу. Отець Антоніо Ваналесті (Antonio Vanalesti) у своїх «Настановах щодо посту» подає таке судження, пов'язане із символічно-метафоричним значенням серця: «Я не можу розділити каяття розумом від каяття серцем [...] Серце було основним



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

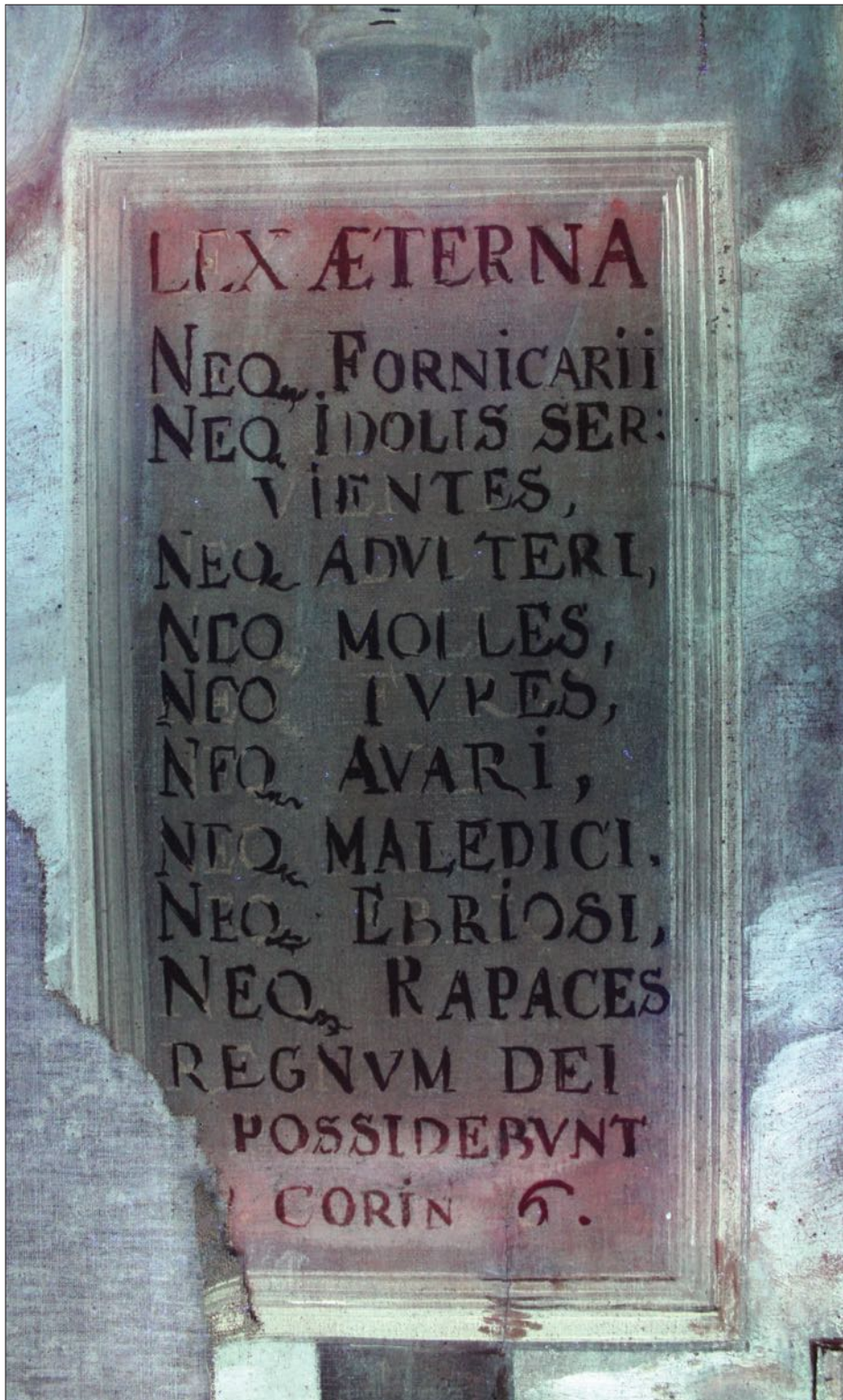
Полотно, олія, 187,5x138 см

Загальний вигляд тильної сторони твору до реставрації

підтвердженням гріха; у серці має підніматися найбільший трофей Каяття: скоюючи гріх (грішачи), серце було окроплене насолодою, в каятті серце має бути окроплене гіркотою [...]». Далі в тому ж тексті описується символічне значення сліз: «Сльози Каяття йдуть від серця, коли воно вражене внутрішнім горем та тяжкістю здійснених гріхів, їх проливає, замість крові [...]». Отже, в цілому, можна припустити, що це зображення символізує каяття грішника. Таким же чином, на основі літературних джерел, можна витлумачити полум'я. Джузеппе Карлано (Giuseppe Carlino) у своїх «Сакральних та моральних судженнях» надав полум'ю таке значення: «Сльози очей є очевидною ознакою полум'я серця та полум'я серця є безперечною причиною сліз очей [...] де є полум'я Божественної любові, там мають бути слези каяття; і де є слези каяття там обов'язково є вогонь божественної любові». Аналогічне судження висловлює Філіппо Печінееллі (Filippo Picinelli, 1604-1679) у «Символічному світі» («Mondo simbolico», 1635): «Не інакше ніж грішна душа, коли уражена до глибини серця гостротою каяття, починає заходитись в слезах». Це було доволі поширеним твердженням у філософсько-теологічних працях, яке базувалося на вченні єпископа П'єтро Даміані (San Pier Damiani, Pier di Damiano, Pietro Damiani, 1007-1072). Над серцем розташовані два молотки з написами [TIMOR] [страх] [AMOR] [любов]. В даному контексті джерелом для зображення могли слугувати трактат «Про каяття» («De poenitentia») Тертуліана (Quintus Septimius Florens Tertullianus, 155/165-220/240), або ж пізніші інтерпретації у філософсько-теологічній літературі XVII ст. Тертуліан трактує страх та любов як [instrumentum poenitentiae], тобто як засіб, чи інструмент каяття. У філософсько-теологічній літературі XVII ст. відображаються подібні судження. До прикладу, Андреас Спеннер (Andreas Spanner) в «Cdznjve njdfhbcns» («Polyanthea sacra», 1702) писав: «Блаженність є там де Страх та Любов: Страх до Бога виганяє гріх, Любов дає прощення і так до Бога проводить»

Вище вітваря Каяття зображені Бог Отець, біля ніг якого земна куля, Ісус Христос та Діва Марія. Нижче два ангели, які розгортають картуш з написом: [Recordatus sum tui, miserans adolescentiam tuam] [Я згадав тобі ласку юнацтва твого]. Картина є унікальним зразком, який розкриває філософсько-теологічні тенденції у культурі Західної Європи XVII – XVIII ст.

*Оксана Козинкевич
Андрій-Ігор Жук*



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

Фрагмент твору до реставрації у УФ-променях. Ділянки чорного забарвлення - пізні записи і поновлення

Етапи реставрації
«Алегорії Божественного
Милосердя»

Твір «Алегорія Божественного Милосердя» надійшов до реставраційних майстерень ЛНГМ імені Б. Г. Возницького з фондосховищ Олеського замку у 2017 році. Картина, створена у техніці олійного живопису, виглядала як здубльоване і суттєво zdeформоване полотно на підрамнику досить великого розміру – 187,5 x 138 см. Автор твору невідомий, приблизний час створення історичи мистецтва відносили до XVIII ст.; ні лицева сторона, ні тильна чи підрамник, не містили жодних слідів щодо походження твору - як то написи, етикетки, печатки тощо, окрім штампку про приналежність картини до ЛНГМ.

Підрамник був пошкоджений і забруднений. Дубляжне полотно складалося з двох частин, з'єднаних між собою поперечним ручним швом, і було досить рідкого переплетення та грубе за товщиною. На відміну від дубляжного, авторське полотно було тонше і щільніше, також складалося із двох частин, з'єднаних між собою вертикальним ручним швом. Ліва частина мала ширину 95 см, права – 43 см. Торці картини були обклеєні крафт-папером, який заходив на лицеву сторону на ширину близько 1 см. Сила склеювання паперу з фарбовим шаром значно перевищувала силу з'єднання ґрунту з полотном і, як наслідок, папір відірвав вздовж країв фарбовий шар з ґрунтом від основи.

Зв'язок між дубляжним і авторським полотнами зберігся фактично лише на краях. Реставраторами були зафіксовані чисельні пошкодження авторського полотна - прориви, вм'ятини і подряпини, ослаблений зв'язок шару ґрунту із основою, дрібні осипи ґрунту з фарбовим шаром (в значній кількості в нижній частині зображення), середньо- і дрібносітчатий кракелюр по всій поверхні. Фарбовий шар був потертий по, так званому, зерну полотна до основи на значних ділянках, потемнілу і пожовклу лакову плівку вкривали шар стійкого впресованого забруднення і плями пілісняви.

Особливу увагу реставраторів привернула велика за розмірами подовгаста (довжиною 107 см) втрата авторського полотна у лівій половині картини.



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

Фрагмент твору до реставрації у УФ-променях. Ділянки чорного забарвлення - пізні записи і поновлення

Велика смута полотна була немовби «видерта», про що свідчили розтріпані краї і нерівний сходаподібний обрис «діри» в картині. Сумним виявився той факт, що видерту частину було втрачено і відомостей про її долю не залишилося. Оминаючи значний збиток сюжетній та колористичній цілісності зображення, подібні пошкодження полотна часто тягнуть за собою додаткові ускладнення: місцеву усадку полотна через брак натягнення ниток, послаблення зв'язку ґрунту з полотном і осипи живопису навколо втрати.

Під час ретельного огляду картини у видимому прямому і бічному освітленні, обстеженні за допомогою бінокюляру і мікроскопічних приладів було помічено пізні ґрунтові вставки, перемалювання та записи, що значно заходили на оточуючі ділянки авторського живопису. Присутність пізніх поновлень і реставраційних втручань підтвердилася під час дослідження картини в УФ-променях.

Хіміком-біологом Павленко О. було відібрано ряд проб – зразок волокна авторського полотна на походження, пробу для виготовлення шліфа на стратиграфічне дослідження шарів живопису і кілька проб на визначення складу ґрунту, пігментів і зв'язуючого.

В результаті досліджень було виявлено, що авторська основа складається з волокон рослинного походження, візуально ідентифікованих як конопляні.

Після проведення мікрохімічного аналізу було підтверджене тваринне походження клею (в авторському шарі проклейки, в шарі ґрунту, реставраційному укріпленні, та клею, що використовувався для дублювання), виявлено наявність олії в шарі ґрунту та живопису.

Рис. 1. Стратиграфічний аналіз.

Під час проведення стратиграфічного аналізу було виявлено 5 шарів:

- 1 – шар проклейки полотна тваринним клеєм;
- 2 – шар ґрунту (коричневого кольору, не часто зустрічаються округлі, крупні, оранжеві краплі, до складу входять свинцеві білила та земельні пігменти, темний колір обумовлений зміною забарвлення зв'язуючої речовини – олії);
- 3 – шар живопису (частинки синього пігменту азуриту в товщі свинцевих білил, на інших ділянках живопису використовувалися наступні пігменти: білий – свинцеві білила, червоний – кіновар, фіолетовий – крапак, синій – мідний синій пігмент азурит, зелений – мідний зелений пігмент малахіт);
- 4 – шар лаку жовтого відтінку;
- 5 – нерівномірний шар реставраційного тваринного клею.1

На основі результатів усього обсягу досліджень на Реставраційній раді було затверджено комплекс консерваційно-реставраційних заходів, зокрема, відновити зв'язок фарбового шару і ґрунту з основою, усунути старе дубляжне полотно, що вже не виконувало своїх функцій; ліквідувати пошкодження авторського полотна, зокрема, велику втрату основи; дублювати авторське

малярство на нове дубляжне полотно; натягнути твір на новий підрамник; підвести реставраційний ґрунт у ділянки втрат авторського; усунути впресоване забруднення і пізні реставраційні нашарування; доповнити втрати авторського фарбового шару; в ділянці великої реставраційної вставки виконати умовне тонування, відповідне до збереженого навколо живопису.

Після укріплення авторського живопису і усунення старого дубляжного полотна виявилось, що два полотнища, з яких складалася авторська основа, не з'єднані між собою; нитка, що їх зшивала, зітліла і реставратори, фактично, мали справу із відокремленими частинами. Тильну сторону авторського полотна слід було очистити від залишків старого дубляжного клею і бруду для наступних операцій з ліквідації пошкоджень полотна і дублювання. Усі прориви полотна, зокрема, роз'єднання полотен авторської основи, було з'єднано методом «у стик». Із проклеєного, відповідного за переплетенням і товщиною нового полотна було вирізано латку для заповнення великої втрати. Конфігурація вставки повинна була точно відповідати обрису цієї втрати основи для успішного вклеювання методом «у стик».

Наступний етап, на якому варто зупинитися детально, був процес дублювання. Врахувавши усі фактори, а надто, розмір твору, рада реставраторів постановила провести дублювання сучасним способом, використовуючи дубляжний вакуумний стіл низького тиску з терморегулятором і новітні матеріали. Заздалегідь було підібрано і підготовлено належним чином нове дубляжне полотно. Результатом дублювання була стабілізація основи та повернення їй еластичності; деформацію полотна було усунено повністю, фарбовий шар із ґрунтом було успішно укріплено і відновлено їх зв'язок із основою. Оскільки старий підрамник також було вирішено замінити на новий – він теж вимагав відповідної підготовки.

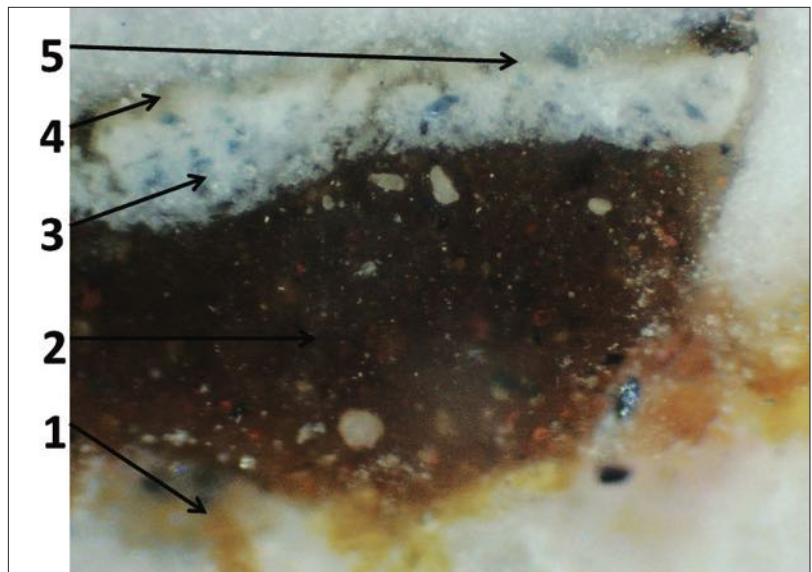
Після натягнення картини на підрамник реставратори перейшли до етапу доповнення втрат авторського ґрунту. Колір реставраційного ґрунту було вирішено наблизити до кольору авторського ґрунту, додаючи коричнево-червоний пігмент до крейдяно-клейової суміші. Нанесення ґрунтової суміші на полотняну реставраційну вставку у місце втраченого авторського полотна вимагало дещо творчого підходу. Для того, щоб вона не виглядала чужорідним включенням, необхідно було створити на поверхні фактуру наближену до рельєфу, оточуючого авторський живопис.

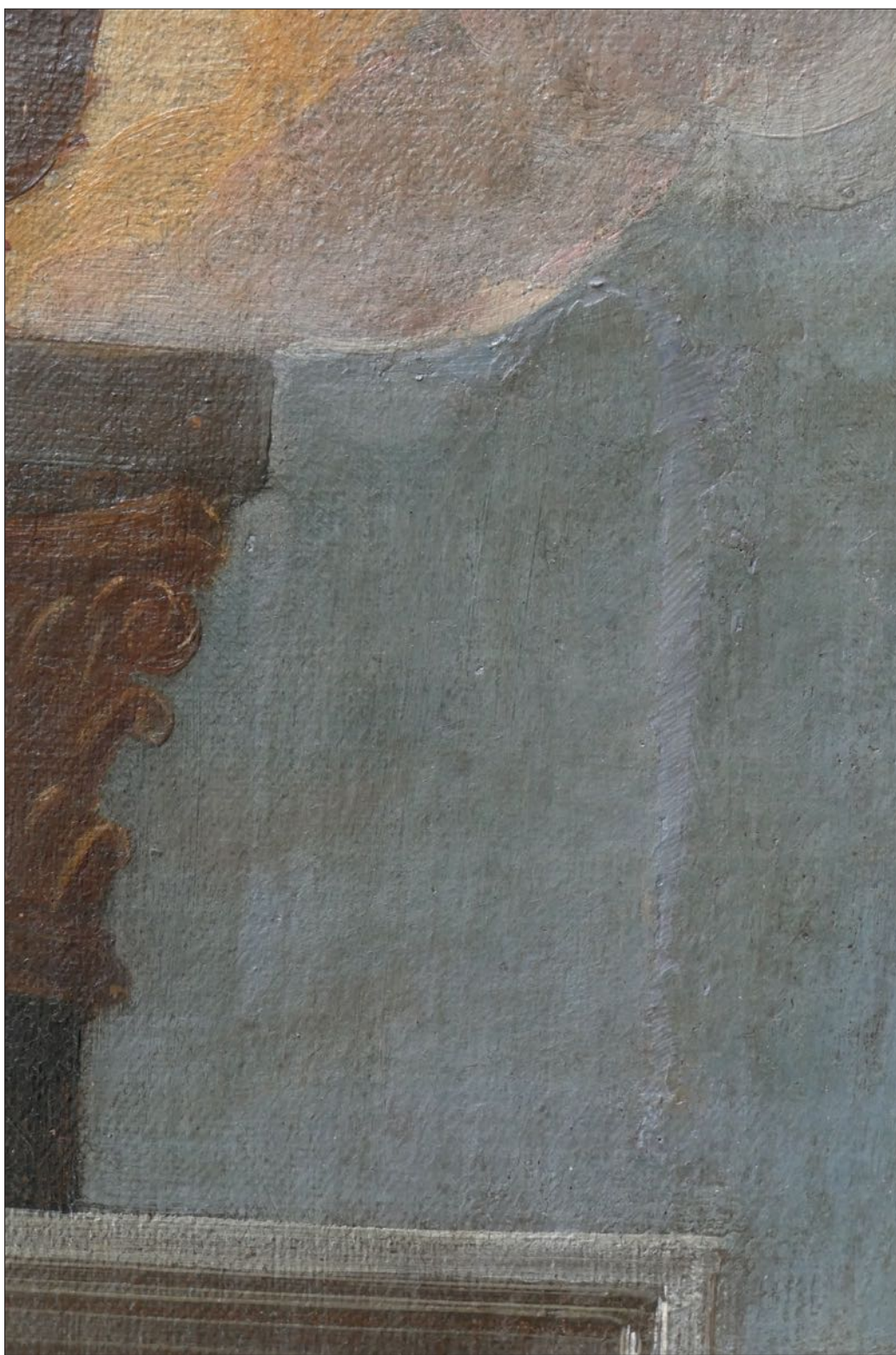
Для усунення поверхневого забруднення і пізньої потемнілої лакової плівки було підібрано оптимальний набір хімічних розчинів, які б діяли тільки на вищезазначені шари і не взаємодіяли із авторськими фарбовим шаром і ґрунтом. Через велику площу і значну кількість матеріалу, яку було необхідно усунути з поверхні твору, цей процес виявився досить тривалим у часі. Під пізніми записами відкрилися попередні реставраційні мастичні вставки, межі яких суттєво заходили на оточуючий авторський живопис. Для усунення цього виду пізніх нашарувань було підібрано окрему суміш розчинників. Подекуди їх доводилося усувати механічно. Після завершення технічної реставрації реставратори розпочали етап естетичного доповнення

втраченого авторського фарбового шару. Необхідно було застосувати кілька видів реставраційних тонувань: тонування реставраційного ґрунту у ділянках втраченого авторського; тонування потертостей фарбового шару, що не вимагають підведення ґрунту. Подібні втрати спостерігалися фактично на цілій площі картини і представляли собою дрібні потертості на випуклих поверхнях ниток полотна, на, так званому, «зерні полотна». Реконструкція великої втраченої ділянки викликала певні труднощі і питання. У подібних випадках не завжди можна відтворити первинний авторський задум, а іноді значні втрати рекомендовано ретушувати так званим «умовним» тонуванням, щоб інтегрувати відновлену частину у загальну колористику твору. У нашому випадку, завдяки мистецтвознавчим дослідженням і віднайденим гравюрам, вдалося скласти уявлення про елементи сюжету, що були втрачені. Уникаючи надмірної деталізації було зазначено приблизні межі основних кольорових плям, що зображують елементи архітектури, ангелів на хмарах, пейзаж на другому плані і постать молодика у червоному одязі із правого боку. Тонування було нанесене у вигляді дрібних паралельних штрихів спеціальними реставраційними фарбами, які є останньою розробкою провідних європейських виробників.

Після повного висихання фарб картину було вкрито захисною плівкою лаку із УФ – фільтром і обрамлено у нову раму.

Юлія Островська





Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.
Алегорія Божественного Милосердя
Фрагмент після реставрації



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.
Алегорія Божественного Милосердя
Фрагмент до реставрації у бічному освітленні. Прорив основи



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.

Алегорія Божественного Милосердя

Фрагмент до реставрації. Значна за розмірами втрата полотна авторської основи



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.
Алегорія Божественного Милосердя
Фрагмент після реставрації



Невідомий фламандський художник кінця XVII – початку XVIII ст.
Алегорія Божественного Милосердя
Загальний вигляд твору після реставрації

Зміст

6

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ

*Моя сільра
(пеан)*

8

ТАРАС ВОЗНЯК

Гріх існування

21

ОКСАНА КОЗИНКЕВИЧ

АНДРІЙ-ІГОР ЖУК

Іконографія та символіка «Алегорії Божественного Милосердя»

29

ЮЛІЯ ОСТРОВСЬКА

Етапи реставрації «Алегорії Божественного Милосердя»