НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЕВИЦЬКА МАР'ЯНА КОРНЕЛІЇВНА

УДК 929(477.83-25)"17/18"Л.Долинський:[271.4-526.62:7.046.3]

ДИСЕРТАЦІЯ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ЦЕРКОВНО-РЕЛІГІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ

Спеціальність: 07.00.01 – історія України
07.00.05 – етнологія

Подається на здобуття наукового ступеня *доктора історичних наук*

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____М. К. Левицька

Науковий консультант: Павлюк Степан Петрович,
академік НАН України,
доктор історичних наук, професор

Львів – 2021

АНОТАЦІЯ

Левицька М. К. Культурно-мистецька діяльність Луки Долинського у контексті церковно-релігійних процесів другої половини XVIII – початку XIX століття. – Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук за спеціальностями 07.00.01 – «історія України» та 07.00.05 – «Етнологія». – Інститут народознавства НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Львів, 2021.

Дисертація присвячена комплексному міждисциплінарному дослідженню творчої діяльності Луки Долинського (бл. 1740–1824) у світлі розвитку Уукраїнської греко-католицької (унійної) церкви кінця XVIII – початку XIX ст. Лука Долинський – достатньо масштабна постать в історії української культури й релігійного мистецтва, що репрезентує процеси персональної та інституційної взаємодії художника і церкви на рівні етапних релігійно-мистецьких проєктів вказаного періоду.

Дослідження здійснене на основі архівних джерел та значного корпусу творів церковного мистецтва авторства Л. Долинського у храмах тодішньої Львівсько-Галицької єпархії та музейних колекціях Львова. Основна частина документальних джерел зберігається в архівних установах Львова, Тернополя, Кракова. Доробок Л. Долинського дійшов до нас в обсязі, достатньому для формулювання низки важливих тез стосовно його богословсько-ідейного, тематичного, формального і стилістичного виміру. Метою дослідження було всебічне вивчення нової релігійно-образотворчої традиції, започаткованої митцем спільно з верхівкою унійного кліру.

Об'єктом дослідження стали церковно-релігійні процеси другої половини XVIII – початку XIX ст. у Галичині**.** Предметом дослідження – аналіз діяльності Л. Долинського у контексті взаємодії з представниками

унійного духовенства; з'ясування богословських та художніх особливостей нових релігійно-мистецьких програм в унійних храмах зазначеного періоду.

Доробок Л. Долинського розглянуто в категоріях культурної історії, соціальної історії, теорії культурного трансферу, а також у контексті мистецтвознавчих методів іконології та герменевтики. Вивчення діяльності митця в контексті церковної історії засвідчило, що міжконфесійна культурна взаємодія в означених географічно-часових межах вийшла на принципово новий рівень. Аналіз проєктів Л. Долинського дозволив поглибити розуміння релігійної свідомості ієрархів та вірян унійної церкви тієї епохи. Вперше діяльність Л. Долинського теоретично осмислено у контексті еволюції художніх моделей оздоблення унійних храмів кінця XVIII – початку XIX ст. Тематично-образна структура його релігійних композицій інтерпретована як форма візуальної теології і модус поєднання східної та західної традицій релігійного мистецтва. Магістральна лінія творчого життєпису Л. Долинського відображає суперечливість та неоднозначність такого синтезу і в релігійній думці, і в інтенціях унійних ієрархів XVIII – початку XIX ст.

Надання Л. Долинському владикою Л. Шептицьким стипендії для навчання у Віденській академії мистецтв підтвердило наміри єпископа розвивати і утверджувати церковне мистецтво нового зразка і нових стилістичних якостей. Дворічне перебування молодого художника у Відні (1775–1777) стало визначальним моментом щодо переосмислення ним засобів і форм відображення богословської тематики у мистецтві. Ознайомлення Долинського із творами і манерою провідних майстрів католицького бароко другої половини XVIII ст. та перенесення ним багатьох мистецьких нововведень на ґрунт української іконописної традиції попередньої епохи можна розцінювати як одну із форм культурного трансферу. Порівнюючи український контекст із ширшим релігійно-мистецьким контекстом монархії Габсбургів, вдалося виявити спорідненість

багатьох явищ у розвитку церковного мистецтва різних деномінацій монархії.

Визначено, що основою формування творчої особистості Л. Долинського стала барокова художня традиція в широкому регіональному контексті розвитку українського мистецтва XVIII ст., із акцентом на професійні художні осередки як православної (Київська іконописна школа), так і унійної традиції (майстерня Почаївської лаври, василіянські монастирі).

Аналітичний огляд художніх явищ у контексті інституційного розвитку Львівсько-Галицької єпархії у XVIII та на початку XIX ст. допоміг простежити динаміку уваги духовенства до питань мистецького патронату. З'ясовано , що активізація будівництва та оздоблення унійних церков у XVIII ст. була ініційована представниками василіянського кліру або вихідцями із чину святого Василія Великого. Першим і головним конфесійно-мистецьким проєктом постає перебудова львівського собору св. Юра за ініціативою та під патронатом владик Атаназія і Лева Шептицьких, завершена у час адміністрування єпархією Петра Білянського. Одні з останніх у кар'єрі Л. Долинського – оздоблювальні роботи для церкви св. Онуфрія василіянського монастиря у Львові.

Важливою складовою пізньобарокової художньої культури були міжконфесійні фахові контакти унійного, католицького і православного мистецьких середовищ, розглянуті в усьому спектрі їхньої взаємодії або конкуренції. Активізацію уваги унійних ієрархів Львівсько-Галицької єпархії до питань мистецького патронату у другій половині XVIII ст. можна пояснити значним архітектурно-мистецьким оновленням католицьких храмів, що відбувалося синхронно. У формуванні феномену львівської скульптурної школи католицького бароко, а пізніше і рококо також вирізняються впливи місцевого поліконфесійного середовища. Вивчення української релігійно-мистецької традиції XVIII ст. дозволило відстежити важливі ідейні та стилістичні трансформації в межах церковної архітектури і

мистецтва, обумовлені виразними окцидентальними тенденціями в розвитку унійної церкви.

Внесок Л. Долинського в оздоблення собору св. Юра у Львові проаналізовано у контексті ідейно-богословського значення храму як новаторського за синтезом релігійного змісту та мистецьких форм. Глибина програмного задуму в архітектурі та оздобленні собору була закладена інтенціями львівських єпископів першої половини XVIII ст., починаючи від Йосифа Шумлянського. Ґроно майстрів, які працювали над будівництвом та оздобленням собору перед і разом із Долинським, відзначалося винятковим рівнем майстерності та високим рівнем розробки програмних богословських аспектів, виражених мовою і засобами мистецтва (Б. Меретіні, Й. Г. Пінзель, С. Фесінгер, М. Філевич, Ю. Радивиловський). Також частина вказаних майстрів мала тісні зв'язки із культурно-мистецькими й релігійними осередками Центральної Європи, втілюючи типову життєву траєкторію мандрівних митців XVIII ст.

Дослідження і порівняння особливостей архітектури та опорядження собору св. Юра дозволило виділити програмні ознаки унійного тріумфалізму, як утвердження конфесії в актуальному історично-культурному контексті та демонстрацію західного вектора її церковно-культурної орієнтації. Одним із проявів цієї програми став образ святого Юрія Змієборця на фасаді та в інтер'єрі собору, як конотація воїна – оборонця віри.

Порівнюючи внесок Радивиловського та Долинського в живописне оздоблення собору, можна стверджувати, що замовник в особі Л. Шептицького прагнув до оновлення традиційного церковного мистецтва на основі наближення до актуальних стилістичних форм. Оновлення торкнулося також тематичного репертуару іконостасного циклу та загальної схеми розташування композицій, частина з яких перемістилася у внутрішній простір вівтаря, частина – на стіни святилища, інші – на пілони прилеглих стовпів. В соборі св. Юра Л. Долинському вдалося технічно й художньо

трансформувати ікону в релігійну картину завдяки засвоєному і творчо переосмисленому досвіду віденських студій.

Взаємодія Л. Долинського зі львівським владикою П. Білянським в роботі над оздобленням церкви Генеральної духовної семінарії засвідчила мету та інтенції єпископа використати засоби образотворчого мистецтва у просторі храму як своєрідну візуальну проповідь, скеровану до вихованців семінарії. Окремі сюжети, введені у структуру цього іконостаса (з циклу неділь П'ятидесятниці), розширювали традиційну тематику та символічно розкривали тему служіння у просторі семінарійного храму. Особливості окремих проєктів Л. Долинського на зламі XVIII–XIX ст. також були зумовлені необхідністю адаптації просторів колишніх католицьких костелів до унійних потреб (церква св. апостолів Петра і Павла у Львові).

Активна співпраця Л. Долинського з василіянським чином, що відбувалася на останньому етапі творчої діяльності художника (1810–1820) , увінчалася двома блискучими, хоча цілком різномасштабними проєктами: великим циклом образів в Успенській церкві Почаївського монастиря та розписами у василіянському монастирі св. Онуфрія у Львові. Відомий лише за описами та архівними джерелами цикл настінного малярства для Святоонуфріївського монастиря із зображеннями отців Східної та Західної церков можна розцінювати як програмне утвердження церковної єдності та порозуміння між двома гілками християнства. Втрачені на даний час розписи у вівтарній частині церкви мали ктиторсько-меморіальний характер і їх можна було співвіднести із реальними історичними особами.

Синтезом богословських, історичних та культурних факторів постає будівництво та оздоблення Успенської церкви Почаївського монастиря, здійснене у кілька етапів. Формування образотворчого циклу композицій у головній наві церкви, присвяченого складним семантичним поєднанням поміж біблійними, новозавітними темами та наративом місцевих чудес, було пов'язане із паломницьким призначенням святині та розвитком релігійних практик, закладених у попередню епоху. Наприклад, важливим фактором

релігійного піднесення й актуалізації різних релігійно-мистецьких форм у досліджуваний період були католицькі й унійні церемонії коронацій чудотворних ікон

Дисертація суттєво доповнює знання про церковно-мистецьку сферу інтересів духовенства, позиціоновану як важлива складова релігійного феномену унійної церкви в історії України. Міждисциплінарний характер дослідження дозволив проаналізувати динаміку категорій сталого і змінного, традиції і новацій, відображених у сфері релігійного мистецтва.

Комплексна інвентаризація, інтерпретація та з’ясування місця творчого доробку Л. Долинського серед інших мистецьких зразків минулого додатково актуалізують тематику збереження національної релігійно-культурної спадщини на сучасному етапі.

Ключові слова: Лука Долинський, унійна церква, мистецький патронат, конфесійна конкуренція, теологічно-мистецька програма, релігійно-богословська символіка, іконографія, теорія культурного трансферу.

SUMMARY

Levytska M. K. Cultural and artistic activity of Luka Dolynsky in the context of church and religious processes of the second half of the XVIII – beginning of the XIX century. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of historical sciences in Specialty 07.00.01 «History of Ukraine» and 07.00.05 «Ethnology». – Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine, Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, Lviv, 2021.

The dissertation based on Luka Dolynskyy's artistic biography and professional activities for the Uniate church, emphasizing the context of religious processes from the end of the 18th to the beginning of the 19th century. On the one hand, the study focused on the issues of artistic patronage maintained by the Ukrainian high Uniate clergy in the 18th century, and on the other, on L. Dolynskyy as a large-scale figure in the cultural-religious sphere. The thesis provides the author's interpretation of the historical, cultural, confessional, social connections which influenced Dolynskyy's projects for the Lviv Uniat Eparchy.

The main biographical points and stages of the artist's professional career were analyzed on the basis of various sources, both textual (as documents and publications) and visual (as artifacts from his artistic milieu). Furthermore, new visual and documental sources related to L. Dolynskyy's ecclesiastical art projects collected by the author during the 2009–2019 years were introduced into scholarly discussion.

The research found out that Dolynskyy, from the very beginning of his professional career, entered the circle of Uniat high clergy (Uniate Kyivan Metropolite P.F. Volodkovych, Lviv Bishops L. Sheptytskyy and P. Bilyanskyy, and Basilian abbots), hence he carried out their ambitious confessional art agenda. The Uniate church and the clergy had long been the administrative and cultural

representatives for Ukrainians /Ruthenians in Galicia, who were deprived of their own nation state and even other influential social strata such as national gentry or rich burghers. From this point of view, religion/confessional identification was an equal ethnic one, and artistic forms of the rite were also perceived as ethnic. At that time, Lviv Bishops and Basilian monasteries' abbots not only sponsored great religious art projects such as building, reconstructing, or decorating churches, but also influenced the choice of artists, supervised the projects, and accepted iconographic programs for iconostasis or mural paintings. Consequently, the main reasons and forms of inter confessional contacts that form the basis of ecclesiastical art exchanges are also examined in the thesis.

In the course of researching patron-artist relationships, the issue of Dolynskyy's studies at the Vienna Academy of Art takes on special significance. When studying the causes and consequences of the transformations in the Uniate religious and artistic spheres, one cannot avoid the issue of artistic influences (acquaintance, adaptation, rejection), treated as a sample of cultural transfer. L. Dolynskyy's artistic evolution, considering the influences of Western European painting and actual religious engravings, has been analysed in the research. It was indicated that studying at the Vienna art academy affected Dolynskyy's church painting and his nonconventional manner.

Although the history of the building and decoration of the St. George cathedral in Lviv was well investigated, substantial information about its art program was added and interpreted in the research. The study was focused on the most characteristic examples of the iconography, which could be regarded as a sample of cultural transfer, in other words, the transfer of certain artistic schemes with their alteration according to the local requirements and expectations. In particular, the iconography of Saint George in the cathedral was treated as a symbolic meaning of the Uniate triumphalism, promoted by Bishop L. Sheptytskyy. The relations between Bishop P. Bilyanskyy and the artist and their mutual impact on the renovation of the Ruthenian/Ukrainian Theological

Seminary church have been outlined in the thesis as the Bishop's personal goal to prepare a well-educated and aware clergy.

Significant Dolynskyy's ecclesiastical art projects for the Basilian order in Lviv and Pochaiv monasteries were analyzed in the context of their theological programs. Whereas the Basilians were considered to be the most enlightened part of the church in that period, they were the first to adapt to the new art forms, but they were also criticized for their commitment to adapting Latin patterns in church decoration. The acknowledgement that the Basilian milieu was more oriented towards models of aristocratic culture had been approved in the research. Simultaneously, it can be argued that Basilians adopted new ecclesiastical concepts (as the Immaculate conception) using complicated allegorical art programs, and the laity treated with respect everything that came from the Basilian monasteries, facilitating the spread of new samples in the parish churches.

The artist's contribution to the transformation of the Ukrainian icon painting and religious art tradition was studied. The main artistic works of L. Dolynskyy were analyzed in the light of the crucial church and religious processes, both internal and interconfessional, in Lviv's context. Theological and artistic peculiarities of Uniate church decoration are considered as projects initiated and patronized by Uniate bishops and clergy. It was found that one of the key factors in the evolution of the new iconography and stylistics in religious painting of the 18^{th}–19^{th} centuries appeared to be a patron or client – mainly the Church and monastic clergy, who endeavoured to modernize the tradition, being involved in implicit confessional competition.

Key words: Luka Dolynskyy, Uniate church, artistic patronage, confessional rivalry, artistic-religious program, religious symbolics and iconography, cultural transfer theory.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія:

1. Левицька М. Львівський портрет кінця XVIII – першої половини XIX ст. Художній і меморіальний виміри. Київ: Наукова думка, 2019. 168 с.

Рецензія:

Орлевич І. Портретне малярство в історичному та мистецькому вимірі [*рец. на кн.:*] Левицька М. Львівський портрет кінця XVIII – першої половини XIX ст. Художній і меморіальний виміри. Київ: Наукова думка, 2019. 168 с. *Народознавчі зошити.* 2021. № 5 (161). С. 1293–1295.

Розділи у колективних монографіях:

2. Левицька М. Скульптура й живопис у Львові кінця XVIII – першої половини XIX ст. *Історія Львова: у 3 томах*. Львів: Центр Європи, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2007. Т. 2: 1772–1918. С. 99–114.

Статті у фахових виданнях:

3. Levytska M. Beyond State and Private Patronage: Art Agenda of the L'viv Uniate Bishops during the 18th century. *Kunstpatronage in Mitteleuropa zwischen Privatstiftung und Staatskunst / Artistic Patronage in Central Europe: From Private Foundations to State Art*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2021. P. 223–247.

4. Levytska M. Religious Art under the auspices of the Basilian Order in the 18th century. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2021. Вип. 31. С. 235–247. DOI: 10.33294/2523-4234-2021-31-1-235-247.

5. Левицька М., Лесів А. Художня еволюція образів апостолів в українському іконопису XVII–XVIII ст. через призму теорії культурного

трансферу. *Народознавчі зошити*. 2021. № 4 (160). С. 900–908. DOI: 10.15407/nz2021.04.900. (Особистий внесок автора 50 %)

6. Levytska M. Besonderheiten der Marienikonographie in der Mariä-Entschlafungskirche des Klosters von Počajiv. *Ostkirchliche Studien 69*. 2020. H. 2. S. 282–304.

7. 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*. Ostrava, 2020. Vol. II. S. 90–111. (Index Copernicus).

8. Левицька М. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598–1605.

9. Левицька М. Сюжети «Неділь П’ятидесятниці» в іконостасних циклах Луки Долинського: символіка та іконографія. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2019. Вип. 29. С. 272–284. DOI: 10.33294/2523-4234-2019-29-1-272-284.

10. Левицька М. Концепт «Святая Русь» і сакралізація імперської влади засобами церковного мистецтва в реаліях XIX століття (на прикладі Почаївської Лаври). *Народознавчі зошити*. 2018. № 1 (139). С. 179–189

11. Левицька М. Архітектура і мистецьке опорядження Української катедри Пресвятої Родини. *Українська Католицька церква у Британії. Ювілейний збірник до 60-річчя заснування Апостольського екзархату*. Лондон, 2017. С. 19–29.

12. Левицька М. «Pars pro toto…» Значення деталі в мистецтві Бідермайєра (до атрибуції «Портрета невідомої» із колекції Сумського художнього музею) *Народознавчі зошити*. 2016. Вип. 5. С. 1198–1205.

13. Левицька М. Німецькі художники у Львові, львівські художники в Німеччині: контекст і тенденції середини XIX ст. *Українська наука у європейському контексті. Німецько-українські наукові зв’язки*. Мюнхен, 2016. С. 411–416.

14. Левицька М. Проблемні питання історії українського мистецтва у XIX ст. Присутність чи відсутність у центральноєвропейському контексті? *Ukrainistika: minulost, pritomnost, budoucnost III. Literatura a kultura*. Brno: Masarykova Univerzita, 2015. S. 415–424.

15. Левицька М. Євангельський сюжет «Христос виганяє торгівців із храму» у мистецтві західноєвропейського та українського бароко: іконографічні паралелі. *Народознавчі зошити*. 2014. Вип. 6. С. 1223–1230.

16. Левицька М. Дерево як символ в образотворчості Т. Шевченка. *Народознавчі зошити*. 2014. Вип. 5. С. 832–836.

17. Левицька М. Про що може розповісти каталог… (За матеріалами львівської художньої виставки 1847 р.). *Наукові записки. Збірник праць молодих вчених і аспірантів*. Київ: Інститут української археографії і джерелознавства ім. М. Грушевського НАНУ, 2012. Т. 25. С. 320–329.

18. Левицька М. Українське мистецтво у європейській культурній «матриці»: курс лекцій Д.Антоновича і сучасний стан мистецької освіти в Україні. *Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda: vycházi ke 130. výroči narození D. Antonovyče*. Praha: Národni knihovna ČR.–Slovanská knihovna, 2009. S. 73–85.

19. Левицька М. Віденський бідермайєр у Львові (1815–1840-ві рр.). Варіант регіональної рецепції. *Народознавчі зошити*. 2009. № 3–4. С. 425–440.

20. Левицька М. Образотворче мистецтво слов'янських народів доби романтизму: жанрові і тематичні аналогії. *Проблеми слов'янознавства*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, Інститут славістики, 2009. № 57. С. 95–108.

21. Levytska M. Los zabytków kultury ukraińskiej w Przemyślu (1944–1946). *Nowa Ukraina*. Kraków-Przemyśl, 2007. N. 1–2. S. 97–106.

22. Левицька М. Герой нового часу: романтична інтерпретація особистості в українському малярстві. *Народознавчі зошити*. 2004. № 3–4. С. 397–412.

Публікації, які додатково відображають результати дослідження:

23. Левицька М. Іконостас та вівтарі XVIII ст. церкви Св. Юрія у Бродах: історико-релігійний та художній контекст ансамблю. *Брідщина: край на межі Галичини й Волині. Наук. збірник*. Броди, 2021. Вип. 12. С. 27–33.

24. Левицька М. Мистецькі стратегії львівських владик в опорядженні унійних храмів Львова у XVIII ст. *З історії західноукраїнських земель*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2019. Вип. 15, С. 54–73. DOI: 10.33402/zuz.2019-15-54-73.

25. Левицька М. Особливості Марійної іконографії в Успенській соборній церкві Почаївського монастиря. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2019. С. 331–360.

26. Левицька М. Мистецтвознавчий метод Павла Жолтовського: релігійне мистецтво поміж пастками радянської ідеології. *Волинська ікона: історія, дослідження та реставрація. Науковий збірник.* Луцьк, 2019. Вип. 26. С. 7–10.

27. Левицька М. Короновані ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII–XIX ст. (історіографія і зразки). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 270–284.

28. Левицька М. Малярство Л. Долинського в Успенському соборі Почаєва (1807–1810): іконографічна програма циклу «Чудеса Христа». *Волинська ікона: історія, дослідження та реставрація. Науковий збірник.* Луцьк, 2018. Вип. 25. С. 134–146.

29. Левицька М. Мистецтво і благодійність: розвиток нових соціальних практик у Львові на межі XVIII–XIX ст. URL: http://uamoderna.com/md/levytska-art-and-charity (дата публікації: 13-02-2017).

30. Левицька М. Таємнича муза львівського Моцарта: візуальна реконструкція приватної біографії. URL: http://uamoderna.com/md/levytska-mozart-son (дата публікації 06-08-2017).

31. Левицька М. Мечислав Гембарович (1893–1984) і львівська мистецтвознавча школа. URL: http://lostart.org.ua/ua/research/912.html (дата публікації 27 січня 2017).

32. Левицька М. Зображення апостолів і пророків в іконостасних циклах Луки Долинського (кін. XVIII – початок XIX ст.): пошуки образної виразності. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Львів: Львівська православна богословська академія УПЦ КП, 2016. С. 255–271.

33. Левицька М. Дві інтерпретації образу Св. Юрія-Змієборця: Йоан Георг Пінзель та Лука Долинський. *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення*. Львів: Український католицький університет, 2013. С. 96–105.

34. Левицька М. Віденський досвід Луки Долинського (1775–1777 роки). *Записки НТШ. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 2011. Т. 261. С. 223–232.

35. Левицька М. Реставраційна практика Макса Дворжака: львівські епізоди. *Студії мистецтвознавчі. Архітектура та вжиткове мистецтво*. Київ, 2011. Ч. 4 (36). С. 106–114.

36. Левицька М. Чеський «слід» у формуванні українських мистецтвознавчих студій (пер. пол. XX ст.). *Мистецтвознавство-2011*. Львів: СКІМ, 2011. С. 115–128.

37. Левицька М. Integrati et merito…Портрети ієрархів Української Греко-Католицької Церкви кінця XVIII – середини XIX століття. *Митрополит Михайло Левицький та його доба. Зб. наук. праць. (Серія: Духовні діячі України).* Львів: Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАНУ, Інститут релігієзнавства, Інститут історії церкви УКУ, 2010. С. 164–178.

38. Левицька М. Образ жінки в малярстві кін. XVIII – пер. пол. XIX ст.: між ідилічною і реалістичною транспозицією. *Жінка в мистецтві*

(Українознавча наукова бібліотека НТШ. Зб. наук. пр.). Львів, 2008. Ч. 24. С. 100–116.

39. Левицька М. Народний стрій в українському малярстві XIX ст. як спосіб національної самоідентифікації. *Народний костюм як виразник національної ідентичності*. Київ: ТОВ «ХІК», 2008. С. 34–37.

40. Левицька М. Львівське портретне малярство пер. пол. XIX ст.: унікальне і типове у центрально-східноєвропейському контексті. *Львів: Місто-Суспільство-Культура*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2007. Т. 8. Ч. 2. С. 210–219.

41. Левицька М. Галерея портретів греко-католицького духовенства із колекції Перемиської капітули (XVIII–XIX ст.): меморіальний та мистецький аспекти. *Буття в мистецтві (Зб. наукових праць і матеріалів на пошану С. Костюка з нагоди 80-річчя*). Львів: ЛНБ ім.В.Стефаника НАН України, 2007. С. 304–318.

42. Левицька М. Роль Української Греко-католицької церкви у збереженні національної ідентичності українців на україно-польському пограниччі. *Українська культура: з нових досліджень. (Збірник наукових праць на пошану С. Павлюка з нагоди 60-річчя*). Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2007. С. 191–207.

43. Левицька М. Деякі спостереження на етапами реконструкції та опорядження будівлі Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника. *Львів (1256–2006): церква і суспільство*. *Статті й матеріали*. Львів: Логос, 2006. С. 166–171.

44. Левицька М. «Колективний портрет міста»: львів'яни у портретному малярстві кін. XVIII – пер. пол. XIX ст. *Часопис Ї: Галицький усе-світ*. Львів, 2006. № 41. С. 216–224.

45. Левицька М. Із спостережень над автопортретом галицьких малярів епохи романтизму. *Записки НТШ. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.* Львів, 2004. Т. 248. С. 140–151.

46. Левицька М. Дефініція творчості в українській критиці першої половини XIX століття: львівські художники про себе, глядача і творчий процес. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство, архітектура*. Харків, 2004. Ч. 3. С. 80–86.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень 20
ВСТУП 21
РОЗДІЛ 1. Історіографія, джерела та методологія дослідження 29
1. 1. Історіографія і джерела 29
1. 2. Теоретико-методологічні засади дослідження. Основні терміни. 64
РОЗДІЛ 2. Життєва траєкторія Луки Долинського: творче становлення і новий досвід 76
2. 1. Ad fontes. Барокова художня традиція середини XVIII ст. як основа для формування особистості 76
2. 2. Період навчання у Віденській академії (1760–1777): впливи та інспірації 101
2. 3. Theologia et Ideologia: діяльність під патронатом львівських унійних єпископів (1770-ті – 1790-ті рр.) 112
РОЗДІЛ 3. Собор св. Юра у Львові: теологічна програма та ідейне значення архітектурно-мистецького синтезу 146
3. 1. Ідея собору у інтенціях львівських унійних єпископів у XVIII ст. 147
3. 2. «Святий Юрій» (Й. Г. Пінзель, Л. Долинський) як алегорія «унійного тріумфалізму». 160
3. 3. Між документами і манерою: до питання авторства Ю. Радивиловського та Л. Долинського в соборі св. Юра. 177
3.3.1. Вівтарний простір собору: особливості ідейної програми 183
3.3.2. Апостольський і пророчий чин в соборі: візуальний та змістовний виміри 185
3. 3.3 Композиція «Христос виганяє торгівців із храму» та її стилістичні коннотації 197

РОЗДІЛ 4. Діяльність Л. Долинського у Львові в період 1780–1820 рр. 211
4. 1. Церква Духовної семінарії Зіслання св. Духа: поворот до традиції 212
4. 2. Данина пошани єпископу: роботи Долинського для церкви св. Петра і Павла у Львові 222
4. 3. Взаємодія художника із монашим Чином св. Василія Великого 225
4.4. In memoriam. Портрети духовенства у доробку Л.Долинського 233
РОЗДІЛ 5. Монастир ЧСВВ у Почаєві: останній масштабний проект художника (1810-ті рр.). 247
5. 1. Сакральна топографія Почаївського монастиря у василіянський період (1730–1820-ті рр.) 248
5. 2. Соборна церква Успіння Пресвятої Богородиці: теологічно-мистецька програма у світлі історичного наративу 276
5. 3. Євангельські теми у трактуванні Л. Долинського: порівняльний аспект 304
ВИСНОВКИ 317
Список використаних джерел та літератури 323
Додатки 362

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДАТО – Державний архів Тернопільської області

ІДБМР – Інститут дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ ім.В.Стефаника НАН України

КПЛ – Києво-Печерська Лавра

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв ім.Б.Возницького

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

НГБ – Національна галерея в Будапешті

НМВ – Національний музей у Варшаві

НМЛ – Національний музей у Львові ім.А.Шептицького

НХМУ – Національний художній музей України

ЦДІАУ – Центральний державний архів України у Львові

ЧСВВ – Чин святого Василія Великого

APPD – Archiwum polskiej prowincji oo.dominikanow w Krakowie

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна історична наука все більше уваги приділяє не лише інституціям, структурам, особам, що діяли у сфері політичної історії, а й фокусується на дослідженні інтелектуальної історії, історії культури, історії ідей, як самодостатніх об'єктів. Дослідження на пограниччі історичних, етнологічних, культурологічних студій дозволяють по-новому осмислити події та явища в усій їх багатоманітності.

Питання історії унійної Церкви, її впливів на етнічні та культурно-мистецькі процеси у формуванні національної свідомості українців не могли бути повноцінно обсервовані в Україні у XX ст., тому перед сучасними дослідниками постає завдання максимально повного й об'єктивного їх висвітлення. Це один із факторів, що визначає актуальність дослідження, присвяченого ролі особистості у церковно-релігійних процесах кінця XVIII – початку XIX ст.

Лука Долинський (бл. 1740 – 1824) – достатньо масштабна постать в історії української культури й релігійного мистецтва другої половини XVIII – початку XIX ст., що повноформатно репрезентує процеси персональної та інституційної взаємодії на рівні етапних релігійно-мистецьких проєктів, важливих і для Церкви, і для вірних «руського обряду». Справді, доробок художника, що у другій половині XVIII ст. самоідентифікувався як «маляр руський» / «ruthenian maler», заслуговує на ґрунтовне дослідження з погляду його залучення до націотворчих процесів, започаткованих видатними представниками унійної церкви того часу. Варто зазначити, що саме доробок Л. Долинського, порівняно з іншими діячами української культури вказаного періоду, дійшов до нас в обсязі, достатньому для формулювання низки важливих тез стосовно богословсько-ідейного, тематичного, формально-стилістичного виміру його праць.

Незважаючи на низку публікацій, присвячених діяльності Л. Долинського, досі бракує повної синтези, монографічної чи дисертаційної

роботи, яка б повною мірою розкривала увесь історичний та культурний контекст його діяльності. Започаткування митцем нової релігійно-образотвочої традиції, його взаємодія у цьому процесі з верхівкою унійного кліру заслуговують на ґрунтовне комплексне дослідження. Оскільки відсутність такого контекстуального висвітлення доробку Луки Долинського може призвести до хибної або надто звуженої інтерпретації його праць.

Також аналіз церковно-мистецької сфери на прикладі проєктів Долинського допоможе пролити нове світло на функціонування релігійної свідомості – константи буття людини Нового часу та однієї з фундаментальних націотворчих основ для українців/русинів в умовах бездержавного існування.

Вивчення діяльності Л. Долинського в контексті історії унійної церкви зумовлене необхідністю критичного розгляду процесів міжконфесійної культурної взаємодії у XVIII ст., завдяки якій, зокрема, відбувався активний обмін мистецькими формами та концептами, інтерференції українського сакрального мистецтва із західними взірцями. Актуальність культурологічного (і певною мірою філософського) ракурсу дослідження продиктована потребою зрозуміти глибинний зміст категорій сталого і змінного у межах окремої конфесійної традиції, прослідкувати динаміку перетворень, виразно відображену у церковно-мистецькій сфері. Також такий ракурс дозволить відійти від однобокої схеми міжконфесійних/міжетнічних протистоянь і суперечностей в реаліях кінця XVIII – початку XIX ст. та показати поліаспектність культурних міжконфесійних контактів.

Така окрема дисертаційна робота необхідна і як складова для розв’язання одної з актуальних проблем сучасних історичних та етнологічних студій – визначення релігійно-конфесійного компонента в історичних процесах формування модерної нації. Ці питання набувають особливої актуальності в теперішніх реаліях штучно загострюваних міжконфесійних суперечок, навмисного замовчування унійного періоду в

історії певних храмів та монастирів у XVIII – на початку XIX ст. (наприклад, Почаївського) тощо.

Інвентаризація та осмислення доробку Луки Долинського, що передбачає ґрунтовне дослідження значного корпусу пам'яток церковного мистецтва й архітектури, додатково актуалізує тематику збереження національної культурної спадщини та популяризації видатних її зразків.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана у відділі історичної етнології Інституту народознавства НАН України у межах науково-дослідних тем «Історико-етнологічні аспекти вивчення реліктових явищ культури та побуту українців» (державний реєстраційний номер 0111U001063), «Матеріальна та духовна культура українців у народознавчому дискурсі: традиції та інновації» (державний реєстраційний номер 0115U005546).

Мета дисертаційної роботи – комплексний аналіз доробку Луки Долинського у контексті його мистецької діяльності для релігійного середовища української унійної церкви у другій половині XVIII – на початку XIX ст.

Реалізація зазначеної мети зумовила постановку і розв'язання таких **завдань**:

– окреслити ступінь вивченості проблеми, проаналізувавши основні групи джерел;

– встановити і висвітлити наріжні етапи творчої біографії Луки Долинського у контексті формування його як творчої особистості;

– розкрити стосунки художника із середовищем замовників та актуальний стан тогочасного львівського малярського осередку;

– простежити динаміку уваги церковних ієрархів та духовенства до питань церковно-мистецького патронату;

– окреслити конфесійний контекст Львова та релігійно-мистецькі потреби унійного середовища в ньому;

– проаналізувати фактор «конфесійної конкуренції» при формуванні теологічно-художніх програм архітектури та оздоблення храмів;

– сформувати цілісний перелік релігійно-мистецьких проєктів Луки Долинського (збережених і втрачених) та дослідити особливості мистецької інтерпретації окремих богословських концептів;

– з'ясувати кореляцію між формами релігійності та сакрально-мистецькими програмами оздоблення простору храмів, в яких працював Л. Долинський;

– зафіксувати джерела творчих інспірацій Л. Долинського та виявити взірці нової іконографії;

– визначити, як мистецькі проєкти Л. Долинського відображають пошук стійких форм стилю у поєднанні із національною специфікою релігійного мистецтва.

Об'єктом дослідження є церковно-релігійні процеси другої половини XVIII – початку XIX ст. у Галичині. **Предметом** дослідження – аналіз діяльності Л. Долинського у контексті взаємодії із представниками унійного духовенства; з'ясування богословських та художніх особливостей нових релігійно-мистецьких програм в унійних храмах зазначеного періоду.

Хронологічні межі загалом обумовлені часом життя й діяльності Луки Долинського (бл. 1740 – 1824), в певних випадках – для відповідного формулювання контекстуальних та причинно-наслідкових зв'язків – виходять поза вказані дати. Зокрема, аналізуються церковно-релігійні процеси в унійній церкві впродовж XVIII ст. (а саме у Львівсько-Галицькій єпархії), інспіровані рішеннями Замойського синоду 1720 р. та Дубенської капітули 1743 р., діяльність львівського мистецького осередку другої половини XVIII – початку XIX ст. як видатного центру релігійного монументального мистецтва і середовища активних художніх контактів.

Територіальні межі дослідження прив'язані до топографії діяльності Л. Долинського, яку можна умовно провести по осі Київ – Почаїв – Львів – Відень. Варто враховувати, що художній контекст Львова не дозволяє

залишати поза увагою культурні й мистецькі контакти і взаємовпливи у межах Центральної Європи (Відня та інших центрів). Хоча більша частина життя і діяльності художника була пов'язана зі Львовом, одним із етапних пунктів його діяльності стало оздоблення у 1810-х роках Почаївського монастиря, що географічно розташований на Волині (Луцька унійна єпархія, політично – територія Російської імперії).

Методологічні засади дослідження. Аналітичний розгляд мистецької діяльності Луки Долинського, обумовленої рядом церковних та релігійно-культурних факторів, потребує комплексного підходу і застосування низки методів, придатних для вивчення й інтерпретації культурно-історичних явищ та феноменів. До таких, зокрема, належать методи з арсеналу теорії культурного трансферу, які з 2000-х років широко задіяні в історико-культурних, історико-етнологічних дослідженнях. З-поміж інших історичних методів застосовано методи соціальної історії (мікроісторії, нової персональної історії, локальної історії), за допомогою яких сформульовано висновки щодо моделей взаємодії середовища замовників і митців, а також характер їх впливу на форми і стиль мистецької творчості Л. Долинського. Плідними для дисертаційного дослідження виявилися методи горизонтальної історії, сфокусовані на ролі індивідуума у формуванні колективної системи цінностей певної спільноти, об'єднаної етнічною, історичною, культурною приналежністю. Методи локальної історії дали можливість розглянути феномен творчості Л.Долинського у контексті взаємодії майстра із чином оо.василіян як репрезентантів певної локальної спільноти.

Подібно залучено й підходи візуальної історії (А. Гаскелл), де візуальний матеріал став важливим джерелом і підставою для формулювання висновків щодо інтенцій та наслідків релігійно-мистецьких процесів, інспірованих діячами унійної церкви другої половини XVIII ст. При аналізі доробку Л. Долинського також частково використані підходи герменевтики та іконології, завдяки яким мистецькі зразки інтерпретуються у ширшому

історично-релігійному контексті, поглиблюється семантика окремих композицій у цілісній структурі циклів тощо.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що

вперше:

– здійснено повне комплексне дослідження доробку Луки Долинського у широкому церковно-релігійному та культурному контекстах;

– джерельну базу дослідження зведено у каталог, що охоплює 174 позиції; частину із них введено у науковий обіг та проаналізовано вперше;

– систематизовано і теоретично осмислено внесок Л. Долинського у подальшу еволюцію художніх моделей оздоблення храмів Львівської дієцезії;

– реконструйовано та обґрунтовано ідейно-богословські програми оздоблення церкви св. Онуфрія монастиря оо. Василіян у Львові та Успенської церкви Почаївського монастиря;

а також аргументовано тези, що:

– процеси модернізації у сфері церковного мистецтва у XVIII ст. були викликані потребами утвердження унійної церкви;

– концептуальні основи формування мистецьких програм оздоблення храмів розроблялися художником за участі духовенства;

– художній внесок Л.Долинського у впровадженні нової стилістичної системи був прикладом культурного трансферу;

удосконалено:

– теоретичну модель аналізу творчої біографії на основі теорії культурного трансферу та методів персональної історії;

– інтерпретацію семантично-релевантних релігійних композицій у храмах Львівської єпархії, пов’язаних із програмними цілями унійної церкви у XVIII ст.

новий рівень розвитку отримали:

– окреслення спільного історичного контексту та специфіки релігійно-мистецьких завдань у різних деномінацій Львова;

– висвітлення ролі концепту конфесійної конкуренції при оновленні мистецьких форм у архітектурі та внутрішньому просторі унійних церков;

– трактування богословської семантики та історико-культурного значення зразків релігійного малярства Л. Долинського на різних етапах його діяльності.

Робота суттєво доповнює знання про церковно-мистецьку сферу інтересів духовенства, позиціоновану як важлива складова релігійного феномену унійної церкви в історії України.

Практичне і теоретичне значення дослідження. Практичне зацікавлення вивченням релігійної культури і мистецтва поліетнічного й поліконфесійного середовища Галичини та Львова кінця XVIII – початку XIX ст. можна пояснити сучасними глобалізаційними викликами і пошуками консенсусу гармонійного співжиття різних етносів і культур. Водночас ознайомлення з творчим доробком Л. Долинського суттєво доповнює картину уявлень про мистецьке середовище Львова і Галичини в контексті їхнього зв'язку з іншими важливими релігійно-мистецькими осередками Центральної Європи. Теоретичні висновки дослідження розкривають значення релігійної культури й релігійного мистецтва як важливих чинників у процесі формування основ самоідентифікації української/руської етнічної спільноти на вказаному історичному етапі.

Основні положення дисертації можуть бути використані для підготовки узагальнювальних праць, підручників і науково-методичних посібників з історії церкви, релігійного життя, культури й мистецтва Львова і Галичини часів Габсбурзької монархії. Зібраний візуальний матеріал та висновки дисертації можуть доповнити теоретичні праці з історії мистецтва Львова кінця XVIII – початку XIX ст., енциклопедії та довідники. Також фактичний та ілюстративний матеріал дослідження, у фокусі котрого – високомистецькі зразки церковної архітектури і малярства, може бути корисним при підготовці й оформленні художніх альбомів, путівників, при розробці туристичних маршрутів та виставково-промоційних проєктів регіону.

Апробація результатів дослідження. Результати дисертаційної роботи, її головні тези, положення та висновки апробовано на засіданнях відділів історичної етнології та мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України; на сесії НТШ (Львів, 2011); на міжнародних конференціях «Історія релігій в Україні» (Львів, 2019, 2020, 2021); IX та X міжнародній науковій конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво» (Львів, 2013, 2016); XXV міжнародній науковій конференції «Волинська ікона: дослідження і реставрація» (Луцьк, 2018); міжнародній науковій конференції «Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich» (Новий Сонч, Польща, 2015); міжнародній науковій конференції польсько-німецької робочої групи «Спільна спадщина» (Варшава, 2019); міжнародній науковій конференції «Вплив Віденської школи історії мистецтва: до 100-ліття від смерті М. Дворжака» (Прага, 2021); VII міжнародному науково-практичному семінарі «Текст і образ» (Київ, 2021); відкритій лекції «Катедра Св. Юра у Львові: історія будівництва та оздоблення» в рамках навчальної програми 010116 EX «Східні церкви у монархії Габсбургів: акцент на мистецтві та історії культури» (кафедра теології та історії християнського Сходу, Віденський університет, 2021); I міжнародній конференції Українського тТовариства дослідників XVIII століття «Студії XVIII століття: українська і глобальна перспектива» (Львів, 2021).

Особистий внесок здобувача. Всі наведені у підсумкових частинах дослідження результати здобуті самостійно. Серед публікацій, підготовлених у співавторстві, особистий внесок здобувача становить 50 відсотків.

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження викладені в 1 монографії та 45 публікаціях, 21 з яких – в українських і зарубіжних фахових наукових виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п’яти розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел і літератури (415 позицій), додатків. Загальний обсяг праці становить 430 сторінок, з них 322 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ, ХАРАКТЕРИСТИКА ДЖЕРЕЛ ТА МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Історіографія і джерела дослідження.

Комплексне дослідження біографії Луки Долинського та його мистецької діяльності у контексті співпраці з унійним духовенством Львівсько-Галицької єпархії досі не отримало висвітлення у спеціальній літературі. Хоча чимало аспектів доробку Долинського потрапляли у поле зору українських та іноземних науковців, проте низка важливих питань потребує глибшого вивчення, а частина питань на теперішній час цілком не розкрита. Відповідно до поставлених у Вступі мети і завдань історіографію дослідження згруповано навколо двох центральних тем : особливостей розвитку унійної релігійної культури кінця XVIII – початку XIX ст. та професійної біографії Л. Долинського.

Окреслення головних напрямків дослідження та диференціації груп джерел варто розпочати із засадничої публікації Я. Дашкевича, присвяченої проблемам вивчення історії української греко-католицької церкви [1] . Опублікована в 2009 р., стаття, хоч і стосується періоду новітньої історії УГКЦ, містить чіткий дороговказ основних напрямків, за якими доцільно будувати подальші дослідження церковної історії ранньомодерної доби чи Нового часу. Не применшуючи ролі допоміжних історичних розвідок із архівознавства, археографії та бібліографії, історик значну вагу в дослідженні церковних процесів відводив музейництву (як обстеженню артефактів релігійної культури і мистецтва) та біографістиці (як вивченню постатей не лише видатних церковних діячів, а й ширшого кола духовенства і мирян, залучених до церковно-культурного життя). По суті, Я. Дашкевич накреслив

[1] Дашкевич Я. Проблеми дослідження історії української греко-католицької церкви нового і найновішого періодів. *Дашкевич Я. Україна на перехресті світів. Релігієзнавчі й соціокультурні студії*. Львів, 2016. С. 16.

перспективу різнопланових досліджень історії церкви в Україні, де історично церква відігравала роль фактора культурної і національної самоідентифікації українців на різних етапах. Сам дослідник був одним із перших, хто питання церковної історії аналізував крізь призму взаємин церкви і держави, інституційного розвитку, викликів культурно-релігійного пограниччя, історії богословських ідей, феноменів культурно-релігійного життя, артефактів релігійної культури, охорони сакральних пам'яток. Водночас, доречною є теза Я. Дашкевича про необхідність вивчення не лише «внутрішньої церковної історії», а й зовнішніх контактів і зв'язків, які відігравали важливу роль у церковних процесах. Наведений перелік можливих ракурсів дослідження історії церкви та релігійної культури в Україні цілком обґрунтовано можна застосувати і до розгляду церковно-релігійних процесів в українській унійній церкві XVIII – початку XIX ст. як контекстуального тла діяльності окремої особистості.

Історико-фактологічна реконструкція біографії Луки Долинського та його діяльності у релігійно-мистецькій сфері інтересів унійної церкви другої половини XVIII– початку XIX ст. обумовила опрацювання кількох груп джерел. Для встановлення головних даних життєпису митця було залучено архівні матеріали та джерела із відповідною археографічною обробкою (покажчики, видання документів, літургійних текстів, проповідей, піснеспівів тощо). У дослідженні використано різні архівні джерела, і такі, що стосуються хронології та топографії діяльності Л. Долинського, і дотичні до ширшого кола історичних явищ, більшість із яких знаходяться в архівних збірках Львова.

Безперечно, найважливішими джерелами для верифікації життєвого шляху та професійної діяльності Л. Долинського є документи, що стосуються проєктів художника, його взаємодії із замовниками, колегами по цеху тощо. Однак, якщо вести мову про життєпис мистця, більшість інформації, що міститься у документах Львівської унійної консисторії, архівах церков і монастирів, має дуже лаконічний характер: зафіксовані окремі замовлення,

вказані суми за виконання певних проєктів (нерідко дуже загально)[2]. Одним із найбільш інформативних джерел щодо біограми Долинського, його появи у Львові та обставин його навчання у Відні є записи із кореспонденції представника львівського єпископа у Відні, крилошанина о. Івана Ґудза за 1775–1780 рр.[3]. У цих записах, окрім офіційної, «пробивається» інформація приватного характеру, яка не тільки фіксує хронологію подій, а й розкриває особисті моменти, стосунки між представниками руської унійної громади навколо Барбареума у Відні.

Іще одна група джерел має багатоцільовий характер: це акти візитацій церков і монастирів XVIII – початку XIX ст., які містять важливу інформацію щодо стану будівель, опорядження церков, опису богослужбових літургійних предметів і книг тощо. В контексті проведеного дослідження за вказаними актами візитацій можна простежити ідейно-художню еволюцію внутрішнього оздоблення унійних храмів впродовж XVIII ст., зафіксувати зміни у структурі іконостасів та настінного малярства[4]. Хроніки та інвентарі церков, у яких працював Л. Долинський, також залучені як важливі джерела, що висвітлюють різні матеріальні аспекти з історії парафій: умови контрактів на будівельні, оздоблювальні та малярські роботи у храмах, авторів-виконавців, рідше – про сприйняття та естетичну оцінку нових проєктів духовенством і вірними [5]. Попри значний обсяг статистичних матеріалів у

---

[2] Опис будівництва церкви Св. Онуфрія оо. василіян у Львові у 1780 р. ЦДІАУЛ. Ф. 201. Оп. 1, спр. 2360; Перебудова і оздоблення церкви Св. Онуфрія монастиря оо. василіян. ЦДІАУЛ. Ф. 684. МВ-115. С. 17–21.

[3] Архів крилошанина о. І. Ґудза. Кореспонденція в інтересах Львівської єпархії греко-католицького обряду 1775–1776 рр., Відень [Рукопис]. Ркл. № 129. 97 арк. Архів крилошанина о. І. Ґудза. Кореспонденція в інтересах Львівської єпархії греко-католицького обряду 1780 р., Відень [Рукопис]. Опр. О. Купчинський. Ркл. № 134. 301 арк.

[4] Протоколи візитацій василіянських монастирів Руської провінції (1730–1765). ЦДІАУЛ. Ф. 201. Оп. 4б, спр. 613. 1917 арк.

[5] Хроніка монастиря св. Георгія у Львові «Acta Monasterii Leopoliensis S. Georgii … 1763–1786». Відділ рукописів. ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. Ф. 3. МВ-103, 80 арк.; Хроніка монастиря у Крехові «Dzieje klasztoru Krechowskiego 1776–1861». Від. рукоп. ЛННБ ім. В. Стефаника НАН України. МВ-121/130, 131 арк.; Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. (1802–1828 гг.). ДАТО. Ф. 258. Оп. 3,

вказаних джерелах, інформативність повідомлень про мистецьке опорядження у них має досить стислий вигляд: у кращому випадку вказано час спорудження храму, зрідка описано вигляд іконостасу, іноді зафіксовано імена замовників та виконавців.

Окрему групу архівних джерел становлять матеріали про унійний період історії Почаївського монастиря (ДАТО), серед яких документи з угодами на будівництво і оздоблення Успенської церкви. Деякі матеріали до історії Почаєва зберігаються й у ЦДІАУ у Львові: наприклад, записник видатків монастиря кінця XVIII ст., що містить інформацію про релігійні свята і відпусти[6].

Хоча значний корпус Почаївського архіву зберігається у Кракові (АППДК), частина матеріалів з нього була опублікована та введена до наукового обігу українськими дослідниками (І. Скочиляс, В. Бочковська), зокрема унікальні наративні джерела з описами чудес Почаївської Богородиці [7] . Рукописна «Книга чудес Почаївської Богородиці» стала прототекстом для низки опублікованих у XVIII – на початку XIX ст. книг «Гора Почаевская» українською та польською мовами[8]. З-поміж репринтних видань стародруків з Почаєва залучаємо «Богогласник», опрацьований Ю. Медведиком, оскільки в поетиці та алегоричній образності окремих церковних пісень до Богородиці вбачаємо аналогії із малярськими композиціями авторства Л. Долинського в Успенській церкві Почаєва [9] . Проаналізувати зміни, які відбулися в розбудові Почаївського монастиря на

спр. 1286. 181 арк.; Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. (1817 г.). ДАТО. Ф. 258. Оп. 3, спр. 1287.

[6] Запис поточних видатків василіанського монастиря в Почаєві за 1772–1789 рр. ЦДІАУЛ. Ф.201. Оп. 1, спр. 3271. 224 арк.

[7] Księga cudów Obrazu Poczajowskiego N. Maryi Panny u Stopki. APPD. Zesp. Archivum Lawry Poczajowskie. Sygn. 15. 100 st.; Ksiega rachunkowa monasteru w Poczajowie 1745–1789. Sygn. 14. 141 арк.

[8] Гора Почаєвская стопою чудесно из нея істекающую чудодійственную воду імущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви Матери Божія Мариі почтена, всему міру ясна і явна. Почаев, 1793.

[9] Пісні до Почаївської Богородиці. Репринт друку 1773 р. Транскрипція і комент. дослідження: Ю. Медведик. Львів, 2000.

різних етапах, вдалося на підставі описів наступних періодів [10]. Загалом, вказані джерела забезпечили документальну основу та розширили можливість аналізу мистецької програми опорядження Успенської церкви Почаївського монастиря з кінця XVIII ст. до 1820-х років.

Ґрунтовним доповненням до архівних джерел у вивченні біограми Л. Долинського стали матеріали періодики XIX – початку XX ст., у яких згадується доробок мистця чи описано тогочасний стан окремих унійних церков. Видання з середини XIX ст., як найближчі за часом до періоду діяльності Долинського, містять чимало важливої інформації про вигляд і оздоблення храмів, які зараз втрачені або переоздоблені. Мова йде про історично-краєзнавчі розвідки Ф. Лобеського, К. Відмана та ін., завдяки яким можна реконструювати вигляд інтер'єрів львівських церков станом на середину XIX ст.[11]. Також цінним джерелом є біографічний нарис про батька, підготовлений сином Долинського Станіславом і опублікований у 1863 р., з якого дізнаємося про місце народження митця та про невідомі або втрачені твори його авторства [12]. До цієї групи джерел варто долучити також опрацьовані І. Паславським та Л. Купчинською матеріали листування між церковними діячами XVIII ст., у колі яких працював Л. Долинський [13]. У цілому група документів і матеріалів, що безпосередньо стосуються особи Л. Долинського та його творів кількісно нечисленна; тому значну частину інформації було відшукано у суміжних джерелах, в матеріалах візитацій, у повідомленнях, які містять певні згадки про церковно-мистецькі проєкти зазначеного періоду.

---

[10] Описание Почаевской Лавры вскоре по отпадении ея в унию в 30-х годах XVIII века (Из визиты униатского епископа). *Волынские епархиальные ведомости*. 1909.№34.

[11] Łobieski F. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska (Dodatek Tyg.)*, 1853. №. 12 S. 47; Widman K. *Tygodnik ilustrowany*. 1861. Z. IV, n. 115. S. 229; № 117, s. 238–239.

[12] Лука Долинский. *Львовянинъ: приручний і господарський місяцеслов на рік звичайний 1863.* [Коссак М.]. Львів, [1862]. С. 136–144.

[13] Купчинська Л. Забутий документ до біографії художника Луки Долинського. *Вісник Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Ч. 46. С. 62–63; Паславський І. Іван Ґудз (1727–1791 рр.?). *Вісник НТШ*. Львів, 2008. Чис. 39. С. 36–38.

Окремими джерелами дисертаційного дослідження стали зразки церковного мистецтва й архітектури, насамперед із доробку Л. Долинського, а також інші образотворчі зразки, релевантні для порівнянь та доповнення мистецького контексту Львова, Львівсько-Галицької єпархії середини XVIII ст. – початку XIX ст. Головну частину візуальних джерел становлять збережені артефакти Долинського у діючих храмах чи музейних збірках[14]. Наприклад, практично цілісним збережено комплекс оздоблення катедрального собору св. Юра у Львові, включно з творами Л. Долинського (окрім двох великих композицій «Святий Юрій Змієборець» та «Вигнання торгівців із храму», обидві у НМЛ). Збережені частини іконостаса колишньої церкви Зіслання Святого Духа (Львівської духовної семінарії) перебувають у НМЛ частково на експозиції, частково у фондах. Окремі композиції із пророчого чину церкви Св. Онуфрія василіянського монастиря у Львові також зберігаються у фондах НМЛ; фрагменти іконостаса, що належать майстрам із кола Л. Долинського, на теперішній час – знаходяться у приватних збірках. Відносно цілісним (з незначними перемалюваннями) зберігся у головній наві Успенського собору Почаївської лаври монументальний цикл авторства Л. Долинського, умовно названий нами «Чудеса Христа». Проблемніша ситуація із дослідженням втраченої частини доробку мистця, відомої лише за описами: зовнішніх фресок і настінного малярства у церкві Св. Онуфрія у Львові, розписів на фасаді та ікон із церкви Св. апостолів Петра і Павла, іконостасів у парафіяльних церквах навколо Львова (Жовтанці, Вороблевичі, Мшана), твори із яких збережені дуже фрагментарно. Досі не знайдено жодного документального підтвердження згадки про роботи Л. Долинського для церкви домініканського монастиря у

[14] Повний перелік творів митця див.: Додатки.

Жовкві[15]. До цих авторських проєктів Долинського, як візуальний матеріал, долучаємо:

– зразки релігійного мистецтва Львова відповідного періоду (включно із римо-католицькими);– зразки української та європейської графіки другої половини XVIII ст. з українських та зарубіжних збірок;

– твори мистців кола Віденської академії, де навчався Л. Долинський, та твори європейського мистецтва XVII–XVIII ст., які визначили його мистецькі спрямування.

Хоча відновити уявлення про цілісний комплекс церковно-мистецьких робіт Л. Долинського, створений впродовж його понад 40-річної діяльності, вже неможливо, однак перелічений наявний візуальний матеріал становить інтегральну частину представленого дослідження і є об'єктом історичного, теологічно-філософського та мистецтвознавчого аналізу. Залучені зразки допомогли глибше розкрити зміни і перетворення мистецьких форм, призначених для втілення складних композицій релігійного змісту, що в сукупності формували еклезіальну та культурну ідентичність кожної з конфесій.

Слід зазначити, що першим дослідником, хто фахово звернув увагу на постать Луки Долинського і його роль для українського релігійного мистецтва XVIII ст., був М. Голубець[16]. Однак, маючи у розпорядженні значний масив документів, науковець обмежився коротким нарисом про життя і творчість Долинського, не заглиблюючись у контекст львівського мистецького осередку, дуже побіжно окресливши стосунки митця із середовищем замовників. У цей же період постать Л. Долинського увійшла до історії українського мистецтва, підготовленої Д. Антоновичем[17]. Загалом на початку XX ст. персоналія Л. Долинського з'являлася у фокусі уваги

[15] Derwojed A. Dolinski Łukasz. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*: *malarze, rzeźbiarze, graficy:* w 5 t. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1975. T. 2. S. 77–79.
[16] Голубець М. Долинський. Львів, 1924. 18 с.
[17] Антонович Д. Українське мистецтво. URL: http://izbornyk.narod.ru/cultur/cult18.htm

українських дослідників релігійно-мистецьких явищ переважно спорадично (І. Свенцицький, В. Щурат)[18]. Саме І. Свенцицький чи не вперше поставив питання атрибуції та авторства окремих композицій у соборі, аналізуючи манеру і стиль двох митців – Юрія Радивиловського та Луки Долинського[19].

У цьому переліку можна виокремити ще публікацію В. Січинського (1934), присвячену будівництву собору Св. Юра, в якій автор увів до наукового обігу документи, що стосувалися будівництва та опорядження собору, у них фігурує й особа Л. Долинського[20]. Зокрема, В. Січинський звернув увагу наступних дослідників на ті риси новаторства, якими позначений доробок Л. Долинського, в контексті його мистецької діяльності для церкви.

Належне осмислення місця Л. Долинського та значення його доробку в релігійно-культурних процесах української унійної церкви кінця XVIII – початку XIX ст. потребувало залучення значного корпусу історичних джерел. Отже, джерельну базу дослідження сформували публікації українських та іноземних дослідників, присвячені широкому колу питань церковної історії та релігійної культури XVIII–XIX ст., що виходили друком від межі XIX–XX ст. і до наших днів. При виборі джерел було враховано:

– періодизацію історії унійної церкви;

– внутрішньоцерковні події, важливі для інституційного розвитку (кодифікація обряду, догмати і богослужбові практики, програми катехизації тощо);

– зовнішні (політичні, суспільні) чинники, що впливали на становище та розвиток унійної церкви;

– контакти і зв'язки (зокрема, взаємини із Папським престолом, якщо це стосувалося релігійно-мистецьких питань);

---

[18] Щурат В. Лука Долинський. *Світ.*1917. Ч. 3. С. 40–42.

[19] Свєнціцький І. Причинок до історії мистецького випосаження катедри Св. Юра у Львові. *Літопис Національного музею за 1937 р.* Львів, 1938. С. 12–17.

[20] Січинський В. Архітектура катедри Св .Юра у Львові. Львів: Накладом Богословського наук. т-ва, 1934. С. 16–17.

– вплив чернечих орденів у релігійно-культурній сфері;

– стосунки з іншими деномінаціями на теренах Галицько-Львівської унійної дієцезії.

Тому огляд і критичний аналіз залучених джерел здійснено за головними напрямками дослідження. Щодо історіографії зламу XIX–XX ст., коли греко-католицька церква розвивалася вільно, можна стверджувати, що багато аспектів церковної історії XVIII– першої половини XIX ст. було висвітлено в той період. Та й чимало дослідників походило із середовища духовенства, з цієї причини вони знали і розкривали питання «зсередини». Зокрема, до теми дослідження дотичні праці, що з'явилися на межі століть, А. Андроховича, М. Зубрицького, А. Петрушевича, В. Щурата, присвячені розвитку церкви та діяльності унійного духовенства у різних аспектах церковного життя[21]. Особливо варто виокремити публікації В. Щурата, у яких зосереджено увагу на релігійно-мистецьких питаннях, традиціях поклоніння, питаннях обряду і культу в порівняльній перспективі з іншими конфесіями, які діяли в тому ж географічно-історичному просторі. В. Щурат був одним із перших, хто вирізнив етнічно-конфесійний компонент саме у мистецько-релігійних формах поклоніння, якими були церемонії коронацій чудотворних ікон. Також у доробку В. Щурата є публікація, присвячена безпосередньо діяльності Л. Долинського, але інформацію, викладену в ній, пізніше не було підтверджено архівними чи іншими науковими джерелами.

Торкаючись біографічної публікації Й. Застирця, присвяченої постаті й діяльності львівського єпископа Петра Білянського, необхідно відзначити, що автор подав багато важливих деталей, які допомогли глибше пізнати суть церковно-мистецьких ініціатив єпископа, його особисте ставлення до таких питань та його стосунки з верхівкою кліру інших деномінацій Львова.

[21] Андрохович А. Віденське Barbareum. Історія королівської Генеральної греко-католицької семінарії при церкві св. Варвари у Відні з першого періоду її існування (1775–1784). *Греко-католицька духовна семінарія у Львові.* Ч. 1. Львів, 1935; Зубрицький М. Причинки до історії руського духовенства в Галичині від 1820–1853 рр. *Записки НТШ*. Львів, 1909. Т. 88. С. 118–150; Щурат В. Маріинський культ на українських землях давньої польської держави. Львів, 1910. 21 с.

Українська історична наука початку XX ст. розвивалася в руслі методів позитивізму, тому більшою мірою зосереджувалася на емпіричному накопиченні фактів та їх аналізі в рамках усталеної схеми. Переосмислюючи публікації А. Андроховича, В. Гнатюка, М. Зубрицького, А. Петрушевича та ін., можна погодитися із критикою Я. Дашкевича щодо певного «методологічного ізоляціонізму», обмеження дослідницького поля до однієї конфесії та браку порівнянь із іншими унійними церквами того часу[22]. Аналізуючи релігійно-культурний вплив унійної церкви, також не можна оминути увагою публікацій І. Франка щодо історії «руського відродження» та участі в цих процесах церковних діячів[23].

Дещо осторонь праць українських дослідників із унійного середовища стоять публікації представника «протилежного табору» – православного дослідника, протоієрея А. Хойнацького, присвячені критиці унії як церковного явища в українській історії в контексті вивчення Почаєва – видатного релігійно-культурного осередка православ'я[24]. Однак завдяки оглядам та джерелам А. Хойнацького можемо диспонувати значним матеріалом щодо історії чудотворної ікони Почаївської Богородиці, сакральної топографії паломницької святині, розбудови монастиря і, що найголовніше, – маємо матеріал про первісний вигляд і внутрішнє оздоблення Успенської церкви, автором якого був Л. Долинський. Апологією православного періоду в історії Почаєва можна вважати публікацію А. Петрушевича[25].

---

[22] Дашкевич Я. Проблеми дослідження історії української греко-католицької церкви нового і найновішого періодів. С. 9–19.

[23] Франко І. Матеріали і уваги до історії австро-руського відродження 1772–1848 р. *Зібр. тв.*: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29. С. 403–410; Франко І. Шашкевич і галицько-руська література. *Зібр. тв.*: у 50 т. Т. 29. С. 249–257.

[24] Хойнацкий А.Ф. Западнорусская церковная уния в ее богослужении и обрядах. Киев,1871. 475 с.; Хойнацкий А.Ф. Описаніе святых иконь и других священныхь изображеній, находящихся вь большом соборном храме Успения в Почаевской Лавре. Почаев, 1879. 56 с.

[25] Петрушевич А. Историческое известие о древней Почаевской обители. *Галичанин. Литературный сборник.* Львов, 1863. Кн. 1. Вып. III–IV. С. 169–172.

Загалом, проблемність досліджуваної тематики щодо аналізу діяльності Л. Долинського в контексті церковно-релігійних процесів помітна вже на етапі аналізу історіографії. Чимало авторів, особливо із церковного середовища (унійного та православного), є заангажованими власним баченням та усталеними ідеологічними схемами, нерідко накинутими зовні. Про те, що мистецькі форми релігійної культури минулого були важливим аргументом у конфесійно-політичних суперечках XX ст., свідчить, зокрема, праця митрополита Іларіона (Огієнка), присвячена історії Почаївського монастиря, де автор досить тенденційно характеризує значення унійного періоду в історії святині та роль отців василіян в українській історії[26].

З іншого боку, потужна група церковних діячів – істориків української церкви, які працювали в діаспорі, також не завжди критично оцінювала історичні події та факти. Проте до безперечних заслуг української діаспорної науки XX ст. у середовищі богословського наукового товариства в Римі, під протекторатом оо. василіян та митрополита Йосипа Сліпого, належить сама можливість студіювати питання історії Української греко-католицької церкви, публікувати документи і джерела, із перспективою їх подальшого переосмислення.

Не можна оминути увагою дослідження з історії унійної церкви, здійснені віцеректором Папської колегії св. Йосафата в Римі А.Г. Великим. Видані ним збірники документів, листування ієрархів із Апостольським Престолом, Конгрегацією пропаганди віри, документи василіянського ордену проливають світло на чимало подій політичної й церковної історії України і сусідніх країн. Зокрема, можна глибше прослідкувати особливості спілкування унійних ієрархів із Ватиканом, представити поширювані Апостольським Престолом засади пост-тридентського богослов'я, впровадження нових молитовних практик (Хресні дороги, вервиця тощо).

[26] Митрополит Іларіон [Іван Огієнко]. Фортеця Православія на Волині – Свята Почаївська Лавра. (Церковно-історична монографія). Вінніпег, 1961. С. 172–173.

У контексті дисертаційного дослідження було опрацьовано літопис історії української церкви авторства А. Г. Великого, в якому археограф зосередив увагу на причинах і наслідках багатьох політичних подій та їх відгуку у житті церкви. Особливо актуальними є висловлювання науковця про глибинні руйнівні для унійної церкви Правобережжя процеси другої половини XVIII ст., закладені Російською імперією. Приміром, стосовно контексту знайомства Л. Долинського із помічником митрополита П. Ф. Володковича львівським єпископом Л. Шептицьким та причин переїзду мистця до Львова важливим уточнювальним моментом є висвітлення конфесійного конфлікту між уніатами – католиками – православними на Правобережжі в 1760-х роках, який докладно проаналізував А. Великий[27]. Ґрунтовні дослідження о. Атанасія містять значний й документальний матеріал і становлять неоціненну джерельну базу для вивчення специфічних питань церковної історії.

Також в доробку діаспорних дослідників із церковного середовища варто виділити праці М. Ваврика, І. Патрила, П. Підручного, А. Пекара та ін., які вивчали саме роль унійної церкви та чину оо. василіян у релігійно-культурних процесах формування української нації [28] . Важливими джерелознавчими дослідженнями відзначився П. Підручний, чию розвідку про початки чину св. Василія Великого залучено до розгляду. Вагомий внесок у дослідження історії василіянського руху в Україні та культурно-мистецького патронату оо. василіян зробив М. Ваврик[29]. До уваги також було взято працю о. Іринея Назарка, присвячену постатям київських і галицьких

[27] Великий А.Г. З літопису християнської України. Церковно-історичні радіолекції з Ватикану: у 9 т. Рим–Львів: вид-во оо. василіян, 2000. Т. VI: XVIII ст. 288 с.
[28] Патрило І. ЧСВВ. Нарис історії Галицької Провінції ЧСВВ. *Нарис історії Василіянського Чину Святого Йосафата*. Рим, 1992. Т. 48. С. 304–316; Підручний П. ЧСВВ. Василіянський Чин від Берестейського з'єднання (1596) до 1743 року. *Нарис історії Василіянського Чину Святого Йосафата*. Рим, 1992. Т. 48. С. 139–175; Pekar A., OSBM. Contributions of the Basilian order to the Ukrainian religious and cultural life. *Analecta OSBM*. Romae, 1982. Sectio II. Vol. XI (XVII). Fasc. I–IV. P. 445.
[29] Ваврик М. По василіянських монастирях. Торонто, 1958. 286 с.

митрополитів[30]. Доцільно згадати й тогочасні богословські праці І. Гриньоха, І. Музички, в яких аналізувалися богословські аспекти функціонування сакрального мистецтва у храмовому просторі (у вимірі церковної традиції та потреб сучасності) [31] . Фактично, це були перші такого роду праці, де трактування мистецьких християнських тем здійснили фахові богослови. Вказані публікації, видані в діаспорі у середовищі римського наукового Богословського товариства переважно у 1960–1970-х роках, закривають групу церковно-історичних джерел цього періоду.

Новий виток поглибленого інтересу до історії й релігійної культури української унійної церкви спостерігається після її легалізації у 1989 р. Особливо увагу істориків привернув ранній період формування унійної церкви від XVI до XVIII ст., її діяльність на полі формування національної ідентичності українців / русинів у XIX ст. тощо. До важливих досліджень з історії унійної церкви та її ролі у націотворчих процесах належать праці І. П. Химки (1984; 1990); автор послідовно обстоював тезу щодо прогресивної модернізаційної ролі церкви у процесах національного відродження XIX ст.[32]. Подібний ракурс дослідження обрав також О. Турій, розглядаючи роль церкви в суспільно-політичному житті Галичини середини XIX ст.[33].

На цьому етапі студій церковної історії та культури слід відзначити праці українських істориків, що виходили друком у 1990–2000-х роках: Я. Дашкевича, Я. Ісаєвича, М. Капраля, В. Кметя, І. Орлевич, І. Паславського та інших. Згадаані дослідники, окреслюючи різні аспекти діяльності унійної

---

[30] Назарко Ір. ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити. Біографічні нариси. Торонто, 1962. 271 с.

[31] Гриньох І. Теологічні основи почитання Пресвятої Богородиці. *Богословія*. Рим, 1970. Т. 34. С. 152–187.

[32] Himka J.-P. The Greek Catholic Church in Nineteenth-century Galicia. *Church, Nation and State in Russia and Ukraine* . Edmonton, 1990; Himka J.-P. The Greek Catholic Church and Nation Building in Galicia. 1772–1918. *Harvard Ukrainian Studies*. Cambridge (Mass.), 1984. Vol. 8. P. 426–452.

[33] Турій О. Греко-католицька церква в суспільно-політичному житті Галичини, 1848–1867: автореф. дис. … канд. істор. наук: 07.00.02; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 1994. С. 10.

церкви, суттєво збагатили джерельну базу та внесли чимало нових важливих тез в історичну науку [34]. Так, Я. Дашкевич, у межах традиційного позитивістського підходу до історії, запропонував поглибити компаративний аспект студій української унійної церковної моделі у порівнянні з подібними церквами Сходу (наприклад, унійної вірменської церкви). Критикуючи ізоляціонізм істориків із богословського, церковного середовища, Я. Дашкевич висунув шерег проблемних питань щодо міжконфесійної історії стосунків греко-католиків із іншими деномінаціями. До прикладу, для нашого дослідження принципове значення мала теза історика про «виразне національне забарвлення» греко-католицької та римо-католицької церков у реаліях Галичини кінця XVIII–XIX ст.[35]. Також заслуговує на увагу думка науковця , що за протиріччями, котрі моделювалися як релігійні, приховувалися політичні й національні конфлікти, що все ж не може применшити значення релігії в житті людей Нового часу.

Важливим внеском у дослідження біографій окремих церковних діячів XVIII–XIX ст. та загальної синтези історії Галицько-Львівської митрополії стали праці І. Паславського[36]. Зокрема, не втратили актуальності міркування автора про взаємозв'язок політичних, церковних та культурних процесів в історії України, обумовлених входженням до традиції Східної церкви та спрямованих у поступі до західних моделей. В цьому аспекті показовою може бути постать галицького митрополита Антонія Ангеловича, який у

---

[34] Скочиляс І. Примордіалізм, цивілізаційний підхід і нації в «довгому триванні»: соціокультурні та релігієзнавчі студії Ярослава Дашкевича. (Вступ. стат.):Дашкевич Я. Україна на перехресті світів: релігієзнавчі й соціокультурні студії. Львів: Інститут української археографії і джерелознавства ім. М. Грушевського, вид-во УКУ, 2016. С. IX–XLI .

[35] Дашкевич Я. Проблеми дослідження історії української греко-католицької церкви нового і найновішого періодів. С. 9–19.

[36] Паславський І. Між Сходом і Заходом. Нариси з культурно-політичної історії Української церкви. Львів, 1994. 144 с. ; Паславський І. Галицька митрополія: Історичний нарис. Львів, 2007. 128 с.

своїй діяльності прагнув поєднати і використати потенціал цих факторів для розвитку унійної церкви[37].

На зламі XVIII–XIX ст. питання освіти і науки так чи інакше входили до сфери інтересів унійної церкви, та й самі церковні діячі тривалий час являли собою українську / руську інтелектуальну еліту. Заснування й діяльність духовних і світських навчальних закладів в епоху Просвітництва становило обопільний інтерес для австрійської влади та унійної церкви в Галичині (Barbareum у Відні, Руський інститут у Львівському університеті, Генеральна Духовна семінарія у Львові для усіх греко-католиків монархії) тощо. Не лише релігійні, а й освітні контакти українського духовенства були важливим фактором розвитку і церкви, і суспільства. В такому ракурсі значний інтерес викликає монографія М. Кріля, присвячена історії слов'янських націй монархії Габсбургів кінця XVIII – середини XIX ст. та формуванню спільних інтелектуальних еліт недержавних народів[38].

Оскільки наше дослідження орієнтоване на вивчення контекстуальних зв'язків на локальному рівні, на рівні взаємодії кліру і мирян, церковних братств, чернечого і світського духовенства в інституційних та повсякденних взаєминах, було залучено ряд праць істориків, що обсервували ці специфічні питання. Варто виокремити дослідження І. Орлевич, присвячені історії й діяльності Львівської Ставропігії, що представляють широко персоніфікований історичний розріз цієї інституції у її контактах чи конфліктах із владою, церквою, суспільними групами тощо[39]. Подібний ґрунтовний розгляд організації та роботи церковних братств у Львові

[37] Гайковський М., Паславський І. Антоній Ангелович: його епоха і діяльність. Львів: Логос, 2006. С. 7–8.

[38] Кріль М. Слов'янські народи Австрійської монархії: освітні і наукові взаємини з українцями 1772–1867 рр. Львів: Сполом, 1999. 294 с.

[39] Киричук О., Орлевич І. Львівський Ставропігійський інститут (1788–1914). Роль у суспільно-політичному, культурному та релігійному житті українців Галичини. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії. Львів: Логос, 2018. 288 с.

здійснював М. Капраль [40] . Для глибшого вивчення особливостей інституційної діяльності церковних ієрархів доцільно було долучити джерелознавчу розвідку В. Кметя[41].

По мірі виявлення й опрацювання все більшої кількості документальних джерел з історії греко-католицької церкви, з початку 2000-х років з'явилося більше досліджень, присвячених комплексним теоретичним питанням церковно-культурної історії, міжцерковних та міжконфесійних стосунків з українського та польського боку.

Справжнім методологічним «зсувом» можна назвати дослідження історії Української греко-католицької (унійної) церкви, здійснені в кооперації українських та польських дослідників протягом останніх десятиліть. Значна чисельна перевага унійних парафій над латинськими у другій половині XVIII ст. на усьому обширі східних теренів Речі Посполитої, особливі форми релігійної культури, притаманні цій спільноті вірних, етнічний фактор, – це короткий перелік питань, які потребували переосмислення.

Тут необхідно відзначити особливий науковий внесок історика І. Скочиляса, який послідовно й аргументовано формував концепцію Slavia Unita, як інтегральну для розуміння історичних, релігійних, політичних і соціальних процесів українського буття у «довгому триванні» (від християнізації Києва до нової євангелізації митрополита Андрея Шептицького і до нашого часу).[42]. Власне,значний доробок І. Скочиляса у теоретико-методологічній та джерелознавчій площині вивчення діахронії унійних церковних процесів, що став вагомою підвалиною для нашого дослідження, вимагає детальнішого розгляду. Визначаючи важливість

[40] Капраль М. Богоявленське братство Львова у XVIII ст.: дослідження та матеріали. *Львівські історичні праці. Джерела*. Львів, 2016. Вип.5. С.XXXIII.

[41] Кметь В. «Життєписи львівських єпископів грецького обряду» – пам'ятки української історіографії другої половини XVII ст. *Lwów: miasto–społeczeństwo–kultura. Studia z dziejów Lwowa*. Pod red. K. Karolczaka. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002. C. 65–92.

[42] Skochylias I. Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej. Studia i materialy do dziejow cherscjanstwa wschodniego w Rzeczypospolitej. Red. J. Kloczowski. T. 4. Lublin: IESW, 2008. S. 10–13.

релігійного чинника у формуванні багатьох явищ і процесів на етапі коли релігія / віра мала домінантний вплив та значний потенціал взаємодії, відігравала важливі комунікативні й символічні функції, дослідження історії церкви здатне пояснити багато явищ політичної та суспільної історії. Одне із засадничих питань, яке ставив і розкривав у своїх публікаціях І. Скочиляс: чи існувала специфічна «унійна ідентичність» у XVII–XVIII ст., а якщо так, то якою вона була? Поміж релігійно-етнічними моделями Slavia Latina (слов'ян-латинників) та Slavia Orthodoxa (слов'ян-православних), якою була ідентичність Slavia Unita / з'єднених слов'ян (не тільки русинів / українців)? Історику вдалося підтвердити, що джерелом конфесійної модернізації був сам унійний єпископат, а через практику єпархіальних соборів – і значна частина кліру. Наприклад, аналіз документів постанов соборів Холмської дієцезії з кінця XVII ст. довів, що духовенство свідомо йшло на зближення двох традицій: при збереженні власної східної – до визнання важливості західної[43]. Цей підхід був значно глибшим за розумінням церковної унії українців, ніж механічне поєднання православ'я та певних рис католицизму, він допомагав осягнути особливості двох українських східних церков – православної та унійної – не через призму суперництва, а через призму спільної еклезіальної традиції. Відтак унійна церква поставала не пасивним об'єктом латинізуючого впливу, а суб'єктом-продуцентом власних релігійно-культурних, обрядових, еклезіальних форм.

Для нашого дослідження важливим є положення , що унійна традиція де-факто є традицією візантійсько-римською, в рамках якої сформувався особливий тип культури і комплекс унікальних релігійно-мистецьких форм. Окремо варто відзначити тезу, сформульовану І. Скочилясом щодо діяльності уніатів і сприйняття нових форм, яке відбувалося не через польсько-латинських посередників, а напряму із Риму, через унійних єпископів та василіян-вихованців папських колегіумів, адже зв'язок уніатів із

[43]Ibid..S. 14.

Римом на інституційному рівні був досить тісним. Ця теза підсилює наші міркування щодо специфіки мистецького патронату львівських єпископів та василіянських ігуменів на зламі XVIII– XIX ст., пояснюючи органічне сприйняття західних мистецьких моделей для впровадження у храмовий простір на місцевому рівні. Саме І. Скочиляс для аналітичного розгляду церковно-релігійних процесів після прийняття та поширення унії запропонував теорію культурного трансферу, підходи якої ми застосовуємо, аналізуючи церковні проєкти авторства Л. Долинського[44].

Остання фундаментальна праця під науковою редакцією І. Скочиляса безпосередньо стосується проблематики нашого дослідження, адже, аналізуючи Замойський собор 1720 р. та його історичне значення для унійної церкви, автори запропонували нове розуміння церковної традиції як відкритої до змін і модифікацій структури із певними засадничими елементами. Таке розуміння «живої традиції» притаманне самій внутрішній природі унійної церкви, як церкві діалогу і розвитку[45].

З-поміж досліджень іноземних авторів та українських науковців у діаспорі, які порушували концептуальні питання історії Української греко-католицької церкви в її відносинах із західними та православними християнами, необхідно приділити увагу працям П. Вавженюка, Л. Вульфа, А. Гіля, С. Сеник, Б. Скіннер та ін[46].

---

[44] Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. Львів, 2010. С. 596, 613–614.

[45] Замойський провінційний собор Руської Унійної Церкви 1720 року, кн. 1: Діяння та постанови (Серія «Київське християнство», т. 23).Упор. р. Паранько, Іг. Скочиляс, Ір. Скочиляс. Львів: Український католицький університет, 2021. С. 15–16.

[46] Wawrzeniuk P. Confessional Civilising in Ukraine: The Bishop Iosyf Shumliansky and the Introduction of Reforms in the Diocese of Lviv 1668–1708. Stockholm, 2005. 164 p.; Wolff L. The Uniate Church and the Partitions of Poland: Religious Survival in an Age of Enlightened Absolutism. *Harvard Ukrainian Studies*. 26 (2002–2003). № 1–4. S. 153–244; Senyk S. The Ukrainian Church and Latinisation. *Orientalia Christiana Periodika*. 1990. N 56. P. 165–187; Skinner B. The Western front of the Eastern Church: Uniate and Orthodox Conflict in 18th century Poland, Ukraine, Belarus, and Russia. Nothern Illinois Univ. Press, 2009. 295 p.; Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny. Pod red. A. Gila, M. Kalinowskiego, I. Skoczylasa. Lublin; Lwów: Wyd-wo KUL, 2016. 320 s.;

Дискусійні міркування щодо латинізації української унійної церкви впродовж її становлення і розвитку розглядаються у статті С. Сеник. Загроза латинізації східного обряду через впровадження практик і культурних форм із римо-католицького середовища, особливо через польське посередництво, була постійним предметом полеміки істориків унійної релігійної культури. У контексті нашого дослідження також є значущим трактування латинізації, визначення її проявів і форм у церковно-мистецькому вираженні.

Видана у 2005 р. монографія П. Вавженюка, висвітлюючи реформаторську діяльність владики Й. Шумлянського у Львівській дієцезії на зламі XVII–XVIII ст., містить важливу інформацію щодо поглядів єпископа на церковне мистецтво, значення ікон у формуванні спільної унійної свідомості вірних різних соціальних верств[47]. Це дослідження відкриває цікаві перспективи для біографічних студій, адже автор оперує сучасними історичними методами у вивченні персональної історії.

Натомість у монографіях Л. Вульфа (2004) та Б. Скіннер (2009) більшу увагу сфокусовано на аспектах існування унійної церкви поміж великими геополітичними силами: Австрійською та Російською імперіями. Обидві праці суттєво доповнюють концептуальне розуміння причинно-наслідкових зв'язків багатьох подій з церковної історії, описаних українськими істориками в діаспорі. Тобто, опираючись на попередні публікації, американські дослідники ширше й виразніше окреслюють історичне тло та вчинки окремих історичних гравців[48]. Для нашої теми ці праці дають поглиблене осягнення загальних історичних процесів, а також певних персональних спонук чи мотивів унійних церковних діячів, змушених балансувати поміж офіційними центрами впливу, власною паствою та історичними обставинами. Аналізуючи наявну історіографію, не можна оминути дослідження А. Ґіля, присвячені окремим явищам в розвитку

[47] Wawrzeniuk P. Confessional Civilising in Ukraine: The Bishop Iosyf Shumliansky and the Introduction of Reforms in the Diocese of Lviv 1668–1708. S. 55-63.
[48] Skinner B. The Western front of the Eastern Church: Uniate and Orthodox Conflict in 18th century Poland, Ukraine, Belarus, and Russia. P. 16-19.

української унійної церкви ранньомодерного періоду. Можна погодитися із тезою історика про роль чудотворних ікон як єднального релігійно-культурного фактора, що знижував рівень напруги між конфесіями [49]. Розвиваючи цей концепт А. Ґіля, можемо доповнити його поняттям «понадконфесійних» практик, як практик навколо чудотворних ікон, що залучали представників не лише чотирьох основних деномінацій Речі Посполитої (римо-католиків, уніатів, православних та вірмен-уніатів), а й інших християнських віровизнань.

Польська історична наука в особі таких дослідників, як М. Колбук, М. Радван, С. Стемпень, А. Суліма-Камінський, Т. Хинчевська-Геннель та ін., у 2000-х роках також розпочала ревізію багатьох проблемних питань з історії Речі Посполитої, зокрема, пов'язаних із відносинами з Україною та українцями її на різних історичних етапах [50]. Так, глибокими висновками щодо значення унійної церкви для українського національно-культурного життя відзначається праця М. Радвана, в якій автор висвітлює причини й обставини переслідування унійної церкви на українських теренах, що відійшли до складу Російської імперії [51]. Важливим аспектом цього дослідження є розгляд явища примусових конверсій з унії у православ'я, нав'язаних царською владою. Питання спротиву насильному переведенню у православ'я населення Правобережжя у XIX ст. висвітлено також у публікаціях В. Лось [52]. У статті «Питання впливів уніатської традиції на духовне життя українського населення» дослідниця проаналізувала історичний процес ліквідації унійної церкви на Правобережжі у першій

[49] Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny. S. 59-69.
[50] Kołbuk W. Kościoły Wschodnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej 1772–1914. Lublin, 1994. 617 s.; Radwan M. Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2003. 188 s.; Sulima Kamiński A. Historia Rzeczypospolitej Wielu Narodów 1505–1795. Obywatele, ich państwa, społeczeństwo, kultura. Lublin, 2000. 264 s.
[51] Radwan M. Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku. 188 s.
[52] Лось В. Питання впливів уніатської традиції на духовне життя українського населення: постановка проблеми (Правобережна Україна в середині XIX ст.). *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2005. С. 353–359.

половині XIX ст. та відгук на ці події духовенства і вірних. У зазначеній публікації авторка довела закоріненість унійної еклезіальної традиції у свідомості вірних Правобережжя в XIX ст. [53] . Вагомі висновки щодо міжконфесійних стосунків у XVIII ст., окреслених на широкому тлі релігійних процесів в Україні та Білорусі, містить також наукова розвідка М. Яременка[54].

До нової історіографії унійної церкви в Україні значний внесок здійснила Н. Яковенко, як історик, що досліджує поняття ментальності, інтелектуальної історії та історії ідей. Одразу зазначимо, що концептуальні підходи Н. Яковенко щодо міждисциплінарного потенціалу історичних досліджень застосовані й у нашому дослідженні [55] . Запропонований Н. Яковенко методологічний інструментарій, хоча й орієнтований на вивчення окремої особи (І. Ґалятовський), дозволив цій дослідниці змалювати широке «полотно» релігійної антропології: уявлень про сакральне, про вияви побожності, щоденні релігійні практики тощо [56] . В контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговує тлумачення Н. Яковенко релігійного символізму епохи як вияву специфічного барокового світогляду. Серед значущих спостережень історикині є міркування про богословські аспекти тлумачення певних правд віри православними і уніатами XVII ст. (зокрема, полеміка про концепт Непорочного зачаття), а також про проникнення у православний вжиток низки католицьких обрядів та чималої кількості західних іконописних взірців[57].

---

[53] Лось В. Опір уніатської традиції державно-силовим методам впровадження православ'я в першій третині XIX ст. (на прикладі Волинської губернії) *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Вип. VI. Дрогобич: Вимір, 2002. С. 316–326.
[54] Яременко М. Міжконфесійні відносини в Україні та Білорусі у XVIII ст. (постановка проблеми). *Соціум*. 2003. Вип. 3. С. 121–136.
[55] Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. С.209-214.
[56] Яковенко Н. У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоаникія Ґалятовського. Київ: Лаурус; Критика, 2017. С. 10–14.
[57] Там само. С. 293–310.

Також згадане дослідження актуальне завдяки поставленій низці завдань, серед яких першочерговим було визначення «інтелектуального фундаменту» І. Ґалятовського[58]. Переносячи методологію Н. Яковенко на предмет нашого дослідження, можемо стверджувати, що більшість художніх проєктів Л. Долинського аналізуються нами теж із позицій встановлення відповідного теологічного й мистецького «фундаменту». Для розпрацювання цього аспекту виявилися корисними публікації І. Альмеса та Б. Лоренс, в яких, зокрема, проаналізовано книгозбірні монастирів василіянського чину[59]. Вказані джерела розширюють наші уявлення не тільки про перелік видань, а й про сферу контактів василіянського чернецтва та впливи міжконфесійного характеру, властиві цьому середовищу. Приміром, аналіз тематичного репертуару видань дозволяє здійснювати пошук можливих / імовірних джерел образних та іконографічних інспірацій Л. Долинського, при підготовці ним проєктів малярства для монастирів.

Оскільки діяльність Л. Долинського була спрямована не лише на задоволення вимог церковних ієрархів, але й потреб вірних, як спільноти різного рівня освіченості та достатку, неможливо оминути аспекти «елітарного» та «народного» поклоніння, побожності, що передбачала цілком відмінне пізнання правд віри та богословських понять. З цього погляду важливими є й інші публікації Н. Яковенко, присвячені паломницькій тематиці, розвитку паломницьких центрів в Україні (православних, унійних і католицьких) та вивченню наративу чудес як історичного та релігійно-культурного явища[60]. А постановка проблеми паломницьких практик та

---

[58] Там само. С. 98–100.

[59] Альмес І. Богослужбові книги у Крехівському василіанському монастирі у другій половині XVIII ст. *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*. Кн. 1. Львів, 2014. С. 155–168; Lorens B. Bazylianie provincji koronnej w latach 1743–1780. Rzeszów: Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. 560 s.

[60] Яковенко Н. «Битва за душі»: Конкуренція богородичних чуд між уніятами та православними у XVII ст. (від Теодозія Боровика до Йоаникія Ґалятовського). *Harward Ukrainian Studies*. 2011–2014. Part 32–33. P. 807–825; Яковенко Н. Творення локальних «просторів віри»: топографія і соціальна стратиграфія паломництв в Україні XVIII століття (за книгами чуд Почаївської та Охтирської богородичних ікон). *Записки НТШ*.

вшанування чудотворних ікон саме в контексті конфесійної конкуренції (між православними та уніатами)дозволила застосувати цей підхід у нашому дисертаційному дослідженні.

Вагомий внесок у дослідження Почаївського монастиря в унійний період його діяльності внесли дисертація та публікації В. Бочковської, присвячені ролі Почаєва в історії української культури [61]. Зокрема, було введено до наукового обігу ряд важливих архівних джерел (ДАТО, APPDK та ін.), досліджено графіку Почаївських видань та діяльність монастирської іконописної майстерні[62].

Висвітлюючи діяльність Л. Долинського у Почаєві, не можна оминути також публікацій Л. Бережної та В. Лось, які розкривають феномен цієї паломницької святині в українській культурі[63]. В історіографії минулого тема релігійно-культурної специфіки Почаєва була суперечливою і навіть конфліктною. Саме з позицій такої конфесійної та національної пам'яті розглядає цю пам'ятку Л. Бережна, акцентуючи на унійному періоді діяльності монастиря. Трактуємо історію монастиря як свідоме затирання слідів унійної присутності в Почаєві XVIII ст., після переходу монастиря до православних і ліквідації УГКЦ в Російській імперії, і в цьому дослідженні, і

Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. Львів, 2018. Т. CCLXXI. С. 209–230.

[61] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок в історії і культурі українського народу XVIII– 30-х років XIX ст.: автореф. дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01;Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2018. 22 с.; Бочковська В. Історія Почаївського монастиря у візитаціях XVIII– 1-ї чверті XIX ст. *Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. Київ, 2009. С. 70–79.

[62] Бочковська В. Рідкісна гравюра на шовку «Почаївська Богородиця з чудами» в збірці Музею книги і друкарства України. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* :Матеріали XV міжнародної наукової конференції. Луцьк, 2008. С. 152–154.

[63] Berezhnaya L. Kloster Pocajiv. *Religiose Errinerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution and Konkurrenz im nationen- und epochenubegreifenden Zugriff*;hrsg. von. Bahlcke J., Rohdewald S., Wunsch T. Berlin: DE GRUYTER, 2013. P. 37–51; Лось В. Книга чуд Почаївського монастиря: аналіз історичного джерела (кін. XVII – поч. XIX ст.). *Архітектурна та культурна спадщина історичних міст країн Центрально-Східної Європи.* Умань – Познань – Ченстохова, 2016. С. 191–205.

про це ж ішла мова в наших раніших розвідках [64]. Зазначені публікації сфокусовані насамперед на історико-політичних чинниках релігійного життя монастиря. Натомість стаття В. Лось, присвячена аналізу книги Почаївських чудес як історичного джерела, значною мірою увиразнила певні тези дисертаційного дослідження стосовно ролі історичного наративу як сюжетної основи для образотворчого циклу Л. Долинського у просторі Успенської церкви Почаєва[65].

До новіших видань, сфокусованих на ролі монашого чину отців василіян у національному житті України, належить також монографія П. Шкраб'юка, де релігійно-культурна діяльність чину проаналізована в історичній ретроспективі[66]. Монографія відзначається виразним історико-етнологічним підходом, проте питання мистецького патронату василіян, феномену василіянських іконописних осередків XVIII ст. у монастирях (Підгірці, Почаїв, Загорів, Милець) залишилися на маргінесі дослідження.

У контексті дисертації були залучені не лише праці з історії унійної церкви, а й роботи із царини богословсько-культурологічних студій, як-от дослідження архієпископа І. Ісіченка, Ю. Медведика і Н. Сиротинської [67]. Вказані джерела наближають нас до розуміння мистецьких візуальних форм через тлумачення різних словесних форм (проповідей, духовних пісень, літургійних піснеспівів, акафістів) та їх багаторівневої богословської символіки.

---

[64] Левицька М. Концепт «Святая Русь» і сакралізація імперської влади засобами церковного мистецтва в реаліях XIX століття (на прикладі Почаївської Лаври). *Народознавчі зошити*. 2018. № 1 (139). С. 179–189.

[65] Лось В. Книга чуд Почаївського монастиря: аналіз історичного джерела (кін. XVII – поч. XIX ст.). С. 191–205.

[66] Шкраб'юк П. Монаший чин отців Василіян у національному житті України. Львів: Місіонер, 2005. 439 с.

[67] Ісіченко І. Біблійні архетипи в художньому світі барокової проповіді. *Київська академія.* Київ: Лаурус, 2014–2015. Вип.12. С. 214–221; Пісні до Почаївської Богородиці. Репринт друку 1773 р. Транскрипція і комент. дослідження: Ю. Медведик. Львів, 2000. С. 7.; Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. С. 81-99.

Концептуальні рамки предмета дослідження довелося розширити за рахунок включення й осмислення релігієзнавчого компонента (богословські, літургійні джерела, богослужбова література). Загальнокультурний, філософський контекст тем і образів Святого Письма має дуже розлогу бібліографію, з якої ми обмежилися працями Я. Пелікана та М. Пельтьє, де подано глибоку богословську інтерпретацію значного ряду іконографічних сюжетів [68] . Розкрити особливості християнського мистецтва та його символіку допомогла низка довідкових видань, зокрема Конкордія Старого і Нового Завіту, підготовлена о. С. Кобеліусом[69].

Вивчаючи тематику і зміст іконостасних циклів Л. Долинського, неможливо оминути аспекти літургіки, особливості річного циклу головних церковних свят, герменевтику ікони в її богословському тлумаченні тощо. У цих питаннях допоміжними стали праці І. Іванчо, К. Клявзи, В. Рудейка, Ю. Федоріва[70]. Аналіз та інтерпретація художніх форм Марійного культу в унійній релігійній культурі потребували з'ясування основних позицій у цьому питанні, як загально теоретичних (висвітлених у працях Г. Бартосика та С. Напюрковського), так і у вузькоспрямованих дослідженнях вказаної проблематики, побудованих на матеріалі центральноєвропейських паломницьких святинь (праці Б. Рока, Я. Ройта, П. Зубка та ін.)[71].

---

[68] Пелікан Я. Ісус крізь століття. Київ, 2015. 344 с.; Пельтье А. М. Библейские чтения: У истоков европейской культуры. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2014. 456 с.

[69] Баттистини М. Символы и аллегории. визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. Москва, 2008. 384 с.; Evdokimov P. Sztuka ikony. Teologia piękna. Warszawa: Wyd. Księży Marianów, 1999. 296 s.; Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedz i dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce Średniowiecza. Poznań, 2013. 246 s.

[70] Іванчо І. Ікона і літургія. Львів: Свічадо, 2009. 500 с.; Клявза К. Богословська герменевтика ікони. Львів, 2009. 128 с.; Рудейко В. Христос посеред нас: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції. Львів: Видавництво УКУ, 2015. 284 с.; Федорів Ю. Пояснення церковних богослужінь і святих тайн. Львів, 2006. 160 с.

[71] Бартосик Г. OFM Conv. Богородица в богослужении Востока и Запада. [Б.м.], Издательство оо. Францисканцев. 2003. 342 с.; Напюрковский С.Ц. OFM Conv. Богородица в вероучении и предании католической церкви. НО «Издательство францисканцев», 2016. 396 с.; Rok B. Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku. *Czasy nowożytne. Studia poświęcone pamięci prof. Władysława Eugeniusza Czaplińskiego w 100 rocznicę urodzin* / Krystyn Matwijowski (red.). Wrocław,

Задля поглиблення теоретичних підвалин дослідження було залучено ряд монографій, присвячених загальним питанням паломницької культури в Європі XVII–XVIII ст., питанням нових релігійних практик, особливостям вшанування чудотворних образів у релігійно-культурному контексті вказаної епохи [72] . Широку закордонну історіографію мають місця паломництва, присвячені Марії: починаючи від Atlas Marianus (1659), у якому згадані також місця поклоніння із теренів Речі Посполитої XVII ст., до сучасних компендіумів святих місць[73].

У процес розкриття релігійного змісту композицій Л. Долинського було залучено певні положення праці К. Гарріса, зокрема щодо комплексного осмислення богословського та естетичного факторів оздоблення католицького храму, провідних ідей пост-тридентської іконографії, поширюваної католицькими орденами у XVII–XVIII ст. [74] Також вагомий теоретичний матеріал стосовно диференціації між релігійним і сакральним образом, визначення поняття святості у релігійній культурі Нового часу, аналіз релігійної ідентичності тогочасного християнина впровадили дослідження Д. Фрідберга, М. Форстера та інших[75].

2005. S.137-147; Royt J. Obraz a kult v Čechách 17 a 18 století. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum, 2011. 362 s. ; Zubko P. Marianske sviatky latinskej cirkvi s prihliadnutim na zemie Slovenska / Peter Zubko, Peter Zenuch (eds.). *Bohorodicka v kulturnych dejinach Slovenska*. Bratislava: Slavisticky ustav Jana Stanislava SAV, 2014. S. 22–55.

[72] Golly M.A. Past Looking. Historical imagination and the Rethoric of the Image. 1997. 256 p.; Herzogenberg J. von. Zur Krönung von Genadenbildern vom 18 bis zum 20 Jahrhundert, 1985. S. 24–29;

[73] Atlas Marianus. De Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis. Avctore Guilielmo Gumppenberg é Societate Iesv. Liber III–[IV]; Wilhelm Gumppenberg, 1659. Warburg Digital Collection Christian Art, URL: http://catalogue.ulrls.lon.ac.uk/record=b2606719~S12; Harpur J. Sacred tracks: 2000 years of Christian pilgrimage, Berkeley 2002, S.172–173;

[74] Harries K. The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism. Yale University Press, New Haven and London, 1983. V.1. P.120-146.

[75] Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press. 1989. 192 p.; Freedberg D. Holy images and Other Images. URL: http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Holy-Images-Other-Images.pdf;
Forster M. R. Catholic Revival in the Age of Baroque: Religion Identity in Southwest Germany, 1550–1750. Cambridge University Press, 2001. 245 p.

Оскільки при вивченні художньої діяльності Л. Долинського неможливо розмежувати історично-релігійну та мистецько-релігійну складові, це зумовило значну увагу до мистецтвознавчих праць, прямо чи опосередковано дотичних до життєпису і творів мистця.

Активізація дослідження постатей і явищ української культури та мистецтва XVIII–XIX ст., в тому числі його церковних форм, спостерігається у 1960-х роках в радянській історіографії, пов'язаній із підготовкою 6-томної Історії українського мистецтва (1966–1970). Це академічне видання стимулювало уважніше вивчення доробку й біографій низки українських мистців, зокрема й Л. Долинського, що відобразилося у публікаціях М. Гембаровича, В. Овсійчука, Г. Островського та інших[76].

З іншого боку, підготовка відповідного академічного словника польських художників (з 1971) також вплинула на актуалізацію низки постатей українського мистецтва, які досить вільно були «перенесені» у польський художній контекст[77]. В обох випадках, як українська, так і польська історіографія 1960–1970-х років усіляко уникали церковно-релігійної проблематики, обмежуючись суто мистецькими формальними питаннями творчості.

Після певного зниження інтересу до постаті Л. Долинського, С. Гординський у виданій в діаспорі праці «Українська ікона XII–XVIII століть» (1973) визначив проєкти Л. Долинського етапними для українського церковного мистецтва Нового часу[78]. Хоча ця теза пройшла повз увагу тодішніх і сучасних українських дослідників, вона стала одним із вихідних пунктів дисертаційного дослідження.

---

[76] Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва: в 6 т. Т. 3:Мистецтво др. пол. XVII- XVIII ст.* Київ, 1968. С. 103–151; Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ,1991; Островський В. Нове про художника Луку Долинського. *Архіви України*. 1966. № 2. С. 41.

[77] Derwojed J. Dolinski Łukasz. *Słownik artystów polskich I obcych w Polsce działających*: *malarze, rzeźbiarze, graficy.* Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1975. T. 2. S. 77–79; Wójciak M. Dolinski Łukasz. *Polski Słownik Biograficzny*. Warszawa, 1939–1946. T. 5. S. 253.

[78] Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія: Провидіння, 1973. С. 87.

Аналізуючи джерела із царини історії мистецтва, відзначаємо , що цей значний за обсягом пласт матеріалу українські дослідники радянського періоду мусили вивчати поза контекстом історико-богословських студій. Незважаючи на такий стан справ, українським історикам частково вдавалося висвітлити ті чи інші явища, пов'язані з релігійною культурою ранньомодерної доби та Нового часу.

Маємо на увазі фундаментальні праці істориків українського мистецтва П. Білецького, М. Драгана, П. Жолтовського, В. Овсійчука, Д. Степовика, видані у 1970–1980-х роках в Україні[79]. Зокрема, послідовним і глибоким розкриттям релігійних, духовних чинників для українського мистецтва, із імліцитним застосуванням методів і підходів західних мистецтвознавчих шкіл, вирізняються усі монографії П. Жолтовського[80]. В цих дослідженнях одне з центральних місць посідало вивчення ікономалярства та релігійного мистецва середньовіччя та ранньомодерної доби, що становило значну методологічну проблему в радянських реаліях. Адже релігійне мистецтво не можна розглядати поза межами цілісної релігійно-культурної системи. Якщо уважно проаналізувати наукові монографії П. Жолтовського, присвячені українському живопису XVII–XVIII ст., можна побачити, що дослідник послідовно намагався вийти поза межі позитивістського поля. В час, коли українське мистецтвознавство було зосереджене на знавецькій методології, питаннях атрибуції творів і поверховому стилістичному аналізі,

[79] Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. Київ, 1969. 312 с.; Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ, 1970. 204 с. ; Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ, 1978. 327 с. ; Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ, 1983. 179 с.; Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ, 1988. 155 с.; Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ, 1991. 400 с.; Степовик Д.В. Українська графіка XVII–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982. 334 с.

[80] Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII століть…С. 107-111; Його ж. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.…С. 47-63. Левицька М. Мистецтвознавчий метод Павла Жолтовського: релігійне мистецтво поміж пастками радянської ідеології. *Волинська ікона: історія, дослідження, реставрація. (Наук. зб.)*. Луцьк, 2019. Вип.26. С. 7–10.

П. Жолтовський намітив стосунок до глибшого дискурсу вивчення історії українського церковного мистецтва.

З-поміж радянських українських дослідників П. Жолтовському йшлося насамперед про духовний компонент у мистецтві [81], тут його дослідницькі інтенції перегукуються із висловленим ще на початку XX ст. *Geistesgeschichte* – методом М. Дворжака [82]. На підтвердження цієї тези наведемо цитату із декрету львівського магістрату 1597 р., навмисно виділену П. Жолтовським, про те, що мистецтво «...є скоріше ділом духа, аніж рук людських» [83]. Хоча офіційна методологія вимагала акцентувати лише міметичні риси в іконописі, показувати його еволюцію – як через конкретне він наближається до реалістичного трактування світу, проте П. Жолтовський заглибився у вивчення ірраціоналізму, символіки й алегоричної образності українського бароко. Дослідника цікавив процес випрацювання синтези ідеї та форми, звідси, наприклад, розділ «*Естетичні проблеми образотворчого мистецтва в українській літературі XVI–XVIII ст. і символічно-алегорична образність*» у монографії про художнє життя в Україні. Як дослідник, що досконало знав Біблійні та євангельські тексти, українську релігійну літературу епохи (твори К. Транквіліона Ставровецького, І. Ґалятовського, А. Радивиловського та ін.), П. Жолтовський наголошував, що комплекс культурних явищ визначала передусім релігійна система. Вчений послідовно обстоював зв'язки між релігійним малярством та релігійними текстами, і тут він близький до іконологічного методу Е. Панофського, який був націлений на пошуки відповідності між зображенням і писемним джерелом, на відшукування зв'язків між словом та образом. Приміром, П. Жолтовський писав про

[81] Левицька М. Мистецтвознавчий метод Павла Жолтовського: релігійне мистецтво поміж пастками радянської ідеології. *Волинська ікона: історія, дослідження, реставрація. (Наук. зб.*). Луцьк, 2019. Вип. 26. С. 8–9.
[82] Дворжак М. История искусства как история духа. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. С. 12–14.
[83] Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII століть... С. 47.
[83] Його ж. Художнє життя на Україні в XVI –XVIII ст.... С. 64.

іконографію нехарактерних для православної традиції композицій (як-от Непорочне зачаття), нову іконографію українських святих чи євангельських сцен[84]. Окремої уваги заслуговує частина розділу, присвяченого питанням символіки і впливу кольору – як в релігійних текстах, так і в малярстві. Поряд з іконологічним підходом працям П. Жолтовського притаманна методологія соціальної історії мистецтва. У дослідженні про іконописну майстерню Києво-Печерської лаври та в монографії, зосередженій на різних аспектах мистецького життя в Україні XVII–XVIII ст., проаналізовано корпоративне та професійне життя художників, становище мистця у суспільстві.

Проблематику творчої особистості як дієвця в системі релігійної культури вивчав також Д. Степовик. У його дослідженнях, присвячених постатям українських граверів Л. Тарасевича, І. Щирського, їхня художня діяльність проаналізована у світлі взаємодії із церковним середовищем XVIII ст. [85] . Натомістьпроведене Д. Степовиком дослідження образної системи української графіки XVIII ст. розкриває особливості символічно-алегоричної мови барокової графіки та допомагає наступним дослідникам у виявленні системи образів в релігійно-малярських циклах вказаної епохи[86]. Вагомим доповненням до публікацій Д. Степовика можна вважати подібну публікацію р. Біскупського щодо джерел інспірацій українського іконопису в церковних стародруках XVII – першої половини XVIII ст. [87]. Остання синтеза релігійно-мистецьких процесів XVIII–XIX ст. авторства Д. Степовика, представлена у новому виданні «Історії українського мистецтва»,

[84] Жолтовський П. Український живопис... С. 96–103.
[85] Степовик Д. Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій гравюрі XVIIст. Київ, 1988. 159 с.; Його ж. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ, 1986. 235 с.
[86] Його ж. Українська графіка XVII–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982.
[87] Biskupski R. Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego 17 wieku i 1 pol. 18 wieku. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Sanok, 1977. T. 23. S. 10–19.

вирізняється охопленням значного джерельного матеріалу та глибоким рівнем інтерпретації творів церковного мистецтва[88].

У світлі вивчення тематики унійного книговидання і графіки не можна оминути фундаментальної праці Я. Ісаєвича та Я. Запаска (1981–1984), присвяченої українським стародрукам як комплексному релігійно-мистецькому феномену епохи. Зокрема, монографія містить бібліографічні описи та розгорнутий художній аналіз видатних пам'яток українського друкарства. Автори окреслили коло актуальних питань щодо джерел творчості українських граверів, шляхів мистецьких впливів та запозичень, здійснили ряд важливих атрибуцій та обґрунтували низку принципових тез стосовно особливостей української барокової художньої системи, трактуючи її як вираження / втілення алегоричної богословської мови.

Досі не втратила своєї актуальності монографія М. Драгана про українське декоративне різьблення XVII–XVIII ст., де автор розкриває особливості модифікації традиційного українського іконостаса, здійсненої саме в епоху розквіту унійної образотворчості [89]. На сучасному етапі поважним внеском у вивчення конструктивних та інтерпретацію символічних і семантичних особливостей іконостасного різьблення стала монографія С. Оляніної [90]. Її дослідження є принципово новаторським у контексті інтерпретації складних символіко-алегоричних іконостасних програм XVIII ст., оскільки авторка простежила зв'язок структури і форми обрамлення та скульптурного декору із глибинним змістом сакральних сюжетів і тем.

У корпусі джерел, виданих в 1990–2000-х роках, варто осібно назвати монографії П. Білецького, В. Овсійчука, В. Рубан, зосереджені на мистецькій проблематиці XVIII–XIX ст., що втілилася головним чином у жанрі

[88] Степовик Д. Іконопис. *Історія українського мистецтва*: у 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 505–544.
[89] Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ, 1970. 207 с.
[90] Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ, 2019. 400 с.

портрета[91]. Адже портрети духовенства, становлячи кількісно вагому групу пам'яток мистецтва XVIII ст., вирізнялися не лише історичними, але й естетичними вартостями, уособлюючи епоху в образах її творців. З подібних позицій підходимо до узагальнення доробку Л. Долинського у жанрі портрета, в якому представлені унікальні за історичною та естетичною цінністю образи львівських єпископів, крилошан капітули та інших історичних діячів.

Для більшості названих дослідників кінця 1980 та 1990-х років, стилістично-історичний підхід залишався визначальним, як і вимоги показати в мистецтві художню еволюцію, перехід від символічних знакових форм до об'єктивно-реалістичного відображення світу. Відповідно, релігійне мистецтво не могло бути належно оцінене й інтерпретоване у вузьких ідеологічних рамках.

Поглиблення уваги безпосередньо до постаті і доробку Долинського саме в контексті взаємодії митця із релігійно-церковним середовищем розпочалося в період незалежності і було пов'язане із легалізацією Української греко-католицької церкви, інвентаризацією та передачею церковних будівель і майна 1990-х років, відновленням студій історії церкви та переосмисленням її ролі в націотворчих процесах. Тут варто виокремити внесок таких дослідників, як В. Александрович, В. Вуйцик, О. Сидор, публікації яких висвітлили не лише історію мистецтва Львова у XVIII–XIX ст., але безпосередньо доповнили життєву й творчу біографію мистця[92].

Якщо у публікаціях В. Александровича та В. Вуйцика домінував джерелознавчий підхід: пошук документів, підтвердження або спростування окремих подій із діяльності Л. Долинського, то в публікаціях О. Сидора спостерігаємо комплексний підхід до вивчення доробку митця, із акцентом

---

[91] Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1969. 312 с.; Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ, 2001. 423 с.; Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ, 1984. 369 с.

[92] Александрович В. Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 393–417.

на мистецтвознавчому аналізі окремих творів. На вказаному етапі дослідження пам'яток церковного мистецтва загалом та діяльності Л. Долинського зокрема, з'явилися дві важливі монографії, присвячені історії й архітектурі Почаївської лаври (2004) та собору Святого Юра (2008), де було висвітлено історичний контекст цих релігійно-архітектурних проєктів[93]. Однак у вказаних джерелах діяльність саме Л. Долинського окреслено доволі стисло, що зумовлено завданнями таких публікацій.

На цьому рівні студій варто відзначити внесок В. Вуйцика, що суттєво розширив документальну базу про обставини життя і діяльності Долинського, та внесок В. Овсійчука щодо концептуального осмислення ролі мистця у трансформації українського релігійного мистецтва у XVIII ст.[94]

Всебічне осмислення доробку Л. Долинського було б неможливим без залучення джерел з історії архітектури й мистецтва у Львові, Галичині, та ширше – у Центральній Європі XVIII ст., в яких проаналізовано ряд локальних релігійно-мистецьких явищ. Зокрема, особливості таких релігійно-мистецьких практик, як коронації, їх богословський зміст та естетичне обрамлення на теренах Галичини комплексно висвітлені у публікаціях А. Барановського й А. Ґіля; хоч не оминали своєю увагою цих питань і українські дослідники П. Жолтовський, і В. Александрович[95]. Інформативний для дисертаційного дослідження феномен львівської скульптурної школи

---

[93] Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра. Київ, 2004. 135 с.; Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра у Львові. (Серія: Нац. святині України). Київ, 2008. 232 с.

[94] Вуйцик В. Архикатедра Святого Юра у Львові: Архітектурний ансамбль. *Вісник ін-ту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 1994. Ч. 14. С. 19–22; Вуйцик В. Митрополити Атанасій і Лев Шептицькі та їх внесок у мистецьку культуру України. *Київська Церква.* Київ, 2001. № 2/3(13/14). С. 253–256; Вуйцик В. Святоонуфріївський монастир у Львові. *Монастир Святого Онуфрія у Львові*. Львів, 2007. С. 142–144; Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм... С. 201–206.

[95] Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne. Warszawa, 2003. 232 s. ; Александрович В. Холмська ікона Богородиці. Львів, 1993; Жолтовський П. Декорація Львова на урочистостях коронації образа Домініканської Богородиці у 1751 році. *Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т.ССХХVII. С. 382–386.

XVIII ст. аналізували М. Гембарович, Д. Крвавич, А. Бохняк та шерег сучасних польських дослідників (А. Бетлей, Я. Островський та ін.)[96].

Особливості взаємодії західної і східної традиції у релігійному мистецтві XVIII ст. на українському, польському, румунському, словацькому, угорському матеріалі, в зонах етнічних пограничі взаємодії культур досліджували В. Ґрешлік, П. Красни, С. Тердік, М. Приймич та інші[97]. Їхні висновки мають важливе значення для вирішення низки концептуальних питань щодо національно-культурної специфіки релігійного мистецтва в локальних осередках.

Зокрема, аналізуючи патроцінії (посвяти) церков україно-словацького етнічного пограниччя у XVIII ст., В. Ґрешлік зумів переконливо показати, як ці посвяти виражали ту чи ту церковну проблематику[98]. Так, виразно відстежується тісний зв'язок між посвятами храмів на честь Діви Марії (Непорочного зачаття, Різдва Марії, Благовіщення, Введення у храм, Успіння) та прославою Богородиці у народному пієтизмі XVIII ст. [99].

---

[96] Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва: в 6 т. Т.3: Мистецтво др. пол. XVII–XVIII ст.* Київ, 1968. С. 103–151; Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т. 236. С. 136–149; Bochniak A. Ze studiów nad rzeźba lwowską w epoce rokoka. Kraków, 1931. 182 s. ; Betlej A. Bernard Meretyn. *Allgemeines Kunstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Münich, 2015. Vol. 89. S. 141–142; Betlej A., Dworzak A. Rocaille on the borderlands of Europe. Adaptation and development. *The Art of ornament. Sences, Archetypes, Shapes and Functions. Revista de Historia da Arte*, 08. P. 31–46; Ostrowski J. Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii. *Sztuka Kresów Wschodnich*. Kraków, 1996. T. 2. S. 361–373.

[97] Grešlik V. Patrocinia a ikony Bohorodičky na vychodnom Slovensku. *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska* /P.Zenuch, P. Zubko (eds.). [B.m.]: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2014. 224 s.; Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. Kraków, 2003. 429 s.; Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст: народна традиція, візантійська канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Вид-во «Карпати», 2017. 508 с.; Terdik Sz. Coexisting Traditions: The Conversion of the Jesuit Church of Uzhgorod into a Greek Catholic Cathedral. *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica 18/I. Sacred Space in Central and Easter Europe from Middle Ages to the Late Modernity:Birth, Functions and Changes.*[B. m.], 2014. P.95-113.

[98] Grešlik V. Patrocinia a ikony Bohorodicky na vychodnom Slovensku. *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska*. 67–79 s.

[99] Rok B. Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku. *Czasy nowożytne. Studia poświęcone pamięci prof. Władysława Eugeniusza Czaplińskiego w 100 rocznicę urodzin* / Krystyn Matwijowski (red.). Wrocław, 2005. S.137 –147.

Автор численних праць з історії сакральної архітектури, з історії мистецтва Львова і Галичини П. Красни в одному із досліджень висловив важливу думку: що цілеспрямованого наслідування латинських / католицьких форм в унійній церковній архітектурі не спостерігалося, і в церковних джерелах прямих вказівок такого плану – не зафіксовано[100]. Можна говорити, що мова йшла не про накидання певних обов'язкових взірців, а про загальний стилістичний вимір епохи, де мистці мислили й оперували формотворчими категоріями пізнього бароко-рококо. А доробок Л. Долинського та інших митців, що працювали для унійної церкви, треба розцінювати у категоріях модернізації, перетворення традиції. Подібні питання на матеріалі діяльності уніатів в окремих дієцезіях Румунії та Угорщини (наприклад, Мукачівської дієцезії) були предметом наукових студій С. Тердіка[101]. Автору вдалося вийти на значно ширший слов'янський контекст унійної та православної деномінацій у румунів, українців, сербів, де дослідник виокремив спільні для них релігійно-мистецькі явища XVIII ст. Суттєві паралелі між діяльністю львівських та мукачівських унійних єпископів у сфері мистецького патронату можна продемонструвати на матеріалі монографії М. Приймича про церковне мистецтво Закарпаття[102]. Дотичним до даної проблематики є дослідження Б. Пушкаш, здійснене на матеріалі унійної Мукачівської дієцезії[103]. Зокрема, Б. Пушкаш обсервувала явище церковного портрета як особливого і обов'язкового елемента в системі формування історично-релігійної традиції. Художнє середовище Львова

[100] Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780). *Rocznik Historii sztuki*. Warszawa, 2005. T. 30. S. 147–186.

[101] Terdik Sz. Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. szá- zadban. Müvészet és reprezentáció [Greek Catholic Episcopal Centers in Hungary in the 18th Century. Art and Representation].Nyíregyháza, 2014. 314 s.

[102] Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII–першої половини XX ст..С. 64–66.

[103] Puszkasz B. Das Portrat des Bischofs De Camillis und die Munkatscher Bischofsgalerie. *Da Roma all'Hungaria. Atti del convegno nel terzo centenario della morte di Giovanni Giuseppe De Camillis, rescovo di Munkacs/Mukacevo (1689–1706)* /ed. T.Veghseo. Nyiregyhaza, 2009. Vol. 2. P. 273–294.

кінця XVIII – початку XIX ст. у контексті професійних, цехових та родинних зв'язків, крізь оптику соціальної та локальної історії розглядала також А. Дворжак[104]. Авторці вдалося суттєво доповнити інформацію про приватне життя та професійні контакти львівських мистців, однак нових відомостей про Л. Долинського дана монографія не містить. Натомість публікація А. Дворжак проливає нове світло на міжконфесійні мистецькі взаємини у Львові кінця XVIII ст.

Характерно, що більшість згаданих публікацій об'єднує спільний часовий та історичний континуум: входження аналізованих авторами унійних осередків (етнічно різних) до складу монархії Габсбургів епохи Просвітництва. Порівнюючи діяльність Л. Долинського в орбіті кліру Львівсько-Галицької унійної єпархії із іншими подібними релігійно-мистецькими явищами, нам вдалося вийти на вищий рівень узагальнень і глибше оцінити роль релігійно-мистецьких проєктів у загальному процесі національної самоідентифікації, що розпочався в епоху Просвітництва силами духовенства більшості недержавних народів монархії Габсбургів.

1. 2. Теоретико-методологічні засади дослідження. Основні терміни

Здійснений у попередньому підрозділі огляд літератури та джерел показав, що у дослідженні діяльності Л. Долинського бракує саме комплексного осмислення місця і ролі художника у церковно-суспільних та релігійно-мистецьких процесах на теренах Львівсько-Галицької, Луцької єпархій кінця XVIII – початку XIX ст. У першу чергу богословські вимоги літургійних та інших церковних практик визначали оздоблення інтер'єрів церков, але не менш важливими були і питання суспільного престижу унійної деномінації, утвердження її у конкурентному середовищі. Тому питання про імпульси, що зумовили зміни архітектурно-мистецького обрамлення сакрального простору, лежить у кількох площинах: релігійно-історичній,

[104] Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych. Kraków, 2018. 514 s.

суспільній та мистецькій. Тобто розгляд проєктів Л. Долинського поза межами імпліцитної програми утвердження унійної церкви у XVIII ст., на якій і задля якої вони формувалися, не дозволить повною мірою осмислити їхній зміст і значення як церковно-мистецького явища.

Водночас, огляд літератури засвідчив, що не до кінця контекстуалізованим залишилося місце Л. Долинського в історії художньої культури Львова зламу XVIII–XIX ст., зокрема не прописаний контекст його взаємодії із митцями католицького кола, а також його внесок у розвиток і трансформацію традиційної української ікони, інспірований схильністю художника до абсорбції зовнішніх мистецьких форм католицького бароко, як це глибоко спостеріг мистецтвознавець і художник-практик С. Гординський[105]. В оптиці засвоєння і трансформації західних стилістичних форм на ґрунті існуючої іконописарської традиції має важливе значення такий аспект, як практика культурних переміщень / трансферів.

Отже, висуваючи твердження, що творча діяльність Луки Долинського, нерозривно пов’язана із богословськими вимогами, має програмний характер, визначений діяльністю та устремліннями вищого унійного духовенства та василіянського чину, необхідно обґрунтувати релевантний набір методів дослідження, з’ясувати застосовану термінологію.

У процесі дослідження було залучено як емпіричні методи збирання та систематизування інформації, так і методи теоретичного рівня. Загальні методологічні принципи, на яких ґрунтується дисертаційна робота: об’єктивність, історичність, системність, комплексність і міждисциплінарність дослідження. Методика праці опирається головним чином на методи нової історії, мистецтвознавства, культурології, що дозволяє глибше осмислити релігійно-мистецький феномен спадщини Л. Долинського та визначити його місце у відповідному історичному й культурному контекстах.

---

[105] Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія: Провидіння, 1973. 212 с.

Актуальний стан наукової розробки теми зумовив використання сучасних методів нової соціальної історії, орієнтованих на дослідження певних ціннісних культурно-історичних систем, в конвенціях яких діють індивіди, колективи чи групи (Ж. Дюбі, Н. Яковенко)[106]. Вказана методологія забезпечила вивчення релігійних процесів та явищ церковного мистецтва у їх взаємозв'язку, в контексті історичної дійсності, динаміці розвитку тощо. Методи соціальної історії дозволили проаналізувати інституційну ситуацію – роль церкви у процесах розбудови / перебудови, реконструкції храмів, у визначенні нею форм опорядження тощо.

У рамках розробленої методології також були застосовані методи мікроісторії, нової персональної історії, локальної історії. Методи локальної історії, орієнтовані на вивчення «колективної біографії» спільноти, де важливими аспектами постають релігійні уявлення та практики, допомогли сформувати виразне тло для діяльності особистості. Методи мікроісторії (Ж. ле Гофф) на рівні вивчення персоналії сприяли окресленню можливостей індивіда (Л. Долинського) в даному культурно-історичному континуумі[107]. Дослідницькі проблеми осягнення індивідуальної творчої біографії спираються на методологію нової персональної історії, що надає змогу охарактеризувати соціальні та культурні параметри, у стосунку до яких життєпис набуває самоцінного значення.

Дослідження здійснено на основі об'єктивного й критичного аналізу широкого кола верифікованих емпіричних даних. Накопичення емпіричного візуального матеріалу проводилося експедиційно; зібраний матеріал було систематизовано у формі мап, таблиць, схем та каталогу творів. Для роботи з образотворчими джерелами було задіяно методи візуальної історії, методи герменевтики та іконології, що поглибило інтерпретацію матеріалу в контексті предмета дослідження.

---

[106] Нові підходи до історіописання. Ред. П. Берк, пер. з англ. А. і Т. Портнови, вид. 2-ге. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 14, 21–24; Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. С. 37.

[107] Нові підходи до історіописання... С. 30–31.

Дослідження релігійного мистецтва через інструментарій студій візуальної культури дозволило поставити питання про призначення і сприйняття релігійного образу в конкретних історичних і культурних обставинах. Такий підхід спрямований не на констатацію, опис зображеного, він наближає усвідомлення візуальних релігійних форм як значущого релігійного досвіду[108]. Аналізуючи вшанування релігійного образу, вивчаючи практики народної побожності, можна поглибити розуміння суті самих зображень, які в храмовому просторі пов'язують глядача із літургійним циклом, артикулюючи питання віри наочніше і образніше, ніж релігійні тексти.

Міждисциплінарний характер дослідження зумовив застосування іконологічного методу, як одного із традиційних методів історії мистецтва. Його залучення було зумовлене необхідністю класифікації тематичного репертуару релігійних сюжетів авторства Л. Долинського. Опираючись на іконологічний метод та принципи іконографічного аналізу у працях Г. Белтінґа, В. і С. Бернен та ін.[109], вдалося розкрити різні семантичні рівні релігійних сюжетів, представлених у доробку Л. Долинського. Також за допомогою іконологічного методу проаналізовано візуальні зразки крізь призму текстових джерел, у взаємодії між образом і словом Святого Письма, молитов, проповідей, піснеспівів.

У зв'язках між словом і образом плідним виявився запозичений із літературознавчої практики прийом *екфразиса.* У класичному визначенні екфразис розуміється як перетворення візуальних структур у вербальні,

---

[108] Plate S. B. Religion, Art, and Visual Culture. New York: Palgrave McMillan, 2002. S. 8–12.

[109] Белтинг Г. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С.480 – 491; Бернен С., Бернен р. Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи 1270–1700. Санкт-Петербург: ГА Академический проект, 2000. С. 8–11; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва: Крон-Пресс, 1996. 656 с.; Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedz i dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce Średniowiecza. Poznań, 2013. 246 s.; Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen. Kunst, Symbole und Geschichte.Wissenschaftliche Buchgesselschaft, [б.м.]. 364 s.; Sendler E., Bigham S. The Icon: Image of the Invisible (Elements of Theology, Aesthetics and Technique) [B.m.]: Ωakwood Publications, 1999. 283 p.

перетворення, що відбувається в одному напрямку – переведенню візуальності у словесність. Відомий як літературний спосіб опису артефактів, у своєму первісному значенні екфразис допомагав розширювати метафоричні можливості тексту/оповіді [110]. Однак, утвердилася нова тенденція, коли екфразисом називають будь-які дескриптивні структури (Л.Геллер)[111]. Тоді екфразисом стає, все, що реалізується на стику зображення і слова, навіть поза межами дескрипції. У зворотному перекодуванні – це ілюстрація чи картина на тему літературного твору, перенесення тексту у стійкі візуальні формули. Зокрема, прийом екфразиса знайшов вираження у теологічно-мистецькій структурі почаївських розписів, які ми аналізуємо як спосіб перекодування місцевого наративу в універсальний.

При дослідженні творів релігійного мистецтва було використано герменевтичний метод, концепцію якого в контексті релігійної культури розробляв шерег дослідників [112]. Цей метод, зорієнтований на виявлення смислових залежностей окремих компонентів у цілісній системі, незамінний для тлумачення змісту релігійних композицій в унійних храмах у комплексі їх літургійного та суспільного сенсу.

Для об'єктивного визначення ролі Л. Долинського в унійному релігійно-мистецькому середовищі кінця XVIII – початку XIX ст. було залучено окремі положення теорії культурного трансферу, потенціал якої при дослідженні унійної релігійної культури виокремив у своїх дослідженнях І. Скочиляс[113].

Звертаючись до взаємодії між художньою традицією та впровадженням нових взірців (тем, мотивів, образів, стилів у малярстві) в ракурсі динаміки

---

[110] Генералюк Л. Література і виклики екфразису. /Література на полі медій /Під ред. Т.Гундорової. Київ, 2018. URL: https://ukrlit.net/info/media/7.html

[111] Там само. URL: https://ukrlit.net/info/media/7.html

[112] Клявза К. Богословська герменевтика ікони. Львів, 2009. С./?; Пельтье А.-М. Библейские чтения: У истоков европейской культуры. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2014. С.?/; Alter R. The Art of Biblical Narrative. London: George Allen&Udwin, 1981; Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press. 1989. 192 p.

[113] Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. Львів, 2010. С. 22, 27.

культурних переміщень чи культурного обміну, дослідники кінця XX ст. М. Еспань та М. Вернер узагальнили теорію «культурного трансферу» та її методологічні переваги. Ця теорія відкриває новий потенціал для вивчення «зустрічі, взаємодії та дифузії різних культурних феноменів»[114]. Незважаючи на широке поле дослідження, теорія культурного трансферу не є загальною теорією відносин і контактів між різними культурами або теорією міжкультурності. Швидше, вона допомагає концептуалізувати певні форми міжкультурних процесів: циркуляцію та рецепцію текстів, дискурсів, культурних практик чи художніх форм між різними культурними областями. Культурна область визначається як географічний простір, що має спільну одну або кілька мов спілкування, специфічну комунікаційну систему та специфічні цінності та ритуали. В основному, підхід культурного перенесення базується на гіпотезі, що будь-яка культурна форма, артефакт, переданий між різними культурними областями (чи культурними системами), зазнає процесу трансформації, ресемантизації, переінтерпретації. Саме на прикладі Долинського, як художника, що формувався на українській традиції іконопису XVIII ст. та отримав можливість пізнати й адаптувати європейські мистецькі взірці, можна простежити «зустріч і дифузію» двох відмінних малярських традицій. З іншого боку, характер і суть унійної релігійної культури у XVIII ст. неможливо оцінювати поза категоріями синтезу східної традиції із західними формами і практиками мистецького «обрамлення» культу.

Окрім методологічних засад дисертаційної роботи необхідно обумовити застосування термінології, пов’язаної із релігійною сферою та мистецтвом, зазначивши різницю між визначеннями *церковне*, *релігійне* та *сакральне* тощо. Оскільки релігію і мистецтво об’єднує спільний художньо-образний тип мислення, то вивчення зв’язків між ними становить особливу сферу

[114] Jørgensen S.-B., Lüsebrink H.-J. Reframing the Cultural Transfer Approach. Cultural Trasfer Reconsidered. Series: Approaches to Translation Studies. Brill, 2021. Vol.47. URL: https://brill.com/view/book/9789004443693/BP000008.xml ; Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert /Schmale W. (ed.). Innsbruck, 2003. S. 4–5.

міждисциплінарних досліджень. Розмежування між релігійним і сакральним виміром мистецьких пам'яток накреслено по лінії їх функціонування: сакральне розуміється як священне, освячене, пов'язане із ритуалом (так, до категорії сакрального потрапляють артефакти у просторі храму, які безпосередньо залучені до богослужінь). Визначення *сакральне* застосовано у розділі, присвяченому Почаївській лаврі, і стосується *сакральної топографії* монастиря. Термін «сакральне» обумовлений винятковим священним статусом певних частин цього паломницького комплексу, практично офіційно утвердженого у XVIII ст., хоча у народній свідомості – ще раніше. До пунктів цієї сакральної топографії належить місце вшанування чудотворної ікони Почаївської Богородиці (у вівтарі церкви), місце чудесного об'явлення Богородиці зі слідом стопи у камені, цілюще джерело, місце коронації ікони. Тобто тут на рівні церковних інституцій (Луцької унійної єпархії та відповідної Комісії у справах віри у Ватикані) у XVIII ст. було здійснено верифікацію культу. Відповідно й рівень богословсько-мистецької програми, до якої був причетний також Долинський, був значно вищим, так би мовити, «офіційно-освяченим».

Перелік зцілень і здійснених чудес у Почаєві верифіковано як *історичний наратив*. Під *історичним наративом чудес* розуміємо хроніки конкретних свідчень про зцілення чи інші благодатні дії, здійснені за посередництвом молитов до чудотворних ікон і зафіксовані уповноваженими представниками церкви. Різноманітні «Книги чудес», що побутували у релігійній культурі усіх деномінацій впродовж XVIII ст. , нерідко були наративною основою для малярських циклів у паломницьких церквах того часу.

Дефініція *релігійна культура* потрактована у дисертації як система уявлень і практик, що розвивається і функціонує під впливом певної релігії чи конфесії. Водночас взято до уваги взаємодію національного і релігійного компонентів у цій системі. Концепт *релігійної культури* як феномену в історії Україні XIV–XVII ст. популяризував Ф. Сисин, при цьому маючи на увазі

різні форми словесної (проповіді, полемічні наративи, житія святих, описи паломництв) та візуальної (ікона, книжкова графіка) її реалізації. Застосовуючи у дисертації визначення *унійна релігійна культура*, опираємося на дефініцію, запропоновану І. Скочилясом [115] . Семантика слова унія (буквально: спілка, союз) передбачає поєднання історій, досвідів, традицій, а відтак – відкритість і взаємне збагачення учасників об'єднавчого процесу. В реаліях історичного процесу на розвиток української унійної церкви наклалися політичні, етнічні та конфесійні чинники, замість взаємного збагачення східної і західної гілок християнства в історіографії нерідко акцентуються загрози окциденталізації унійної церкви. Також застосовуємо впроваджений І.Скочилясом концепт *Slavia Unita*, який дуже добре виражає єдність Галицької мирополії, відновленої у XIX ст. із традиціями Київської унійної митрополії, у тривалій історичній ретросперспективі[116]

Визначення *церковне мистецтво* застосовуємо у прямому зв'язку із богослужбовою практикою, воно служить для унаочнення теологічних постулатів у просторі храму чи у приватному просторі поклоніння. Натомість, дефініція *релігійне мистецтво* охоплює ширший перелік творів, пов'язаних із християнською (біблійною, новозавітною) тематикою, але не обов'язково включених у простір богослужіння. У зв'язку з виразними трансформаціями у сфері церковного мистецтва кінця XVIII ст. термін *ікона* замінено визначенням *релігійний образ*, *релігійна композиція*. Ці поняття точніше окреслюють суть феноменів, що є більше творами мистецтва на релігійну тематику, ніж власне артефактами священного, сакрального виміру. Відкритим є питання, наскільки за своєю суттю церковне мистецтво як синтез певної естетики та релігійної свідомості народу, втілюючи високі теологічні ідеї та символи, здатне бути маркером національного, етнічного виміру релігійності.

---

[115] Skochylias I. Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej. *Studia i materialy do dziejow cherscjanstwa wschodniego w Rzeczypospolitej*. Red. J. Kloczowski. Lublin: IESW, 2008. T. 4. S. 7.

[116] - Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія... С. 22, 613.

Застосоване у дисертації визначення *унійна церква / Ecclesia Unita* насамперед було обумовлене часовими рамками дослідження: незважаючи на офіційно надану Марією Терезією у 1774 р. титулатуру «*греко-католицька церква»,* у XVIII – першій половині XIX ст. традиційно вживалися назви унійна або Руська унійна церква, в тому числі у середовищі духовенства.

Поняття *конфесійна конкуренція*, запропоноване рядом істориків (А. Ґіль, Н. Яковенко), стосується явища суперництва за чудотворні ікони і місця поклоніння між римо-католиками, уніатами та православними Речі Посполитої, суперництва саме засобами церковного мистецтва. Засобами суперництва були: кількість вірних, пишність влаштованих церемоній, привернення уваги і участі конкурентів, при одночасному запобіганні релігійним конверсіям. У контексті історії Почаївського монастиря варто також обумовити використання поняття *паломницька святиня* – на зразок католицьких і православних місць поклоніння Богородиці, які вирізнялися специфічними релігійно-мистецькими формами обрамлення культу. Оскільки XVIII ст. стало часом розквіту культури релігійних паломництв у Європі, паломницькі центри, якими були монастирі впливових латинських орденів, розробили специфічні девоційні форми та пишний мистецький супровід до більшості релігійних церемоній та культових практик.

Застосоване у дисертації визначення *життєва траєкторія* обґрунтоване реаліями релігійно-мистецької діяльності більшості митців (архітекторів, скульпторів, художників, музикантів та ін.) XVIII ст., коли митець був залежним від замовників, він ще не перейшов у розряд представників вільних професій і часто змушений був мандрувати заданою *траєкторією*, переходячи від одного об’єкта до іншого.

Специфіка діяльності Л. Долинського та значний обсяг мистецького матеріалу зумовив залучення цілого ряду визначень і термінів із арсеналу історії мистецтва. Оскільки мова йде про стилістику та розвиток мистецьких форм другої половини XVIII – початку XIX ст., які в українському релігійному та світському контекстах були позначені неоднорідністю та

певною хронологічною невизначеністю, – залучені категорії стилю (пізнє бароко, рококо) поширюються на релігійне мистецтво кінця XVIII – початку XIX ст. Необхідно зазначити, що тогочасна архітектура значно чіткіше, ніж малярство, відповідала усталеним стилістичним визначенням. При вивченні малярського доробку Л. Долинського, позначеного суперечностями стилістичних пошуків, подекуди використовуємо дефініцію «*класицистичн*і (риси, елементи)», яка краще відображає особливості конкретних робіт цього мистця.

Для характеристики богословського й естетично-мистецького виміру масштабних церковно-архітектурних проєктів вказаного періоду у Львівсько-Галицькій єпархії залучаємо поняття *Gesamtkunstwerk* (нім.) – термін, що не має прямого відповідника у інших мовах і означає цілісний архітектурний ансамбль, в якому архітектура, скульптура, орнаментальний декор і живопис взаємодіють, творячи єдиний універсальний витвір, цілісний за духовним змістом та мистецькою формою [117]. Як комплексний художній твір, що характеризується досконалим синтезом видів та засобів образотворчих мистецтв можна розцінювати будівництво собору Св. Юра у Львові чи архітектуру і оздоблення Успенської церкви Почаївського монастиря, над якими працював Л.Долинський.

Загалом у цьому розділі на основі значного корпусу джерел було зафіксовано коло проблем, що потребували розв’язання, сформульовано основні поняття і терміни, застосовані у дослідженні та розроблено чітку структурну схему аналізу діяльності Луки Долинського (з урахуванням контексту його долучення до церковно-релігійних процесів кінця XVIII – початку XIX ст.).

[117] Bauer H., Sedlmayr H. Rokoko. Struktur und Wesen einer europaischen Epoche. Köln: DuMont Buchverlag, 1992. S. 15–16.

Висновки до розділу

1. Аналіз досліджень мистецького доробку Л. Долинського виявив, що його діяльність як важлива складова релігійних процесів у середовищі унійної церкви дотепер не була предметом ґрунтовного вивчення, а богословсько-символічні програми малярських циклів належать до найменш досліджених її аспектів. Хоча історики мистецтва розглядали доробок мистця переважно у рамках стилістичного аналізу, поза церковно-історичним контекстом, однак питання рішучої зміни іконописної традиції та нової художньої манери також не знайшли належного висвітлення в наявних у науковому дискурсі працях.

2. Дослідники церковної історії УГКЦ та унійної релігійної культури, за незначними винятками, не приділяли належної уваги аналізу церковного мистецтва як невід'ємного елемента храмового простору та візуального обрамлення літургії. Діяльність Л. Долинського припала на період, коли в рамках унійної церкви відбувся певний розрив із колишньою іконостасною традицією, на користь впровадження складних архітектонічних конструкцій. Однак вказані зміни, ініційовані та фінансовані саме верхівкою кліру, досі не отримали належної інтерпретації з боку дослідників історії унійної церкви.

3. За допомогою архівних джерел до вивчення діяльності Л. Долинського з'ясовано низку важливих питань, що стосуються датування, умов угод між художником та замовниками; візитаційні описи храмів Львівсько-Галицької дієцезії XVIII ст. дали змогу відстежити феномен уваги ієрархів до художнього оздоблення церков, встановити динаміку змін у внутрішньому опорядженні церковних інтер'єрів. Нерідко інвентарні описи оздоблення церков залишаються єдиними джерелами для встановлення інформації про мистецькі проєкти Л. Долинського.

4. Міждисциплінарний характер дослідження зумовив вибір сукупності методів соціальної історії, мікроісторії (в локальному та біографічному вимірах), історії мистецтва, студій візуальної культури та

методів із арсеналу теорії культурного трансферу, що дозволило реконструювати персональну професійну біографію Л. Долинського, його творчий доробок у комплексі явищ унійної релігійної культури кінця XVIII – початку XIX ст. За допомогою вказаних методів вдалося виявити базові характеристики художнього виміру концепту Slavia Unita, який поєднував етнічну ідентифікацію, традиційні еклезіальні уявлення із новими культурними формами.

5. Теорію культурного трансферу було визначено одним із продуктивних підходів для вивчення релігійної культури і мистецтва унійної церкви XVIII ст., адже діалог і дифузія східної і західної традиції була закладена в самій основі унійної деномінації. В релігійному мистецтві XVIII ст. існувала виразна тенденція до цього з боку верхівки духовенства, але також – чітка орієнтація на західні мистецькі зразки самих місцевих художників. Взаємодія мистця Л. Долинського із середовищем впливових представників чину св. Василія Великого, в тому числі львівських єпископів, може бути проаналізована у світлі теорії культурного трансферу, не як вираження прямих запозичень, але як творче переосмислення, трансформація й адаптація взірців, що відповідали суті східного обряду в усвідомленні різних соціальних груп вірних.

РОЗДІЛ 2.
ЖИТТЄВА ТРАЕКТОРІЯ ЛУКИ ДОЛИНСЬКОГО: ТВОРЧЕ СТАНОВЛЕННЯ І НОВИЙ ДОСВІД

Дослідження професійної біографії неможливо здійнити поза контекстом обставин та умов становлення і діяльності особи, поза ширшим чи вужчим фоном тієї реальності, в якій вона формувалася і діяла. І навпаки, роль окремої персони в історичних, суспільно-політичних, культурних процесах стає першочерговим предметом уваги істориків, позаяк дозволяє не лише простежити емпіричний комплекс фактів з життєвої та професійної біографії, а й перейти до ширшого рівня узагальнень щодо мережі зв'язків (персональних чи інституційних) та взаємовпливів, висвітлити панорамну картину епохи. Саме тому вивчення мистецької діяльності Луки Долинського необхідно розпочати зі встановлення головних фактів його біографії та окреслення процесу особистісного та професійного формування. Оскільки джерельна база щодо цього початкового етапу в життєписі Долинського дуже обмежена, доведеться балансувати між нечисленними встановленими фактами і датами та припущеннями.

2.1. Ad fontes: Барокова художня традиція середини XVIII ст. як основа для формування особистості

Відомості про походження Луки Долинського дуже скупі, навіть дата його народження у різних джерелах коливається між 1740–1750 роками[118].

[118] Відомості про рік народження Л. Долинського в джерелах різняться: одні дослідники із сумнівом подають 1745 р., інші – 1750 р. В нашому дослідженні орієнтуємося на дату 1745 р., подану М. Голубцем, який опрацював документи міського та святоюрського архівів. (Див.: Голубець М. Долинський. Львів, 1924. С. 4), у замітці про львівських малярів XVIII ст. , поданій у часописі Rozmaitosci за березень 1831 р. вказано, що Долинський помер кількома роками раніше, у 80-річному віці. Точної дати смерті не повідомлено, і нема особливих підстав довіряти інформації про вік. Але якщо співставити відому дату смерті художника – березень 1824 р. і вказаний вік, то можна розрахувати дату народження Долинського бл. 1744–1745 років. – O malarzach, którzy lub we Lwowie

Місцем народження, на підставі свідчень його сина Станіслава, була м. Біла Церква поблизу Києва[119]. Про родину художника інформації фактично немає, але за згадками сина митець завжди позиціонував себе як *ruthenian maler,* тобто руський / український маляр, що на той час було досить важливим свідченням усвідомленої етнічної ідентичності, на відміну від більш поширеної конфесійної чи політичної формули «*gente rutheni, natione poloni»* – громадянина Речі Посполитої руської нації. Українські художники XVII–XVIII ст. переважно походили з міщанського середовища; значну групу майстрів релігійного живопису у XVIII ст. становили ченці, зрідка до мистецького ремесла бралися вихідці зі шляхетських родин; навпаки – за високі досягнення у мистецтві художники з міщан могли бути нобілітовані[120].

Оскільки відомості про батьків чи родину художника у Білій Церкві практично відсутні, окрім згадки в одному із джерел про брата – унійного священника, що служив у м. Дубно на Волині, можна припустити, що Долинський походив або з міщанства чи збіднілої шляхти, або зі священничої родини[121]. Інший можливий шлях будування кар'єри – членство у церковних братствах, участь у просвітницьких та інших громадських ініціативах, широке коло контактів із духовенством та міщанством. Гадаємо, що батько Л. Долинського міг бути або священником, або членом церковного братства, і на користь цієї гіпотези свідчить досить швидке входження молодого майстра до кола вищого духовенства, а також – відображений у творчості високий рівень розуміння й інтерпретації теологічних програм. Опосередкований доказ про брата-священника в Дубні теж видається досить важливим, адже він може пояснити входження молодого художника до унійного середовища, зокрема до кола Київського унійного митрополита

---

pracowali, lub ktorych dziela tu się znajdują. Rozmaitośći. Dodatek tygodniowy do Gazety Lwowskiej. 1831. N. 11. S. 8.

[119] Лука Долинский. *Львовянинъ : приручний і господарський місяцеслов на рік звичайний 1863.* Львів, 1862. С. 136–144.

[120] Жолтовський П.М. Художнє життя... С. 48, 51.

[121] Голубець М. Долинський. Львів, 1924. С. 4

Пилипа Феліціяна Володковича (1762–1778), який у той час був Дубенським і Дерманським архімандритом василіянського чину, та навіть ставши Холмським і Белзьким єпископом, він продовжував жити у Дубні[122].

Оскільки П.Ф. Володкович був представником ерудованого й діяльного духовенства василіянського вишколу (здобув освіту в папській колегії у Бравнсбергу (Пруссія, тепер Польща), де василіянський чин мав на той час 4 постійні стипендії)[123], то, окрім численних церковних справ, митрополит активно займався питаннями патронату церковного мистецтва, особисто опікувався відновленням за власний кошт волинських церков і монастирів. Наприклад, ще будучи єпископом Холмським, Володкович не лише здійснював адміністративний нагляд над перебудовою катедри в Холмі (1753), «*...побудова величавої та просторої катедральної церкви, яку він спорудив з каменя від самих основ, обійшлася єпископу у 15 тис. римських скудів*» [124], і на цей проєкт він дав частину своїх родових маєтностей. Прикметно, що велична будівля Холмської катедри нових барокових форм була важливим етапом підготовки до коронації чутворної ікони Холмської Богородиці (Рис.1) [125]. Відзначився митрополит Володкович також перебудовою і оздобленням катедри у Володимир-Волинському (1756–1759), одразу після переведення його на Володимирське єпископство у 1756 р.

---

[122] Назарко Ір. Київські і галицькі митрополити... С. 102.

[123] Після Замойського синоду 1720 р. саме василіянські монастирі стали осередками освіти й виховання на теренах Володимирської, Луцької, Холмської, Львівської та Перемиської єпархій. Василіяни, що навчалися в Оломоуці, у Відні (в піярів), у XVIII ст. відкрили вищі теологічні школи у Вільні і Львові, школи моральної теології у Лаврові і Кременці; школи риторики у Крехові, Збаражі, Сатанові, Почаєві, Кременці. Див.: Bazyljanie: Encycłopedja kościelna podług Teołogicznej Encycłopedji Wetzera i Weltego. Warszawa, 1873. T. II. S. 79.

[124] Великий А.-Г. З літопису християнської України... С. 209. Римские скудо – станом на сер. XVIII ст. мається на увазі, очевидно, золота монета, чеканена папським двором, так званий папський скудо, що була в обігу до початку XIX ст.

[125] Левицька М. Короновані ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII–XIX ст.: історіографія і зразки. Матеріали міжнародної наукової конференції «Гошівська обитель у духовному і культурно-історичному житті України: феномен українського греко-католицького чернецтва (до 400-річчя чину св. Василія Великого)». *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. 2017–2018. Вип. 7/8. С. 279.

У 1759 р. Володкович головував на василіянській генеральній капітулі у Бересті, де протоархімандритом ЧСВВ було обрано Іпатія Білинського[126]. П.Ф. Володкович, затверджений Апостольським Престолом як Київський митрополит у 1762 р., змушений був діяти у важких умовах внутріцерковних суперечок, тиску з боку польського короля Станіслава Августа, що відображалося також на контексті стосунків із Ватиканом, хоча саме на той період припало також фактичне утвердження унійної ідеї на теренах Правобережжя, здійснене на основі постанов і регламентів Замойського синоду 1720 р.[127]. На усі складні внутріцерковні обставини наклалися драматичні події Гайдамаччини, коли політично-соціальні передумови повстання були переведені у масштабне релігійно-церковне протистояння, а питання діяльності унійної церкви Правобережжя вирішували представники російського та польського двору (1766–1768)[128]. Акцентуючи на цих релігійно-церковних процесах і ролі в них митрополита Володковича, варто зазначити, що це були саме ті роки, коли Лука Долинський, за протекцією митрополита, опинився у Львові в розпорядженні помічника митрополита, Львівського єпископа Лева Шептицького[129]. Найімовірніше, в часі бурхливих подій Гайдамаччини, випадків переслідувань уніатів на Правобережжі, художник побачив більше перспектив для роботи під покровительством

[126] Великий А. З літопису християнської України... С. 210. Іпатій Білинський (1704–1771) – протоігумен Руської (коронної) провінції, протоархімандрит ЧСВВ, у різний час був ігуменом львівського Святоюрського монастиря ЧСВВ, Загорівського та Почаївського монастирів. Ці згадки важливі для реконструкції мережі зв'язків між вищим унійним кліром з василіянського середовища, також діяльність І. Білинського, пов'язана зі Львовом, Загоровським та Почаївським монастирями, не могла стояти осторонь питань мистецького патронату – і Загорів, і Почаїв у XVIII ст. були потужними малярськими осередками іконописання нового взірця. Див.: Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західноукраїнського церковного малярства XVIII в. *Записки чина св. Василія Великого*. Львів, 1930. С. 447–496.

[127] Замойський провінційний собор Руської Унійної Церкви 1720 року, кн. 1: Діяння та постанови (Серія «Київське християнство», т. 23); упор. р. Паранько, Іг. Скочиляс, Ір. Скочиляс. Львів: Український католицький університет, 2021. 804 с.

[128] Skinner B. The Western front of the Eastern Church: Uniate and Orthodox Conflict in 18th century Poland, Ukraine, Belarus, and Russia. Nothern Illinois Univ. Press, 2009. P. 32–34.

[129] Купчинська Л. Архів Івана Гудза – джерело дослідження раннього періоду творчої діяльності Луки Долинського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2019. № 3. С. 16.

Львівського унійного єпископа. Оскільки новоприбулий до Львова Долинський вже мав певну позитивну репутацію як маляр, варто спробувати реконструювати попередній етап його творчого становлення.

Можемо лише припускати, де міг здобути початкову художню освіту уродженець Білої Церкви Лука Долинський. Зважаючи на вузький спектр тогочасних можливостей, можна розглядати два варіанти: приватне навчання у когось із цехових майстрів або навчання у мистецькому закладі нового зразка (наприклад, рисувальної школи).

Про навчання Долинського в будь-якому із київських художніх закладів з певністю не згадує жоден із дослідників, окрім В. Січинського, який висунув гіпотезу про можливість здобуття освіти в Могилянській академії у Києві[130]. Твердження В. Січинського досить сумнівне, адже Рисувальний клас в Києво-Могилянській академії з'явився щойно в 1784 р., хоч, можливо, перед тим викладалися основи художніх дисциплін. Однак про це докладніших відомостей немає[131].

Розглядаючи можливість перебування Долинського в Києві у середині 1760-х років, варто окреслити тогочасний стан київського художнього осередку та барокову художню традицію загалом. Перша половина XVIII ст. позначилася не лише бурхливим розвитком унійної церкви, але й не менш бурхливими дискусіями про необхідність збереження колишньої традиції іконописання, недопустимість вільного трактування релігійних сюжетів, недбалість у змалюванні святих, аж до питання: чи можна «почитати» такі образи, виконані «без істинного начертанія», тобто недостатньо художньо?[132] Адже малярство ікон як художнє ремесло прирівнювалося до писання книг, тому й мало відповідати певним настановам, дотримуватися певних регламентів. Однак, на відміну від Російської імперії та чинних постанов

[130] Derwojed J. Doliński Łukasz. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających : w 5 t.Warszawa, 1975. T. 2. S. 77. Січинський В. Архітектура катедри Св. Юра у Львові. Львів, 1934. С. 59; Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich. Warszawa, 1850. T. 3. S. 151–152.
[131] Січинський В. Архітектура катедри... С. 76–77.
[132] Жолтовський П. Художнє життя... С. 49.

«Стоглавого собору» (1667) щодо іконописних канонів і наглядів за малярами, вилученням невідповідних зображень тощо, на теренах України таких регламентів не існувало[133]. Навпаки, більшість дослідників відзначали, що завдяки розвитку богословської думки, полеміці у середовищі православних та уніатів, розвинутій проповідницькій традиції XVIII ст., українське релігійне малярство розвивалося творчо, адаптовуючи різні взірці, і досить далеко відійшло від поствізантійського канону російської ікони[134]. Іноді у спосіб змалювання релігійних композицій втручалася єпархіальна влада, наказуючи виправляти або замальовувати окремі, досить гострі соціальні деталі в іконах.

На той час художники працювали переважно у межах цехових корпорацій, які існували в багатьох містах, однак існуюче у ранньомодерну епоху розмежування художніх професій за конфесійною приналежністю[135] поступово втрачало актуальність, як і саме питання цехової організації. Період, який розглядаємо, став фінальним для існування малярських цехів (цех у Львові припинив своє існування у 1780 р. з ініціативи самих малярів)[136]. Значення цехової організації було важливим у навчальному процесі учня-підмайстра, цех визначав кваліфікаційні вимоги і контролював належний рівень підготовки нового цехового «товариша»[137]. Зокрема, вимоги до іспитових робіт були досить високими: треба було вміти змалювати релігійні сюжети (Розп'яття), багатофігурні сцени, портрети, батальні або мисливські сцени, при цьому учень мав показати високий рівень оволодіння технікою та розуміння мистецьких завдань доби. Склавши іспит – meisterschtuk на звання майстра, учень міг відкривати власну майстерню або

---

[133] Там само. С. 40.

[134] Історія українського мистецтва: у 5 т. Гол. ред. Г. Скрипник. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII ст. С. 427.

[135] Маємо на увазі конфлікти і обмеження для майстрів-схизматиків у львівському малярському цеху XVI–XVII ст.

[136] Левицька М. Скульптура й живопис у Львові кінця XVIII – першої половини XIX ст... С. 100.

[137] Жолтовський П. Художнє життя... С. 57.

працювати челядником у відомого майстра. Незалежними від цехів були художники, які працювали при дворах магнатів; нобілітовані художники мали право працювати поза цехом та цілий ряд майнових, судових привілеїв, вони вважалися професіоналами високого рівня, носіями таланту й обдарованості. Однак в суспільній ієрархії художники (окрім титулованих як придворні малярі) посідали невисоке становище серед інших ремісників. Матеріальне становище малярів було також досить різним, окремі могли бути досить заможними, маючи у своєму розпорядженні невеличкі збірки мистецьких творів, гравюр, стародруків тощо [138]. Поряд із грошовими розрахунками, досить тривалий час побутувала і натуральна форма розрахунків із художниками – продуктами харчування, міцними напоями або різними необхідними речами. Варто зазначити, що оплата малярських робіт також залежала від вартості використаних матеріалів.

Повертаючись до обставин творчого формування Луки Долинського на київському етапі, варто зазначити, що у другій половині XVIII ст. існував малярський цех, до якого в описуваний період входило загалом близько 150 осіб, але серед них були й різьбярі та інші ремісники, які виконували доповнювальні декораторські роботи. Щодо технічних аспектів малярської освіти у XVIII ст., можна відзначити, що темперна технологія іконопису залишалася домінантною, нанесення малюнка відбувалося через трафаретні рисунки-прориси, але все більшого вжитку набували рисункові копії – «абриси».

Водночас у Києві почала діяти нова, організована в 1763 р., «Малярня» (художня іконописна школа) при Києво-Печерській лаврі. Оновлення статусу було пов’язане із вищим рівнем викладання та ширшою навчальною програмою, частково адаптованою із програм європейських академій. До побутуючих у XVIII ст. іконописних взірців – Ерміній, вживаних у православному світі, додалися основи рисунку: у формі копіювання із

[138] Жолтовський П. Художнє життя... С. 61.

західноєвропейських посібників і збірників гравюр, а також з натури[139]. До найбільш відомих належали: альбом гравюр Ф. де Віта «Абецадло» з розділами «Ангели – путто», «Птахи», «Краєвиди і ведути» , «Звірі», «Коні і воїни» та ін.; лицева Біблія із рисунками М. Фішера, альбом гравюр зі зразками античної скульптури, альбоми пам'яток античної та ренесансної архітектури, альбом гравюр Іогана Хр. Вейделя, альбом з видами Рима, лицева Біблія Піскатора, альбом навчальних гравюр німецького видання 1723 р.(Рис. 2) [140] . Наприклад, вагомим впливом лаврської малярні пояснював Д. Антонович поширення певних іконописних зразків, наслідування яких подибуємо по всій Україні. Зокрема, такий канон намісного образу Христа-Учителя з розкритим Євангелієм в одній руці й благословляючою другою рукою ще в 90-х роках XVII ст. вийшов, мабуть, із київської школи і під впливом лаврської майстерні став взірцем для цілої України від Поділля та Волині аж до Слобожанщини[141].

Тобто якщо існувала можливість навчання в Лаврській малярні, то молодий Долинський міг здобути там добру початкову підготовку. І, що найголовніше, там він міг уперше запізнати зразки західноєвропейського малярства XVII–XVIII ст., репродуковані в гравюрах. Аналізуючи підґрунтя розвитку мистецьких форм у контексті порівняння із розвитком барокової літератури, І. Ісіченко відзначив поступову рецепцію «*ідей, символів і мистецьких форм*», закорінених у посттридентському католицизмові [142] , відтак подальше засвоєння і трансформація західних взірців релігійного мистецтва були органічними і закономірними у тогочасній православній

---

[139] Ерминии, или Наставление в живописном искусстве, оставленное иеромонахом и живописцем Дионосием Фурноаграфиотом. 1701–1755; пер. архим. П. Успенского. Москва, 1993; Жолтовський П. Художнє життя... С. 69.

[140] Жолтовський П. Художнє життя...С. 71–73; Шустіна Г. Нове життя книг куншотових. *Мистецвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: Академія мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтв, 2008. № 9. С. 331–343.

[141] Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича... С. 342; Бароко. Архитектура, скульптура, живопись. (Под ред. р. Томана и А. Беднорца, пер. на рус.). Könemann, 1998. С. 266–275.

[142] Ісіченко І., архієпископ. Історія української літератури: епоха бароко... С. 218.

традиції. Окрім ідейних та композиційних новацій, впровадження європейських (німецьких, голландських) графічних взірців, змінювалася і технологія живопису, який набував об'ємності і легкості завдяки прозорим лезирункам. Ознакою певного художнього консерватизму можна вважати розподіл праці між головним майстром та другорядними помічниками: майстер виконував найважливіші частини композиції, другорядні майстри чи учні – домальовували решту, часом навіть просто відтворюючи розмічені за трафаретом кольорові партії окремих барв. Такий підхід був виправданий при виконанні великомасштабних композицій церковного настінного малярства, але він свідчив про те, що такі поняття, як творча індивідуальність, авторська манера, оригінальність задуму в підготовці церковно-малярських проєктів не набули розвитку. Також із такою живописною «вузькою спеціалізацією» згодом виникали проблеми з атрибуціями окремих творів, у яких виразно видно «руку» двох чи більше майстрів.

Окрім західних навчальних посібників та щедро ілюстрованих лицевих Біблій XVII – початку XVIII ст., що були в обігу у багатьох церквах та монастирях, не менш важливими були богослужбові видання українських церковних та монастирських друкарень, зі складною архітектонікою та багатим оздобленням титульних аркушів, заставок, ілюстрацій[143]. Друковані видання (Служебники, Тріоді, Мінеї та ін.) були дієвим способом поширення різних іконографічних взірців для іконостасних тем та різноманітних релігійних сюжетів (Рис.3). Українська релігійна література була важливим джерелом барокової образотворчості: словесна образність переносилася у візуальні форми, через алегоричне представлення складних богословських

[143] Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII–XVIII століть. Записки НТШ. Львів, 1998. Т. 236. С. 117–126; Бочковська В. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII–XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України / Упор. В.Г. Бочковська, Л.В. Хауха, В.А. Адамович. Київ, 2008. 359 с.; Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII–XVIII століть. URL: http://www.mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf.

тем на стінах соборів чи в іконостасах київських церков[144]. Приміром, дослідниця українського іконостаса С. Оляніна справедливо відзначила зв'язок композиції іконостасної рами XVIII ст. зі складними риторичними фігурами барокової словесності[145]. Одним із перших дослідників, хто звернув увагу на естетичні питання, відображені у літературі XVIII ст., був П. Жолтовський, який вказував на застосування різного літературного матеріалу із західних джерел, знання образів античної культури. В розробці релігійних тем автори традиційно зверталися до алегорій та символів, але нерідко і під оболонкою реальних явищ та подій кодувався символічний зміст Святого Письма.

Обсервуючи програмні зразки церковного мистецтва першої половини XVIII ст. у просторі Києва, можемо класифікувати їх як опосередковані фактори формування Луки Долинського – художника. Сюди можна віднести загальний вплив іконостасів Михайлівського золотоверхого собору (1719), розписи собору Св. Софії (1720-ті роки), розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври (1730-ті роки) та розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (1720-ті роки, Рис. 4). Тобто усе, що формувало церковно-мистецьку барокову традицію в Україні першої половини XVIII ст. Однак ці святині, оздоблені у першій третині століття, через 30 років вже сприймалися не такими новаторськими, хоча продовжували захоплювати монументальністю задуму та синтезом богословських завдань та естетичного враження.

Значно більшим був резонанс актуальних релігійних проєктів у Києві, як-от будівництво й оздоблення Андріївської церкви (1747–1762 рр., архітектурний проєкт Б. Растреллі, розписи академіка Петербурзької академії мистецтв І. Антропова, маляра І. Чайковського, іконостас авторства

[144] Ісіченко І. Історія української літератури: епоха бароко... С.80 – 90, 96, 124-125.
[145] Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. С. 81.

І. Вишнякова з учнями, Рис.5), спорудження Покровської церкви (1766–1772 рр., архітектурний проєкт І. Григоровича-Барського).

Варто додати, що кращі представники українського малярства другої половини XVIII ст. Дмитро Левицький (1735–1822) та Володимир Боровиковський (1757–1825), сучасники й майже ровесники Луки Долинського, свій досить високий рівень майстерності набули саме в Києві, адже були запрошені до Петербурга вже як фахові митці. Наприклад, юнаком Д. Левицький працював в 1752–1755 рр. у групі А. Антропова над оздобленням Андріївської церкви, а до Петербурга виїхав у 1758 р. Натомість В. Боровиковський переїхав до Петербурга щойно в 1788 р., а до того плідно працював в Україні, створивши чимало релігійних композицій та портретів[146]. Фактично, і Д. Левицький, і В. Боровиковський перевершили майстерністю більшість тогочасних європейських портретистів, за винятком лише представників англійської школи, що є не тільки визанням їх таланту, але й додатковим підтвердженням високого рівня київської іконописної школи XVIII ст.[147].

Загалом, аналізуючи українське малярство другої половини XVIII ст., Д. Антонович зазначав, що в цей час воно вже «*зжилося із західноєвропейським*», а провідні іноземні тенденції вільно проникали в Україну, так що й стилістична зв'язка бароко–рококо *«не забарилася виявитися в Україні*»[148]. Ці нові тенденції не лише проникали, а й добре сприймалися майстрами і вільно поширювалися: «…*новий спосіб рисування відразу ж перейшов і в малярство, в якому угніздилися не тільки новий спосіб рисування, але також і нові гами кольорів легких, світлих, життєрадісних тонів із домінуванням барв рожевої і блакитної»* [149]. Про сприйняття київськими майстрами першої половини XVIII ст. європейських барокових

[146] Левицкий Д. (Альбом). Москва, 1985. С. 5; Боровиковський в цей період намалював чимало портретів, ікон. Див.: Боровиковский Володимир: Митці України. Енциклопедичний довідник. Київ, 1992. С. 85.
[147] Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича... С. 345.
[148] Там само. С. 345.
[149] Там само. С. 346.

композицій і прийомів зазначав також П. Жолтовський, зокрема, вказуючи на перевагу станковізму в рамках окремих сцен в розписах Успенського собору; на безперечні інспірації ілюзіоністичного барокового малярства західного штибу, але у власній «українській» редакції, при розписах Троїцької надбрамної церкви[150]. Тобто у згаданих комплексах розписів, малярства, різьблення спостерігаємо досить вільне поєднання власної іконописної традиції та впровадження новацій зі зразків графіки чи малярства католицького бароко, модифікованих відповідно до конфесійних потреб[151].

Зміна форми зумовила також зміну техніки, манери малярства на користь малярства об'ємнішого, легшого – завдяки повітряній і кольоровій перспективі, динамічнішого – завдяки опануванню репертуаром жестів, поз, рухів та освоєнню анатомічних побудов. Персонажі Святого Письма, апостоли, святі і мученики розміщувалися художником у стафажі, наближеному до реального: у колоритних міських чи природніх краєвидах; у багатофігурних сценах з'являлися цікаві, часом курйозні, додаткові деталі з повсякденного побуту. Нової оцінки та втілення в іконописі набули образи реальних історичних осіб та простолюду. Усі ці риси, що так динамічно проявилися в українському монументальному малярстві першої половини XVIII ст., знайшли своє продовження на наступному етапі діяльності нових художніх сил .

Отож якщо юнаком Лука Долинський мав можливість ознайомитися із кращими київськими пам'ятками церковної архітектури й малярства, то він отримав орієнтири досить високої мистецької проби. Окрім Києва, навколо Білої Церкви були менші, але теж важливі культурні осередки: міста Переяслав, Умань, Бердичів, Тульчин. Зокрема, багатою на шедеври була

---

[150] Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні... С. 26, 35–37.

[151] Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви... С. 5; Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини на тлі західноєвропейського та українського монументального малярства. *Хроніка'2000. Україна–Польща: діалог упродовж тисячоліть*. Вип. 80. К., 2009. С. 320.

колекція родини Потоцьких в Тульчині, серед раритетів якої були твори Джуліо Романо, Тиціана, Рубенса, Ван Дейка, Тенірса[152].

Своєрідною була і роль монастиря кармелітів босих у Бердичеві і його релігійно-мистецьке значення для різних релігійних спільнот. Збудований близько 1750-х років величний паломницький комплекс із церквою Непорочного Зачаття Діви Марії (архітектурний проєкт Яна де Вітте), чудотворною іконою – реліквією роду Тишкевичів (коронованою в 1756 р.), видавництвом та унікальною бібліотекою, монастир був важливим центром релігійної культури. Зокрема, у Бердичівському монастирі в 1758–1759 рр. виконував розписи італієць Беніамін Фредеріче; там зберігалися непересічні твори релігійного й портретного жанрів. Неможливо уявити, що Долинський не був ознайомлений, хоч би побіжно, із цими пам'ятками, адже зв'язок по лінії Львів–Бердичів відгукувався у XVIII ст. в архітектурних проєктах Я. де Вітте, у видавничій діяльності львівських граверів Івана Филиповича та Юрія Вишловського для друкарні бердичівського монастиря кармелітів (Рис.6) [153].

Те, що Долинський потрапив у поле зору Київського і Галицького митрополита П.Ф. Володковича, не можна назвати випадковістю. Не відкидаючи елементу протекції, зазначимо, що здібності юнака мали бути неабиякими, щоб привернути увагу митрополита. Імовірно, вбачаючи у хлопцеві майбутнього майстра релігійного живопису, митрополит сприяв навчанню Л. Долинського й розширенню його мистецької ерудиції, а засоби для цього у митрополита були. Зокрема, у резиденції київських митрополитів знаходилася велика збірка портретного живопису, на зразках якого також міг навчатися Л. Долинський[154].

Як вже було зазначено, кінець 1760-х років став дуже складним для уніатів Правобережжя, внаслідок інспірованого імперським урядом

[152] Жолтовський П.М. Художнє життя... С.88; Свирида И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века. Москва: Наука, 1978. С. 27–28.
[153] Лильо О. Посмертний опис майна... С. 464 – 475.
[154] Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні... С. 26–37.

протистояння з православними (Уманська різня, арешти й переслідування у Бердичеві та Білій церкві), так що митрополиту П. Володковичу навіть доводилося переховуватися[155], про мистецькі проєкти в той час, очевидно, не йшлося. Відповідно, якщо у П. Володковича не було для Л. Долинського вартісних мистецьких пропозицій, то перехід молодого здібного мистця у розпорядження Львівського єпископа – помічника Лева Шептицького був закономірним. Адже саме в той час єпископ Шептицький патронував оздоблення катедрального собору Св. Юра[156].

Можемо припускати, що від самого початку, ознайомившись із потенціалом Долинського, єпископ Л. Шептицький прагнув в його особі отримати митця справді європейського рівня. З іншого боку, зважаючи на конфлікти між уніатами і православними на Правобережжі (до вибуху Коліївщини 1768 р.), видається природнім зустрічне бажання молодого Л. Долинського залишитися на службі в енергійного львівського владики[157].

Хоча обставини знайомства Луки Долинського із Левом Шептицьким не з'ясовані і невідомо, якою була рекомендація митрополита Володковича, чим себе презентував Долинський. Відомо лише, що він прибув до Львова орієнтовно у 1768 р. і був долучений до діяльності «святоюрської фабрики» у статусі учня художника Радивиловського (Радивилівського, Радиловського)[158]. М. Голубець ідентифікував його як Юрія Радивиловського

---

[155] Назарко Ір. ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити. Біографічні нариси... С. 103.

[156] Там само. С. 105; Вуйцик В. Архикатедра Святого Юра у Львові: Архітектурний ансамбль. *Вісник ін-ту «Укрзахідпроектреставрація».* 1994. Ч. 14. С. 17–18. Питання задуму будівництва і оздоблення львівського собору розглядається у підрозділі 3.1.

[157] Митрополит П. Володкович помер 1778 р., його наступник, львівський єпископ Лев Шептицький, був митрополитом всього рік (з 1778 по 1779 р.). Після нього адміністрування єпархії і подальший патронат над завершенням оздоблення львівської катедри Св. Юра перебрав на себе Петро Білянський. Див.: Назарко Ір.ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити. С. 198.

[158] Натрапляємо на згадки про нібито двох художників – Юрія Радивиловського та Криштофа Радиловського – в одному й тому ж періоді в різних джерелах, однак є підстави вважати, що мова йде про одну й ту ж особу – художника Криштофа Радиловського, автопортрет якого (сер. XVIII ст.) зберігався у колекції замку в Підгірцях (зараз – Окружний музей у Тарнові, Польща. № інв. MT-A-M/358). Криштоф Радиловський працював у Кам'янці-Подільському між 1749– 1781 рр. Див.: Podhórce: dzieje wnetrz

– українського художника, шляхтича, придворного маляра польського короля Августа III, який також пов'язаний із Дубном (працював там у 1740-х роках. при дворі Любомирських), можливо, був знайомий із митрополитом П. Володковичем [159] . Досить вірогідно, що шляхи Юрія (Криштофа) Радивиловського (Радиловського)[160] і Луки Долинського змогли перетнутися саме завдяки дубенським контактам митрополита П. Володковича.

Творів Радивиловського, окрім святоюрського циклу, збереглося небагато: репрезентативний портрет Вацлава Жевуського (сер. XVIII ст., ЛНГМ), портрети Любомирських для замку у Дубно, автопортрет (?), кілька жанрових композицій для палацу Жевуських у Підгірцях. Зокрема, парадний портрет В. Жевуського розкриває дещо помпезну барокову манеру Радивиловського, урочисто представляючи В. Жевуського як ідеального полководця, на тлі військових знамен і героїзованого краєвиду. Та й святоюрські композиції Радивиловського засвідчують його високу малярську культуру й чималий живописний потенціал[161].

Загалом, вибір митців для будівництва й опорядження Святоюрської катедри, здійснений єпископом Л. Шептицьким, у зіставленні із аналізом мистецької ситуації другої половини XVIII ст. у Львові підштовхує до цікавих висновків. По-перше, від початку проєктування собору до роботи залучалися першорядні мистці: архітектор Бернард Меретіні, скульптори Йоган Георг Пінзель, Клемент Фесінґер, Михайло Філевич, Семен Стажевський та інші. Недарма про мистецьку вартість собору З. Ґорнунґ писав: *«…катедра Св. Юра – це один із передових пунктів рококової*

---

palacowych i galerii obrazów/ ed. J.K. Ostrowski, J.T. Petrus. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, 2001. 208 s. A. 200.

До речі, маляр Радиловський/Радивиловський був пов'язаний зі Львовом ще через одного учня: в 1749 р. у Кам'янці-Подільському в нього навчався львівський художник-василіянин Павло Козакевич (який працював у Львові в Онуфріївському монастирі та в Почаєві в 1750-х роках). Жолтовський П.М. Словник художників… С. 163.

[159] Голубець М. Малярі-василіяни на тлі... С. 462.

[160] Тут і далі використовуємо для ідентифікації усталене в науковій літературі прізвище та ім'я «Юрій Радивиловський», а не «Криштоф Радиловський».

[161] Питаннями атрибуції та авторства Л. Долинського і Ю. Радивиловського щодо композицій святоюрського іконостаса присвячено окремий підрозділ нашого дослідження.

архітектури не тільки в Польщі, але і в Європі, це найдостойніше втілення стилевих ознак доби»[162].

З іншого боку, порівнюючи рівень львівської архітектури, скульптури й малярства XVIII ст., треба констатувати, що тогочасне малярство відзначалося порівняно скромнішими здобутками. Як писав про Львів М. Голубець: *«…під кінець XVIII в. тут ще не вигасли традиції цехового ремесла, що в не одній мистецькій індивідуальності перехрещувалися з аспіраціями академічного мистецтва»* [163] . Необхідно дещо ширше охарактеризувати львівський малярський осередок тієї епохи та окреслити становище, яке міг мати в ньому Л. Долинський[164].

Наявні джерела дозволяють частково змалювати специфічний «художній ландшафт» міста, тобто визначити митців, здатних реалізувати програму львівського владики із оздоблення нового комплексу на Святоюрській горі. Протягом XVIII ст. у Львові працювало чимало професійних місцевих та іноземних художників. Успіх їхньої діяльності був безпосередньо пов'язаний із будівництвом, відновленням та оздобленням пишних католицьких храмів Львова: латинської катедри, костелів бернардинів, езуїтів, кармелітів, домініканців, кларисок та ін. Наприклад, П. Жолтовський за XVIII ст. у Львові зафіксував згадки про понад 30 художників, із досить різним рівнем майстерності, але з безперечним скеруванням до європейської художньої традиції – переважно в її італійській «редакції»[165]. Загалом, аналіз зразків католицького барокового стінопису в

---

[162] Січинський В. Архітектура катедри Св. Юра... С. 8.
[163] Голубець М. Долинський...С. 5.
[164] Нові штрихи до аналізу львівського художнього осередку XVIII ст. додали публікації : Лильо О. Львівське середовище архітекторів 30–70-х років XVIII ст. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2005. Вип. 5. С. 160–179; Лильо О. Львівське середовище малярів 30–50-х років XVIII ст. *Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень 8. Мистецтво і дослідження*. Львів, 2006 (груд.). С. 34–39.
[165] Жолтовський П. Художнє життя.... С. 111–178.

мистецтві Львова XVIII ст. заслуговує дещо детальнішого огляду, як і виявлення та засвоєння західноєвропейських впливів[166].

З іноземних митців носієм традицій Болонської школи був Джузеппе Карло Педретті, який у Львові в 1730–1732 рр. виконав розписи костелу Св. арх. Михаїла монастиря кармелітів. Так вперше у львівському храмі з'явилися панорамні композиції на італійський манер у стінопису плафонів[167]. Мистецька доктрина Болонської академії сформулювала засади еклектизму як свідомого відбору й поєднання найвартісніших здобутків кращих митців минулого: *«…рисунок римської школи, рух та тіні венеційців, гарний ломбардський колорит…»* [168]. Дотримуючись цієї доктрини, Дж. Педретті спирався на принципи малярства римської школи епохи К. Маратти й Д. Беллорі, як-от: увага до чіткості та ясності форми, продумане використання декоративно-орнаментальних елементів тощо [169]. У композиціях італійця переважали теплі делікатні тони із перевагою золотисто-охристих, сіруватих відтінків, червона чи блакитна барви переважно були дещо висвітлені. Можна сказати, що Дж. Педретті спрямував подальший розвиток львівського монументального малярства в русло місцевої інтерпретації панівних на той час в Європі тенденцій пізнього бароко.

Учень Дж. Педретті, львівський монах-бернардинець Бенедикт Мазуркевич також навчався в Болоньї (1732–1735); в 1738–1740 рр. виконував фресковий розпис костела бернардинів у Львові (разом із р. Бартницьким, П. Волинським, П. Срочинським) [170]. Монументальні композиції Б. Мазуркевича відзначені прагненням показати здобуті в Італії знання і прийоми, амбіцією продемонструвати добру обізнаність з класичним

---

[166] Овсійчук В. Класицизм і романтизм… С. 190–193.
[167] Mankowski T. Giuseppe Carlo Pegretti I jego polski uczen. Buletyn Historii Sztuki. [B.m.], 1954 (Rok XVI). N2. S. 251–254.
[168] Bochnak A. Historia sztuki nowozytnej. Warszawa: PWN, 1970. T. 2. S. 62.
[169] Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини… С. 328.
[170] Жолтовський П. Словник художників… С. 163.

італійським мистецтвом[171] і водночас – зберегти традиційну для місцевої школи урочистість і ваговитість сцен. Також і колорит Мазуркевича, порівняно із Педретті, більш насичений, соковитий, з контрастними зіставленнями барв .

Італійська традиція отримала у Львові XVIII ст. подальший розвиток: учнем Б. Мазуркевича став його здібний послідовник Станіслав Строїнський (1725–1802; навчався у Римі). С. Строїнський заснував цілу династію львівських малярів, в монументальному малярстві Львова другої половини XVIII ст. родина Строїнських (йому допомагали брат Мартин і син Антоній) відзначилася плідними здобутками: розписи в костелі Св. ап. Андрія монастиря бернардинів (1746), костелі Непорочного зачаття монастиря кларисок (1760–1761), розписи латинської катедри Успіння Богородиці (1769–1773). Окрім Львова, Строїнський працював в інших містах, оздоблюючи для монаших орденів костели в Підкамені, Лопатині, Кристинополі, Перемишлі. Вказані проєкти здійснювалися у співпраці із духовенством, яке розробляло відповідні богословські програми. Образотворче вирішення цих програм не лише мало вражати уяву віруючих перспективними ілюзіоністичними ефектами, в розписах реалізовано чимало алегорій та символічних відсилань до реального тогочасного контексту.

Творча манера С. Строїнського розвивалася у напрямку відбору й синтезу певних композиційних і колористичних прийомів: відомо, що у майстра була велика збірка графічних взірців німецьких митців XVIII ст., окремі із них він використовував, створюючи власні ескізи плафонних і настінних композицій (Рис.7) [172] . Загалом, монументальне малярство

---

[171] Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини… С. 330. Дослідниця віднайшла у композиціях Б. Мазуркевича запозичення із полотен Тиціана, А. Поццо, римських та болонських художників XVII – початку XVIII ст.

[172] Лильо О. Представники монументального живопису західноєвропейської традиції у Львові XVIII ст. *Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень 9. Мистецтво і дослідження*. Львів, 2008 (груд.). С. 41–42; Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych. Kraków, 2018. S. 41–42.

С. Строїнського поєднало в собі зображення візійних сцен, характерних для майстрів римського бароко, з багатством декоративно-орнаментального обрамлення композицій, взорованих на болонські зразки[173]. Але, мабуть, не цілком правильно називати його малярство консервативним, таким, якому *«бракує грації і легкості італійців, глибини й багатства колористичної гами, різноманітності реалістичних мотивів німців та австрійців»*[174]. Згадані хиби можна пояснити своєрідною «оглядкою» митця на актуальний львівський контекст, що був досить консервативним і повільно сприймав художні нововведення.

З іноземців, які працювали у Львові в середині XVIII ст., варто відзначити представників Моравії (Брно) – родину Екштайнів (батько Франциск і син Себастьян), які виконували в 1740-х роках розписи львівського костелу Св. апостолів Петра і Павла ордену єзуїтів. З ними також працювали два інші художники: чеський маляр-єзуїт Себастьян Чех та Йозеф Маєр із Брно, який в 1743 р. у Львові одружився, але відомості про їхню частину роботи у цьому великому проєкті не зафіксовані[175].

Франциск Екштайн був послідовником стилю римської барокової школи (він був стипендистом Римської академії від празького ордену цистерціанців). Дослідниця Д. Фесенко виявила у львівських композиціях Ф. Екштайна чимало «цитат» із композицій кола «бібієністів» (послідовників Фердинанда і Джузеппе Галлі Бібієні), зокрема у сценах плафону головної нави костелу єзуїтів – використання квадратури і складних ракурсів[176]. Такі запозичення для чеських митців досить зрозумілі, зважаючи на популярність декоративно-ілюзіоністичного, ефектного стилю родини Бібієні на теренах володінь Габсбургів (Відень, Прага). Близькими за орнаментальним оздобленням та загальною стилістикою були розписи П. Трогера в Мельку,

[173] Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини… С. 339.
[174] Бароко. Архитектура, скульптура, живопись. Под ред. р. Томана и А. Беднорца, пер. на рус. [B.m.] Könemann, 1998. С. 272.
[175] Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych. Kraków, 2018. S. 233.
[176] Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини… С. 334.

елементи стінописів Й.М. Роттмаєра в палаці Ліхтенштайн у Відні (1707) і резиденції в Зальцбургу (1710); фрески Д. Ґрана у віденському Гоффбургу (1726–1730); К.Д. Азама в палацовій церкві Гофкірхе (1729) і композиції розписів бенедиктинського монастиря Бревнов у Празі (1727). Зокрема, у стінописах костелу єзуїтів Екштайни повторили рослинні мотиви стінописів Й.М. Роттмаєра з віденського костелу Св. Карла Борромео (1725–1730)[177].

Згодом Себастьян Екштайн виконав розписи внутрішніх приміщень монастиря бернардинів (захристія, скарбниця, трапезна). Ці композиції виконані в манері chiaroscuro в червонястій гамі, в них також часто трапляється мотив сходів, як елемент квадратури (сцени «Принесення дарів Соломонові царицею Савською», «Поклін волхвів»)[178]. Тобто Екштайни для Львова виступили своєрідними «трансляторами» провідних пізньобарокових тенденцій італійського монументального малярства.

Окрім згаданих провідних митців, працювали у Львові й інші, менш відомі, менш впливові монументалісти. Наприклад, в костелі Божого тіла ордену домініканців у 1743 р. працював якийсь іноземний маляр Рох (малював образи для вівтаря св. Вінцента та Гробу Господнього)[179]. Італієць Антоніо Тавелліо, відомий за стінописом пресбітерію костелу в Наварії, для львівської латинської катедри виконав образ «Вознесіння Богородиці» (1771)[180]. Загалом можна стверджувати, що львівське художнє середовище середини XVIII ст. послуговувалося різними стилістичними орієнтирами, серед яких були як ілюзіоністичність і патетика барокової квадратури, так і стримана ясність класицистичних композицій. Місцеві митці другої половини XVIII ст. засвоїли тенденції періоду «відцвітання» римської й болонської школи і застали зародження неокласицистичних тенденцій,

[177] Там само. С. 334.
[178] Жолтовський П. Монументальний живопис... С. 133.
[179] Лильо О. Львівське середовище малярів… С. 35.
[180] Жолтовський П. Художнє життя на Україні... С. 172.

провідниками яких були такі митці, як М. Бенефіал, А.Р. Менгс, П. Баттоні[181].

На відміну від своїх італійських вчителів, львівські монументалісти середини XVIII ст. хоч і впроваджували відомі й популярні композиційні схеми й різновиди декоративних вирішень, але оперували при цьому більш спокійними, дещо площинними формами, нерідко замінюючи ефектність архітектурних побудов ясною врівноваженістю і широтою пейзажних фонів. Досить мало відомо про абсольвента Римської академії, як монах кармелітського ордену Григорій Чайковський (1707–1755). Певних відомостей про його твори майже не збереглося. Приміром, В. Овсійчук атрибутував Чайковському авторство частини розписів костелу кармелітів, які відрізняються за стилем і художньою концепцією від розписів Дж. Педретті[182]. Наприклад, у композиціях розписів бічного нефа («Святе сімейство») простежується плавність ліній, витонченість постатей і деяка сентиментальність на зразок творів Ф. Тревізані.

З місцевих майстрів українського середовища і покоління Л. Долинського (народжених у середині XVIII ст.) досить високі позиції обіймав Остап Білявський (1740–1804). Він у 1760-х роках навчався у Римській академії св. Луки, одночасно з такими польськими митцями, як Ш. Чехович та Ф. Смуглєвич. З цього періоду збереглися лише три його рисунки (копії з творів А. Караччі), датовані 1766 р. Відомо, що з 1771 р. О. Білявський оселився і працював у Львові, в 1780 р. прийняв міське підданство і вступив до членів Ставропігії; а в 1783 р. він отримав шляхетське звання[183]. У цей час Білявський працював переважно як портретист, але й мав окремі церковні замовлення: є згадки про його участь у розписах лівої нави львівського костелу єзуїтів; про авторство фрескового

[181] Овсійчук В. Класицизм і романтизм... С. 192.
[182] Там само. С. 194.
[183] Вуйцик В. Львівський портретист Остап Білявський. *Львівська картинна галерея. Виставки, знахідки, дослідження*. Львів, 1967. С. 63.

розпису каплиці Св. Миколая монастиря василіян у Крехові (1776)[184]; є повідомлення про роботу над іконостасами Успенської церкви і церкви Петра й Павла, П'ятницької церкві у Львові (1790–1795)[185]. Проте з доробку О. Білявського найбільш відомі саме його портрети: зображення членів Ставропігії (1782–1787), портрети львівської шляхти: Ігнатія Потоцького (1790), Тадеуша Лєщинського(1793) та ін. (у фондах ЛНГМ).

Незважаючи на академічну школу, у портреті Білявський зберіг вірність місцевим традиціям: його портрети позначені лаконізмом і конструктивною чіткістю, трактовка форми достатньо лінійна, фігури (в силу особливостей масштабування відносно формату), наділені матеріальною ваговитістю, портретовані позують зі спокійною гідністю. Разом із тим, художник не прагнув прикрасити зовнішність своїх героїв, передаючи їх зі стриманою об'єктивністю.

Скромніший доробок залишив Василь Береза (1754–1835), що також студіював у Римі на кошти графа І. Цетнера (виконував малярські роботи в замку й костелі у Свіржі, в костелі бернардинів та костелі францисканців у Львові). Один із творів, що дає уявлення про його стилістичні уподобання – «Бій архангела Михаїла» з бічного вівтаря костелу бернардинів у Львові. Це полотно було реплікою на твір Г. Рені, засвідчило тяжіння до класицистичних тенденцій, виражене у перевазі лінії над кольором, відсутності просторової глибини, пластичній чіткості постатей тощо.

У другій половині XVIII ст. у Львові працювало кілька митців –учнів С. Строїнського, відомості про яких досить уривчасті. Із певністю можна говорити про діяльність Павла Волинського (в 1738–1740 рр. працював у костелі бернардинів), Йосифа Язвінського († бл. 1818 р. у Львові; учень С. Строїнського, працював у львівських костелах і малював портрети), Йозефа Хойнацького (1745–1812; учень і зять С. Строїнського, виконав

[184] Петрушевич А. Сводная Галицко-Русская летопись от 1772 до конца 1800 года. Львов, 1889. С. 94.
[185] Słownik artystów polskich... T. 1. S. 77.

образи святих для латинської катедри, вірменського собору, портретував римо-католицьких та вірменських львівських єпископів)[186]. Діяльність цих майстрів характеризує типова для тогочасного Львова спеціалізація на релігійному та портретному малярстві, замовником якого була переважно церква. Варто відзначити, що традиція доповнення портретних галерей духовенства в кожній із деномінацій демонструє тяглість від ранньомодерної доби, як унаочнення спадкоємності єпископських катедр. Також образи владик, настоятелів, ігуменів монастирів, парохіяльних священників, поряд із важливими донаторами храмів, намальовані в інтер'єрах львівських церков та костелів XVIII ст., слугували своєрідними документальними свідченнями живого релігійно-культурного процесу.

Окрім названих учнів С. Строїнського, у джерелах можна віднайти уривчасті відомості й про багатьох інших художників у Львові в другій половині XVIII ст. Зокрема, після пожежі 1779 р. ікони Успенської церкви відновляв Петро-Антоній Рогані; окремі образи для Вірменської церкви у другій половині XVIII ст. виконував Олександр Ролінський (фреска св. Йосиф); порівняно більше згадок є про діяльність Матвія (Матея) Міллера (художника, відомого за золотарськими роботами у львівських костелах) та інших[187].

До оздоблення собору Св. Юра та палацу унійного архієпископа в другій половині XVIII ст. були залучені такі художники, як Петро Вітаницький, Юрій Домкович, Йосиф Зембицький, Матвій Мошинський, Степан(?) Угницький та невідомий на ім'я Рачковський, – усі вони згадані в різних джерелах, зведених у матеріали Словника художників П. Жолтовським[188]. Вдалося більш детально з'ясувати міру участі кожного із цих майстрів в оздобленні комплексу собору Св. Юра та єпископської резиденції.

---

[186] Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku… S. 234–235.
[187] Ibid. S. 234–235.
[188] Жолтовський П. Художнє життя... С. 121, 129, 131, 149, 158.

Найраніше у джерелах трапляються відомості про художника Матвія Мошинського, що працював як монументаліст по резиденціях шляхти навколо Львова, зокрема він згаданий в 1760 р. у зв'язку з отриманням дозволу від єпископа Л. Шептицького[189]. Наступний період, з якого є більше згадок про роботи в соборі – 1770-ті роки, коли активно оздоблювався єпископський палац. У рахунках робіт «святоюрської фабрики» вказано про малярські та позолотні роботи в соборі, що їх виконав 1771 р. маловідомий маляр Юрій Домкович; того ж року Йосиф Зембицький намалював двох святих на брамі собору; Рачковський (1772) малював герб на портреті та єпископську карету[190].

У групі зазначених вище митців Петро Вітаницький був досить відомим за реалізованими релігійними проєктами середини – другої половини XVIII ст. поблизу Львова, пов'язаними із чернечими орденами (домініканцями та василіянами). Згаданий у джерелах перший його проєкт – це фрескові розписи в костелі Св. Йосифа (1765–1766) у Підгірцях. Підгірці були одним із маєтків-резиденцій Вацлава Жевуського, для якого портрети малював і Юрій Радивиловський, тобто мережу гіпотетичних контактів Луки Долинського можна простежитиі тут [191] . Разом із Остапом Білявським П. Вітаницький 1776 р. працював над фресками каплиці Св. Миколая василіянського монастиря у Крехові[192]. Орієнтовно в 1776 р. виконав якісь портрети для єпископської резиденції на святоюрській горі[193]. Практично в той же час, у 1777 р., маляр Степан Уницький (нобілітований в 1767 р.) закінчив розпис залів єпископської палати[194].

---

[189] Там само. С.157.
[190] Święcickyj I. Rachunki robot malarskich I rzezbiarskich... S. 149.
[191] Podhorce: dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów/ ed. J.K. Ostrowski, J.T. Petrus. Kraków: Zamek Krolewski na Wawelu, 2001. 208. A. 229.
[192] Dworzak A. Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi bazylianów w Krechowie za przełożeństwa superiora Sylwestra Laszczewskiego. *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej ;* red. W. Walczak. Bialystok, 2017. T. VIII. S. 472.
[193] Необхідно зазначити, що в цей час, з 1775 по 1777 рр., Лука Долинський навчався у Відні.
[194] Жолтовський П. Художнє життя... С. 169.

Досить дивно, що наведений перелік митців не задовольнив вимоги єпископа Лева Шептицького щодо живописного оздоблення собору Св. Юра. Хоча дехто зі згаданих малярів спеціалізувався на виконанні замовлень до церков та латинських костелів, але до таких належав і Ю. Радивиловський, тому позиція єпископа у цьому питанні залишається не до кінця зрозумілою. Можна припустити вплив особистих естетичних симпатій владики, його прагнення не лише декорувати собор згідно з новими стилістичними віяннями епохи, а й зберегти при цьому національний характер малярського оздоблення [195] . Звісно, владика дещо ризикував, покладаючи надії на молодого невідомого майстра, яким був у Львові на початку 1770-х років Лука Долинський.

Українське церковне мистецтво до середини XVIII ст. розвивалося у межах поствізантійської традиції іконопису, зберігаючи усталений перелік євангельських сюжетів і тем, але і православна, і унійна його гілка могли досить вільно вносити зміни в іконографію, у стилістику композицій, адаптуючи запозичення з релігійного малярства католицької Європи, розвиваючи і модифікуючи традицію. Переносячи поняття «київське християнство» (І. Скочиляс) із еклезіальної на мистецьку площину, можна стверджувати, що модернізація релігійно-культурних форм (архітектури, внутрішнього простору храмів, іконостасів, образів) здійснювалася митрополитами і єпископами обох східних деномінацій як цілеспрямована стратегія, як діалог східної традиції із посттридентською католицькою. Основою цього процесу «культурного оновлення» для унійної церкви можна вважати Замойський собор 1720 р., постанови якого визрівали в середовищі

[195] Про прагнення уніатського духовенства XVIII ст. до творення нового, грандіозного й пишного стилю храмів, взорованого на західні барокові зразки, неодноразово писали різні дослідники. Див.: Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej. 1596–1914. Kraków: Universitas, 2003; Feńczak A. Łatynizacja czy Okcydentalizacja? W sprawie nowych kierunków badań nad rolą wpływów z Zachodu w ksztaltowaniu się tożsamości kościoła greckokatolickiego w Polsce w latach 1596–1772. Biuletyn informacyjny Południowo-Wschodniego instytutu naukowego w Przemyślu. Przemysl,1995. N 1. S. 46–48.

Київської унійної митрополії ще на зламі XVII–XVIII століть, а наслідками стали явища окциденталізації в релігійній культурі кінця XVIII ст.[196].

Оскільки верхівка унійного кліру і представники василіянського чину впродовж XVIII ст. мали можливості навчатися у папських колегіумах в Європі, були орієнтовані на сприйняття складних теологічних концептів та алегоричних мистецьких форм, вони і стали провідниками оновлення традиції, залучаючи до своїх амбітних проєктів відповідно вишколених українських митців або запрошуючи іноземних.

2.2. Період навчання у Віденській академії (1775–1777 роки): впливи та інспірації.

Політичні й адміністративно-територіальні зміни при поділах Речі Посполитої, входження Галичини до монархії Габсбургів у 1772 р. поставили унійну церкву у непросте становище із переформатуванням церковних структур, переділом меж єпархій, змінами в організації та підпорядкуванні василіянських осередків тощо. Водночас відкривалися нові можливості для утвердження церкви, значний мобілізаційний потенціал якої для етнічно-вагомої руської / української частини населення Галичини зрозуміла нова влада. Австрійська адміністрація задля реалізації своєї політики в Галичині свідомо змінювала баланс сил між римо-католиками та греко-католиками (проголошені такими актом Марії-Терезії 1774 р.). Для верхівки унійного кліру лояльність до австрійської адміністрації не лише забезпечувала міцне суспільне становище й авторитет на місцевому рівні, але також давала додаткові важелі для спілкування із Апостольським Престолом[197]. Іноді ці процеси ледь не перетворювалися на суперечки за русинів Галичини між Віднем і Римом. Однак ініціативи віденського двору щодо реорганізації багатьох ділянок релігійного життя нових територій важко переоцінити.

---

[196] Замойський провінційний собор Руської Унійної Церкви 1720 року, кн. 1: Діяння та постанови (Серія «Київське християнство», т. 23); упор. р. Паранько, Іг. Скочиляс, Ір. Скочиляс. Львів: Український католицький університет, 2021. С. 21.
[197] Назарко Ір. ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити... С. 24.

Одне із найважливіших починань, що мало далекоглядні наслідки для утвердження не лише Руської церкви (як себе позиціонували уніати), але й руської нації, на наступному історичному етапі Весни народів – заснування Генеральної греко-католицької семінарії св. Варвари у Відні, відомої як Barbareum (1774–1784). Поєднання богословського та частково університетського семирічного курсу для студентів із різних унійних єпархій (галицьких і закарпатських українців, а також румунів, хорватів та сербів) формувало із випускників Barbareum'а нову духовну еліту і претендентів на високі церковні посади[198]. Парохіяльна церква Св. Варвари у Відні стала не тільки символічним місцем зустрічі і взаємодії східної та західної церковної та культурної традиції, але й центром прямої взаємодії на рівні персональних контактів поміж представниками руського духовенства у столиці та студентами семінарії.

Правителі Габсбурзької монархії в особі Марії-Терезії та Йосифа II, хоч і сповідували просвітницькі засади правління, проте не нехтували авторитетом і впливовістю католицької церкви на своїх територіях (Рис. 8). Як справедливо зазначив дослідник католицького бароко Ж. Базен: «*ідея монархії, створеної «Божою милістю»*», ідея єдності світської та духовної влади символічно втілювалася у пишноті й помпезності австрійських барокових монастирських ансамблів та храмів [199] . Відтак підтримання контрольованих владою релігійних форм входило до принципів управління монархії Габсбургів, символічна сакральна мапа якої мала вигляд мережі паломницьких центрів та святинь. Конструювання специфічної католицької побожності XVIII ст.[200] відобразилося у різноманітних мистецьких формах: від архітектури пізнього бароко–рококо із вигадливими скульптурно-малярськими декораціями до тимчасових конструкцій тріумфальних арок,

[198] Андрохович А. Віденське Barbareum. Історія королівської Генеральної греко-католицької семінарії при церкві св. Варвари у Відні з першого періоду її існування (1775–1784). *Греко-католицька духовна семінарія у Львові.* Ч.1. Львів, 1935. С.5

[199] Базен Ж. Бароко и рококо... С. 228.

[200] Forster M. R. Catholic Revival in the Age of Baroque: Religion Identity in Southwest Germany, 1550–1750. Cambridge University Press, 2001. P. 206 – 218.

альтанок із балдахінами, фонтанів та феєрверків, призначених для оздоблення релігійних церемоній, чи до невеличких придорожніх хрестів, капличок, Хресних доріг та численних статуй Діви Марії. У вказаній програмі утвердження католицького пієтизму мистецтву було відведено значну, якщо не вирішальну роль.

Владика Лев Шептицький своїм коштом у 1775 р. відправив Луку Долинського до Відня на навчання до славної вже на той час Академії мистецтв (Akademie der Bildenden Künste). Метою єпископа було виплекати українського майстра нового церковного мистецтва, зорієнтованого на актуальні естетичні тенденції, але закоріненого у власну східну традицію, Опікуном митця у столиці монархії став керуючий справами львівської унійної курії у Відні отець-канонік Іван Ґудз (1727 – бл. 1791)[201]. Канонік І. Ґудз – впливовий представник владики Лева Шептицького у Відні протягом 1773–1784 рр., який вів переписку в інтересах унійної церкви та Львівсько-Галицької єпархії з найвпливовішими особами монархії. Започатковані О. Купчинським та І. Паславським вивчення рукописного архіву о. І. Ґудза та підготовлені публікації дозволили доповнити також інформацію про віденський період Луки Долинського, адже стосунки каноніка і єпископського стипендіата були дружніми і досить регулярними, як видно із нотаток[202].

Канонік Ґудз, випускник Віленської єзуїтської колегії (1753), представляв верству найбільш освіченого і патріотичного руського унійного духовенства, знав три європейські мови (німецьку, італійську та французьку), окрім рідної української та польської, греки та латини[203]. Працюючи у справах єпархії і владики Л. Шептицького, отець вів переписку із рядом осіб, які безпосередньо патронували важливі релігійно-мистецькі й освітні

[201] Паславський І. Іван Ґудз (1727–1791 рр.?). *Вісник НТШ*. Львів, 2008. Чис. 39. С. 36.
[202] Там само. С. 38.
[203] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза – джерело дослідження раннього періоду творчої діяльності Луки Долинського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2019. № 3. С. 15–23.

ініціативи на своїх місцях (єпископом-помічником П. Білянським, мукачівським владикою А. Бачинським, трансільванським греко-католицьким єпископом Майором, папським нунцієм Дж. Ґарампі та ін.)[204].

Проведене Л. Купчинською дослідження рукопису о. І. Ґудза дозволяє докладніше проаналізувати особливості навчання Долинського у Віденській академії. Очевидно, що єпископ мав особливі інтенції щодо подальшої дільності Л. Долинського на ниві церковного малярства, оскільки (за словами о. Ґудза) настійно вимагав вдосконалення учня в рисунку, опанування технік монументального живопису *al fresco* і *al secco*[205]. Стипендіат сумлінно відвідував заняття з рисунку від зимового семестру 1775 р., запланувавши осягнути 2-річний курс, якщо буде фінансова підтримка.

Отже, що міг побачити й пізнати у Відні другої половини 1770-х років Л. Долинський… Останній спалах блискучого католицького бароко, що припав на першу половину століття, найяскравіше проявився на так званих придунайських територіях Центральної Європи: на теренах Австрії, Німеччини, частково Чехії, Угорщини та Польщі. Можна стверджувати, що досягнення австрійського мистецтва XVIII ст. стало результатом місцевої інтерпретації форм, народжених в Італії[206]. Адже італійці започаткували й розвинули техніку ілюзіоністичних плафонних розписів, надавши католицькому бароко небувалого розмаху й експресії (наприклад, у роботах Джанбатісто Гауллі, Тінторетто, Тьєполо).

Відень часів Марії-Терезії вражав численними палацами (Гоффбург, Бельведер, Шьоннбрун), по яких тоді була фрагментарно розміщена величезна імператорська мистецька колекція. Є згадки, що Л. Долинський копіював твори старих майстрів з Цісарської галереї, але складно встановити, які саме полотна привернули його увагу[207]. Зазначимо, що імператорська збірка диспонувала шедеврами живопису від епохи Ренесансу до талантів

[204] Паславський І. Іван Ґудз. С. 37.
[205] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза... С. 17.
[206] Базен Ж. Бароко и рококо... С. 225.
[207] Голубець М. Долинський... С. 4.

XVIII ст. (Томаса Ґейнсборо, Доменікіно, Джузеппе Марії Креспі, Бернардо Белотто, Франческо Гварді).

Поряд із бароковими «авторитетами» попереднього покоління, австрійські митці зверталися до вагомої мистецької спадщини італійців минулих епох. Наслідування художників болонської школи (братів Караччі, Доменікіно, Гвідо Рені, Себастьяно Річчі, Карло Маратти, Пьєтро да Кортони та ін. Рис.9) формувало впливи міжстильового академічного класицизму. Провідником цього напрямку став італійський художник Помпео Батоні – учень і знавець класичної традиції (від Рафаеля і Доменікіно до Карло Маратти).

Тогочасне австрійське мистецтво загалом й католицька його течія зокрема були під сильним впливом італійських художніх шкіл: венеційської, ломбардської, неаполітанської. Італійські митці XVIII ст. працювали переважно «на експорт», поширюючи свої твори серед більшості європейських дворів. Такими «мандрівними художниками», що мали багато замовлень в Австрії й Німеччині протягом XVIII ст., були Джанбатиста Тьєполо, Бернардо Белотто (Каналетто), Джанбатиста П'яцетта, Себастьяно Річчі, Франческо Солімена, Джованні-Галлі Бібієні та ін. Кожен зі згаданих майстрів засвоїв власну манеру й індивідуальну техніку виконання, але стилістичний вираз їхнього живопису, позначений впливами бароко–рококо, був досить впізнаваним навіть на територіально віддалених теренах Речі Посполитої (приміром, в діяльності львівського маляра Станіслава Строїнського).

Улюбленцем католицьких єпископів та двору був Дж. Тьєполо, майстер театралізованих євангельських сцен. Вказуючи на домінування в малярстві Тьєполо демонстрації творчих здібностей митця, його віртуозності, уяви, живописної майстерності, італійські дослідники називали його «*великим знавцем багатьох манер*», тобто, по суті, еклектиком [208]. Тимчасом як

[208] Итальянская живопись XVIII века из музеев Италии (Каталог). Москва, 1974. С. 16.

неаполітанець Ф. Солімена або венеціець П'яцетта творили повільно, з розрахунком, терпляче вибудовуючи врівноважені композиції великих вівтарних образів. Франческо Солімена († 1747 р., Неаполь) умів компонувати і розміщувати в архітектурному обрамленні величезні маси людей, використовуючи ефекти освітлення, драматизм поз, яскравість і насиченість барв. Натомість П'яцетта застосовував баланс і точний розподіл освітлених і затінених частин, контрастів світла й тіні, співвідношення мас («Непорочне зачаття», 1744; для церкви капуцинів, Парма НГ Рис.10).

Одним із найпопулярніших італійських майстрів в монархії на початку XVIII ст. був Себастьяно Річчі, котрий виконував розписи імператорської резиденції Шьонбрунн, окремі вівтарні образи для віденської церкви Св. Карла Борромео (Karlskirche) («Вознесіння Марії», ескіз 1730-х років; Будапешт НГ). Сам Річчі зазначав, що для нього важливішими є його невеликі картини, їх він вважає не ескізами, а оригінальними творами, тоді як великі вівтарні образи є лише копіями з них[209].

Серед італійців, що працювали у Відні в першій половині XVIII ст., варто згадати також Джованні Антоніо Пеллегріні, творам якого притаманна спрощеність композицій (порівняно з бароко), світліший колорит, театральна організація простору, де архітектонічні елементи вже не відіграють значної ролі. Наприклад, образ «Зцілення паралітика» (1730; Будапешт НГ Рис.11), написаний для вівтаря віденської Карлскірхе. Популярними в середовищі австрійської аристократії були італійські пейзажисти Б. Белотто, Ф. Цукареллі, що творили тонкі повітряні краєвиди з далекою перспективою і світлим легким колоритом. Загалом, без перебільшення можна сказати, що провідні австрійські монументалісти були учнями італійської школи: їм імпонувала вишукано-легка манера виконання, світлий і радісний колорит італійців у поєднанні із драматичними світловими «наголосами».

---

[209] Гараш К. Венецианская живопись XVIII века. Будапешт: Корвина, 1968. С. 15. Цю тенденцію можна частково простежити у невеликих вівтарних композиціях Л. Долинського.

З-поміж австрійських барокових митців Л. Долинському міг бути знайомий авторський почерк Мартіна Альтомонте (уродженого Йогана Ґоґенберґа). М. Й. Ґоґенберґ навчався у відомого римського монументаліста Дж.Б. Гауллі, згодом у К. Маратти. Наприкінці XVII ст., вже під «італізованим» псевдонімом Альтомонте, він працював у Жовкві при дворі Яна III Собеського (автор батального полотна «Битва під Віднем», портретів та вівтарних композицій); а між 1699–1702 рр. переїхав до Відня, був обраний членом Віденської академії. Для релігійних композицій Альтомонте притаманне поєднання ясної пастельної палітри із драматизованими ефектами неаполітанського к'яроскуро. Долинський міг бачити твори Альтомонте у Відні: вівтарні образи у церкві Св. Дороти (1713; Dorotheum kirche), вівтарі у церкві Св. Петра (Peterskirche) та в соборі Св. Стефана (1714; Stephansdom), а також його полотна в нижньому Бельведері[210].

Чи не найвагоміший вплив на формування власне австрійської школи малярства XVIII ст. здійснив Пауль Трогер (1698–1762). Твори П. Трогера також доходили на широкі терени, зокрема, є вони й у збірці Львівської галереї мистецтв[211]. П. Трогер, що навчався у провідних осередках Італії (Рим, Неаполь, Болонья), у першій третині XVIII ст. став одним із найпопулярніших монументалістів у середовищі католицьких орденів Нижньої Австрії (розписи у Caetanerskirche у Зальцбургу, абатства у Мельку, Гьоттвейгу, Альтенбурзі, Зайтенстеттені, фрески костелу Св. Єлизавети у Братиславі, фрески церкви Св. Ігнатія Лойоли у Гійорі, Угорщина)[212]. Його творча манера є свідченням оригінального «прочитання» мистецької класики попередніх епох, тобто також в основі має академічну доктрину (Рис.12). Особливо важливий внесок П. Трогера як професора і ректора Віденської академії мистецтв (1754–1757), адже серед його учнів були такі видатні

[210] Altomonte, Martino. URL : http://www.wga.hu/html/a/altomont/index.html
[211] Австрійський живопис XVIII–XIXст.: Каталог виставки; упор. Овсійчук В.А. Київ, 1966. С. 4. Згадані твори П. Трогера, імовірно, входили до однієї із мистецьких збірок Підгорецького, Золочівського замків чи ін.
[212] Troger, Paul. URL : www.wga.hu/html/t/troger/index.htm

художники, як Франц Антон Маульберч (Franz Anton Maulbertsch;1724–1796), Йозеф Ігнац Мільдорфер (Josef Ignaz Mildorfer; 1719–1775), та митці, що репрезентували новий етап австрійського малярства другої половини XVIII ст.

Відомо, що Лука Долинський у Відні був учнем класу Каспара Франца Замбаха (Caspar Franz Sambach; 1715–1795), тож доречно пов'язувати його творчі аспірації із колом його учителя: це твори австрійських монументалістів Даніеля Ґрана (навчався у Неаполі, Венеції), Мартина Йогана Кремзера-Шмідта, Йозефа Мільдорфера, на стилістику яких суттєво вплинули тогочасні мандрівні італійські митці (переважно венеційці)[213]. Цей стиль вирізнявся легкою ескізною технікою виконання, світлою палітрою, активними світлами, свіжістю барв, що також було характерними ознаками стилістики рококо. Роботи австрійського монументаліста першої половини XVIII ст. Даніеля Ґрана (1694–1757) були позначені сполученням «*барвистої венеційської палітри Річчі та масивних чітко окреслених постатей у стилі неаполітанця Солімени, поєднаних у діагонально-ромбовидні динамічні композиції*»[214].

Однак найвпливовішою фігурою католицького малярства другої половини XVIII ст. був, безперечно, Ф.А. Маульберч, якого за світлові ефекти його картин сучасники називали «*австрійським Маньяско*». Зокрема, кращі твори Ф.А. Маульберча у Відні Л. Долинський міг оглянути у костелі піярів (фрески 1752–1753 рр., вівтар 1756 р.), костелі єзуїтів (Jesuitenkirche; фрески 1767 р.), в залах університету, в Гоффбурзі (1772). Це були зовсім свіжі твори видатного майстра[215]. Вплив манери Ф.А. Маульберча та

[213] Da Costa Kaufmann T. Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796. University of North Carolina Press, 2005. P. 11.
[214] Gran, Daniel. http://www.wga.hu/html/g/gran/index.html
[215] Maulbetrtch, Franz Anthon. URL : http://www.wga.hu/html/m/maulbert/index.html; Никулин. Н. Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII веков (Альбом). Ленинград, 1989; Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa (Festschrift zum 30-jahringen Bestchen des Museums Langenargen) /Eduard Hindelang, Lubomir Slavicek ed./ Museum Langenargen am Bodensee – Seminar dejin umeni MU, Brno, 2007. S. 6–15.

італійців XVIII ст. проглядає у творах Долинського одразу після повернення з Відня (Рис. 13). Наприклад, у празничковому циклі собору Св. Юра авторська техніка митця дивує певною незавершеністю, ескізністю письма. В цих невеличких сценах людські фігури та їх силуети часто зредуковані до форми кількох виразних плям, для окреслення обличчя – досить кількох пластично-виразних мазків, точно так, як їх виконував Маульберч.

Зазначимо, що самі італійці визначили розвиток малярства другої половини XVIII ст. як «*барочетто*» (barocetto – зменшене бароко, аналог рококо), як своєрідний проміжний варіант міжстильового багатоманіття. Характерною його ознакою було те, що тогочасні митці працювали як у малярстві, так і в графічних техніках. Також широко практикували спонтанні «легкі» форми – пастель, ескіз, каприччо, у яких головним було втілення миттєвого художнього враження, первісної ідеї образу. Серед видатних майстрів пастелі можна назвати саме італійця Ф. Гварді та австрійця Ф.А. Маульберча, а також швейцарську портретистку всіх європейських дворів Е. Віже-Лебрен.

Художні задуми Ф.А. Маульберча в усій повноті виражалися уже в його ескізах: витончених і майстерних, виконаних яскравими світлими барвами у легкій невимушеній манері. Наприклад, ескіз «Вознесіння Марії», змальований вільними експресивними мазками, поєднав ефектність композиції та емоційну насиченість образів (Рис.14). Більшість творів Маульберча розкривають його як видатного художника, що мав талант колориста і хист декоратора, так поціновуваний у XVIII ст.[216]. У цілому , творча спадщина Ф.А. Маульберча і те центральноєвропейське художнє середовище, з яким він контактував і на яке впливав (коло країн, де він виконував численні церковні замовлення: Австрія, Чехія, Словаччина, Угорщина), розкриває в цьому контексті поширення католицького бароко у широкому географічному вимірі.

[216] Arijcuk P. F.A.Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach. *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa* (Eduard Hindelang – Lubomir Slavicek Ed). Brno, 2007. S. 245.

Після повернення з Відня в 1777 р. Долинський закінчував живописне оздоблення собору Св. Юра, і домальовані в той час образи пророків і празничковий цикл у вівтарній частині храму суттєво відрізнялися за технікою і манерою виконання від попередніх творів та й від української іконописної традиції загалом. У живописному арсеналі художника з'явилися кольорові партії світлих, розбілених барв, збагачені легкими лезирунками, досить нетипові для української ікони XVIII ст. Техніка художника базувалася на так званому висвітленні, тобто моделюванні від темного до світлого, де консистенція білил від прозорих до корпусних мазків визначала інтенсивність «*світла*». В колористичній структурі полотен Долинського білий має рівнозначну роль – як колір і як світло.

Крім того, що загальна тональність його полотен стала світлішою і холоднішою, змішуючи хроматичні барви з білилами, мистець також уникав великих площин чистих теплих тонів (вони виступали лише в акцентах). Загалом збільшилося нюансування ахроматичних (білого і сірого кольору) в тональних градаціях, хоча художнику іноді не вдавалося уникнути деякого «помутніння» барв. Також практично зникли, або зменшилися в інтенсивності різкі світльотіньові барокові контрасти, світло стало розсіяним, ніби пропущеним крізь кальку. Особливо це видно у певних фрагментах та в окремих кольорових партіях при зображенні одягу, рослинності, в карнаціях тіла. В наступних підрозділах більш детально на конкретних творах проаналізуємо зміну манери Долинського, зумовлену віденським досвідом, як одну із форм «культурного трансферу» у мистецькому вимірі.

Аналізуючи поствіденський етап діяльності Л. Долинського, не можемо не помітити також уважне вивчення творчості Мартіна Йогана (Кремзера) Шмідта (1718–1801; з 1768 – член Віденської академії), її образного ладу і колористичних гармоній [217] . Цей мистець орієнтувався на твори від Рембрандта до Трогера, у яких більшість композицій була сформована на

[217] Овсійчук В. Класицизм і романтизм... С. 202.

основі світлотіньових ефектів так званого *теплого к'яроскуро*. Із 1770-х років Кремзер-Шмідт тяжів до спрощення композицій, уникання драматичних світлових ефектів: кольорова гама його полотен стала темнішою, насиченішою, водночас манера виконання залишилася напрочуд легкою та невимушеною. Саме на прикладі творів М. Й. Кремзера-Шмідта можна побачити, як живописність досягалася без колористичного різноманіття, що певною мірою також проявилося у доробку Л. Долинського. Разом з тим, у творах Долинського помітна і виразно академічна данина пошани майстрам XVII ст., таким як Гвідо Рені та Лука Джордано, із наслідуванням окремих елементів їх творів, поширених у графічних репліках (репродукційній графіці) того часу. Це також зрозуміло, адже основою навчання в академіях залишався рисунок, копіювання антиків, студії перспективи і пропорцій, а не проблеми кольору.

У тогочасній Віденській академії значна увага також приділялася рисунку (копіюванню творів давніх майстрів, зрисовуванню зразків античної скульптури), високопрофесійними були класи історичного малярства, пейзажу; практичне навчання доповнювали теоретичні дисципліни (в тому числі історія мистецтва та кольорознавство)[218]. Академія мала власну, досить солідну мистецьку колекцію, серед раритетів якої були твори Сандро Боттічеллі (тондо «Мадонна з дитям і двома ангелами», 1490), Тиціана («Тарквіній і Лукреція», 1570-ті роки), Лукаса Кранаха Старшого, голландських жанристів XVII ст., пейзажі А. Бауера (XVII ст.), автопортрети: Антоніса ван Дейка (1615), Барента Фабріціуса (1650-ті роки), Якоба ван Шуппена (засновника академії, 1650-ті роки), полотна Пітера Пауля Рубенса на міфологічні та біблійні теми, Джанбатиста Тьєполо («Фаетон та Аполлон», 1730).

[218] Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини (кінець XVIII–XIX ст.). *Записки НТШ. Праці мистецтвознавчої секції*. Львів, 1998. Т. 236. С. 155–173.

Достеменно невідомо, які саме твори копіював Лука Долинський в період навчання у Цісарсько-королівській галереї, відомо лише, що в той період він намалював портрети імператриці Марії-Терезії та імператора Йосифа ІІ й надіслав їх як подарунок Л. Шептицькому для єпископської палати (НМЛ)[219].

В естетичній програмі більшості тогочасних академій заохочувалася еклектика, але еклектика вишукана й інтелектуалізована. Формула академізму зводилася до відбору найкращих, найвишуканіших елементів із навколишнього світу та об'єднання їх в ідеальний образ «*благородної простоти і спокійної величі*»[220]. Як зазначав М. Голубець про мистецький вимір епохи: *«…в той час на оригінальність здобувалися генії, а таланти, і то великі таланти були щасливі, коли їх картини нагадували чим-небудь Рафаеля, Тиціана чи Корреджія*» [221] . Видається, що саме подібний синтезуючий підхід і був обраний Лукою Долинським за орієнтир у його подальшій самостійній праці.

2.3. Theologia et Ideologia: діяльність під патронатом львівських унійних єпископів (1770-ті–1790-ті роки).

Завершуючи розгляд періоду віденських студій мистця і переходячи до наступного тривалого етапу діяльності у Львові, не можна оминути церкву Св. Варвари у Відні, як осередок, в якому специфічно поєдналися контексти географічний, еклезіальний та культурно-історичний. Колишній єзуїтський храм був переданий у 1775 р. у власність новозаснованої Генеральної семінарії для усіх греко-католиків монархії (такими, окрім русинів, були також румуни, хорвати, македонці, словаки, угорці). Це той ширший географічний контекст, в якому можна було порівняти традиції і тенденції релігійного мистецтва вказаних народів. Завдяки діяльності о. каноніка

[219] Doliński Łukasz. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających. T. 2. S. 77–79.
[220] Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича… С. 332.
[221] Голубець М. Долинський. С. 14.

І. Ґудза, що підтримував зв'язки з єпископом і духовенством, та загалом середовищу, яке групувалося навколо парохії св. Варвари, Долинський зберігав контакт із географічно неблизьким Львовом і водночас отримав можливості знайомства із подібними студентами-стипендіатами з інших країв, відкриваючи ширшу перспективу ознайомлення із варіантами рідної східної традиції церковного мистецтва.

Наступний, еклезіальний контекст трансформації костелу у церкву також не був природнім і усталеним у свідомості тогочасних вірних і духовенства східного обряду: він вимагав переосмислення обрядового обрамлення християнського культу в нових умовах. Врешті, культурно-історичний контекст функціонування церкви Св. Варвари у Відні, пов'язаний із формами її оздоблення, як втіленням певних культурно-історичних маркерів (репертуару і стилю оформлення ікон). Маємо на увазі опорядження церкви за правління префекта семінарії Йосафата Басташича (1740–1793), виконане сербськими майстрами бл. 1775 р. (різьблення іконостаса – Арсеній Маркович; живопис – Мойсей Суботич Рис.15). У світлі того, що він відкинув послуги відомого у Відні художника Франца Цоллєра (учня П. Троґера), Й. Басташич видається консервативнішим за львівського єпископа Л. Шептицького, налаштованого на радикальну модернізацію внутрішнього церковного простору в 1760–1770-х роках. Однак, залишаючись у рамках традиційної структури іконостаса як високої передвівтарної перегородки із вигадливим рокайльним різьбленням, малярство М. Суботича (як і більшості представників тогочасного сербського іконопису) було спрямоване до оновлення мистецької мови, подібно як і малярство Л. Долинського[222]. Важливо уточнити, що частина празничкових композицій у церкві Св. Варвари була перенесена на стіни святилища (як і у львівському соборі). Аналізуючи цей без сумніву «теологічно-ідеологічний»

[222] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза… С. 18–19; Тимотијевић М. Српско барокно сликарство. Novi Sad, 1996. S. 34–36, 51–52; Terdik Sz. Artists from the Balkans in the Service of Greek Catholic Bishops (18th Century). *Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works* /ed. by M. Rakocija. Niš 2014. Vol. 12. S. 477– 478.

проєкт нової церкви для греко-католиків монархії, варто виділити ще один аспект: деякі дослідники вбачають у стилістиці іконостаса М. Суботича впливи київського малярського осередку. Це досить обґрунтоване твердження, адже відомо про навчання окремих сербських іконописців у малярні Києво-Печерської лаври у XVIII ст. [223]. Тобто у сфері впливу Віденської академії продовжувала автономно розвиватися східнохристиянська художня традиція, частково із елементами її київської видозміни, що свідчить про складність і нелінійність тогочасних релігійно-мистецьких тенденцій.

Перш ніж перейти до предметного розгляду проєктів Долинського під патронатом львівських владик після повернення з Відня, варто окреслити підґрунтя цього патронату поміж категоріями теології та ідеології. Маємо на увазі динаміку церковно-історичних перетворень у перспективі розвитку унійної церкви XVIII ст. та ролі церковного мистецтва в цьому процесі у свідомості духовенства.

На початках цього процесу визначальну роль відігравали василіянські монастирі, як осередки продукування і поширення релігійно-мистецьких форм. Можна навіть стверджувати, що тривалий час розвиток церковного малярства і книжкової графіки як мистецькі завдання вирішувалися силами мережі монастирів[224].

Львівсько-Галицька єпархія прийняла унію в 1700 р. за адміністрування владики Йосифа Шумлянського (1643–1708), але монастирі єпархії міняли конфесійну приналежність повільно і поступово [225]. Рішення 11 розділу

---

[223] Пащенко Є. Про походження стінописів монастиря Крушедол у Сербії. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Зб. наук. пр. ; під ред. В. Афанасьєва. Київ: Наукова думка, 1983. С. 96–106; Степовик Д. Іконопис. *Історія українського мистецтва*: у 5 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 510.

[224] Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західноукраїнського церковного малярства XVIII в. *Записки чина св. Василія Великого*. Львів, 1930. С. 447–496.

[225] Межі Львівської єпархії в XVII–XVIII ст. були історично змінними та охоплювали три церковні адміністративні округи (крилоси) – Галицький, Кам'янецький і Львівський. Див.: Говгера В. Організаційна структура Львівської єпархії XVIII ст. (1700–1772).

Замойського синоду про організацію чернечого життя монастирів, що приєдналися до унії станом на 1710 р. (22 монастирі), вимагали просувати на вищі церковні посади монахів-василіян. Руська конгрегація Покрови Пресвятої Богородиці утворилася в 1739 р. на капітулі під проводом митрополита Атаназія Шептицького внаслідок об'єднання монастирів 5 єпархій (Львівської, Луцької, Перемиської, Володимирської і Холмської)[226]. Наступний етап – об'єднання Руської та Литовської василіянських конгрегацій – відбувся у 1743 р. на капітулі в Дубно, тоді ж Папа Бенедикт XIV в 1744 р. визнав василіянський чин як Ordo Sancti Basilii Magni Ruthenorum. Подальша ліквідація або об'єднання малих монастирів тривали з 1744 по 1770-ті роки, і станом на 1772 р. в Руській провінції за різними даними було від 72 до 81 василіянські осередки, з них у Львівській єпархії діяло 32 обителі[227]. За чисельністю чернецтва василіяни Руської провінції на середину XVIII ст. поступалися лише католицьким орденам францисканців, єзуїтів та домініканців. Порівняно з іншими тогочасними римо-католицькими орденами в Речі Посполитій, василіяни досить успішно провадили публічне шкільництво[228]. У категоріях релігійної культури василіянські обителі були спільнотами із певною системою духовних цінностей, подібних компетенцій та практик.

Рішення Замойського синоду мали суттєвий вплив на подальше формування унійної ідентичності, на зміни у культово-обрядовій площині та у самосвідомості вірних. Можна стверджувати, що ці рішення «*сформували своєрідний комплекс культово-обрядових практик УГКЦ, які належали до чинників, що творили греко-католицьку ідентичність*» [229] . Приміром, василіанські студії з риторики, філософії та теології, запроваджені із

Львів:Тріада-Плюс, 2014. С. 104–110.

[226] Підручний П. ЧСВВ. Василіянський Чин від Берестейського з'єднання (1596) до 1743 року. *Нарис історії Василіянського Чину Святого Йосафата*. Рим, 1992. Т. 48. С. 139–175.

[227] Ваврик М. Нарис розвитку і стану василіянського чина... С. 30–31.

[228] Ісаєвич Я. До характеристики культури доби бароко... С. 195–206.

[110] Кобрин М. Замойський синод... С. 241.

середини XVIII ст. у монастирях у Львові (Св. Юрія), Підгірцях, Крехові та Уневі, дослідники оцінюють як один із елементів західної релігійної культури [230]. Зокрема, аналіз книгозбірень та інтелектуальної історії василіянських осередків XVII–XVIII ст., дозволив досліднику І. Альмесу обґрунтувати тезу, що у досліджуваних монастирях «*книга була важливим засобом окциденталізації культурних та духовних практик*»[231]. У другій половині XVIII ст. до переліку монастирських бібліотек входило все більше польськомовних і латиномовних джерел, що дозволяє підтвердити гіпотезу про конструювання нової окциденталізованої релігійно-культурної моделі за допомогою текстів (наприклад, Служебники Унівського і Почаєвського монастирів, література з моральної теології, житія святих), але також ця модель була продуктивною і для змін у церковному малярстві, як буде видно у наступних розділах дослідження.

На відміну від інших дослідників історії церкви, фокусуємо увагу на питаннях мистецького патронату, естетичних смаків та мистецьких пріоритетів верхівки ЧСВВ, які мали вагомий вплив на теологічно-мистецькі програми оздоблення церков. Подібну проблематику на матеріалі Мукачівської унійної єпархії проаналізував М. Приймич, окресливши роль василіянських обителей та кліру в поширенні нових стилістичних взірців, які позитивно сприймалися парафіяльним духовенством і мирянами[232]. Також питання розвитку релігійно-мистецьких форм силами самих ченців-василіян на прикладі функціонування знакового для уніатів монархії монастиря у Марія-Повч досліджувала Б. Пушкаш[233].

Станом на середину XVIII ст. василіянське чернецтво стало впливовою і

---

[230] Альмес І. Книгозбірні у соціокультурному просторі чернечих спільнот Львівської єпархії XVII–XVIII ст. Дис. … канд. істор. наук [рукопис]. Львів: Український католицький університет, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2018. С. 51.

[231] Альмес І. Книгозбірні у соціокультурному просторі чернечих спільнот... С. 55.

[113] Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст... С. 88–89.

[233] Пушкаш Б. Василіянський монастир у Марія-Повчі. Роль монастирів у формуванні української культури у XI–XX віках ;ред. Новак А., Ґронек А. Краків, 2012. С. 99–107.

освіченою силою, зі значними матеріальними й інтелектуальними ресурсами та адміністративним церковним впливом. Саме від Дубенської капітули до першого поділу Речі Посполитої василіянський чин переживав розквіт і розвивав різні сфери релігійно-культурної діяльності. У той період ченці-василіяни, а особливо верхівка чину, були елітою унійної церкви, і сприймалися як еліта в ширшому соціально-етнічному вимірі (хоча більшість чернецтва не походила зі шляхетського стану). До впливових релігійно-культурних осередків Львівсько-Галицького крилоса належали монастирі у Жовкві, Золочеві, Краснопущі, Крехові, Львові (Св. Юрія), Підгірцях, Уневі, а також резиденції у Городенці, Гошеві, Львові (Св. Онуфрія).

В контексті завдань вказаного підрозділу важливо відповісти на кілька дослідницьких питань:

– чи релігійно-художня діяльність була для василіян цілеспрямованою;

– якими були найважливіші зміни і новації в оздобленні монастирських церков;

– що відомо про мистецьку діяльність мандрівних ченців-василіян, згаданих у письмових джерелах?

Проаналізувавши низку джерел, можна виділити два рівні зацікавлення мистецькою специфікою церковних потреб в опорядженні церков та супроводі релігійних служб. Перший рівень формувала верхівка василіян, які здобували освіту у папських колегіумах Вільно, Кракова, Браунсберґа, Львова, Оломоуца, Праги, Відня, Ґраца, а згодом ставали єпископами та ігуменами монастирів. Оскільки вони були добре обізнані з іконографічними програмами католицьких орденів, саме від них виходили ініціативи оновлення традиції. Вони визначали зміни в оздобленні храмів, міру наближення і засвоєння західних мистецьких взірців. Водночас, за браком достатньо підготовлених будівничих і митців, запрошували кращих світських майстрів, нерідко іноземців із католицького середовища.

Саме єпископи з числа ЧСВВ та ігумени монастирів затверджували проєкти оздоблення храмів і наглядали за процесом реалізації цих проєктів.

Серед верхівки василіянського кліру можна виділити тих, хто активно слідкував за будівництвом і оздобленням храмів: протоархімандрита ЧСВВ Іпатія Білинського (1747–1751; 1759–1771), Львівського єпископа і митрополита Галицького Лева Шептицького (1748–1778), Перемиського єпископа Максиміліяна Рилла (1719–1793) та ін.

Важливі нововведення у структуру іконостаса, нові зразки синтезу стилів бароко–рококо в комплексному оздобленні вперше з'явилися саме у василіянських монастирських храмах[234]. Після рішень Замойського синоду у питанні літургійних практик, необхідно було забезпечити можливість поклоніння Святим дарам у святилищі, а для цього – дещо видозмінити давню структуру іконостаса[235]. Таке комплексне облаштування отримало назву «*архітектури в архітектурі*»: іконостас із суцільної перегородки перетворювався на «*ажурну сценографічну структуру, яка скеровувала погляд вірних до головного вівтаря*», мала архітектура вівтаря була доповнена різьбленням, скульптурою, позолотою та малярством[236]. Василіянська верхівка, серед якої було чимало вихованців папських колегіумів, добре знала посттридентську ідеологію католицьких образотворчих програм та принцип так званого *Bel composto*. Цей принцип, який зародився в інтер'єрах католицьких церков XVII ст. і базувався на розмиванні границь між живописом, скульптурою та архітектурою, вважався «*ідеальним сплавом усіх елементів мистецтва: кольору, динаміки, світла, й*

[234] Kowalczyk J. Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej. *Rocznik Historii Sztuki*. 2003. T. XXVIII. S. 287; Красний П. Львівське мистецьке середовище супроти ідеї симбіозу мистецтв при оздобленні та впорядженні сакральних інтер'єрів (1730–1780). *Незалежний культурологічний часопис Ї*. Львів, 2013. Ч. 72. URL: http://www.ji.lviv.ua/n72texts/Lvivske_mistecke_seredovysche.htm

[235] Кобрин М. Замойський синод... С. 241.

[236] Драган М. Українська декоративна різьба... С. 157; Жишкович В. Рококові іконостаси-вівтарі Західної України: особливості образно-пластичної побудови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2008. № 7. С. 76–83.

відчуття «звучання небесних хорів»»»[237]. Така взаємодія між різними видами образотворчих мистецтв мала викликати у вірних емоційні, чуттєві та інтелектуальні реакції (Рис.16).

Під впливом декоративних схем «малої архітектури» вівтарів змінювалася й архітектоніка українських унійних іконостасів. Суцільна стіна іконостаса суттєво трансформувалася: його фронтальна площина укладалася із заломами (під різними кутами огляду); горизонтальні ряди ікон розділялися арковим просвітом між нижнім і верхнім ярусами, утворена арка відкривала можливість огляду святилища, іноді верхні ікони переносилися на стіни святилища, а сам іконостас був зредукований до намісного ряду[238]. Одними із перших зразків із нововведеннями були іконостаси церкви Святої Трійці (згодом Вознесіння), монастиря ЧСВВ у Золочеві (1750-ті роки), церкви Благовіщення монастиря ЧСВВ у Підгірцях (1760-ті роки, проєкт Себастьяна Фесінґера)[239].

Якщо бракувало власних художніх сил, то василіяни залучали кращих майстрів, що перебували на службі магнатів чи королівського двору. Прикладом може бути діяльність художника Василя Петрановича (бл. 1680–1759), що служив при дворі Собєських у Жовкві, однак також малював іконостаси для монастирів у маєтностях Собєських: у Краснопущі (церква Вознесіння, після 1730 р.), Крехові (церква св. Миколая), Віцині (церква Св. Онуфрія, після 1759 р.), частину – разом із василіянськими малярами Памвою Козаркевичем та о. Симеоном Скрипецьким[240].

Власне, здібні до рисування і живопису монахи-василіяни, які були виконавцями різних оздоблювальних робіт і протягом життя змінювали багато монастирів, складають цей другий рівень зацікавлення мистецькою

---

[118] Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju I wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780). *Rocznik Historii sztuki*. Warszawa, 2005. T. 30. S. 147–186.
[238] Драган М. Українська декоративна різьба... С. 154.
[239] Александрович В. Монументальний живопис XVII ст. :/Історія українського мистецтва: у 5 т. Т. 3. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. С. 388, 421.
[240] Голубець М. Малярі-василіяни на тлі... С. 449.

проблематикою у чернечих осередках[241]. Підтвердженням цієї тези можуть бути листи-обіжники від протоігуменів до настоятелів монастирів (Свято-Покровська провінція ЧСВВ, 1776), в яких зазначалося, що «*монахи, які володіють певними ремеслами, повинні набутим ремеслом долучатися до потреб Чину*»; відповідна інформація про вміння і таланти монахів фіксувалася у каталозі чернецтва із позначками про певний вид ремесла (A – ювелір, F – коваль, FF – слюсар, H – годинникар, Ht – рільник, L – столяр, LL – скульптор, M – муляр, P – маляр, S – швець)[242]. Серед них були й монахи-митці, про твори яких відомо дуже мало, але цікавою є динаміка їхнього руху по різних монастирях та виконані ними твори.

Звертаючись до діяльності василіянських ченців середини XVIII ст., можна прослідкувати траєкторії їх діяльності та встановити найбільш важливі пункти з точки зору розвитку церковного малярства. Аналізуючи наведений спершу С. Барончем, а згодом М. Голубцем перелік василіянських іконописців, ми виявили , що практично кожен із них у різний час був пов'язаний із Почаївським монастирем[243]. Із групи таких василіянських художників можна виділити кілька постатей із помітною активністю у різних чернечих осередках: Павла (Памву) Козаркевича, Алімпія Токаревського, Самсона Скрипецького, Пахомія Пренятицького та Саву Калиновича.

Одним із перших майстрів-василіян, згаданих у хроніках монастиря, був Пахомій Пренятицький, який в 1744 р. виконав розпис купола старої Успенської церкви в Почаєві (розібраної у другій половині XVIII ст.)[244]. В куполі вперше впроваджено композиції, присвячені чудесам ікони Богородиці Почаївської, теми, які згодом розгорнуто змалював

---

[241] Barącz S. Wiadomość o malarzach Bazyliańskich. *Przegląd Archeologiczno-Biograficzny*. Warszawa, 1882. T. III. S. 106–118.

[242] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок в історії і культурі українського народу... С. 88.

[243] Barącz S. Wiadomość o malarzach Bazyliańskich. Przegląd Archeologiczno Biograficzny. Warszawa, 1882. T. III, S. 106–118; Голубець М. Малярі-василіяни на тлі... С. 452.

[244] Сидор О. Монументальний живопис :Історія українського мистецтва: у 5 т. С. 452.

Л. Долинський у живописних панно головної нави нового Успенського собору в 1807–1810 рр.

Згадуваний вище за роботою у Віцинському монастирі, маляр Памво (Павло) Козаркевич в 1746 р. вступив до Почаєвської майстерні[245]. В 1749 р. був висланий на науку в Кам'янець-Подільский до Криштофа Радиловського (Юрія Радивиловського), з яким невдовзі приїхав до Львова. В 1751 р. Козаркевич був висвячений єпископом Левом Шептицьким на пресвітера. В різні періоди Козаркевич служив у різних монастирях: в Святоонуфріївському у Львові, в Почаєві, в Кременці, у Віцині: скрізь виконував малярські роботи, деякий час був префектом «фабрики» (управителем будівництва і опорядження) монастиря в Загорові [246] . В загоровському монастирі близько 1760-х років працював інший почаївський учень – Алімпій Токаревський, про якого відомо, що малював там вівтарі[247].

Досить карколомну кар'єру завдяки навчанню у почаївській малярні зробив Антоній Грушецький, який вступив до Почаївського монастиря в 1751 р. Перед тим він, імовірно, навчався у Кам'янці-Подільському у маляра Криштофа Радиловського (Юрія Радивиловського) та (малоймовірно) у львівського художника Станіслава Строїнського. Протекція Радиловського при спільній роботі в маєтку в Підгірцях допомогла Грушецькому добитися сприяння Вацлава Жевуського. Для бічних вівтарів монастирської церкви в Підгірцях А. Грушецький намалював образи Матері Божої та Ісуса. Але в 1760 р. Грушецький нібито повернувся до світського життя, деякий час працював у Кракові під ім'ям Антоній Ігнацій Домбровський. Після 1770 р. дістався до василіянського монастиря у Супраслі, де знову працював як

[245] Голубець М. Малярі-василіяни на тлі... С. 448.
[246] Загоровський монастир – монастир ЧСВВ із церквою Різдва Богородиці, в 1710 братство разом з ігуменом Лаврентієм Драґинським прийняло унію. Монастир був важливим релігійно-мистецьким осередком василіян. При монастирі діяли скрипторій, шпиталь, друкарня та іконописна майстерня, заснована за участі Йова Кондзелевича. В 1722 р. Кондзелевич намалював для монастиря іконостас. Ігуменом Загоровського монастиря в 1750-х рр. був о. Іпатій Білинський, протоархимандрит ЧСВВ Руської провінції, також відомий уважним ставленням до справ церковного мистецтва.
[247] Голубець М. Малярі-василіяни на тлі... С. 465.

маляр, співпрацював із супрасльською друкарнею[248].

Художнього ремесла у Почаєві навчався також Гіацинт Калиновський, який згадується як маляр у різних монастирях коронної провінції від 1752 р. У Почаєві з 1760 р., Калиновський намалював образ св. Варвари для братства при монастирській церкві. Для василіянської церкви у Крехові Калиновський в 1776–1777 рр. намалював образ св. Іоанна Златоустого. Йому належить портрет Миколи Потоцького для монастиря в Золочеві (бл. 1773 р.)[249].

Вихованець почаївської малярні з 1760 р. Сава Калинович, прийнявши монаші обіти в 1761 р., майже одразу був відісланий до Підгірець для малярських робіт. Висвячений Луцьким владикою С. Любинецьким-Рудницьким в 1764 р. на диякона, а потім – пресвітера, Калинович був переведений в Загорівський монастир «*pro exercenda arte sua pictorial*» (для подальшого вишколення в малярських роботах). Він пробув у Загоровському монастирі 9 років (до 1772 р.), далі був відісланий у Добромиль, в 1773 р. скерований для малярських робіт до Крехова; встиг попрацювати ще у Ліску і Замості, у Теребовлі, а упокоївся у Львові при монастирі Св. Юра в 1785 р.[250].

Дуже динамічною була професійна діяльність маляра Самсона Скрипецького, який починав свою діяльність у 1750 р. в Добромильському монастирі, згодом – у Святоонуфріївському монастирі Львова; з 1754 р. виконував обов'язки пресвітера у монастирі Св. Йоана Богослова у Львові. В 1770 р. С. Скрипецький віднотований як маляр в Уневі, де малював образи для новозбудованої церкви Віцинського монастиря. З 1773 р., для виконання різних малярських робіт, він далі переходив по монастирях: Щеплоти, Краснопуща, Теребовля, Струсів, щойно з 1784 р. осів як священник, а потім ігумен у Чорткові[251].

---

[248] Там само. С. 451.
[249] Там само. С. 449.
[250] Там само. С. 461.
[251] Там само. С. 468.

Вилучені із розлогого огляду М. Голубця матеріали про василіянських малярів дозволяють сформувати певну мережу географічних пунктів та мережу персональних контактів, у якій раз по раз виникають Почаїв – Підгірці – Загорів – Кам'янець-Подільський та імена Криштофа Радиловського (що ототожнюється із Юрієм Радивиловським) і магната Вацлава Жевуського. Зібрані воєдино, ці відомості проливають певне світло на обставини взаємодії василіян, магнатів і вільних митців, якими були Радзиловський чи Строїнський. Діяльність ордену прискорювала зустріч між православною та католицькою релігійними живописними традиціями, оскільки василіяни впроваджували в релігійне мистецтво нові теми та символи, адаптовані із католицьких зразків. Можна стверджувати, що монастирські іконографічні програми були софістикованими і відрізнялися від парафіяльних, які писали світські художники.

Хоча дослідниця василіянського чину на землях Руської корони другої половини XVIII ст. Б. Лоренс стверджувала, що іконописна майстерня в Почаєвському монастирі діяла від другої половини XVIII ст.[252], однак інші джерела підтверджують інформацію, що у середині XVIII ст. монастир вже був головним осередком церковного мистецтва, навколо якого групувалися провідні художні сили. До зразків діяльності Почаївської іконописної майстерні можна віднести копію ікони Богородиці Почаївської (бл. 1750) із колекції НХМУ. Таким чином, розквіт Почаївської іконописної школи розпочався в 1750–1760-х роках, коли монастир, як резиденція луцького єпископа, перебував під особливим протекторатом Луцького владики Сильвестра Рудницького-Любинецького (1750–1770-ті роки)[253].

В контексті розвитку почаївської малярської школи у XVIII ст. не до кінця зрозумілим залишається запрошення до монастиря на зламі XVIII–

[252] Lorens B. Bazylianie provincji koronnej w latach 1743–1780. Rzeszów: Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. S. 390–393.

[253] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок в історії і культурі українського народу XVIII – 30-х років XIX ст. : автореф. дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01.Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2018. С. 122.

XIX ст. італійського художника Костянтина Веллані (Вілляні, 1751–1823). Цей маляр, учень неаполітанської школи, працював як мандрівний художник по різних магнатських дворах Центральної Європи, малюючи портрети та релігійні композиції (зокрема, 18 полотен для катедри у Вільно). У візитації Почаївського монастиря 1802 р. було віднотовано 11 його образів: Успіння Богородиці, св. Трійця, свв. Миколай і Василій Великий, Йоан Хреститель, св. Онуфрій, мч. Стефан, свв. апостоли Петро і Павло, св. Варвара[254]. З них збереглися лише образи св. Миколая і мч. Стефана.

Серед першочергового інтересу василіянського духовенства у комплексі мистецько-релігійних питань XVIII ст. були також книговидавничі потреби, а серед головних монастирських центрів друкарства і графіки – Крехів та Почаїв. Хоча ці осередки добре вивчені і досліджені, але окрему увагу варто звернути на книговидавничий контекст як поширення певних іконографічних взірців та орнаментальної графіки, а також на проповідницьку літературу та служебники, які регламентували нововведення Замойського собору.

Вирішальний вплив на церковно-релігійну і видавничу діяльність Почаївського монастиря справило окружне послання митрополита Атанасія Шептицького від 3 травня 1738 р. У ньому наполягалось на уніфікації існуючих і подальших видань церковних книг та містилися вимоги, яких необхідно при цьому дотримуватися, зокрема у зв’язку із введенням обов’язкових річних свят Пресвятої Тайни Євхаристії (Божого тіла), Співстраждання Пресвятої Богородиці і служби Йосафату Кунцевичу (виникла необхідність видання цих служб).

Запозичене у римо-католиків свято «Співстраждання Пресвятої Богородиці» призначалось декретом Замойського собору 1720 р. на десяту п'ятницю після Великодня. Але й раніше в українських церквах стало популярним зображення Матері Божої з серцем, пронизаним мечами – знаковий християнський образ скорботної матері. Запровадження цього

[254] Каталог книг и икон, находящихся в библиотеке Лавры (1831 р.). ДАТО. Оп. 3. Спр. 12. Арк. 19 зв.

святкування, по суті, поєднало давні українські традиції (святкування п’ятниці) з усталеними традиціями католицького християнського світу.

Важливим кроком у розвитку унійної теології стало видання руськомовного «Богословія нравоучітєльного» (Почаїв, 1751) як посібника для священників, який містив догмати унійної церкви і допомагав поглибити богословські знання та виконувати священничу місію. Характерними зразками унійного богослов’я були також наступні видання: «Сімя слова Божія на ниві сердец человіческихъ сіянного» (1752), «Поученіе о обрядах», «Народовіщаніе или слово к народу кафолическому» (1765), насичені живою образною мовою проповіді та тлумачення євангельських правд. Окремо варто згадати почаївські Требники, сформовані на основі Требника П. Могили, в яких були враховані особливості церковного, родинного та громадського побуту українців, й вони використовувалися не лише в уніатських, а й у православних церквах України.

У Почаївській друкарні між 1730–1830-ми роками було видано понад 230 кириличних і понад 170 латинських видань[255]. Серед них – численні збірники проповідей другої половини XVIII ст.: М. Ольшавського, А. Філіповича, Т. Щуровського, Г. Левицького, С. Важинського, Ю. Добриловського та ін., латинською та церковнослов’янською чи староруською мовами.

На кінець XVIII ст. впровадження латинізуючих елементів у церковний календар, обряд і культові практики було добре помітним. Наприклад, у почаївському Молитвослові 1793 р. з’явилася суто латинська форма літанії. «Літанія до Пресвятої Діви Богородиці», або «Лоретанська Літанія», як одна з найвідоміших богородичних молитов, сформованих в XV–XVI ст., особливо актуалізована у посттридентський період підйому католицького пієтизму (Рис.17). Образи літанії також мали пряму транспозицію у візуальні

[255] Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві: ініціатори та виконавці. *Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки* : зб. наук. праць. Київ: Нац. б-ка України ім. В. Вернадського, 2011. С. 7–22.

образи малярського циклу Успенської церкви Почаєва, про що детальніше йдеться у підрозділі 5.2. Окрім впровадження нового свята «Найсвятішої Марії Панни Болесної», по-новому почали називати традиційні богородичні свята: свято Успіння Богородиці згадувалося як Успіння, «Zaśnięcie», в 1747 р. зустрічається польський відповідник «Внебовзяття», втім, подібні латинські запозичення були характерні і для православних церков київської митрополії[256]. Так само запис свята Покрови Богородиці змінився на свято Протекції «Найяснійшої Марії Панни». Виразним прикладом синтезу православних та унійних практик можна вважати видання «Богогласник» (1790), у якому, наприклад, було вміщено україномовну пісню-гімн на прославу Богородиці Бердичівської, що була однією з найважливіших святинь римо-католиків на Україні.

Окремо варто згадати мистецьке оздоблення почаївських друків, та ґроно майстрів-граверів, що мали стосунок і до монастиря, і до інших василіянських осередків та парафіяльних храмів. Одне із перших видань – «Служебник» (1734) – мав прегарні сторінкові ілюстрації чудотворної ікони Почаївської Богородиці, різдва Богородиці, трьох святителів та Розп’яття. В Почаєві друкували антимінси і копії чудотворних ікон, зображення святих та історичних подій, авторства Івана Охримовича, мідерити Теодора Стрільбицького (зображення чудотворних ікон), гравюри Йосифа (перша половина XVIII ст.) і Адама Гочемських (1770–1780-ті роки), присвячені церемонії коронації почаївської чудотворної ікони (1773) та численні інші релігійні цикли. Розкішне графічне оформлення мали почаївські Мінеї празничні (1737, 1750), ілюстровані братами Гочемськими. Ще у першій половині XVIII ст. в почаївській Мінеї (1737), а потім у Служебнику (1755) з’явилася графічна композиція форти «Взяття на небо Пресвятої Богородиці» (Рис.18), як адаптований варіант католицької іконографії , популярний у другій половині століття. Окрім образу чудотворної Богородиці Почаївської,

[256] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок... С. 149.

до найбільш шанованих святих, що мали широку іконографію у Почаївському монастирі, належали також св. Миколай, св. Варвара, св. Онуфрій і св. Йосафат (Кунцевич)[257]. Їм також присвячували відпустові служби, акафісти, ікони. Необхідно зазначити, що в почаївських виданнях унійного періоду (кінця XVIII ст.) також наявні запозичення із київських друків[258].

Чудеса почаївського образу із віршованими підписами, місце поклоніння (слід стопи) долучалися до основного зображення ікони Богородиці Почаївської у Служебнику (1755 р. та наступних років видання), у Євангелії на світлу седмицю (1759) гравер зафіксував приблизний вигляд почаївської обителі до перебудови часів М.В. Потоцького (1771 р.). Унікальною пам'яткою середини XVIII ст. є дереворит на шовку «Чуда Пресвятої Богородиці в іконі Почаївській» (бл. 1757 р. Рис.19), де зображені найвідоміші чудеса із підписами та проставленими датами, коли ці чудеса відбувалися, а їхні описи можна знайти у виданні «Гора Почаївська»[259]. Видання почаївського монастиря василіянського періоду важливі не лише своїм змістом та художньою якістю графічних елементів, але як підтвердження живого багатоаспектного процесу творення унійної традиції в її релігійно-мистецькому вимірі. З наведеного огляду діяльності Почаївського монастиря у василіянську епоху (1713–1831) зрозуміло, що в монастирі акумулювалися значні художні сили, а вплив іконописної майстерні та друкарні на розвиток унійної релігійно-мистецької сфери був безсумнівним і виходив далеко поза межі Луцької єпархії чи Руської провінції ЧСВВ (станом на 1780 р., Тороканська капітула).

Повертаючись на терени Львівсько-Галицької єпархії, для з'ясування

---

[253] Бочковська В. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII–XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України; упор. В.Г. Бочковська, Л.В. Хауха, В. А. Адамович. Київ, 2008. С. 28–29.

[258] Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві... С. 7–22.

[255] Бочковська В. Рідкісна гравюра на шовку «Почаївська Богородиця з чудами» в збірці Музею книги і друкарства України. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції*. Луцьк, 2008. С. 152–154.

передумов інтересу єпископів до питань мистецького патронату у XVIII ст., необхідно проаналізувати наскільки ці питання корелювалися потребою престижу конфесії у складній історико-культурній реальності уніатів Львова. Дослідники історії й культури Львова торкалися питань взаємодії церковної влади і митців, питань мистецького патронату кліру, шляхти і мирян при оздобленні храмів та влаштуванні церковних урочистостей в латинському середовищі[260]. Про мистецький патронат львівського латинського єпископа В.І. Сєраковського на основі листів і документів писав Ф. Бостель[261]. Про вплив унійного кліру на архітектурне і мистецьке опорядження храмів у XVIII ст. в межах єпархії писали окремі дослідники[262].

Період адміністрування єпархією за Йосифа Шумлянського **(**1674–1708) можна умовно назвати часом інвентаризації церков та переоцінки релігійної мистецької спадщини минулого. Зокрема, завдяки реєстру, укладеному на вимогу єпископа в кінці XVII ст., дізнаємося, що у Львові було 15 українських церков, 5 із яких були муровані, решта – дерев'яні, внутрішнє опорядження цих церков описувалося досить коротко: «Деісіс» (іконостас) «давній», «високої сницарської роботи» або «простої роботи», «золочений» тощо[263].

---

[260] Жолтовський П. Декорація Львова на урочистостях коронації образа Домініканської Богородиці у 1751 році. *Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т. CCXXVII. С. 382–386; Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини... С. 320–331; Bostel F. Z dziejów malarstwa lwowskiego. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii sztuki w Polsce*. Kraków, 1896. T. 5. S. 264–270; Krasny P. Architektura cerkiewna... S. 110–116.

[261] Bostel F. Przyczynek do dziejów restauracyi katedry lwowskiej w XVIII w. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki*. Krakow, 1901. T. 8. N. 4. S. 597–614.

[258] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра у Львові. Київ, 2008. С. 61-67; Вуйцик В. Митрополити Атанасій і Лев Шептицькі та їх внесок у мистецьку культуру України. *Київська Церква.* Київ, 2001. № 2/3 (13/14). С. 253–256; Лильо О. Львівське середовище малярів 30–50-х рр. XVIII ст. *Вісник Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львівський філіал*. Львів, 2006. № 8. С. 34–39; Dworzak A. Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi bazylianów w Krechowie za przełożeństwa superiora Sylwestra Laszczewskiego. *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej ;* red. W. Walczak. Bialystok, 2017. T. VIII. S. 463–478.

[263] Інвентар катедрального собору Св. Георгія у Львові 1719–1729, 1734 рр. МВ-129/140. 61 арк.

На останні роки адміністрування єпископа Шумлянського припадає спорудження кількох львівських церков: Воскресіння (1695) зі школою і Братством; перебудова в 1706 р. церкви св. Федора Тиронського; будівництво і опорядження церкви Богоявлення – трьохвівтарної, із новим іконостасом на 22 ікони (освячена у 1711 р.) [264] . Прямих свідчень єпископського патронату над цими храмами не зафіксовано, церкви облаштовувалися за кошти міщан відповідної міської парафії.

Як знаковий крок Львівського владики Шумлянського можна вважати акт визнання чудотворними і перенесення чотирьох ікон Богородиці: Теребовлянської (1674); Верхратської (1688), Підгорецької (1699) та Крилоської (1707). Єпископ не приховував, що це був акт використання церковного мистецтва в конфесійній конкуренції (поняття, запропоноване в подібному контексті Н. Яковенко), на зразок впроваджуваних католиками пишних церемоній вшанування і коронацій чудотворних образів[265]. Знаком особливої пошани до Теребовлянської Богородиці можна вважати вотум королевича Костянтина Собєського 1724 р.: срібна таця із вибитим на ній портретом королевича та гербом[266].

Після владики Й. Шумлянського поміж 1708 та 1748 рр. адміністрування величезною об'єднаною «Львівською, Галицькою і Кам'янецькою» єпархією по черзі обіймали єпископи Юрій Винницький (1708–1710), Варлаам (Василь) Шептицький (1710–1715), Атаназій Шептицький (1715–1746) та Онуфрій Шумлянський (1747–1748), аж доки єпископську владу не перейняв впливовий і амбітний Лев Шептицький (1748–1778). Унійні єпископи у XVIII ст. обиралися виключно із

[264] Капраль М. Богоявленське братство Львова у XVIII ст.: дослідження та матеріали. *Львівські історичні праці. Джерела*. Львів, 2016. Вип. 5. С. XXXIII.

[265] Яковенко Н. «Битва за душі»: Конкуренція богородичних чуд. С. 808–825. Одним із перших, хто визнав важливу роль Марійного культу чудотворних ікон у Галичині, був В. Щурат. Див.:Щурат В. Маріинський культ на українських землях давньої польської держави. Львів, 1910. С. 3–4.

[266] Інвентар про надходження до Святоюрської катедри церковно-мистецьких дарів і літургійних речей (1719 р., з пізнішими дописами). Відділ рукописів, ЛННБ. Ф. 3. Оп. 1. Спр. 129. Арк. 27, 49.

василіянського духовенства, представники якого навчалися у папських колегіумах. З іншого боку, василіянам, як верхівці кліру, та його еліті, закидали зверхність щодо парафіяльного духовенства та прихильність до адаптації латинських взірців у питаннях культу та оздоблення церков[267]. Вище було зазначено, як саме василіяни, як найбільш освічена частина церкви XVIII ст., першими адаптували нові художні форми та сприяли поширенню нових взірців у монастирських та парафіяльних церквах.

Наступник Шумлянського, єпископ Варлаам Шептицький за короткий період свого правління відзначився більше юридичною обороною львівських міщан-уніатів, зокрема щодо надання їм рівних прав із іншими етнічними спільнотами Львова. В 1713 р. він надіслав Римській курії меморіал щодо літургійної традиції та юрисдикційного зв'язку унійної Львівсько-Галицької єпархії із Київською митрополією[268]. Це був важливий документ, що засвідчував тяглість традиції та особливості східного обряду в підтриманні ідеології Slavia Unita. Із питань культурного патронату єпископа Варлаама можна виділити його інтерес до книговидання (так, були видані «Зерцало Богословія» К. Транквіліона Ставровецького та «Житіє Великого князя Владимира Київського», обидві – 1710).

Значно масштабнішими ініціативами у сфері церковного мистецтва відзначився інший представник українського роду Шептицьких – львівський єпископ Атаназій(Антоній) (єпископ з 1715 по 1746 рр., з 1729 р. – митрополит Київський і Галицький). Атаназій Шептицький здійснив важливі інституційні перетворення в унійній церкві, започаткував реформу чину святого Василія Великого (затверджену Дубенською капітулою 1743 р.). Хоча єпископу Атаназію закидали латинізацію обряду, включно із вимогами до оздоблення храмів та зовнішнього вигляду духовенства, однак, з

[267] Левицька М. Короновані ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII–XIX ст. (історіографія і зразки). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7/8. С. 270–284; Ленцик В. Рід Шептицьких в українській церкві. *Богословія*. 1988. № 52. С. 108–124; Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття.. .С. 88–90.

[268] Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII ст. С. 613–615.

перспективи часу, такі прагнення єпископа мали скоріше модернізаційний, але не латинізуючий характер: адже при цьому він рішуче запобігав релігійним конверсіям з «руського» на латинський обряд. В контексті питань мистецького патронату заслуговує на увагу згадка з інвентаря собору Св. Юра 1723 р. про влаштування в соборі комплексу вівтарів (зокрема, Богородиці Покрови та св. Василія Великого) та амвона, можливо, виконаних групою різьбярів та малярів із Жовкви[269].

Владика Атаназій провів перші офіційні коронації руських чудотворних ікон, перетворюючи їх на важливі унійні релігійно-культурні маніфестації, за участю не лише уніатів, а й представників інших християнських конфесій у єпархії[270]. Варто зазначити, що коронації були впроваджені римо-католиками в Речі Посполитій на початку XVIII ст. згідно з буллою Папи Бенедикта XIV про вшанування Марії («Gloriosae Dominae», 1747), яка суттєво вплинула на розвиток Марійного культу, і не тільки серед католиків. Одною із перших унійних коронацій значного масштабу, здійсненою відповідно до процедури та вимог Апостольського Престолу, була коронація Жировицької ікони Богородиці в 1726 р.[271]. Після цього унійні коронації набули поширення, залучаючи представників з інших деномінацій (римо-католиків, вірмен, православних), своєрідно реалізуючи той «потенціал примирення», який завжди був іманентно притаманний вшануванню Богородиці та богородичних ікон[272]. Відповідним прикладом такого понадконфесійного вшанування може бути розвиток культу

---

[269] Інвентар катедрального собору Св. Георгія у Львові 1719–1729, 1734 рр. Відділ рукописів ЛННБ. МВ-129/140. 61 арк.

[266] Barącz S. Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce. Lwów, 1891. S. 153. Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne. Warszawa, 2003. S. 25–26.

[271] Betlej A. Ceremonial settings accompanying religious celebrations in 18th century Lviv. URL: https://www.academia.edu/28864858/THE_ARTISTIC_SETTING.

[153] Gil A. Kult ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Źródła i konteksty. w: Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny ; Pod red. A. Gila, M. Kalinowskiego, I. Skoczylasa. Lublin; Lwów, 2016. S. 59–72; Bator Z. Problem świętych wizerunków ikon maryjnych w duszpasterstwie. *Salvatoris Mater*. Przemyśl, 2005. № 1/2. S. 100–120.

Богородиці в Марія-Повч (унійна церква св. Михаїла на теренах Угорського королівства, регіон Ньїредьгази). Невдовзі після визнання ікони чудотворною Ватиканом (1715), розпочалося будівництво нової церкви (1731–1756 рр., проєкт архітектора Ніколая Ліцкі) під протекторатом мукачівського унійного єпископа Григорія Бізанція (1716–1733) [273].

Коронаційні церемонії не лише пожвавлювали церковну діяльність серед вірних, але викликали до життя різні форми мистецької продукції програмного характеру: монументально-декоративні архітектурні композиції (стаціонарні в'їздні брами), живопис (монументальний на фасадах і в інтер'єрах церков, станковий), репродукційну графіку, скульптуру і ювелірне мистецтво (медалі, натільні хрестики тощо)[274].

Найважливішою ініціативою Атаназія Шептицького у справі мистецького патронату була перебудова катедри Св. Юра у Львові. Тут варто докладніше охопити тогочасну ситуацію із будівництвом і оздобленням львівських храмів, як певну важливу тенденцію релігійного розвитку різних конфесій у другій половині XVIII ст. Від середини XVIII ст. можна було спостерігати значне пожвавлення будівельного руху серед львівських римо-католиків. Одним із перших, між 1718–1739 рр., почалося будівництво костела Св. Антонія. Імовірним автором архітектурного проєкту вважається Б. Меретіні, оригінальний скульптурний декор на фасаді виконав С. Фесінґер, різьблення бічних вівтарів – А. Штіль, а кульмінацією скульптурного оздоблення храму стало «Розп'яття» авторства Й. Г. Пінзеля. Над живописним оздобленням інтер'єра працювали С. Строїнський (Львів) та Й. Маєр (Брно, Моравія)[275]. Синтез образотворчих мистецтв (архітектури, скульптури і монументального малярства), нова художня мова, ефекти квадратури робили цей костел надзвичайно привабливим зразком нового стилю у Львові. Такі проєкти Б. Меретіні у Львові, як перебудова костелу

[273] Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття... С. 87.
[274] Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych… S. 20-22.
[275] Kowalczyk J. Swiatynie i klasztory pozniobarokowe w archidiecezji lwowskiej. *Rocznik historii sztuki*. Watszawa, 2003. T. 28. S. 229.

кармеліток черевичкових (1743–1759) та будівництво костелу сакраменток (тривало з 1744 по 1780 р.), також привертали увагу новаторством стилю і цілісністю монументально-декоративного вирішення релігійної програми кожного з орденів.

Майже одночасно у Львові будувалися нові або перебудовувалися існуючі католицькі храми. Між 1739–1745 рр. орден тринітаріїв спорудив костел Св. Миколая (архітектурний проєкт К. Гранацького, Рис.20); оздоблювальні роботи з встановлення пишного різьбленого вівтаря у стилі рококо та оригінального амвона зі скульптурним декором (проєкт С. Фесінґера) тривали до 1770-х років[276]. Дійсно, в історичній ретроспективі розвитку архітектури і мистецтва у Львові це був час вражаючого підйому різних художніх сил, діяльності видатних архітекторів і малярів, як Б. Меретіні і Й. Г. Пінзель, скульпторів М. Полейовського, Ф. Олендзького, С. Фесінґера, художників С. Строїнського, Л. Долинського, О. Білявського та багатьох інших.

Одною із найбільш монументальних сакральних будівель Львова середини XVIII ст. став костел Пресвятої Євхаристії ордену домініканців, споруджений між 1744–1764 рр. за проєктом Я. де Вітте та М. Урбаніка[277].

Архітектурні прототипи до львівського проєкту можна вбачати у видатних пам’ятках Відня (церква Св. Карла Борромео, архітектор Й.Б. Фішер фон Ерлах) чи Праги (костел Св. Миколая, архітектор К.І. Дітценґофер). В архітектурному проєкті головну увагу було приділено синтезу архітектурних форм та пластичного декору у вигляді статуарної скульптури і декоративних рельєфних елементів в інтер’єрі й екстер’єрі храму.

---

[272] Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne... S. 147–186.

[277] Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K. Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor oo. Dominikanów. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Seria: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Kraków, 2012. Pt. 1. Vol. 20. S. 171–280.

У 1760–1770-х роках назріла барокова модернізація торкнулася також латинської катедри Успіння Пресвятої Богородиці. На замовлення єпископа В.Є. Сєраковського іконографічну програму малярства (замовлену С. Строїнському) розробив архідиякон катедри Штепан Мікульський [278]. Навіть із цього побіжного огляду видно, наскільки інтенсивними були будівельні й оздоблювальні роботи у багатьох римо-католицьких храмах Львова середини і другої половини XVIII ст. В цих явищах можна побачити відгук папської конституції 1742 р. «Esti pastoralis», за якою Папа Бенедикт XIV наполягав на поширенні типових барокових схем в архітектурі фасадів та внутрішнього розпланування католицьких храмів, і ця тенденція невдовзі досягнула й унійної церкви (наприклад, у композиції фасаду із двома вежами паломницької церкви в Марія-Повч, 1730–1760-ті роки).

У такому контексті необхідність спорудження нової катедри на Святоюрській горі можна пояснити не лише практичними потребами отримати просторіший і сучасніший храм. Ініціативу владики Атаназія Шептицького щодо перебудови собору треба розглядати як духовний маніфест уніатів, які прагнули утвердитися в актуальному поліконфесійному просторі. На цьому етапі розвитку унійної церкви єпархія мала достатньо фінансових ресурсів, щоб здійснити цей масштабний проєкт.

Єпископ А. Шептицький зумів зібрати на будівництво значну суму коштів (понад 116 тисяч золотих), і в 1744 р. було закладено фундамент під новий храм[279]. Будівництво тривало з 1744 по 1764 р., але владика Атаназій не дожив до його завершення і не побачив новобудований собор... Подальші етапи оздоблення відбувалися між 1768–1778-м (або 1780-м) роком, припавши на тривалий час адміністрування Лева Шептицького (1749–1778) та його помічника й наступника – Львівського єпископа Петра Білянського (1778–1798).

[278] Kowalczyk J. Swiatynie I klasztory pozniobarokowe… S. 229.
[279] Вуйцик В. Архикатедра Святого Юра у Львові... С. 12.

Спосіб реалізації задуму і результат проєкту залежали від багатьох чинників, серед яких були головними насамперед фінансовий (наявність коштів) та естетичний (рівень запрошених архітектора і митців). У 1744 р єпископ Атаназій підписав угоду із Б. Меретіні (Meretini, Merettiner) про будівництво катедри Св. Юра [280]. Вихованець центральноєвропейського мистецького середовища, на початок 1740-х Меретіні був добре відомий у Галичині завдяки роботі на М. Потоцького в Бучачі і Городенці[281].

Архітектор не лише презентував проєкт, але здійснював нагляд і керував роботою усієї будівельної «*fabrica ecclesiae*». Фабрика була великим колективом майстрів: архітекторів, будівничих, скульпторів, живописців, що потребувала чіткого загального керівництва для дотримання усіх деталей проєкту. Єпископ Атаназій не дожив до завершення будівництва собору (помер у 1749 р.), через 10 років не стало і головного будівничого – Б. Меретіні. Львівську єпископську катедру очолив Лев Шептицький (1749–1778), а нагляд за будівельними і оздоблювальними роботами в соборі і в резиденції перейняв Клемент Фесінґер. Загалом будівництво собору було завершено у 1764 р., а оздоблювальні роботи всередині тривали з перервами до кінця 1780 р. [282]. Стосовно початку участі Л. Долинського у роботі «святоюрської фабрики», то ми вже згадувати у підрозділі 2.1. про ймовірні обставини входження молодого митця у коло спілкування вищих церковних ієрархів. У цьому колі Лев Шептицький став для митця правдивим меценатом і покровителем, але також і вимогливим замовником, інтереси якого були скеровані до модернізації художніх форм церковної архітектури та мистецтва, що супроводжувало еклезіальні потреби.

Патронат Л. Шептицького над оздобленням комплексу на Святоюрській горі був всеохопним, зауваження єпископа щодо розпланування цілого ансамблю собору, архієпископського палацу, подвір'я і мурів збереглися у

[280] Січинський В. Архітектура катедри Св. Юра... С. 51.
[281] Betlej A. Bernard Meretyn. *Allgemeines Kunstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, 2015. Vol. 89. S. 141–142.
[282] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра... С.179–181.

кресленнях 1771 р.[283]. На ранньому етапі оздоблення новозбудованого собору (1768–1770 рр.) працювало ґроно видатних місцевих майстрів: архітектори і декоратори Себастьян і Клемент Фесінґери, архітектор Франц Кульчицький, скульптори Михайло Філевич і Семен Стажевський, врешті – художник Юрій Радивиловський (Радиловський). На той час Радивиловський (активний між 1749–1781 рр.) мав уже чималий досвід та ім'я, мав учнів і помічників із середовища василіянських іконописців, з якими виконував різні малярські роботи (підрозділ 2.1 і 2.3).

Безперечно, для Долинського це було дуже достойне середовище набуття практичного досвіду і творчого вдосконалення. Вже згадувалося, у львівському середовищі другої половини XVIII ст. було багато художників, але небагато з них мали належну освіту, талант і здатність працювати в новому стилі, як того бажав замовник. Однак відсутність чітких документальних відомостей щодо угоди між єпископом та Юрієм Радивиловським не дозволяє прояснити об'єм замовлених цьому художнику робіт і загальний план єпископа щодо малярства в інтер'єрі храму. Особливості манери і окремі композиції Радивиловського проаналізовані у наступному розділі, і можна стверджувати, що вони характеризуються певною програмністю і цілісністю задуму та засвідчують високий професійний рівень майстра. Чому тоді у процесі малярських робіт єпископ Л. Шептицький вирішив, що завершувати цей амбітний проєкт буде саме молодий Лука Долинський? Чи був шанс на спільну діяльність у тандему Радивиловський–Долинський, так само як працювали у Львові тандеми архітекторів Меретіні–Пінзеля чи скульпторів М. Філевича–С. Стажевського?

Можна висловити гіпотезу, що на заваді такій спільній роботі могли стати кілька факторів: вимогливість єпископа щодо новаторства мистецького стилю малярства в соборі, якісь конфлікти чи непорозуміння із

[283] «*План зведених мурів і будівель, для симетрії впроваджених кс. Леоном Шептицьким єпископом Львівським*». Цит за: Александрович В. 2008. С. 104.

Радивиловським, що на той час був досвідченим і амбітним майстром, або ж небажання самого Радивиловського продовжувати/завершувати проєкт через невідомі нам обставини. Проаналізувавши біографію та особистість Лева Шептицького, свідчення сучасників про нього як церковного ієрарха і людину, чутливу до інтелектуальних, естетичних новацій, але й далекоглядну та досвідчену у ситуації динамічних політичних змін, можна висловити припущення, що стиль Долинського після мистецької академії у Відні, його творчий ріст (засвідчений надісланими з Відня портретами) переконали єпископа передати завершення проєкту саме Л. Долинському.

Отже, Лука Долинський згаданий вперше як «pisarz fabryczny» в рахунках робіт «святоюрської фабрики» у Львові в 1768 р.[284]. Порівнюючи наведений у рахунках рівень оплати праці митців, можна приблизно уявити і масштаб покладених на них завдань. Якщо оплата робіт Радивиловського у 1770 р. становила «3060 злотих червінців – за образи», то Л. Долинському була встановлена своєрідна річна стипендія-salarium: з 15 липня 1770 по 11 лютого 1771 р. – 300 злотих.; наступний рахунок з лютого 1771 р. по 24 січня 1772 р. – 300 злотих[285]. Найімовірніше, що молодий художник працював як помічник Ю. Радивиловського, можливо, спочатку виконуючи другорядні мистецькі завдання. Які ж конкретно композиції були виконані в соборі між 1768–1775 рр., коли маляр відбув на навчання, розглядаємо у підрозділі 3.3.

Важливо лише вказати, що в той же період між 1768–1772 рр. був споруджений головний вівтар храму, як свідчать рахунки робіт, оплачених С. Фесінґеру, за 1770–1772 рр. значні суми за скульптурні роботи в інтер'єрі і на фасаді собору отримав також Михайло Філевич[286].

Вже згадувалося вище, що єпископ встановив невелику стипендію для навчання Л. Долинського у Відні і доручив опікуватися його справами

[284] Swięncickyj I. Rachunki robot malarskich i rzezbiarskich... S. 146–150. Треба зазначити, що В. Січинський згадував про рахункові книги будівництва собору Св. Юра у 26 зшитках, що обіймають 1748–1774 рр. Префектом будови був о. Арсеній Синицький. Див.: Січинський В. Архітектура катедри... С. 54.
[285] Swiecickyj I. Rachunki robot malarskich... S. 149.
[286] Драган М. Українська декоративна різьба... С. 164.

своєму представнику унійної курії о. Іванові Ґудзу[287]. Почавши навчання в зимовому семестрі 1775 р., художник сам запланував, що вдосконалення професійних вмінь забере не менше двох років. Оскільки єпископ погодився оплачувати проживання маляра у Відні, то Долинський і провчився вказані два роки та повернувся до Львова у серпні або вересні 1777 р. А до робіт у соборі приступив на початку 1778 р.

Відповідно до запроєктованої композиційно-декоративної схеми у Святоюрському соборі змінилася і топографія традиційних іконостасних ярусів: пророчий і апостольський чин перемістилися у верхню частину святилища, а празничковий цикл – у внутрішній простір вівтаря, в його нижню частину вигадливої декоративної обшивки-боазерії[288]. Отож на цьому етапі, між 1778–1780-м роками, митцеві довелося виконати значну за обсягом частину робіт: шість пар пророків овального формату середнього розміру, та 12 різноформатних композицій на євангельські теми із життя Христа і Богородиці (Додаток 1). Тематичний та художньо-стилістичний аналіз пророчого та празничкового циклу і його окремих частин здійснено у підрозділах 3.3.1 і 3.3.2.

В контексті ширших історичних подій, що вплинули на особисте життя митця та суспільно-політичне і культурне життя Галичини та єпархії, не можна оминути політичний та географічний переділ територій після 1772 р. та смерть унійного митрополита Львівського і Київського, єпископа Львівського і Галицького, владики Лева Шептицького у 1779 р. Безумовно, ці події досить драматично відобразилися і на житті єпархії, і на долі талановитого художника, який втратив вимогливого, але вдячного і розуміючого мецената. Святоюрський проєкт Долинський та шерег інших майстрів завершували вже під патронатом наступного владики – Петра Білянського, який був єпископом-помічником при Шептицькому і володів

[287] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза – джерело дослідження раннього періоду… С. 16–17.
[288] Драган М. Українська декоративна різьба... С. 166.

усією інформацією щодо умов та очікуваних результатів модернізації катедри.

Загалом, зі скупих джерельних матеріалів вдалося реконструювати певні фінансові умови взаємодії Долинського з новим єпископом, а також дізнатися про формат їхніх стосунків, які можна назвати приятельськи-діловими [289] . Період адміністрування Львівською єпархією вихідця із парафіяльного, а не василіянського духовенства, Петра Білянського (1779–1798) щодо мистецького патронату можна назвати періодом «балансування» поміж новаторством і традицією і повороту до останньої. Під патронатом Білянського було завершено оздоблення собору Св. Юра, здійснено переобладнання семінарійної церкви Зіслання Святого Духа, відбулася часткова зміна оздоблення інтер'єру та екстер'єру церкви Св. апостолів Петра і Павла на Личакові та нове малярське оздоблення ряду церков навколо Львова (церква в с. Вислобоки, споруджена і розписана наприкінці XVIII ст., церква Св. Юрія 1795 р. в с. Накваша біля Бродів та ін.)[290]. Петро Білянський був першим єпископом із парафіяльного духовенства і мав досить складні стосунки з середовищем ЧСВВ, які називали його затвердження австрійською владою наслідком певних релігійно-політичних компромісів. Прийнятий стараннями єпископа П. Білянського в 1781 р. йосифінський «Акт про віротерпимість» нарешті офіційно урівнював уніатів / греко-католиків у правах із іншими конфесіями. Однак на цей же час припало непопулярне рішення про касату частини василіянських монастирів.

Ще на посаді отця-каноніка собору Св. Юра П. Білянський слідкував за завершенням мистецьких робіт у храмі за участі Л. Долинського та різьбярів І. Щуровського І. Оброцького, С. Стажевського та інших [291] . Саме їх він залучив до нового важливого церковно-мистецького замовлення:

---

[289] Купчинська Л. Забутий документ до біографії художника Луки Долинського. *Вісник Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Ч. 46. С. 62–63.
[290] Застирець Й. Петро Біляньский – епископ Львівский, Галицкий і Каменця Подільского 1781–1798 р. Тернопіль, 1908. С. 15–19.
[291] Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т. 236. С. 305–313.

переобладнання костелу сестер-домініканок під церкву греко-католицької семінарії. Згромадження домініканок було ліквідоване декретом 1781 р., а їхній храм і приміщення були передані в 1783 р. на потреби української Духовної семінарії. Першим ректором семінарії став Антоній Ангелович – випускник львівської Єзуїтської колегії та віденського Барбареума, один із прогресивних представників унійного духовенства зламу XVIII–XIX ст., можливо, також був задіяний у процес трансформації колишнього католицького костелу на церкву ввіреної йому семінарії. Переобладнання костелу й семінарійних приміщень тривало до 1787 р. Орієнтовно саме проміжком між 1783–1787 рр. можна датувати роботи Л. Долинського з опорядження інтер'єру церкви, де мали поєднатися традиційна композиційна структура простору зі співзвучним епосі стилістичним вираженням. Домінантою внутрішнього простору церкви мав стати традиційний іконостас.

Під безпосереднім патронатом владики Білянського в українську церкву переобладнаний також колишній костел паулінів на Личакові. Документальним джерелом до історії парафії у проміжку 1798–1810 рр. є опис майна та історичних відомостей про парафіяльний храм [292]. Після передачі храму уніатам, єпископ Білянський взяв церкву під свою особисту протекцію: він був фундатором іконостаса, а згодом був похований у крипті біля вівтаря (1799 р.). За твердженням М. Голубця, для цієї церкви Л. Долинський намалював образ апостола Петра, який станом на 1925 р. ще зберігався у парафіяльній канцелярії (зараз втрачений)[293]. Імовірно, цей образ був даниною вшанування святого патрона єпископа Білянського [294]. Художник також намалював чудовий за глибиною характеристики і майстерністю виконання портрет єпископа (НМЛ).

---

[292] ЦДІАЛ. Ф. 159. Оп. 9. Спр. 1272 на 32 арк.; Бандрівський М. З історії церкви Святих апостолів Петра і Павла у Львові. Львів: Львівське крайове Ставропігійне братство Св. Андрія Первозванного, 2009. С.11.

[293] Голубець М. Долинський... С. 18.

[294] Певний час цим образом вважалася пастель «Св. Петро» із НМЛ (авторська репліка на зображення апостола із рисунку П'яцетти), що приписувалася Л. Долинському. Але працівники НМЛ встановили, що робота є копією кінця XIX ст.

Після смерті владики П. Білянського, на короткий час (1799–1805) Львівсько-Галицьку єпархію очолив Микола Скородинський (учень Колегії піярів у Золочеві та Єзуїтської колегії у Львові), він навчався у віденському Барбареумі в 1775–1780 рр., тоді ж, коли там перебував Л. Долинський. Однак інформації про тісні стосунки між художником та Львівським єпископом віднайти не вдалося. Зрештою, коротка діяльність єпископа М. Скородинського не позначилася якимись помітними наслідками у царині церковного мистецтва[295]. Загалом на період єпископату М. Скородинського (1799–1805),а особливо відновлення Галицької митрополії за А. Ангеловича (1805 р.), припали складні процеси у церковній сфері. Першим дошкульним наслідком австрійської політики й цісарських реформ в релігійній сфері стала так звана йосифінська касата, або ліквідація монастирів (1783), наслідки якої проявилися саме на зламі XVIII–XIX ст. Про суперечливість контексту, в якому доводилося розвивати церковне мистецтво, говорять сухі історичні факти: з 1774 по 1810 р. у Львові було ліквідовано 8 унійних церков[296], частина їхнього майна (в тому числі мистецького опорядження) була передана до інших храмів. Так що вже ні Скородинський, ні Ангелович не приділяли такої уваги церковному мистецтву, як їхні попередники: змінювалася епоха і засоби впливу на віруючих. Цікаво, що у проміжку 1804–1814 рр. немає виразної інформації про якісь важливі мистецькі роботи Л. Долинського у Львові, хоча збереглася згадка, що Долинський був автором портрета А. Ангеловича (датування якого і місцезнаходження на даний час невідоме), художник міг його виконувати саме у той час. Долинський взагалі може вважатися «штатним портретистом Святоюрської гори», адже, за існуючою традицією, єпископська палата доповнювалася

[295] Возняк М. Просвітні змагання галицьких українців у XIX віці. Львів, 1912. С. 5.
[296] А саме: церква Св. Теодора Тиронського, церква Введення із монастирем, церква Воскресіння, церква Різдва Богородиці, церква Св. Івана Богослова, церква Благовіщення, церква Воздвиження Чесного Хреста.

зображенням кожного наступного адміністратора єпархії, і Л. Долинський змалював львівських єпископів Лева Шептицького, Петра Білянського[297].

Також можна припустити, що в той період художник міг працювати над локальними парафіяльними замовленнями у церквах поблизу Львова (Мшана, Жовтанці, Вороблевичі та ін.).

Зі зміною очільників Львівської унійної дієцезії та зміною їхніх ідеологічних векторів Л. Долинський позбувся такого бажаного патронату і значних престижних замовлень. Однак у великій складній адміністративно-церковній системі ще залишався такий важливий центр релігійно-культурної діяльності, як василіянські монастирі, і саме з василіянським середовищем буде пов'язаний наступний, останній етап у творчій кар'єрі Луки Долинського, висвітлений у четвертому і п'ятому розділах дослідження.

Висновки до розділу.

Проведене дослідження із реконструкції важливих дат і подій у житті Л.Долинського дозволило виділити головні хронологічні й географічні точки його становлення як мистця. Проаналізовані джерела все ще не дозволяють чітко визначити рік народження Долинського, але найбільш імовірним видається 1745 р. Місце народження і становлення мистця – Біла Церква на Київщині спонукало звернути увагу на Київ як релігійно-культурний центр українського бароко у його православній та унійній редакціях. Відсутність прямих доказів навчання Л. Долинського в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври або приватно у когось із місцевих іконописців не перешкодила припускати про таку можливість. Опосередкованим доказом набутої у Києві фахової освіти може бути досить високий професійний рівень, з яким Долинський з'явився у Львові бл. 1768 р. Окрім прямого здобуття художньої освіти важливими факторами впливу можна назвати київське художнє середовище, представлене низкою високомистецьких барокових проєктів першої половини XVIII ст. Відзначено, що розвиток

[297] Левицька М. Integrati et merito… Портрети ієрархів Української Греко-Католицької Церкви кінця XVIII – середини XIX століття... С. 164–178.

тогочасної української графіки та іконопису відбувався на основі засвоєння європейських мистецьких взірців, стимулюючи досить сильні зміни у традиційній іконі. Також поза увагою дослідження не могли залишитися зразки української богослужбової літератури епохи бароко, які нерідко служили джерелом символів та образів для малярів-іконописців. Можна зазначити, що основи процесу релігійно-культурного оновлення визрівали у Київській унійній митрополії від кінця XVII ст., а впродовж XVIII ст. позначилися явищами окциденталізації релігійної культури.

Переміщення Л. Долинського до Львова під протекцію єпископа Л. Шептицького зумовило всебічне висвітлення контексту і персоналій львівського художнього середовища. Зокрема, було проаналізовано специфіку участі місцевих та приїжджих митців в будівництві й опорядженні католицьких храмів міста другої половини XVIII ст. Визначено, що низка тенденцій у скульптурі та монументальному малярстві католицьких костелів Львова привернула увагу унійних владик до реновації чи перебудови українських храмів міста і єпархії. В такому ракурсі розглянуто ініціативу владики Л.Шептицького щодо навчання Долинського у Відні, – з метою отримати власного висококласного маляра для нових церковно-мистецьких проєктів.

Залучені і проаналізовані архівні документи дозволили пролити деяке світло на обставини перебування Л.Долинського у Відні, умовну програму його навчання, дізнатися про його віденських вчителів та їхні мистецькі орієнтири. На відміну від інших етапів професійної біографії Долинського, короткий віденський період задокументовано у рукописному архіві отця-каноніка І.Ґудза, довіреної особи львівського єпископа у столиці. Завдяки цим записам дізнаємося про коло контактів унійного духовенства, серед якого згадується зокрема Мукачівський єпископ Андрій Бачинський – діяч, також дуже зацікавлений питаннями церковно-мистецького патронату у ввіреній йому єпархії. Важливими є прямі згадки щодо навчання: про

копіювання в Галереї академії, про змалювання портретів, про вивчення технік монументального малярства тощо.

До усталеної в історичних джерелах оцінки віденського Barbareum'а додалися міркування про роль мистецтва у просторі церкви Св. Варвари, як мистецького проєкту 1770-х рр. сербського тандему різьбяра А.Марковича та художника М.Суботича. Це дозволило зробити висновок, що у сфері впливу Віденської академії продовжувала автономно розвиватися східнохристиянська художня традиція, частково із елементами її київської видозміни, що свідчить про складність і нелінійність тогочасних релігійно-мистецьких тенденцій.

Третій підрозділ присвячено розгляду факторів, які визначали наміри і завдання верхівки унійного кліру в питаннях церковно-мистецького патронату. Маємо на увазі динаміку церковно-історичних перетворень у перспективі розвитку унійної церкви XVIII ст. та вплив окремих персоналій чи інституційних форм (василіянські монастирі) у цих процесах. Зокрема, було визначено, що василіянський чин із другої половини XVIII ст. відіграв провідну роль у процесах окциденталізації релігійних та культурних практик, в тому числі у ділянці церковного мистецтва.

В підрозділі сформульовано відповіді на питання щодо цілеспрямованості і програмності мистецької діяльності василіян, щодо змін і нововведень, які впроваджувалися у монастирських церквах, щодо діяльності досить значної групи ченців, які виконували мистецькі завдання у різних монастирях Руської провінції чину. Звертаючись до діяльності василіянських ченців середини XVIII ст., вдалося прослідкувати траєкторії їх діяльності, встановити найбільш важливі пункти з точки зору розвитку церковного малярства; виділити кілька постатей із помітною активністю у різних чернечих осередках: Павла (Памву) Козаркевича, Алімпія Токаревського, Самсона Скрипецького, Пахомія Пренятицького та Саву Калиновича.

Опрацьовані матеріали про василіянських малярів дозволили окреслити певну мережу географічних пунктів та мережу персональних контактів, у

якій раз по раз виникають Почаїв – Підгірці – Загорів – Кам'янець-Подільський та імена Криштофа Радиловського (що ототожнюється із Юрієм Радивиловським), магната Вацлава Жевуського, представників духовенства. Зібрані воєдино, ці відомості проливають певне світло на обставини взаємодії василіян, магнатів і вільних митців, якими були Ю. Радивиловський, С. Строїнський та Л. Долинський. Можна стверджувати, що діяльність ордену василіян прискорювала зустріч між православною та католицькою релігійними живописними традиціями.

Визначено, що вплив Почаївського монастиря (його іконописної майстерні та друкарні) на розвиток унійної релігійно-мистецької сфери був безсумнівним і виходив далеко поза межі Луцької єпархії чи Руської провінції ЧСВВ. Вивчення згадок про міру залучення львівських єпископів до питань мистецького патронату дозволило зробити висновок, що дані питання набули актуальності на початку XVIII ст. і перебували у сфері уваги єпископів до кінця XVIII ст.

Проаналізувавши біографію та особистість Лева Шептицького, свідчення сучасників про нього як церковного ієрарха і людину, чутливу до інтелектуальних, естетичних новацій, але й далекоглядну та досвідчену у ситуації динамічних політичних змін, було аргументовано, що стиль Л. Долинського після мистецької академії у Відні, його творчий ріст (засвідчений надісланими з Відня портретами) зумовили подальшу роботу мистця над оздобленням собору Св. Юра у Львові.

РОЗДІЛ 3.
СОБОР СВ. ЮРА У ЛЬВОВІ: ТЕОЛОГІЧНА ПРОГРАМА ТА ІДЕЙНЕ ЗНАЧЕННЯ АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ

В історії української архітектури львівський собор виділяється з-поміж численних барокових храмів не лише «*з погляду захоплюючої легкості й примхливої чарівності*», як писав його дослідник З.Горнунґ, але й своєю унікальною конфесійною ідентичністю, специфічно вираженою в архітектурних і мистецьких формах[298].

Однак сприйняття зовнішнього вигляду та внутрішнього опорядження собору не завжди викликало захоплення. В 1877 р. історик, краєзнавець Федір Білоус писав, що «*...зі всіх руських церков у Галичині і давніших, і нових, перше місце за величністю і красою стилю займає собор Св. Юрія у Львові*» [299]. В той же час автор зазначав, що всередині храм діє на відвідувачів негативно («отвратительно»), через виразно прозахідний стиль його мистецького оздоблення. Дещо раніше головний храм Львівської архієпархії місцевий краєзнавець Ф. Лобєський описував так: «*Якби не знати, що катедра Св.Юра є руською, то з образів у катедрі, як в інших руських церквах, ми цього і не помітим: Богородиця нагадує Мадонни Карло Дольчі, Святий апостол Павло – образ пензля Амерлінга...*» [300]. Хоча у місцевому виданні «Tygodnik Ilustrowany» інший краєзнавець Кароль Відман зазначав, що до середини XIX ст. *«...не було у Львові резиденції кращої для прийому австрійських монархів, аніж Єпископська палата на Святоюрській горі*» [301]. Із трьох наведених цитат видно, що всі оглядачі вирізнили певні спільні риси, а саме – потяг до пишноти оздоблення, наслідування західних взірців стилю та намагання перевершити існуючі в місті католицькі храми.

[298] Hornung Z. Katedra Św.Jura we Lwowie…S. 59.
[299] Білоус Ф.І. Описаніе иконъ по церквахъ рускихъ...С. 51.
[300] Łobieski F. Opisy obrazow... S. 47
[301] Vidman K. Uwagi o architekturze…S. 229.

Тобто, мимоволі критики архітектури і внутрішнього оздоблення собору, вирізнили саме ті програмні риси, які були метою його ідейних натхненників першої половини XVIII ст.

Питанням архітектурної композиції та особливостям внутрішнього оздоблення катедри св. Юра у Львові було присвячено чимало досліджень, серед яких, найважливішими можна назвати публікації В. Александровича (2008), В. Вуйцика (1994), З. Горнунга (1975), П. Красного (2003), Т. Маньковського (1932), І. Свєнціцького (1938), В. Січинського (1934) та ін [302] . Однак вивчаючи особливості архітектурного й мистецького опорядження храмів, переважно поза увагою дослідників залишалися дослідження впливу єпископів та вищого духовенства на релігійно-мистецьку сферу. Але поглиблення цього аспекту може бути плідним у зустрічній перспективі: як для студій із церковної історії загалом, так і для вивчення теологічних основ та новацій церковного мистецтва після Замойського собору 1720 р., зокрема. Аналізуючи зміни в архітектурі й опорядженні львівських унійних церков протягом XVIII ст. в цьому розділі спробуємо узагальнити, наскільки такі зміни можна визначити як цілеспрямовану мистецьку стратегію, яка корелювалася загальними потребами впливу і престижу конфесії у складній історико-культурній реальності уніатів та особистими амбіціями й інтенціями владик.

3.1. Ідея собору в інтенціях львівських унійних єпископів у XVIII столітті

У попередньому підрозділі було проаналізовано активний католицький будівельних рух у Львові середини – другої половини XVIII ст. Однак, не тільки католики прагнули оновити архітектуру і мистецький вимір своїх церков, очільники унійних єпархій також відзначалися подібними

[302] Січинський В. Архітектура катедри Св.Юра у Львові. Львів, 1934; Mankowski T. Lwowskie koscioly barokowe. Lwow, 1932; Mańkowski T. Lemberger Kirchenbauten der Barockperiode (Lwowskie kościoły barokowe//Prace Sekcji historii sztuki I kultury.T.II, zesz.2.

ініціативами: наприклад, П. Володкович, як холмський єпископ у 1735 р. наказав розібрати тару («старосвітську») катедру і на її місці збудувати «досконалу сучасну», тобто сучасного стилю архітектури [303] . Навіть меценати-власники великих маєтків на зразок Жевуських чи Потоцьких у чиїх володіннях переважали вірні руського обряду вважали своїм обов'язком будувати і облаштовувати нові барокові церкви, не лише задля марнославства, але і з метою підняти загальний рівень своїх підданих.

Варто зазначити, що окреслена наукова проблема має історіографію, яка стосується питань мистецького патронату на теренах Речі Посполитої у XVIII ст.: праці І. Скочиляса (2011), В. Александровича (2001), С. Тердіка (2014), монографія М. Приймича (2017) та ін. Також, дослідники мистецтва Львова XVIII ст. побіжно торкалися питань взаємодії церковної влади і митців при оздобленні церков, влаштуванні релігійних святкувань і церемоній[304].

Період адміністрування єпархією за Й. Шумлянського (1674–1708) можна умовно назвати часом інвентаризації церков, як можна побачити зі збережених візитацій того часу, але це також був етап переоцінки релігійної мистецької спадщини минулого. Спадщина яка посідала свою культурну, історичну й духовну цінність, але художня мова якої не промовляла вже до нової унійної генерації – спершу церковної еліти, а потім і вірних, які слідуючи духу часу змінювали і модернізували багато практик. Якщо ідеї т.зв. «нової унії» початку XVIII ст., не в останню чергу були натхненні саме потребою модернізації та оновлення релігійного життя та його інституцій, то чому церковне мистецтво мало залишатися осторонь цих процесів? Підтвердженням цієї потреби оновлення можна назвати перехід в унію однієї із найтрадиційніших чи най-консервативніших руських інституцій Львова –

[303] Krasny P. Architektura cerkiewna… S. 141.
[304] Betlej A. Bernard Meretyn…S.141; Krasny P. Cultural and National Identity…S. 41-50; Ludera M. Problem tradycji malarstwa ikonowego…S. 49-57.

Львівської Ставропігії у 1708 р. саме за часів Й. Шумлянського[305]. Так що згодом інтер'єр Успенської церкви братства також не уникнув реновації: старий ренесансний іконостас було замінено на новий, на зразок вівтарної конструкції пишних рокайльних форм і різьбленого декору авторства М. Філевича та Ф. Олендзького (1773 р.)[306].

Після владики Й. Шумлянського поміж 1708 та 1748 рр. адміністрування величезною об'єднаною «Львівською, Галицькою і Кам'янецькою» єпархією здійснювали владики Юрій Винницький (1708–1710), Варлаам / Василь Шептицький (1710–1715), Атаназій Шептицький (1715–1746) та Онуфрій Шумлянський (1747–1748), доки єпископську владу не перейняв впливовий і амбітний Лев Шептицький (1748–1779).

Ідея будівництва нового собору належала єпископу Атаназію Шептицькому, який узявся за справу дуже ревно і цілеспрямовано: видавши в 1733 р. спеціальне послання щодо наміру будівництва і збору коштів у ввіреній йому єпархії [307] . Свідченням того, що питання мистецького патронату і потреби оновлення літургійного простору катедри хвилювали владику Атаназія і раніше є згадка в інвентарі 1723 р. про влаштування в соборі комплексу нових вівтарів (зокрема, для вшанування образу чудотворної ікони Теребовлянської Богородиці (з іконою-заслоною «Непорочне зачаття»), образу Покрову Богородиці та св. Василія Великого) та амвона, виготовлених майстрами із славного в той час Жовківського художнього осередку, заснованого при дворі Собеських у XVII ст. [308] . В цьому контексті важливо згадати про існування попереднього іконостасу святоюрського собору, який був ансамблем ікон, виготовленим орієнтовно за владики Й.Шумлянського на зламі XVII–XVIII ст. Про ікони в старому соборі є кілька різних уривчастих записів: їх згадано в інвентарі 1757 р., як

[305] Киричук О., Орлевич І. Львівський Ставропігійський інститут...С. 31-40
[306] Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо...С. 136-140.
[307] Відділ рукописів ЛННБ.. МВ-129/140. Інвентар катедрального собору св.Георгія у Львові 1719-1729, 1734 рр. 61 арк
[308] Овсійчук В. Майстри українського бароко...С. 11-28.

«*численні образи на дошках і полотні*», які на той час перебували на горищі новозбудованого собору [309]. Пізніший опис незавершеного храму 1760 р. вказує, що богослужіння (до закінчення будови) відбувалися в південній каплиці, де були встановлені згадані вівтарі Покрову, Св. Юрія, Онуфрія та Василія. Тобто, ще на етапі опорядження тимчасової каплиці вперше було знехтувано передвівтарною огорожею з ансамблем ікон на користь латинізованого варіанту оздоблення у формі вівтарів.

Однак, такі вибіркові реновації не могли задовольнити амбітні наміри єпископа, щодо символічного акту утвердження унійної церкви. Прагненням митрополита А. Шептицького було спорудити катедру formam «juxta moderna tempora», тобто сучасну, яка могла би зрівнятися простором і красою з усіма існуючими на той час у Львові католицькими храмами[310]. Це було свідоме завдання – підняти престиж греко-католицької конфесії за допомогою величного архітектурного задуму, у якому б поєдналися образні архетипи давньої візантійської традиції та сучасної приналежності до лона католицької церкви. [311] І початкова архітектурна програма собору, і її остаточний результат стали наслідком взаємодії замовника, в особі митрополита А. Шептицького і його наступника єпископа Лева Шептицького, та архітектора Бернарда Меретіні /Meretini/ Меретин, з його орієнтацією на центральноєвропейську барокову школу та цілого ґрона місцевих майстрів, задіяних у проєкті на кілька десятиліть. Загалом, розвиток мистецьких форм, що розпочався в Речі Посполитій після 1740-х років М. Карпович назвав «тріумфом вільної уяви» [312]. З середини XVIII ст. відбулося своєрідне «завоювання» місцевого художнього ринку митцями із німецькомовних регіонів: Богемія, Сілезія, Баварія, а особливо це явище помітне на теренах колишнього Руського воєводства. Коли владика Атаназій Шептицький зумів зібрати на будівництво катедри значну суму коштів (понад 116 тис. зол.) , він

[309] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор Святого Юра... С. 154.
[310] Krasny P. Architektura cerkiewna…S. 142.
[311] Ibid. S. 156.
[312] Betlej A., Dworzak A. Rocaille on the borderlands... S. 33.

у 1744 р. підписав угоду із Б. Меретіні, про будівництво катедри і було закладено фундамент під новий храм[313]. На початок 1740-х Меретіні вже був добре відомий завдяки проектам під патронатом М. Потоцького в Бучачі і Городенці. Щодо собору Св.Юра існували і версії про участь у розробці проекту Яна де Вітте оскільки проектні матеріали Меретіні мали розбіжності із реалізованою будівлею собору, але цей факт можна розцінювати і як робочі корективи в процесі будівництва[314].

Пошук нової об'ємно-просторової композиції, як своєрідного «компромісу» між формами церкви і костела, реалізувався в досить нестандартному проектному рішенні катедри: у плані це хрещатий 9-дільний храм з видовженою головною навою, вдівічі коротшим трансептом і однокупольним верхом, з нижчими внутрішніми міжраменними об'ємами, що мають власні купольні склепіння.

Серед імовірних архітектурних прототипів катедри різні дослідники вбачали різноманітні західноєвропейські зразки:

– церква Сан Карло а Катінарі в Римі (1612–1620 рр.);

– церква Сорбонни в Парижі (1635–1653 рр.);

– Церква Діви Марії (Maria Immaculata) єзуїтського колегіуму в Зальцбурзі (проект Ф.фон Ерлаха 1694 р., збудована в 1696–1707 рр.)[315].

На думку Т. Маньковського, собор Св.Юра мав за прототипи італійські центричні храми: чи-то церкву Санта Марія ді Каріньяно в Генуї, чи Сан Алессандро в Мілані, чи Санктуарій di Monte Berico у Віченці[316].

З'ясовуючи питання аналогій у архітектурно-планувальній композиції собору дотримуємося думки, що визначальними були прототипи центральноєвропейської барокової школи поч. XVIII ст. (в ареалі земель нижньої Баварії, Верхньої Австрії (Лінц, Зальцбург) і частини Богеміїї – до

[313] Січинський В. Архітектура катедри... S. 51.
[314] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра... С. 62.
[315] Там само. С. 62.
[316] Mańkowski T. Lemberger Kirchenbauten der Barockperiode (Lwowskie kościoły barokowe). *Prace Sekcji historii sztuki I kultury.* T. II, Zesz. 2. S. 3.

яких художньо прослідковуються зв'язки багатьох митців, що працювали у Львові у середині XVIII ст.[317]. Водночас, вказана «придунайська» барокова школа опиралася на здобутки італійської архітектури, та могла модифікувати і трансформувати зразки, вказані Т. Маньковським. У релігійно-мистецькій сфері єпископ виявився справжнім знавцем і новатором, залучаючи першорядних майстрів та підносячи мистецький рівень архітектури унійних церков до кращих європейських зразків.

До цього джерела мистецьких інспірацій зверталися також погляди видатного мецената графа Миколи Потоцького, на кошти якого було споруджено кілька величних унійних святинь. Імовірно, ексцентричний магнат Потоцький (що перейшов в унію в 1758 р.)[318] був зв'язуючою ланкою між творчим тандемом Меретіні-Пінзель (із послідовниками) та львівським єпископом Л. Шептицьким і у питаннях святоюрської фабрики та інших церковних проектів. Зокрема, у листах, М. Потоцький неодноразово називає львівського єпископа Леона Шептицького «добродієм», зазначає, що його фабрики забезепечені переважно львівськими майстрами (мулярами), завдяки «*добрій волі львівського магістрату*»[319].

Щодо фундацій М. Потоцького, то майже одночасно відбувалося будівництво двох величних храмів у Городенці: костелу Непорочного зачаття Діви Марії (1745–1763) за участі Б. Меретіні, П. Полейовського, Й. Г. Пінзеля та церкви Успіння Богородиці (1766 р.), і обидві події були активно підтримані львівським єпископом Шептицьким.

---

[317] Sito J. Lwów jako centrum rzeźbiarskie w 1. połowie XVIII wieku. *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII ww.* Lublin, 2000. S.581–592; Mańkowski T. Lwowska rzezba rokokowa…S. 130; Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо... С. 139.

[318] Потоцький із середини 1740-х по 1770-ті рр. практично паралельно фундував будівництво і оздоблення католицьких та унійних релігійних комплексів у своїх маєтках: 1743 р. – костел театинів у Городенці; парафіяльний костел і церква Покрови в Бучачі, 1754 р. – василіянський колегіум і церква в Бучачі; 1756 р. – фундуш для львівських домініканців; 1761 р. – фундація домініканцям в Підкамені і почаївським василіянам; 1763 р. – унійна церква в Городенці; 1778 р. загальна сума дотації на "Почаївську фабрику" склала 2 млн. 240 тис зол.

[319] Возницький Б. Микола Потоцький... С. 51.

Дослідники діяльності Б.Меретіні, вбачали напевніший архітектурний прототип для львівської катедри у церкві Діви Марії у Зальцбурзі (проєкт Ф. фон Ерлаха, 1699–1707), з певними змінами щодо композиції вхідної і вітарної частини. Львівська катедра має виражену центричність, яка більше відповідає традиції східної церкви. Сумніви у замовника викликала і прибудова двох симетричних веж на головному фасаді. Дослідник В. Александрович слушно зауважив, що у планувально-просторовій композиції собору поєдналися дві традиції – центричний східний тип (у плані першого поверху) та елементи базилікального західного (у плані другого поверху), як у самій природі унійної церкви. В.Січинський назвав таке рішення *«...компромісом між ідеєю цілком центричного типу та базилікального»* [320]. Треба визнати, що вирішальне слово щодо загальної планувально-просторової композиції катедри мав львівський єпископ. Однак архітектор отримав достатню свободу у професійних будівельних питаннях і в використанні стилістики. У проєктному кресленні поздовжного розрізу (фонд графіки НМЛ) Б. Меретіні запланував окрім головної, ще дві менші бані по головній осі (без розкриття силуету назовні в екстер'єрі собору). Але згодом цей проект був змінений на користь двох циліндричних склепінь.

Зберігаючи центричний характер, храм має досить довгу головну наву, співвідношення довжин трансепта і нави як 3:5 є близьким до золотого перерізу [321]. На рівні першого ярусу перетин головної нави і трансепта утворюють у плані хрест (Рис 21). Ще два невеликі об'єми прилягають до видовженої вівтарної частини. Стовпів у соборі немає, є лише простінки, виокремлені з площин основних несучих стін арковими прорізами. Другий ярус має ще виразнішу в плані форму хреста; а третій ярус, сформований об'ємом четверикового підбанника і головної бані, фіксуючи вертикальну композиційну вісь творить фінальний акорд у грі елементів композиції. З погляду візуальної виразності зовнішнього архітектурного образу собору

[320] Січинський В. Архітектура катедри... С. 57–61.
[321] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра... С. 71–75.

найважливішу роль мають верхні яруси: вони формують загальний силует, організовують простір, забезпечують гру світла й тіні (Рис.22).

Дослідник П. Красни зазначав, що в жодному із джерел що стосуються «фабрик» греко-католицьких церков XVIII ст. він не знайшов дослівних рекомендацій щодо надання цим будівлям виразно «*латинської чи західної форми*» [322] (проте орієнтація на західну стилістику в оздобленні не була буквальною, а поширювалася як концептуальні орієнтири, які можуть модифікуватися.

Не менш важливим було і структурування внутрішнього простору храму, яке визначало спосіб оздоблення його інтер'єру. Для барокових храмів зорова динаміка сприйняття інтер'єру розгорталася по двох осях: як шлях від входу до вівтаря (по горизонталі) і як напрям огляду знизу вгору до підкупольного простору (по вертикалі), із складним ритмом їх взаємного підсилення. Цьому сприяла ієрархія просторових зон: від найбільшої центральної підбаневої до найменших у міжрамененнях просторового хреста. Візуально потужнішим був вплив вертикальної домінанти: підбаневий простір висотою 37 м (внутрішній діаметр барабана – близько 10 м); рух вгору підтримували лінії пілястр на опорних стовпах і лопаток на внутрішній поверхні бані, що сходяться під ліхтарем [323]. Варто зазначити, що згідно первісного варіанту проекту Б. Меретіні, внутрішня поверхня склепіння наближалася до правильної півсфери, а остаточно реалізований купол у формі видовженого вгору пів-еліпса, говорить про корекцію в бік новомодного рококо.

На першому етапі проектування архітектор заздалегідь запрограмував місце зовнішнього скульптурного декору у загальній композиції для скульптур Й. Ґ. Пінзеля на фасаді, що засвідчувало креслення з інвентаря майна померлого Б. Меретіні. Зазначений перелік рисунків і креслень

[322] Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich… S. 131.
[323] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра... С. 82.

вказував на комплексність архітектурно-декоративного оздоблення кожного із його проектів[324].

Однак у процесі будівництва не обійшлося без конфліктів та підозр у фінансових зловживаннях, спровокованих негативним відгуком конкурента (архітектора П'єра Ріко де Тіррегая). Через це у 1758 р. єпископ достороково розірвав угоду з Меретіні, і будівничий подав протест до магістрату[325].

Врешті, порівнюючи остаточний результат із проектом креслення внутрішнього оздоблення храму (авторства Б. Меретіні, НМЛ) можна побачити суттєві відхилення від первісного задуму [326] . За проектом архітектора рокайльна орнаментика мала заповнити майже всі поверхні пілястр у головній наві, заакцентувати капітелі й підкреслити лінії обхідної галереї (Рис.23). А в найпомітніших місцях головного підбаневого простору мали розміститися вишукані рельєфні картуші із єпископською символікою. Якщо уявно доповнити цей декор настінним живописом – можна уявити пишноту й блиск нового катедрального храму.

Однак в реальності декоративне оздоблення, заплановане Б. Меретіні (див. проект) звелося до значно скромнішого варіанту. Рокайлеві орнаменти не заповнювали основні поверхні, не були встановлені рельєфні картуші із єпископським гербом та інші стюккові деталі. Незважаючи на це, за синтезою архітектури, та скульптури катедральний собор св. Юра став останнім акордом високого монументального стилю, ансамблем, який можна охарактеризувати змістовним німецьким терміном *Gesamtkunstwerk*[327].

Вже у січні 1759 р. Б. Меретіні помер і єпископу Шептицькому треба було залучати нових майстрів. Нагляд за будовою після смерті Меретіні в

---

[324] Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина. *Записки НТШ*. Т.241: праці комісії архітектури та містобудування. Львів, 2001. С. 517-523.
[325] Січинський В. Архітектура катедри Св.Юра...С. 58.
[326] Зафіксований в кресленику авторства Меретина. – Александрович В.С., Ричков П.А. Собор Святого Юра... С. 97.
[327] Термін *Gesamtkunstwerk* (з нім.) «великий універсальний твір мистецтва, цілісний за змістом і формою.) Див: International Rococo. Encyclopedia of World Art. Vol.XII. Col. 252

1759 р. перейняв Клемент Фесінгер [328] Загалом, будівництво собору було завершено у 1761 р. а оздоблювальні роботи всередині тривали з перервами до кінця 1770-х рр. Оздоблення собору на наступному етапі продовжили архітектори і декоратори Себастян та Клемент Фесінґери:

– будівництво митрополичого палацу;

– оздоблювальні роботи під керівництвом архітектора Франца Кульчицького (його проект великої зали і головних сходів);

– вхідна брама (1760-ті р. проект К. Фесінгера, скульптура авторства М. Філевича).

Завдяки відомостям про рахунки фабрики у 1768–1770-ті р. дізнаємося, які роботи здійснювалися в той час: зокрема, проєкт великого вівтаря і Царські врата виконав С. Фесінгер (1768); розпочаті в 1770 р. роботи продовжили львівські скульптори Михайло Філевич і Семен Стажевський, а малярські роботи виконували Юрій Радивиловський та Лука Долинський[329].

Однак найбільш знаковою частиною скульптурного оздоблення собору по праву вважаються твори Й.Г.Пінзеля на головному фасаді будівлі. Це скульптури святих покровителів львівських владик Атаназія і Лева Шептицьких – святого Атаназія Александрійського та папи Лева IV, та скульптурна композиція «Юрій-Змієборець» на аттику (Рис.24). За три статуї на фасаді собору, виконані орієнтовно між 1759–1761 рр. Пінзель отримав величезну оплату у 37 тис. зол. [330] . Пінзель був зайнятий переважно у масштабних проєктах М. В. Потоцькогоу численних фундованих магнатом церквах та костелах. Документально не підтверджено чи брав фінансову участь у побудові собору св. Юра М. Потоцький, зважаючи на його тісні стосунки зі львівськими єпископом Л. Шептицьким. Однак, Б. Возницький згадує, що в соборі був портрет Потоцького, намальований

[328] Вуйцик В. Архикатедра Св.Юра у Львові... С. 18 –19
[329] Александрович В., Ричков П. Собор Святого Юра... С. 184.
[330] Там само. С. 176

Ю. Радивиловським на честь щедрого донатора[331] , доля цього портрета зараз невідома. Натомість, відомо, що в 1772 р. для собору було написано портрет фундатора будівництва – владики Атаназія Шептицького. Також рахунки робіт містять цікаву додаткову інформацію: в 1765 р. у соборі було встановлено і розмальовано орган (можливо, використовувався для служб).

Продовжуючи тему нагляду єпископа Л.Шептицького за продовженням будівництва святоюрського комплексу, зазначимо, що збереглися зауваження єпископа, стосовно розпланування цілого ансамблю, засвідчені документом 1771 р.: «*План зведених мурів і будівель, для симетрії впроваджених кс. Леоном Шептицьким єпископом Львівським*»[332]. Єпископ мав свою думку щодо плану авторства К.Фесінгера [333] . Згідно креслення, для єпископа визначальним був послідовний розвиток просторової композиції ансамблю по лінії «собор – митрополичий палац – сад» (Рис.25). Собор отримав вигідне репрезентативне розташування: обхід навколо храму забезпечував проведення ритуальних процесій, балкон на головному фасаді був призначений для урочистих проповідей єпископа над соборною площею.

Проте, у процесі добудови й оздоблення внутрішнього простору храму, довелося обмежитися раціоналістично-стриманою монументальністю: з урівноваженими вертикалями й горизонталями, продуманим введенням скульптурних форм і виразним акцентуванням окремої деталі на фоні великих площин.

За первісним задумом проектанта внутрішнє оздоблення стін собору не передбачало поліхромії, оздоблення обмежувалося рельєфним орнаментальним декором із арсеналу художніх форм рококо. В контексті відмови від монументальних плафонних розписів, вирішальний (в живописному відношенні) вплив перебирав простір головної нави, який досягав своєї живописної кульмінації перед полем іконостаса й вівтарем.

---

[331] Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський... С. 116.
[332] Там само. С. 103
[333] Там само. С. 104.

Саме вирішення передвівтарного простору, вівтаря й іконостасу в соборі Св.Юра є виразним прикладом сприйняття і трансформації католицьких зразків. Таке вирішення було «…*логічним продовженням тенденції розвитку українського іконостасу др. пол. XVIII ст.*», на якому відчутно позначився вплив стилістичних процесів західноєвропейського мистецтва[334].

Попри канонічно-обрядові вимоги, тогочасне унійне духовенство все частіше обирало новий тип опорядження: встановлюючи у святилищі високу вівтарну конструкцію із запрестольним образом[335]. Відповідно, верхні яруси іконостасу підносилися над намісним рядом високою дугою, відкриваючи простір святилища і цей просторовий прорив давав змогу вірним сприймати вівтар як елемент навіть важливіший за іконостас. Паралельно відбулися зміни в композиції самого іконостасу: з нього вилучалися або додавалися певні сцени, урізноманітнювалися обриси іконного обрамлення, що надавало іконостасній площині додаткової динаміки, пориву у простір, збагачувало вигадливою грою форм та об'ємів[336].

Такий задум був реалізований і в соборі св. Юра. Передвівтарна огорожа, яка замінила традиційний іконостас, в загальних обрисах нагадує тріумфальну арку, утворену з чотирьох монументальних колон на високих цоколях, з'єднаних арковою дугою (Рис. 26). Середні колони підтримують розірваний карниз із симетрично встановленими на його частинах фігурами ангелів, повернутими в бік образу «Христос-Архієрей» [337]. Первісно на цоколях колон також були вміщені невеликі малярські композиції (зараз втрачені)[338].

Зберігся ескіз проекту головного вівтаря[339]. Згідно цього рисунку, вівтар мав вигляд колонади на високому цоколі; колонаду увінчує образ, до якого

[334] Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського...С. 194; Fenczak A. Łatynizacja czy Okcydentalizacja... S. 46–48.
[335] Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu...S. 93–135.
[336] Сидор О. Еволюція українського барокового іконостаса...С. 29.
[337] На зворотньому боці образу вміщена композиція «Тайна вечеря».
[338] Александрович В., Ричков П. Собор… С. 185
[339] Там само. С. 179.

звернуті два ангели. Між іншим, на рисунку не були позначені Царські врата й дияконські двері. Відповідно до ширини простору між центральними стовпами Царські врата є підкреслено широкими, оздоблені різьбленням і мальованими медальйонами на теми Благовіщення та євангелістів на тлі скісної решітки-трельяжу .

Головними прототипами для подібного типу вівтарів були проекти італійського художника другої половини XVII ст. Андреа Поццо, розробника багатьох взірців барокових композицій. Приклади реалізації нового типу зустрічаються у XVIII ст. у Львові і навколо Львова: головний вівтар костелу Бернардинів (друга половина 1730-х рр.), вівтар Успенської церкви (1750-ті рр.), вівтар монастирської церкви в Підгірцях (проект кременецького архітектора-єзуїта П. Гіжицького, 1750-ті рр. Рис. 27). Головна відмінність святоюрського проекту від традиційного латинського вівтаря (центральну частину якого заповнював образ) – перспективне відкриття простору на престол і запрестольний образ. Внаслідок суттєвого зменшення площини передвівтарної огорожі, намісні образи Христа і Богородиці були розміщені на прилеглих до вівтаря пилонах арок. Загалом, головну частину малярських композицій розміщено саме на стінах вівтаря храму. І загальне вирішення, і окремі частини іконостасу-вівтаря (особливо величне скульптурне завершення) стали свідченням відповідальної модифікації католицьких форм. Образ «Христос-Архієрей» вперше зустрічається у церкві монастиря ЧСВВ у Підгірцях (спорудженого 1754 р.). Справедливо зазначити, що ця тенденція не протрималася довго, обмежуючись 1750–1770-ми роками, а вже за правління наступного владики Петра Білянського була змінена у іншому програмному храмі – семінарійній церкві Зіслання св. Духа.

Аналізуючи вказані особливості архітектури і опорядження собору св. Юра у контексті мети і провідної ідеї, закладеної фундаторами Атаназієм і Левим Шептицькими при її спорудженні, є кілька семантично-важливих мистецьких «акцентів» що розкривають цю ідею унійної церкви в історичній ретроспективі та в історичній перспективі. Деяким із вказаних творів-ідейних

акцентів комплексу собору присвячено окремі підрозділи (3.2). Однак найзмістовнішим «формулюванням» загальної ідеї собору як релігійно-мистецького синтезу можна вважати скульптурну композицію на головному фасаді храму авторства Й. Г. Пінзеля: фігури святих покровителів Шептицьких – грецького архієпископа Атанасія Олександрійського та Папи Римського Лева IV, які символізують діалог двох конфесій у історичній ретроспективі, над цими скульптурами вгорі – герб роду Шептицьких, львівських владик – як учасників і спадкоємців цього діалогу. Таким чином, постаті св.Атаназія та папи Лева VI і герб Шептицьких у полі фронтону (цілком у дусі алегоричності бароко) переводять історичні зображення у місцевий релігійно-культурний контекст.

3.2. Святий Юрій-Змієборець (Й. Г. Пінзель, Л. Долинський) як алегорія унійного тріумфалізму.

Етап управління єпархією за владики Лева Шептицького (1748–1778) рр.) І. Скочиляс слушно назвав періодом «унійного тріумфалізму», маючи на увазі інституційний та еклезіальний розквіт конфесії в першій половині XVIII ст. [340]. Мистецьким відповідником концепту тріумфалізму можна назвати поняття *Gesamtkunstwerk*, тобто мистецького проекту, що реалізовує концепцію єдності змісту й форми, архітектури і декоративного оздоблення, мистецької й богословської складової на найвищому рівні[341].

Освячений на честь християнського святого воїна Юрія-Змієборця львівський унійний собор в уяві поколінь його фундаторів та вірних уособлював певні символи, важливі для українців на різних історичних етапах. У цьому підрозділі спробуємо окреслити, якими коннотаціями наділяли образ святого Юрія сучасники (духовенство та віряни), а саме образ XVIII ст., втілений мовою пластичних форм (скульптура) та знаків

[340] Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія... С. 616.
[341] Тут "*Gesamtkunstwerk"* як цілісний архітектурний ансамбль, де взаємодіють архітектура, скульптура, орнаментальний декор і живопис. – *Базен Ж*. Бароко и рококо... С. 232.

(малярство) двома видатними співтворцями собору: Йоаном Георгієм Пінзелем та Лукою Долинським.

Два твори із собору, присвячені Св. Юрію експонуються майже поруч у експозиції НМЛ, мимоволі спонукаючи до співставлення і порівняння. Йдеться про відоме боцетто Й. Г. Пінзеля до оригіналу скульптурної групи «Св. Юрій» на аттику собору та картину Л. Долинського «Св. Юрій перемагає дракона», що раніше знаходилася в інтер'єрі собору.

Безперечно, важливою є характеристика обох творів з точки зору естетичного контексту їх створення; виявлення спільних рис та відмінностей у трактуванні однакового іконографічного мотиву, зумовлених індивідуальностями їх авторів. Однак, аналізуючи дві львівські інтерпретації св. Юрія варто глибше переосмислити семантичний рівень образу у свідомості тогочасного кліру та вірян. Окрім алегоричного компонента, обидва твори демонструють своєрідний «зустрічний рух» і взаємопроникнення західної та східної образотворчих схем в межах втілення одного образу.

Йдучи за хронологією спорудження й оздоблення собору св.Юра, треба розпочати із скульптури Й. Г. Пінзеля (1707–1761 рр., Рис. 27). Попри широку популяризацію його творчості останніми роками, про джерела оригінального творчого методу митця, основи його художньої манери відомо небагато[342]. Досі не знайшла документального підтвердження гіпотеза про імовірне сілезьке походження майстра [343]. Але, безвідносно походження, більшість дослідників окреслюють шлях творчого становлення Пінзеля (до його появи в Галичині – орієнтовно в 1750 р.) у колі центральноєвропейських художніх осередків барокової скульптури: можливо Мюнхен, Вюрцбург, Зальцбург, Відень, досить імовірно – Прага. Загалом, у пошуках праці митці

[342] Возницький Б. Микола Потоцький...С.96 –102; Іоанн Георг Пінзель. Скульптура...С.15 –19; Стецько В. Таїна Пінзеля...С.8 – 11; Ostrowski J. K. Jan Jerzy Pinsel...S.361–373; Sito J. Lwów jako centrum rzeźbiarskie... S. 581–583.

[343] Возницький Б. Феномен Пінзеля... С. 92–97; Hornung Z. Majster Pinsel snycerz...S. 8; Mańkowski T. Lwowska rzezba rokokowa...S.12; Ostrowski J. K. Jan Jerzy Pinsel…S. 365–366.

XVIII ст. подорожували досить активно, тож молодий скульптор міг мандрувати в пошуках замовлень, долучатися до інших майстерень/цехів; міг також піти на службу в маєтки мецената, де не зобов'язували норми цехового права. Відповідно, за час такої мандрівки Й. Г. Пінзель міг ознайомитися з творами скульптури різних регіональних осередків: десь попрацювати, і десь запозичити цікаві прийоми і зразки.

Побіжний огляд австрійських та баварських зразків скульптури середини XVIII ст. виводить у порівняльний контекст не так багато імен[344]. Зокрема, сучасником Й. Г. Пінзеля, адептом екзальтовано-драматичних барокових зображень святих був австрійський скульптор Йозеф Антон Фохтмаєр (1697–1770), який працював переважно в техніці стукко. Характерними зразками його творчості можуть бути скульптури паломницької базиліки в Бірнау, в яких крайня фізична напруга і барокова сила передачі емоцій важливіша за точність анатомічних деталей («Пророк Єзекиїл» 1752–1756 рр., «Св. Йоаким» 1749 р.)[345].

Одним із провідних скульпторів південно-німецького рококо можна вважати Йоганна Баптиста Штрауба (1705–1784), який працював в дереві. Виконаний ним вівтар для монастирської церкви Вознесіння Марії у Фюрстенцелі, позначений бароковою пишнотою, багатством драперій, складними ракурсами фігур[346]. Проте поступово його стиль змінювався під впливом художньої системи рококо: фігури вівтаря монастирської церкви Успіння Пресвятої Богородиці в Етталі (декорація і розписи середини XVIII ст.)[347], включені в загальну декоративно-орнаментальну композицію, позбавлені драматизму і патетики. Тобто спостерігається засадничий

---

[344] - Клукерт Е. Архитектура барокко в Германии, Швейцарии, Австрии и Восточной Европе...С.338 – 340.

[345] Базиліка в Бірнау (Birnau) на Боденському озері (Півд.Німеччина)., збудована 1746 – 1749 рр.

[346] Монастир цистерціанців у Фюрстенцелі (Fűrstenzell /Півд. Німеччина на кордоні з Австрією). Головний вівтар авторства Й.Б. Штрауба 1740 р., настінні розписи – Б. Альтомонте.

[347] Монастир бенедиктинців і церква Успіння Пресвятої Богородиці в Етталі (Ettal, Баварія).

принцип тісного взаємозв'язку і взаємодії скульптури із архітектурою, притаманний як бароко, так і рококо.

Порівняно зі зразками австрійського й південно-німецького бароко середини XVIII ст., манера Й. Г. Пінзеля є ближчою до стилістики чеського пізнього бароко/рококо. На певні паралелі між творами Пінзеля і творами із празької майстерні Матея Бернарда Брауна (1710–1738 рр.) вказували і З. Горнунг, і Б. Возницький[348]. Спостереження справедливе, адже майстерня тирольця М. Б. Брауна стала справжнім «*вогнищем поширення радикального скульптурного бароко*» і не лише в чеських землях; окрім Матея Брауна в ній працювали його син Антон Браун, Їржі Франтішек Пацак, Ржегорж Тени та ін[349]. М. Браун здобув освіту в Римі, перебуваючи під впливом генія Берніні, і до Праги приніс характерні риси зрілого італійського бароко: спірально-осьову композицію фігури та відкритість моделювання загального силуету скульптури[350]. Але реалізовувати ці прийоми його учням належало в дещо інших матеріалах (дереві або пісковику) та дещо іншій стилістиці. Зокрема, певні аналогії до майстерні М. Брауна і, водночас, до манери Й. Г. Пінзеля чеські дослідники вбачають у композиції «Благовіщення» невідомого майстра, що працював у східночеських землях (бл. 1735 р., костел капуцинів у Хрудімі) [351] . Досить імовірно, що молодий Пінзель міг навчатися у славетній празькій майстерні і спершу виконувати скульптури для провінційних церков за ескізами/ моделями головного майстра (поширена тогочасна практика). На користь цієї гіпотези опосередковано свідчить і перше датоване замовлення Пінзеля в Галичині (Бучач) – статуя св. Яна Непомука, патрона Чехії, іконографія якого була добре розроблена в чеській скульптурі та представлена в доробку майстерні Брауна[352]. Виглядає, що

[348] Возницький Б. Феномен Пінзеля...С.93; Hornung Z. Majster Pinsel snycerz… S. 19.
[349] Rousová A., Hladík T. Umění vrcholnégo baroka / Umění manýrismu a baroka v Čechách. Praha: Národní galerie v Praze, 2005. S. 72.
[350] Ibid., S.66; Hladík T. Sochařství Baroka v Čechach /Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18.století (Ed. V.Vlnas). Praha, [б.р.]. S. 148.
[351] Rousová A., Hladík T. Umění vrcholnégo baroka… S. 72.
[352] Hladík T. Sochařství Baroka… S. 151.

Й. Г. Пінзель добре знав ці чеські зразки першої половини XVIII ст. і використав усталений формальний «рисунок» скульптури для своєї статуї св. Яна Непомука.

Якщо ж міркувати про безпосередні джерела творчих інспірацій Й. Г. Пінзеля, при роботі над львівською скульптурою «св. Юрій», то серед центральноєвропейських церков чи соборів, відданих під патронат св. Юрія, не так багато зразків XVII–XVIII ст., щоб можна було проводити розгорнуті паралелі. Звертаючись до скульптурного вирішення образу святого, із тематичних попередників виділяється скульптура «св. Юрій Змієборець», виконана Егідом Квіріном Азамом в 1721 р. (в техніці стукко) для церкви св. Георгія і Мартина у Вельтенбургу [353]. Ця композиція, встановлена в одному з вівтарів церкви, є частиною загального внутрішнього оздоблення храму, що поєднує живопис, скульптуру, стуккову ліпнину. Завдяки цій вписаності в загальну декоративну схему, скульптура авторства Е. К. Азама не справляє окремого яскравого враження. Автор орієнтувався на західноєвропейську іконографію змієборця, де св. Юрій зображався воїном, в образі якого поєднувалися різні історичні нашарування (від давньоримських до середньовічних часів [354]. У скульптурі Е. К. Азама, святий постає переможцем-тріумфатором, в підкреслено елегантних обладунках, шоломі з плюмажем, знаряддям звитяги є вигадливий кинджал із хвилястим лезом. У згаданій скульптурі Азама переважає не акцентування драматизму й напруги поєдинку, а тріумф переможця, доконаний факт перемоги над злом. Попри очевидні технічні й художні достоїнства, аналізована скульптура наділена справжнім бароковим монументалізмом, але позбавлена експресії та драматичного пориву, який акцентував у своїй композиції й.Пінзель. Загалом, досить проблематично стверджувати, чи знав й.Пінзель подібні зразки, як «св. Юрій» Азама, а тим більше, чи щось із них запозичував.

[353] Бенедиктинський монастир у Вельтенбургу (Weltenburg, Баварія, Німеччина).
[354] Георгий Победоносец // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 ТТ. М., 1987. Т.1: А – К. С. 274; The Legend of St.George (Abstracted from The Golden Legend by D.L.Ashliman) http://www.pitt.edu/~dash/stgeorge1.html

Особливо, зважаючи на те, що популярність теми і образу Юрія-змієборця в європейському мистецтві залишилася в минулому (XV – XVII ст.), вже у XVIII ст. до цього образу зверталися в поодиноких випадках. Натомість, один із цікавих зразків скульптури, присвяченої темі Юрія Змієборця, знаходився в самому Львові. Маємо на увазі видатну маньєристичну пам'ятку архітектури – каплицю Боїмів (1609 – 1615 рр.) та три різних зображення Св. Юрія в ній, зокрема – горельєф на її північній стіні (1611 – 1615 рр., майстерня Г. Шольца). Аналізуючи джерела творчої манери Й. Г. Пінзеля у Львові, не варто випускати з уваги вплив місцевого мистецького осередку. Невипадково М. Гембарович вказував, що в манері скульптора відбилися впливи «*візантійського мистецтва та середньовічних фресок*», особливо зважаючи на характерні відмінності в моделюванні ним оголеного тіла і форм, закритих драперіями[355]. Справді, процес відходу від реалістичності в католицькому мистецтві відбувався ще з XVII ст., а джерелом пошуків нової образності могли бути і візантійська ікона, і готична скульптура, з їх своєрідною внутрішньою експресією і загостреною лінійністю [356] . Дійсно, попри формально-стилістичну наближеність до центральноєвропейського рококо, львівська скульптура 1740–1780-х років вирізнялася набагато сильнішим драматизмом і експресією.

Відомо, що Й. Пінзель розпочав роботи над скульптурним декором львівського собору орієнтовно у 1756 р. Результат взаємодії Б. Меретіні і Й.Пінзеля вражає насамперед тим, що святоюрський скульптурний ансамбль «*...не мав прецеденту на західноукраїнському грунті*» [357] . Це вперше статуарна скульптура була розміщена на головному фасаді храму: на пилонах зовнішнього балкону встановлено постаті св. Атаназія та папи Лева IV, як покровителів родини Шептицьких і алегорію діалогу Східної та Західної церков. А завершує тему фронтону тріумфальна динамічна група – св.Юрій,

[355] Gębarowicz M. Prolegomena do dziejów... S. 5–46.
[356] Крвавич Д. Українська скульптура періоду бароко... С. 127–128.
[357] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор Святого Юра... С. 175.

що переможно пронизує списом змія. Як встановив В. Александрович, первісний проект Б. Меретіні передбачав цілком іншу скульптурну композицію: на вершечку головної бані мала бути фігура Пресвятої Діви Марії (як на куполі венеційської церкви Санта Марія делла Салюте за проектом Б. Лонґени), а місце над фронтоном у проектних кресленнях було незаповненим [358] . При спорудженні собору Меретіні прагнув особливо підкреслити барокову експресію храму, використовуючи ля цього пластику зовнішніх членувань. зокрема, особливим акцентом загального об'єму став аттик головного фасаду із власним фронтоном, схожим на п'єдестал, наче спеціально призначений для встановлення тут скульптури. інші три аттики порівняно скромніші, і лише підкреслюють завершення горизонтального руху рамен просторового хреста. Оскільки протягом 1750-х рр. Пінзель і Меретіні тісно співпрацювали не лише у Львові (Бучач, Монастириська), і можна припустити, що ідея скульптурного завершення аттика виникла в процесі спільної роботи. Видається, що сюжет і символіка поєдинку Св. Юрія зі змієм, могли захопити Пінзеля, який любив складні, конфліктні ситуації та драматичних, суперечливих героїв (Самсон, Геракл, Давид, Авраам). Тема героя-борця, поєдинку і перемоги у творчості Й. Г. Пінзеля була раніше відображена у скульптурних групах бучацької ратуші. але «Св. Юрій» для львівської катедри, вочевидь, мав іншу ідейну основу та іншу пластичну реалізацію. Впродовж середньовіччя і аж до кінця XVII ст. для європейців, які постійно були під загрозою мусульманських нападів, Св. Юрій уособлював героя, що обороняє їх віровизнання; в ньому втілювалася потреба безстрашного святого-воїна, здатного не лише на смиренну молитву, але й на чин [359]. Інтерпретація оборонця віри набуває дещо іншого значення у львівському контексті, саме в реаліях міжконфесійного суперництва і потреби нового утвердження незалежної

[358] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор Святого Юра..С. 92; Hoppe S. Was ist Barock? Architektur und Stadtebau…S. 70.
[359] Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen... P.86 – 88.

української конфесії і саме в іпостасі «Змієборця – Побідоносця» розкривається образ святого, реалізований Й. Г. Пінзелем [360].

Окрім західної іконографії Юрія-Змієборця, у Львові Пінзель, цілком імовірно, міг ознайомитися з українським її варіантом, представленим у іконі. Зокрема, пінзелівський Св. Юрій має досить близьку іконографічну аналогію в зразках української графіки початку XVIII ст.: зображення із фронтисписа «Патерика Печерського» (1702 р., дереворіз невідомого автора з мідериту Л. Тарасевича, Рис.28) [361]. Як підготовчий варіант скульптурної композиції аттика можна розглянути невелику модель-боцетто «св.Юрій на коні» (липове дерево, позолота, вис. 51 см, НМЛ Рис.29). Вона вважається авторською апробацією кам'яної скульптурної групи на фасаді собору. Між боцето та остаточним варіантом скульптурної групи існують деякі відмінності: грива і хвіст коня, підкреслені вибраними ажурними елементами, які особливо акцентовані на тлі неба; рвучкий абрис плаща. Але це лише деталі, а загальний задум, взаємодія з архітектурно-просторовим середовищем, іконографія самого святого воїна, цілісна композиція й варіативність завершених силуетів при огляді, масштабні співвідношення цілого й частин, т.зв. «рисунок скульптури» (ритміка внутрішніх членувань) – все, що є визначальним для скульптури, було продумано Й. Г. Пінзелем вже на етапі створення цієї моделі. Якщо говорити про «рисунок скульптури» в згаданому ескізі впадає у вічі наскрізний спіралевидний рух, який пронизує всю групу. Щось дуже подібне у трактуванні сюжету про поєдинок Св. Юрія зі змієм запропонував в XVII ст. П. П. Рубенс (Рис.), а загалом цей прийом «барокового балансу» із спірально укладеним торсом застосовувався для підсилення динаміки постаті і був одним із найпопулярніших в першій половині XVIII ст.

Якою ж стала остаточна реалізація Пінзелем монументальної групи в

[360] Мицько І. Культ Святого Юрія (Георгія) в Україні...С.24–28; Українська графіка XI-початку XX ст. Іл. 216.
[361] Сидор О. Ікони Св.Великомученика і чудотворця...С. 37 –41.

камені? Адже на наявні іконографічні взірці накладався ще певний особистісний момент творчості: св. Юрій був патроном – покровителем Й. Пінзеля, як видно з його другого імені «Георг». Очевидно, скульптор добре знав житіє свого патрона, а можливо й привніс щось індивідуальне в його образ? М.ін. саме «портретна характеристика» святого у боцетто носить чіткий і беззаперечний слід авторської манери Пінзеля: типаж характерний для інших скульптур майстра. Крім того – св.Юрій і на боцетто, і на скульптурі з фасаду собору є зображений з вусами, що не дуже характерно для іконографії цього святого[362]. Спокусливо припустити, чи не «закралися» в образ св.Юрія деякі портретні риси самого майстра (що не було рідкістю у багатьох творах європейських митців). Кам'яна скульптурна група «св. Юрій-Змієборець» на фасаді собору силуетно вписується у трикутник, що надає їй класичної завершеності й цілісності. Характерно, що подібний геометризм притаманний також більшості українських іконописних композицій зі св. Юрієм (наприклад, «св. Юрій Змієборець» ікона з Галичини, XVII ст. Водночас, в скульптурній у групі майстер чітко реалізував контраст масивних монументальних частин і динамічних елементів. Одним із таких елементів є плащ за спиною святого (в українській іконі цей енергійний динамічний рисунок драперій плаща був одним із важливих колористичних та лінійних вузлів композиції. Подібно як в іконі, драперія, з лінійно підкресленими ламаними гранями, у Пінзеля виконує роль самостійного пластичного чинника.

При пропорційному розподілі об'ємно-пластичних мас, Пінзель застосував і принципи асиметрії композиції, що надало образу більшої просторової динаміки. Безперечно, головною у візуальному сприйнятті цілісної композиції є діагональ списа, яким Св.Юрій пронизує змія. Характерно, що ця діагональ цілком відповідає т. зв. «активній» лінії композиції, яку мимоволі підтримує людське око: напрямок погляду

[362] Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen...P. 86–88.

знизу/зліва – вгору/ направо. Це перший підсвідомий рух погляду і зворотній, усвідомлений – згідно логіки поєдинку, до переможного кінця. У сприйнятті сюжету важливим є зв'язок між такими візуальними точками як голова святого – голова коня – голова дракона. Вони розміщені (при фронтальному розгляді) практично на одній діагональній осі, яка є паралельною до лінії списа. Також ці елементи мають чітку силуетну виразність: від гострого/нервового абрису голови св. Юрія, через плавніший абрис голови коня до аморфної маси голови дракона.

Якщо розглядати зображення учасників поєдинку відокремлено (воїн і дракон), то помітно що їх об'єми є досить динамічно-подрібнені, кожна окрема деталь сповнена власної експресії (яка «плюсується» в загальну експресію сцени). Тоді як фігура коня між ними, хоч і поданого в складному ракурсі, але сприймається пластично цілісніше, на якусь частку статичніше і цим додатково підсилює ефект протистояння. водночас, загальний контур групи на тлі неба є настільки легким і примхливим, що домінуючим стає враження феєричної перемоги.

Тут Пінзель віртуозно активізував зовнішні елементи, включаючи наповнені повітрям контр-об'єми в загальну композицію. Завдяки цьому скульптурна група св. Юрій *«...визначається колосальним темпераментом, поривом могутнього руху; дуже мальовничо й напружено-нервово розвиваються за вітром грива коня, плащ св. Юра, накинений поверх броні, та страусові пера шолому»*[363]. Безперечно, що за силою впливу і втіленням ідеї боротьби і перемоги (Церкви над її ворогами) і одночасній ефектній легкості синтезу із загальним архітектурно-просторовим середовищем скульптурна група Пінзеля є винятковим твором. Що ж запропонував у живописному вирішенні теми змієборця Лука Долинський?

Роботи з опорядження інтер'єру новозбудованого собору почалися в середині 1760-х рр. Прикметно, що в ансамблі головного вівтаря образ

[363] Антонович Д. Українська скульптура. URL: http://izbornyk.narod.ru/cultur/cult18.htm

св. Юрія, як традиційний храмовий намісний образ патрона – відсутній. Очевидно, що він, усе таки мав бути в соборі, в іншому місці і в новій композиції. Таку роль відводимо масштабному полотну «св. Юрій убиває дракона» авторства Л. Долинського, що зараз зберігається у НМЛ, про яке імовірно йдеться в угоді художника з замовником у червні 1781 р.[364]. Тобто від часу встановлення скульптури Пінзеля на аттику до часу написання твору Долинського пройшло понад двадцять років. Чи змінилися коннотації?

До часу будівництва нового собору і виконання Долинським для нього іконостасу (1777–1782 рр.) собор прикрашав ансамбль ікон, виготовлений орієнтовно за владики Йосифа Шумлянського. Про ікони в старому соборі на зламі XVII–XVIII ст. є кілька різних уривчастих записів. імовірно, що їх згадано в інвентарі 1757 р., як «численні образи на дошках і полотні», які на той час перебували на горищі новозбудованого собору[365]. З опису собору Св. Юра 1760 р. також відомо, що у південній каплиці собору знаходилися вівтарі Покрову Богородиці, св. Юрія, Василія великого та св. Онуфрія і до завершення будівництва там відбувалися богослужіння[366]. Загалом, єдиним ідентифікованим залишком з цього попереднього комплексу святоюрських ікон кінця XVII – початку XVIII ст. В. Александрович назвав «*...унікальну в іконографічному відношенні, виконану на золотому тлі, підкреслено монументальну храмову ікону Св. Юрія*» [367].

Новий образ патрона храму, замовлений Л. Долинському, мав би бути другим за важливістю в новозбудованому соборі. Але, внаслідок особливостей планування і фактичної відсутності традиційного іконостасу, цей образ не можна було розмістити в передвівтарній частині. Зокрема, з описів середини XIX ст. відомо, що «на стінах собору була два великі образи: «Св. Юрій, що вбиває змія» і «Христос, що виганяє торгівців із храму»

[364] Островський В. Нове про художника... С. 41.
[365] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор... С.154.
[366] Там само. С.153.
[367] Там само. С.155.

(обидва авторства Л. Долинського)»[368]. Як відомо із описів середини XIX ст. цей великий за розмірами твір (123,2x188) знаходився в окремому вівтарі, або на одній із бічних стін (його формат якраз вписується у простінок між пілястрами.

При аналізі вказаного твору Л. Долинського одразу постає кілька питань: якими інтенціями при створенні образу «Св. Юрій Змієборець» керувався художник, чи сприймав він скульптуру Пінзеля як певний художній орієнтир, чи намагався зберегти/ підтримати принципи Gesamtkunstwerk'a або прагнув продемонструвати власний підхід у розкритті теми? Аналізуючи творчість Л.Долинського, дослідник української ікони О. Сидор висловив думку, що в композиції «Св. Юрій-Змієборець» (Рис. 30) простежується відгомін стилістики Києво-Печерської іконописної школи[369]. Зауважимо, що українське церковне середовище XVIII ст. (як унійне, так і православне) було зорієнтоване на сприйняття й адаптацію європейських барокових зразків і Лаврська іконописна майстерня активно користувалася взірцями з альбомів західноєвропейських гравюр[370]. Зокрема, активним копіїстом і поширювачем творів Рубенса, Караччі, Рафаеля, Тіціана, Г. Рені, Я.Бассано був Корнеліус Галле (Молодший, 1615–1678 рр.), збірка гравюр якого також була в іконописній майстерні Києво-Печерської Лаври[371]. Тобто, з подібними графічними копіями Л.Долинський міг бути знайомий ще з часів перебування в Києві, а згодом міг доповнити свої знання знайомством із європейським живописом у Відні, тому доцільно звернути увагу на цей образ в контексті іконографічних паралелей. У Відні Долинський навчався в

---

[368] Łobieski F. Opisy obrazow...*Gazeta Lwowska (Dodatek. tygod.*). 1853. N49. S.194 –195.
[369] Сидор О. Іконостасні ансамблі... С. 192 –201.
[370] Серед графічних зразків, доступних учням Києво-лавської майстерні у XVIII ст. варто назвати: підручник з рисунку «Reisbuch», вид. 1700 р. в Нюрнбергу, лицева Біблія «Iconum Biblicarum» (Франкфурт на Майні, 1627 р.); лицева Біблія Піскатора, альбом гравюр анатомічного та натурного змісту Й.Герца і Г.Телота (Аугсбург, 1723 р.); Біблія Краусена 1702, 1705 р.; Біблія Вайгеля (1712 р. Нюрнберг); Сидор О. Іконостасні ансамблі...С.194; Жолтовський П.М. Малюнки Києво-Лаврської...С.9-12; Шустіна Г. Нове життя книг кунштових... С. 332 –334.
[371] Шустіна Г. Нове життя книг... С. 340.

академії, де культивувався класицизуючий академізм, як метод відбору і синтезу кращого у попередників. зокрема, беззаперечним авторитетом у більшості європейських академій другої половини XVIII був Рафаель, твори якого тиражувалися в графіці й піддавалися активному «цитуванню». Одним із таких популярних зразків була його композиція «Св. Георгій, що перемагає змія», відома у двох варіантах (1504–1506 рр.). Взагалі, сюжет про поєдинок святого зі змієм, був розвинутий і популярний у західноєвропейському малярстві впродовж середньовіччя і ранньомодерної доби[372]. Серед подібних взірців можна виокремити офорт Яна Зярнка (полонізованого фрвнцуза Жана ле Грена) «Св.Юрій перемагає дракона» (1620 р.).

Характерно, що в сучасному для Долинського художньому контексті другої пол. XVIII ст. в Європі цей сюжет практично зникає, спорадично з'являючись лише в окремих храмах, присвячених Св.Георгію (наприклад, вівтарний образ з костелу св. Георга у Лімпаху, Півд. Німеччина, 1720-ті рр.). Прикметно, що й в тогочасному українському іконопису образ Юрія-Змієборця зустрічається здебільшого в народній іконі. зразки іконопису пер. пол. XVIII ст. з різних регіональних осередків демонструють більш-менш спільну лінію малярського втілення образу святого воїна: «Св. Георгій» із Вознесенської церкви (с.Березна, Вінничина, поч. XVIII ст., «Св. Юрій Змієборець» з с.Дубечно (1756 р., МВІ); «Св.Юрій» з с.Михнівка на Волині (сер. XVIII ст., МВІ); фреска «Св.Георгій» др. пол. XVIII ст.. з церкви Різдва Пресвятої Богородиці на Горечі (Чернівці).

Але є принципова різниця у живописному вирішенні образу в західноєвропейському та українському трактуванні: в іконі неодмінно акцентується монументальність, в західноєвропейській картині – динаміка і пафос боротьби. В іконі постава святого має бути «*статична, позбавлена будь-якої напруги, що підкреслює героїчний і тріумфальний характер образу.*

[372] Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen…S. 86–88.

Вершник не скаче і навіть не рухається, кінь завмер у фіксованій позі»[373].

Свою композицію (яку вже проблематично назвати іконою) на тему поєдинку Св. Юрія зі змієм Л. Долинський виконав на дерев'яній основі; її розміри і горизонтальний формат не відповідають усталеним вимогам до вівтарних образів. Художник запропонував цікаве композиційне вирішення із поділом простору на дві майже однакові частини, змістивши героїв поєдинку по різні боки умовної центральної вертикалі. Л. Долинський відкинув традиційну композицію ікони, згідно якої протистояння святого і чудовиська відбувається практично в оптичному й композиційному центрі.

Натомість, художник досить контрастно вказав лінію поділу/протистояння, виразивши її через співставлення планів: наближений до глядача, глухий і темний план пагорба з печерою; відкритий у далину, перспективний план міста, на тлі якого вивищується постать святого. Також Долинський відмовився від поширеного в іконі зображення святого верхи в боковому ракурсі, запропонувавши складний фронтальний розворот. Ракурс групи містить два взаємодоповнюючих моменти руху: рух коня йде вперед на глядача, але, оскільки, змій збоку, відповідно лицар зображений в котрапостному розвороті.

При цьому образ Л. Долинського містить і деякі живописні протиріччя. Нижній край по всій довжині займає лінія позему: дуже темна, коричнево-чорна, можна сказати дещо «іконна» – змальована в одному тоні, з розкиданими фрагментами рослинності, написаної досить декоративно. Такий же схематичний характер має зображення темної маси пагорба, з умовно наміченими гілками дерев. Натомість, ліва частина композиції, із проривом углиб, написана легко, ясніше й невимушеніше. Постать св. Юрія, що вивищується на тлі неба, «вривається» з середнього плану на передній за рахунок складного динамічного ракурсу. Між царівною і св. Юрієм погляд углибину «втягує» перспектива дороги, паралельної торцям будівель, цією

[373] Карпюк Л. Ікони святого Юрія Змієборця ХУІ-ХУІІІ століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. URL : http://volyn-museum.at.ua/publ/muzej_volinskoji_ikoni

дорогою віддаляються ледь-помітні фігурки подорожніх. окрім головних героїв (зображених відповідно до житійного сюжету), на картині присутні кілька інших осіб. Між постатями царівни і воїна (фактично – за спиною царівни, у прорізі арки) проглядається компактна група спостерігачів за поєдинком, вище, на балконі стоять дві постаті (очевидно, правителі умовного міста). Ці дві групи сприяють масштабуванню фігур головних героїв, і наче виносять сцену поєдинку у «сакральний простір».

Св. Юрій-Змієборець Л. Долинського за типажем і костюмом (обладунок і шолом з плюмажем близький до реального військового костюма попередньої історичної епохи) досить нагадує образ Й. Г. Пінзеля. Проте, на відміну від сцени Пінзеля, Долинський показав момент, коли в руках героя зламався спис, царівна завмерла в очікуванні, – тобто поєдинок триває і розв'язка його ще не очевидна...

До композиційних нюансів належать цезури між дійовими особами: інтервали між фігурами наявні, але постаті царівни і воїна поєднуються окремими елементами (плащ царівни, ноги коня), занесена рука святого і напрям погляду царівни тощо. Натомість, між постаттю святого і змієм є виразна просторова пауза, їх відокремленість особливо підкреслена лінією пагорба, що йде по вертикалі від верхнього до нижнього краю картини.

Звертаючись до загальної іконографії сцени «Чудо про змія», можна побачити, що Л. Долинський йде в руслі символічного розкриття окремих її компонентів[374]. Дракон/змій символізує темницю людської душі, і тягар гріха, який перешкоджає її піднесенню[375]. В цій сцені дракон зображений на тлі печери, серед лісу, хаос і невпорядкованість якого протиставляється міському «олюдненому» краєвиду[376]. В картині Л. Долинського (як і українській іконі загалом) фрагмент міста є не лише дальнім тлом поєдинку, а стає уособленням порядку, втіленням гармонійного союзу громадянських

[374] Сидор О. Ікони Св.Великомученика...С.37–38.
[375] Баттистини М. Символы и аллегории... С.161 –162.
[376] Там само. С.230, 245.

чеснот (мужності, мудрості, поміркованості і справедливості)[377]. А згідно семантики образу царівни у сюжеті про перемогу Св.Юрія над змієм, вона стає алегорією Церкви, яка перемогла й опанувала диявольські сили. В такому контексті ідея унійного тріумфалізму набуває нових рис: через масштабні співвідношення постатей, серед яких фігура царівни не поступається у масштабності (!) святому воїну (в давніх іконах найчастіше цей персонаж набагато дрібнішого масштабу).

Про колорит картини об'єктивно розмірковувати важко, оскільки вона є досить потемнілою (найімовірніше внаслідок авторського експериментування із лезируванням). Загалом, композиція «Св.Юрій Змієборець» у Л. Долинського позбавлена декоративного хроматизму української ікони. Приміром, традиційна колористично-динамічна домінанта – плащ Змієборця, у Долинського не стає сильним декоративним акцентом по насиченості та світлоті (від блідо-червоного до рожевого). Цей плащ не має чіткого лінійного рисунку драперій і сприймається м'якою рожевуватою плямою. Натомість, злагодженою гармонією теплих червонувато-рожевих тонів привертає увагу постать царівни. з її плеча спадає червона накидка, в'ється драперіями по землі, її топче копитом кінь. Цей червоний акцент «перескакує» на такого ж тону червону перев'язь на правій руці святого, занесеній над головою з древком списа.

Тобто від лівого до правого краю картини колористична напруженість спадає і так само спадає акцентування висвітлених частин. останніми вкрапленнями червоного є краплі крові на тілі і пащі пораненого змія. загалом, цей колористичний акорд червоного несе подвійне навантаження: формує основну лінію розвитку дії (і, відповідно, її споглядання), і формує емоційну канву сприйняття. але його, вочевидь, недостатньо для повноти передачі експресії сцени. Щодо вирішення групи головного героя на коні – її деталізація знижується згори вниз: голова св. Юрія і верхня частина торсу,

[377] Там само. С.265.

голова і груди коня змальовані досить виразно (e.g. – видно деталі обладунку), а нижня частина – розпливається у тіні, хоча при нижньому краю картини видно чітко прописані, декоративні елементи рослинності.

Можна сказати, що композиційно ікона-картина Л. Долинського продумана й вирішена досить цікаво, але колористичне вирішення «не дотягує» до композиційного задуму. Картина втратила декоративну красу української ікони, але й не досягла напруги і виразності динамічних сцен європейського малярства на релігійні сюжети. Виконаний Долинським образ Св.Юрія справляє суперечливе враження: в ньому переважає прагнення митця продемонструвати індивідуалізований спосіб відображення традиційного сюжету. В картині співдіють лінійність і прагнення до поглиблення простору, натуралістичні елементи поєднуються із декоративно-узагальненими, локальні кольори – із тонально розробленими. Водночас, попри досить видовищну композицію, сам образ Св. Юрія авторства Л. Долинського, виокремлений із контексту картини, програє незрівнянному скульптурному варіанту Й. Г. Пінзеля за динамізмом і напругою.

Підсумовуючи можна сказати, що обидві інтерпретації образу Св. Юрія, реалізовані у складі львівського ансамблю XVIII ст., були не просто характерними зразками свого часу і стилю. По-перше, кожен із майстрів розкрив заданий сюжет/ тему максимально вичерпно і в повній відповідності із «духом епохи» в яку він творив. Але концепція *Gesamtkunstwerk* більш цілісно реалізована у творі Пінзеля. Тобто, саме своєрідний симбіоз формальних досягнень європейської барокової пластики та духовних пошуків східно-християнського мистецтва дав можливість Й. Г. Пінзелю через художні форми піднести ідею «тріумфуючої церкви». Саме у цьому поєднанні значення образу св. Юрія на фасаді собору набуває гибини і виразності, виходячи поза межі артефакту.

Незважаючи на те, що композиція Л.Долинського (точно вже не ікона) безперечно слабша за виразністю загальної ідеї від скульптури Пінзеля, але сама художня концепція собору «втримує» художника в заданому

попередником руслі. Також співставлення обох творів унаочнює стилістичні зміни, які суттєво «зачепили» й релігійне мистецтво. Можна сказати, що Л. Долинському, модернізуючи іконописну традицію, доповнюючи її західноєвропейськими запозиченнями-цитатами, вдалося виразити не так тріумфалізм, як суперечливість епохи.

3.3. Між документами і манерою: до питання авторства Ю. Радивиловського та Л. Долинського.

С. Гординський у своїй праці (1973) назвав Л. Долинського митцем «*уже зовсім західного стилю*». Мистецтвознавець мав на увазі рішучу зміну манери художника-іконописця, зміну, що перетворювала ікону на релігійну картину. Якими ж були передумови цієї зміни у творчості Долинського, який ідентифікував себе як «ruthenian maler», тобто руський/український/ маляр, але працював як європейський художник. Попри те, що усі дослідники відзначали виразний стилістичний поворот у творчості Долинського, проте, мало хто зосереджувався на аналізі зміни самої техніки його малярства, його живописної манери[378].

Загалом, більшість збережених великих проєктів Л. Долинського викликають ряд запитань на предмет одноосібного авторства, ознак єдиної творчої авторської манери тощо. Зокрема, малярське оздоблення собору св. Юра в літературі беззаперечно розподілено між двома авторами: Ю. Радивиловським та Л. Долинським, опирючись на різні аргументи.

Звертаючись до комплексу живописних композицій в соборі св. Юра варто насамперед окреслити питання їх авторства. А щодо цього в існуючій історіографії тривалий час панували суперечливі думки. Щоправда, більшість дослідників (В. Щурат, М. Голубець, В. Січинський, О. Сидор,

[378] Манера (*з фр.- maniere, італ. - maniera*) – концентрований вираз характерних особливостей художника, певного напрямку, певної художньої традиції чи національної школи.

В. Александрович, В. Вуйцик,) відносили до авторства Ю. Радивиловського такі композиції у соборі:

– намісні овальні образи Христа і Богородиці;

– окремі овальні образи апостолів Петра і Павла;

– окремі овальні образи євангелистів Матея та Івана;

– попарні зображення восьми апостолів («Варфоломій і Марко», «Лука й Андрій», «Тома і Симон», «Яків і Матей») прямокутного видовженого формату;

– образи «Христос-Архієрей», «Тайна вечеря» і «Розп'яття» (запрестольний образ).

Відповідно, решту композицій, що знаходяться у соборі атрибутували Л. Долинському: 6 овальних попарних зображень пророків малого формату, празничковий цикл із 14 композицій та 2 великі картини «Св.Юрій» і «Вигнання торгівців з храму»).

Хоча знавець українського іконопису І. Свєнціцький ще у 1930-х рр. на підставі аналізу авторської манери та знайденого кириличного підпису «*Лука*» на намісній іконі Христа, автором намісних образів визначав Л. Долинського[379]. Також у описах XIX ст. (сина художника Станіслава, та Ф. Лобєського) вказано, що Лука Долинський виконував для собору образи Христа-Архієрея та намісні образи (Богородиці і Христа)[380].

Автор одного із найновіших досліджень, присвяченого собору Св.Юра, В. Александрович зазначав, що *«…з композиціями ансамблю, які виконав Л.Долинський, намісні образи не мають нічого спільного*». [381] За стилістичними особливостями він приписує намісні образи авторству Ю. К.Радивиловського, зокрема знаходить подібності між колористичним вирішенням і способом моделювання драперій між апостолами і намісними образами, тобто знову опирається на таку категорію як «манера автора».

[379] Свєнціцький І. С. Причинок до історії ...С. 12 –17.
[380] Лука Долинскій ...С.140.
[381] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор... С.188.

Авторство Луки Долинського у виконанні намісних образів спростовує й керівник останніх реставраційних робіт над комплексом святюрських ікон, проведених у 1996–1997 рр. , тодішній реставратор НМЛ П.Петрушак[382].

В. Вуйцик також із певністю відносив до доробку Ю. Радивиловського намісні образи, апостолів, «Тайну вечерю», «Христа Архієрея» і запрестольний образ «Розп'яття», що знаходився у святилищі. На думку В. Вуйцика, підкріплену документами видатків святоюрської фабрики, ці композиції Ю. Радивиловський намалював між 1760–1770 рр., а Лука Долинський виконав образи пророків і празничковий цикл вже після 1777 р.[383].

Опираючись на існуючі дослідження, співставляючи техніку і творчу манер двох художників, ми також схиляємося до визнання авторства Ю. Радивиловського у виконанні намісних образів Богородиці і Христа (Додаток 1). За це промовляє, насамперед, спосіб вирішення цих головних композицій іконостасу.

Намісний образ Богородиці являє собою модифікований тип «Богородиця на престолі», поширений у західній традиції. Марія представлена у вигляді італійської мадонни, немовля-Христос у неї на колінах нагадує непосидючих ангелоподібних немовлят католицького бароко. Додатковим рокайльним елементом композиції є букетик квітів у руці Марії (як відгомін іконографічного типу «Богородиця-Нев'янучий цвіт») [384] . І композиційно, і інтонаційно образ Марії перегукується із маньєристичними образами італійських мадонн XVII ст.: привертають увагу дещо витягнуті пропорції обличчя і рук Марії, схилений додолу погляд, жест руки, що згортає драперію.

Натомість, колористично образ витриманий у стриманому акорді кількох барв: червоний, синій, білий, темно-фіолетовий на глибокому

[382] У розмові з авторкою, вказав на суттєві технічні відмінності в манері Радивилівського і Долинського.
[383] Вуйцик В. Архикатедра Св.Юра ... С.21.
[384] Іванчо І. Ікона і літургія...С. 393–417.

вібруючому золотому тлі. Загалом, композиція позбавлена очікуваної ієратичності традиційної ікони, в емоційному плані – позначена несподіваною тривожністю, мінорністю, що властива саме пізньобароковій стилістиці.

Намісна ікона Христа, відтворює поширений канон образу Христа-Учителя з розкритим Євангелієм в одній руці й благословляючою другою рукою. Цей зразок, відомий із київської барокової школи, давно був усталений в українському іконописі[385]. Маєстатичність образу, досягнена колористичним акордом червоного-синього-золотого різної світлоти у різних масштабних співвідношеннях, засвідчує інтерпретацію традицій української ікони. Водночас, моделювання обличчя і рук Христа, вказує цілком нове трактування божественного, з акцентуванням людської природи Христа, стремлінням передати тілесну матеріальність. Особливо це проявляється у манері змалювання рук і відтворених жестах. Цей образ Христа є характерним зразком перетворення ікони на релігійну картину на зламі XVIII–XIX ст., про яке писав С.Гординський[386].

Порівнюючи згадані образи із композицією «Христос-Архієрей» впадає у вічі стилістична різниця й відмінності в техніці виконання. Вже було згадано про поширеність і популярність цього іконографічного типу усією територією України, безвідносно конфесійної приналежності: образ однаково вшановували і православні, і уніати.

Повсюдна заміна традиційної для попередньої епохи композиції «Деісіс» із постатями Христа, Марії та св. Івана Предтечі на маєстатичний та дещо містичний образ «Христа-Архієрей» стала важливою іконографічною новацією (Рис. 31). Така заміна ілюструє зміну сприйняття окремих богословських концептів, на користь впровадження нових, більш історично-

[385] Антонович Д. Лекції з історії української культури.
URL: www.litopys.org.ua/krypcult/krcult45.htm
[386] Гординський С. Українська ікона 12-18 сторіччя...С. 23.

актуальних, як наприклад, образ Христа-Архієрея, що символічно уособлює ідею церковної влади, ідею таку важливу в головному єпархіальному храмі.

В соборі ікона «Христос-Архієрей» увінчує передвівтарну огорожу, візуально завершуючи цим монументальним акордом вертикальну вісь, спрямовану до підкупольного простору. Христос, зображений у митрі й архієрейських ризах, сидить на престолі, оточеному ангелами, і благословляє вірних. Але розкриття образу перенесене із рівня божественно-таємничої сутності на більш приземлений рівень, наближаючись до зразків урочисто-репрезентативних зображень земних церковних ієрархів. Такому враженню сприяє й колористичне вирішення образу, базоване на стилістиці рококо: фіолетово-коричневі тони втрачають свою активність у взаємодії із золотавими й сріблястими переливами. Загальна сріблясто-сіра тональність приглушує яскравіші кольорові ділянки, надаючи образу елегантної вишуканості, але й позбавляючи його сили і драматизму, притаманних українському іконопису. Водночас, художник чудово розв'язує декоративне завдання, вписуючи образ у загальне скульптурно-орнаментальне обрамлення: складні ракурси й жести ангелів на полотні перегукуються із такими ж динамічними фігурами різьблених ангелів в золотому обрамленні вівтарної конструкції.

У своїх масштабних композиціях (Христос, Богородиця, ікони апостольського чину) Ю. Радивиловський «приглушив» декоративну насиченість великих площин локальних барв, позбавивши свій живопис звичного для української ікони хроматизму. Разом з тим Ю. Радивиловський пішов на зближення із європейським мистецтвом досить обережно, усвідомлюючи, що відмова від канонів давньоукраїнського іконопису призведе до втрати духовної сили ікони, а сприйняття новітніх європейських тенденцій надасть релігійним полотнам хіба матеріально-речової переконливості й реалістичності [387] . Можливо, саме тому єпископа

[387] Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм... С.204

Л. Шептицького не цілком задовольнили ікони, виконані Ю. Радивиловським, художня манера якого виглядала у блискучому архітектурно-орнаментальному обрамленні дещо архаїчною. [388] Через недостатньо виразний, темнуватий живопис у соборі Св.Юра Ю. Радивиловський і зазнав художньої поразки в очах замовника і продовжити іконописний цикл було доручено Л. Долинському.

Завершуючи цей іконостасний ансамбль, Л. Долинський у проміжку між 1777–1780 рр. виконав для собору шість овальних медальйонів із парами пророків та 16 композицій празничкового циклу (Рис.32). Однак у рахунках «святоюрської фабрики» за 1778 р. є також згадка про підготовку 10 рам для полотен і портретів Л.Долинського, а за 1779 р. – згадка про оплату столярських, сницарських та малярських робіт у великому вівтарі і на 2 бокові вівтарі (по 200 зл. на кожен)[389]. Також в 1781 р. художник підписав угоду, за якою мав виконати для собору ще ікони до бічних вівтарів: «Пресвятої Богородиці Покрови», «Апостолів Петра й Павла», «Св. Миколая», «Св. Юрія Змієборця»[390].

До авторства Долинського в соборі беззастережно відносять овали із зображеннями пророків та 12 композицій на теми празничків, композиції «Жертвоприношення Авраама» і «Молитва о чаші» (Рис. 33), теми із циклу неділь П’ятидесятниці та Страсної седмиці («Зцілення сліпонародженого», «Омивання ніг апостолам») на стінах святилища та обабіч Царських врат. Для встановлення відмінностей у техніці. творчих методах та манері ообх художників, доцільно залучити окремі підходи теорії «культурного трансферу». Саме на прикладі Долинського, як художника, що формувався на українській традиції іконопису XVIII ст. та отримав можливість навчатися у Віденській академії мистецтв в 1775–1777 рр. можна прослідкувати «зустріч і дифузію» двох відмінних малярських традицій.

---

[388] Александрович В.С., Ричков П.А. Собор…С.187; Голубець М. Долинський...С.11.
[389] Swiencickyj I. Rachunki robot malarskich... S.146, 148 –150.
[390] Сидор О. Іконостасні ансамблі ...С.193.

3.3.1. Вівтарний простір собору: особливості ідейної програми циклу празничків.

Після повернення з Відня в 1778 р., Долинський закінчив живописне оздоблення собору в 1780-му р. намалювавши празничковий цикл у вівтарній частині храму, який суттєво відрізнявся від української іконописної традиції за технікою і манерою виконання. Цей стиль позначений новою технікою виконання, світлою палітрою, активними світлами, свіжістю барв: усе, що було характерним для стилістики рококо. Опираючись на певні порівняння, спробуємо довести, що, зумовлена віденським навчанням, зміна манери Долинського стала своєрідним типом «культурного трансферу» чи культурного перенесення[391].

На відміну від яскравого, іноді декоративного хроматизму української ікони, великих площин локальних насичених кольорів із чіткою іконографічною символікою, колір у полотнах Долинського – цілком інший. В живописному арсеналі художника – кольорові партії світлих, розбілених барв, збагачені легкими лезирунками, невідомі в українській іконі XVIII ст. Техніка художника базується на т.зв. висвітленні, тобто моделюванні від темного до світлого, де консистенція білил від прозорих до корпусних мазків визначає інтенсивність «світла». Загалом, в колористичній структурі полотен Долинського білий має рівнозначну роль – як колір і як світло.

Крім того, що загальна тональність його полотен стає світлішою і холоднішою, художник змішує хроматичні барви з білилами, він також уникає великих площин чистих теплих тонів (вони виступають лише в акцентах), проте збільшується нюансування ахроматичних (білого і сірого кольору) в тональних градаціях (хоча художнику іноді не вдається уникнути деякого «помутніння» барв). Також зникають, або зменшуються в інтенсивності різкі світльотіньові барокові контрасти, світло стає розсіяним, ніби пропущеним через кальку. Особливо це видно в окремих фрагментах та

[391] Schmale W. Das 18. Jahrhundert. Vienna, 2012.
URL: https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205792383

в окремих кольорових партіях (зображення одягу, рослинності, в карнаціях тіла).

У композиціях Долинського також видно типову для рококо відсутність глибини простору, зокрема у сценах празничкового циклу, де наявні складні пози або переплетення фігур, накладання силуетів, ритми S-подібних ліній, присутні незбалансовані елементи. Особливо це помітно в малярстві євангельського циклу із життя Христа (Рис. 34).

Така техніка виражена у композиціях празничкового циклу, вражає певною незавершеністю, ескізністю письма, в якому прослідковується вплив манери Ф.А.Маульберча та італійців XVIII ст.[392]. Так, людські фігури та їх силуети часто зредуковані до форми кількох виразних плям, для окреслення обличчя – досить кількох пластично-виразних мазків, що нагадує наслідування віртуозної манери італійців Тьєполо та С. Річчі.

Разом з тим, у композиціях мистця помітна і виразно-академічна «данина пошани» майстрам XVII ст., таким як Г. Рені та Л. Джордано, із наслідуванням окремих елементів їх творів, поширених у графічних репліках (репродукційній графіці) того часу (Рис.35). Це також зрозуміло, адже основою навчання в академіях залишався рисунок, копіювання антиків, студії перспективи і пропорцій, а не проблеми кольору.[393]

Суттєвою прогалиною в дослідженні манери художника є відсутність його рисункових ескізів, які б дозволили краще розуміти підготовчі етапи розробки композицій. Звертаючись до школи австрійського пізньобарокового рисунку на прикладі ескізів Ф.К. Замбаха чи Ф.А. Маульберча можна побачити певні характерні особливості та прийоми, які фрагментарно проявляються і в малярських роботах Долинського (Рис.10, 13, 14) [394]. Приміром, в його композиціях пост-віденського періоду практично зникає лінійність ритмів та особлива маєстатичність української ікони. Маляр

[392] Arijcuk P. F.A. Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach...S.4–11; Da Costa Kaufmann T. Painterly Enlightenment…S.9 –13.
[393] Rzepinska M. Historia koloru w dziejach… T.2. S. 384 – 403.
[394] Lanckorońska M. Öehler R. Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts…S. 143, 162.

нерідко змінює саму структуру композиції, роль головного виражального засобу набуває не колір у його локальному вимірі, а *динамічна взаємодія* колористичних і пластичних елементів. Цілком закономірно, що такий оновлений підхід до малярської техніки і манери можна вважати своєрідним «культурним трансфером», привнесеним із середовища Віденської академії і адаптованим Л. Долинським для українського релігійного малярства зламу XVIII–XIX ст. Оригінальність творчої манери і високий рівень малярства Долинського особливо помітні при порівнянні не з художниками місцевого кола, а з майстрами подібної східної традиції, наприклад, сербами, які також навчалися і працювали у Відні. Порівнюючи проєкти іконостасів унійних церков останньої третини XVIII ст. у широкому географічному ареалі монархі Габсбургів (Мукачівська єпархія, унійні єпархії Румунії та Угорщини, зразки із теренів Сербії та Хорватії)[395] особливо наочно видно своєрідний авторський стиль Л.Долинського і його внесок у радикальне оновлення церковного малярства того періоду (Рис.35).

3.3.2. Апостольський і пророчий чин в соборі: візуальний та змістовний виміри.

Продовжуючи тему змін і новацій у доробку Долинського варто звернути особливу увагу на образи пророків та апостолів, що стали певною «візиткою» Долинського в історіографії та музейних експозиціях. Ці зображення досі не були предметом глибшої уваги дослідників як окрема типологічна група. Варто зазначити, що особливості творчої інтерпретації Л.Долинським зображень із апостольського і пророчого чинів більш наочно вирізняються через порівняння із систематизованими іншими зразками з доробку митця протягом його творчої діяльності.

Задуманий як Gesamtkunstwerk на західних взірцях пост-тридентського пієтизму, собор Св. Юра на жаль не був завершений у цілісній концепції.

[395] Terdik Sz. Artists from the Balkans…S. 477– 488.

Однак, аналізуючи окремі тематичні цикли у вівтарному просторі собору варто окреслити особливості його побудови та структурування, як внутрішнього простору для здійснення літургії. Як вже було зазначено у підрозділі 3.1. в морфології плану собору була реалізована його конфесійна самобутність, а просторове сприйняття інтер'єру та окремих його частин (як, наприклад, вівтарної) підпорядковувалося певній зоровій динаміці [396] . Відповідно, важливою була ритміка вертикальних і горизонт членувань, що відлунює особливим акордом у монументальному обрамленні простору святилища. В певний спосіб оформлення головного фасаду храму відгукнулося в зовнішньому обрамленні простору святилища (Рис.36). Відповідно, співвідношення Царських врат, верхньої частини з образом Христос-Архієрей та середньої, відкритої у перспективу святилища частини вівтаря також були підпорядковані вертикальності членувань, на відміну від традиційної горизонтальної структури повного іконостасу.

В соборі Св. Юра такі інтегральні частини іконостасу як празничковий, апостольський і пророчий ряди були розміщені на стінах святилища та скеровані в першу чергу до духовенства, а не до вірних. Відповідно, вони могли бути наділені поглибленим теологічним змістом, акцентувати важливі саме для кліру богословські постулати.

Зображення апостолів і євангелистів у соборі Ю. Радивиловський виконав орієнтовно у 1770–1771 роках, після намісних образів Христа і Богородиці на пилонах арок. Чин пророків у верхній частині святилища встановлено у вигляді трьох композицій в обрамленні вишуканих елементів рокайлю, над чином євангелістів (Додаток 1.2). Не можна погодитися, що «*ікони пророків, розбиваючи цілісний ряд апостолів, розташовані на стінах вівтаря без чіткої логічної системи*» [397] – ця система є, і ця система підпорядкована морфології стилю рококо, утворюючи на простінку між пілястрами форму, що нагадує витягнутий ромб із увігнутими сторонами

[396] Александрович В., Ричков П. Собор Св. Юра у Львові... С. 100.
[397] Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра... С.190.

(Рис.36). Водночас, подібне компонування пророчого ярусу близьке до властивого у традиційному українському іконостасі «короноподібного» завершення (прикладом може бути завершення іконостасу церкви св. Миколая у Золочеві). Важливо, що первісний варіант внутрішнього оздоблення собору, як це видно із проєктного креслення Меретіні, передбачав досить значне заповнення стінах нави, трансепту та святилища рокайлевим орнаментом, але такий декор не був реалізований. Швидше за все, наступна адаптація проєкту зумовила заповнення вівтарного простору композиціями апостольського і пророчого ряду. Таким чином, пророчий ряд утворюють шість окремих образів, які розташовані на стінах вівтаря доволі декоративно і навіть дещо дисонують із монументальною стриманістю апостольского ряду авторства Ю. Радивиловського.

Апостольський чин, виконаний Ю. Радивиловським сформований із чотирьох образів, де попарно закомпоновані вісім персонажів, доповнені овальними образами св. апостолів Петра і Павла та меншими зображеннями євангелистів Луки та Івана у круглих рамах (встановлені над входами до ризниці і захристії Рис.36). Такий відбір вказаних героїв, у такій послідовності та масштабуванні був симптоматичний для руської катедри, адже перегукується із тогочасною схемою у католицьких храмах Львова. Характерний і високомистецький зразок у львівському середовищі – монументальні статуї св. апостолів Петра і Павла та євангелістів Луки та Івана перед вівтарем у домініканському костелі, авторства М. Полейовського (1777 р.)[398].

Апостоли були живими свідками перебування Христа на землі, поширювачами його вчення. Це особи, наділені цілком індивідуальними зовнішніми рисами та характерами, про що свідчать євангельські джерела. Водночас, це образи, які хоч і підлягають чітким іконографічним взірцям (прототипам), але цікаві для художника певною «свободою маневру» у

[398] Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K. Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów… S. 200 –235.

вираженні індивідуального/персонального. Це не виключало можливості модифікації певного узагальнення/типізації в індивідуальному: приклад апостолів А. Дюрера чи серія «Дванадцять апостолів» Рубенса (бл. 1611–1613 рр.) – досить промовистий.

Історично, східна церковна традиція в зображенні апостольського чину наголошувала сакральну суть Євхаристії: від середньовіччя і до іконостасів XVII ст. зображення апостолів сходилися до ікони «Деісіс». Довший час українська (пост-візантійська) традиція підкреслювала ієратично-молитовний стан апостолів, а зовнішні характеристики Христових учнів зводила до певного схематизму.

Натомість, західна/католицька живописна традиція більше апелювала до діяльності апостолів, до їх зусиль у поширенні Христового вчення в реальному світі, тому до усталених зовнішніх характеристик додавались конкретні атрибути, символи їх діяльності або мучеництва (св. Андрій, св. Варфоломій, св. Симон, св. Йоанн тощо; Рис.37, 38)[399]. Та й за характером зображення видно, що підкреслювалася динамічність в обставинах конкретного місця і часу (якщо молитва – то в певному середовищі, з виразними жестами, мімікою тощо. В українському іконописі зображення апостолів і пророків досить довго зберігали регламентованість трактування (апостоли з Свято-Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври 1730-ті рр.)[400].

Однак, впродовж XVII–XVIII ст. відбулися суттєві зміни у трактуванні типажів святих, а ідеал лику трансформувався в ідеал обличчя. На відміну від ликів, обличчя святих поступово позбувалися відчуженості, скорочуючи колишню дистанцію між божественним та мирським портретним зображенням святого. В образах євангелістів, апостолів, святих класичний іконографічний канон поступово втратив своє значення. Деякі дослідники навіть були схильні бачити в певних образах втілення реальних героїв

[399] Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen… S.324 –325.
[400] Кондратюк А. Семантика деяких сюжетів Троїцької надбрамної церкви...С.323 –330.

конкретної доби – як апостольський чин П'ятницького іконостаса у Львові або чин апостолів і святих Сорочинського іконостаса.

У такому, більш «портретизованому» трактуванні художник міг намітити і зв'язок із певним часом, надати образам індивідуальності та композиційної різноманітності, що і спостерігається у зразках авторства Ю. Радивиловського, а ще більше – Долинського. Така композиційна різноманітність виражалася у молитовних жестах, зведених вгору очах, виразній міміці, складних ракурсах фігур, всебічніше розкриваючи психологічну складність людини.

Варто звернути увагу на пошуки образної виразності апостольського чину у вирішенні Ю. Радивиловського, порівнюючи із відповідними образами авторства Л.Долинського, звертаючись до імовірних джерел інспірацій споріднених із західноєвропейськими взірцями.

Зміни у трактуванні апостолів в українському іконопису попередньої епохи відображалися у трактуванні лику, коли відсторонений євангельський образ поступово наділявся рисами реального героя (прототипу). Змальований у іконі лик був наділений такими ознаками як нерухомість (внутрішня і зовнішня) і понадчасовість, він мав особливу силу, здатну «*...поставити на коліна того, хто молиться або споглядає*»[401]. Але іконні лики святих у XVII–XVIII ст. все частіше перетворювалися в обличчя, позбувалися відчуженості, з'являвся зв'язок із певним часом.

В першу чергу у вирішенні апостольського циклу в соборі Св. Юра також впадає у вічі впровадження атрибутів апостолів (як-от знаряддя мучеництва Св. Варфоломія, Якова, Симона Зелота тощо). Окремої уваги заслуговує образ апостола Юди-Тадея, зображеного із іконою Христа, на яку апостол вказує жестом руки – таке зображення досить рідко зустрічається в українському іконописі (Рис. 38). Також привертає увагу «осучаснене» трактування зовнішності апостолів, які втрачають ореол святості і набувають

[401] - Степовик Д. Українська графіка... С.204; Telesko W. Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst... S. 143 –161.

«хара́ктерності» типажів та навіть деякої побутової приземленості (наприклад, євангеліст Матей із апостолом Филипом/?). Ці та інші апостоли перегукуються із окремими західноєвропейськими взірцями графіки: зокрема, серією гравюр Шельте Больсверта «12 апостолів» за рисунками Герарда Сеґерса (XVII ст., Антверпен) [402] . Також помітно, що чимало елементів (як загальні композиційні схеми, орнаментальний декор, рисунок фігур і типажі) могли бути запозичені із ряду ауґсбурзьких видань лицевих Біблій або окремих Kupferstiches-альбомів, широко вживаних тогочасними мистцями[403].

В подальших роботах Л. Долинського над апостольським чином для різних церков також можна прослідкувати вказані перетворення. Отже, якими були особливості іконографії апостолів і якою мірою на них відобразилися західні впливи? Оскільки Долинський у Відні був учнем класу Каспара Ф. Замбаха, доречно пов'язувати його творчі аспірації із ширшим колом тогочасних австрійських монументалістів: зокрема М. Й. Кремзера-Шмідта та Й. Мільдорфера [404] . У класах Віденської академії Долинський виробив нову (порівняно із традиційною) техніку олійного малярства та нову легку й ескізно-вільну манеру письма із перевагою пастельних тонів, розбіленням локальних барв, виразністю світло-тіньових акцентів[405]. Все це дозволяє стверджувати про визначальний характер впливів австрійської (та частково італійської) монументальної школи періоду пізнього бароко/рококо. Разом з тим, у творах Долинського помітна і виразно-академічна «данина пошани» майстрам XVII ст., таким як Ґвідо Рені та Лука Джордано, із наслідуванням окремих елементів типізації героїв, із творів, поширених у друкованих виданнях (Рис. 9)[406]. Інший вектор творчих пошуків наближає

[402] Grafik aus dem Klebeband Nr.13 der Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen Apostelbildnisse von Schelte a Bolswert nach Gerard Seghers: S. Petrus. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband13.
[403] Лильо О. Посмертний опис майна... С. 475.
[404] Arijcuk P. F.A.Maulbertsch oder…S.245; Левицька М. Віденський досвід...С.223 –232.
[405] Da Costa Kaufmann T. Paintered Enlightenment…S. 17–19.
[406] Lanckorońska M., Oehler R. Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts... S.23.

нас до графіки Дж. М. Креспі за творами Лодовіко Караччі на релігійні теми (в т. ч. із образами апостолів і пророків), адже Креспі працював над перетворенням релігійної картини в побутову, жанрову сцену, наближуючи героїв Святого письма до пересічних вірних. Так образи євангелиста Матея з собору св. Юра та із церкви Зіслання св. Духа авторства Долинського, нагадують саме таких, більш приземлених героїв (можна також порівняти із поширеними в академіях рисунками за Г. Рені із серії «Христос, Богородиця і апостоли», Відень Альбертіна)[407].

Не знаючи практично нічого про майстерню і методи творчої роботи Долинського, можемо тільки опосередковано залучити свідчення про наявність подібних рисунків-зразків, зафіксовані у львівських джерелах:

а) в описі майна з майстерні львівського гравера Івана Филиповича († 1770) було чимало «коперштихів» (тобто гравюр)[408];

б) значна колекція графічних взірців була у С. Строїнського, в т. ч. із німецьких друків[409];

в) графічні зразки для малювання апостольського і пророчого чину до іконостасу каплиці Св. Трійці в церкві Св. Онуфрія чину Василіян, які надав художнику Томі Гертнеру в 1777 р. ігумен монастиря[410]. Тобто поширеність подібних зразків у львівському середовищі бодай фрагментарно зафіксована.

З графічних взірців XVIII ст. також варто згадати зображення апостолів у молитовних позах (авторства Джанбатісти П'яцетти у гравюрах Ф. К. Юнґверта, дуже поширених у центральноєвропейському художньому колі та відомих у Галичині[411]. Зокрема, образ апостола Петра в доробку Долинського надзвичайно близький до образу авторства Д.Б. Пьяцетти та перегукується із графічними ескізами апостолів Петра і Павла невідомого

---

[407] The Illustrated Bartsch: *Italian masters of the 16th-17th cc*. Abaris Books: New York, 1995.Vol.39. Part 2. P.216.
[408] Лильо О. Посмертний опис майна львівського ґравера...С.276.
[409] Там само. С.277.
[410] Вуйцик В. Монастир Св. Онуфрія у Львові...С. 61.
[411] Фонд графіки ІДБМР ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. №№ інв. 45783, 45773, 45774, 45775.

майстра австрійського кола з фондів ЛННБ ім. В. Стефаника)[412]. Одного разу віднайдений типаж апостола Петра, художник повторював і в наступних циклах – в церкві Зіслання святого Духа у Львові, св. апостолів Петра і Павла, в Успенській церкві Почаєва (Рис.38).

Також у творчості Долинського майже ідентичний типаж апостола Йоана Богослова повторюється у «Зціленні сліпонародженого» із собору Св. Юра, в апостольському чині в церкві Зіслання Св. Духа та в сюжеті «Зцілення у Витезді» з Почаєва. Такий, апробований в різних композиціях, зразок нав'язує до характерного типажу з видовженими рисами обличчя та дещо витягнутими пропорціями фігури, близький до творів Ф. Маульперча чи скульптур Й. Пінзеля, тобто стилістики центральноєвропейського бароко / рококо (Рис.39). Іншим джерелом інспірацій міг бути потужний індивідуалізм апостолів авторства Г. Рені (XVII ст., Рим, Рис.9).

Пошук аналогій між портретами сучасників художника з середовища унійного кліру і зображеннями апостолів чи пророків дозволив відповісти на питання про «кодування» Долинським у образах Святого письма портретів місцевих церковних ієрархів негативно. Це можна пояснити розвитком портретного жанру в доробку Долинського і створення ним галереї зображень місцевого духовенства (підрозділ 4.4).

Пророчий ряд, виконаний Долинським в соборі також значною мірою збегірає риси традиції: Із дванадцяти зображень пророків та праотців за наявними атрибутами або вбранням можна досить упевнено ідентифікувати зображення Мойсея (зі скрижалями Завіту, Рис.40), Ісайї , Єзекиїла (зі стулкою воріт), Даниїла (безбородий молодик в тюрбані), Мелхіседека (в одязі первосвященника, на голові має кидар із пластинкою в формі півмісяця), царя Давида (в короні з арфою), праотців Аарона (із посохом), Авраама (тримає сувій з текстом). Це традиційні для українського іконопису атрибути пророків і патріархів[413].

---

[412] Фонд графіки ІДБМР ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ. №інв. 33277, 33278.
[413] Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви... С. 33, 40.

Л. Долинський працював у епоху, коли творчий індивідуалізм ще обмежувався певними традиціями, а релігійне малярство взорувалося на певні (хоч і досить вільно трактовані) канони, які поширювалися у рекомендаціях для іконописців на зразок «Ермінії» Діонісія Фурноаграфіота (1730-ті рр.)[414]. Відповідно, художник повинен був розуміти значення образів апостолів і пророків в богословській традиції та попередній іконографії[415]. Для замовників, в особі духовенства і чернечих орденів, ці образи втілювали цілий комплекс важливих теологічних понять. Пророки – особи, які говорили від імені Бога, слова і свідчення пророків пов'язували Старий Завіт із Новим. В усталеній іконографії пророки наділялися впізнаваною образністю та атрибутами, найчастіше – сувоями із текстами відповідних місць власних пророцтв тощо. Пророки промовляли в часи великих випробувань, відтак у звертанні до образів пророків на різних історичних етапах європейської культури можна побачити різні конотації[416]. В інструкціях для іконописців вік і вигляд пророків хоч і були регламентованими, але в дуже загальній формі: *«…царе-пророк Давид – з круглою бородою; пророк Даниїл – юний, безбородий, пророк Єзекиїль – старець із гострою бородою…*» тощо[417]. В західній традиції пророки мали більш індивідуалізоване (з пункту свободи художника) трактування: характерним зразком може бути зображення пророків Даниїла, Єзекиїла, Єремії та Ісайї на одному із пандативів церкви Іль Джезу в Римі (Дж. Б. Гауллі, XVII ст.).

В соборі Св.Юра також впадає у вічі виразна індивідуалізація пророків, яку умовно можна назвати «портретністю». Постаті пророків Долинський

---

[414] Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом (pdf). Електронний ресурс: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm

[415] Особливості розташування та іконографію пророчого чину в українському іконописі XVII ст. досить ґрунтовно дослідила М.Пелех – Див.: Пелех М. Розвиток іконографії пророчих ярусів ... С. 46-52.

[416] Святе Письмо в європейській культурі. Біблійний словник. Київ: Дух і Літера, 2004. 320 с.; Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedzi dzieła odkupienia I jego spełienie w teologii I sztuce Średniowiecza. Poznan, 2013. S.21–24; 25–27.

[417] Ерминия…(pdf). Електронний ресурс: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm

закомпоновує не фронтально, а в досить динамічних ракурсах (профіль, тричвертний поворот торсу чи голови), які підкреслюють емоційно насичений «діалог» поглядів у обмеженому форматі. В технічному відношенні привертає увагу висока майстерність пластичної манери змалювання обличь пророків. У колористичному вирішенні пророчого ряду Л.Долинський помітно розбілює традиційно яскраві барвні площини одягу, дотримуючись обраної манери.

Церковні проєкти Л. Долинського наступних років цікаві з огляду на можливий напрямок еволюції творчого методу мистця у вказаних темах. В роботах Л.Долинського над пророчими і апостольськими рядами для різних церков можна побачити розвиток нових тенденцій. Найперше, в очі впадають формальні зміни композиції чинів, узалежнені від архітектури конкретного храму. Всі наступні проєкти Долинського (окрім іконостасу семінарійної церкви) орієнтовані на відносно вільне розташування апостольського й пророчого чинів на стінах вівтаря, де уклад вертикально-витягнутих композицій з апостолами і овальних або круглих медальйонів із пророками має досить декоративний характер, підлягаючи принципам членування архітектурних площин інтер'єру. Художник не мав певного заготовленого «шаблону» в групуванні апостолів і пророків: він міг компонувати їх по двоє, по троє в межах одного формату, в різних храмах змінювати ці «пари», розташовуючи поруч різних персонажів Святого письма...

Наприклад, із втраченого іконостаса церкви Св.Онуфрія монастиря ЧСВВ у Львові, авторства Долинського (1820–1821 рр.)[418] зберігся лише фрагмент пророчого ряду, який виконаний у значно стриманішій, майже монохромній, притемненій манері малярства[419]. Пророки тут згруповані попарно, але відповідно до формату і розмірів композицій, і загальних

[418] Вуйцик В. Святонуфріївський монастир...С. 48 – 52; Островський В. Лука Долинський (бл. 1745–1824)...С. 137 – 142.
[419] Островський В. Лука Долинський (бл. 1745–1824)...С. 144.

пропорцій внутрішнього простору храму та іконостасу, вони змальовані значно дрібніше, без попередньої монументальності і розмаху (Рис.41).

В Успенському соборі Почаївської лаври на стінах вівтаря у рамах видовженого вертикального формату також був зображений апостольский чин (всього 4 композиції, постаті згруповані по троє в одній рамі), вище і нижче композицій з апостолами (відповідно до загальної схеми одоблення церкви) розташовувались зображення пророків у медальйонах (по одному), всього 16 композицій. Тобто в Почаєві наявна схема налічувала 16 зображень, пов'язаних із пошануванням 4 великих та 12 малих книг та символікою Богородичної програми собору, в якій важливе значення мав церковний тропар «Пророки свише тя предвозвестиша…»[420].

Зразком авторських пошуків образної виразності може бути зображення апостола Петра. Порівнюючи св.Петра авторства Ю. Радивиловського в соборі Св. Юра (овал) із образом апостола, запропонованим Долинським (в соборі цей же образ присутній в композиціях «Молитва о чаші» і «Зцілення сліпонародженого») побачимо виразне бажання знайти характерний типаж, і далі дотримуватися віднайденого. Образ апостола Петра із церкви Зіслання св. Духа – також подібний до образу з празничкових ікон, помітна певна схожість з образом Св.Петра в композиціях із Почаєва («Зцілення у Витезді» і , особливо, «Петро визнає Ісуса»)[421]. На жаль, не можна долучити фреску «Христос вручає ключі апостолу Петрові», створену для церкви Св. Петра і Павла (м.ін. такий сюжет наявний в розписах костелу єзуїтів у Львові), яка перемальовувалася вже в другій половині XIX ст.

Повертаючись до образів апостолів Л. Долинського у соборі Св. Юра, можна зауважити, наскільки відрізняються зовнішні риси й характеристики образів апостола Йоана авторства Радивиловського (овал) та Долинського (сцена «Зцілення сліпонародженого»). Святоюрський образ Йоана Богослова у «Зціленні», відтворений згодом як характерний типаж у апостольському

[420] Ерминия…(pdf). Електронний ресурс: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm
[421] Левицька М. Зображення апостолів і пророків... С. 260 – 265.

чині з чину церкви Зіслання св. Духа та у євангельських темах в малярстві Успенського собору Почаєва. Образ Йоана з різних циклів нав'язує до характерного пізньобарокового образу з тонкими лініями обличчя (форма черепа, довгим прямим носом) та дещо видовженими пропорціями фігури – який анатомічно нагадує фігури з творів Маульперча чи скульптури Й. Пінзеля.

Розташовані у найвищій партії іконостасу чи високо на стінах вівтаря малоформатні погрудні або поясні зображення пророків вимагали неабиякої експресії виразу, щоб сприйматися знизу. Для посилення експресії слугували складні ракурси і динамічні розвороти фігур, виразні жести, різке світлотіньове моделювання, використання кольорових контрастів великих площин одягу тощо (Рис.36). Із цього арсеналу Долинський віддавав перевагу складним драматичним ракурсам постатей, та виразному пророблению облич пророків з характерною авторською редакцією моделювання тіней і світла, з використанням легких холоднуватих тіней і пастозних мазків білил на освітлених ділянках. Ці пророчі чини виконані на високому технічному рівні, в характерній манері Долинського, яка зберігає пізньобарокову техніку побудови підмальовка і основного барвного шару, поєднання лезирунків із пастозним накладанням легких експресивних мазків білил у світлах тощо.

Підсумовуючи, можна сказати, що якою б не була архітектонічна й декоративна схема оздоблення храмових інтер'єрів, вона зберігала визначальні за змістом і структурою елементи, серед яких – апостольський та пророчий чин були неодмінними. Художник міг змінювати компонування образів у просторі, групування їх у межах настінних композицій, шукав різні засоби образної виразності, які б дозволили оновити традицію, зберігаючи, проте, її основні богословські засади.

Якщо на прикладі апостольського й пророчого чинів проаналізувати творчу еволюцію художника, то вона виявиться неоднозначною... Зображення пророків з собору Св.Юра та церкви Зіслання Св.Духа вражають вправністю живописної манери та експресивністю виразу, порівняно із

апостолами з тої ж церкви, чи з Успенського собору в Почаєві. Особливо помітними є відмінності у манері живопису якщо порівнювати святоюрський апостольський чин, виконаний Ю.Радивиловським, та апостольський чин із церкви Зіслання Св.Духа, авторства Долинського. Вилучені із контексту іконостасних циклів ці образи цікаві саме ознаками індивідуалізації, за якими видно, як митець «переростає» давню традицію і формує власну нову.

3.3.3. Композиція «Христос виганяє торгівців із храму» та її іконографічні коннотації.

Продовжуючи тему зміни української іконописної традиції, яка відбувалася у XVIII ст., неодноразово поставало питання західних впливів. Справді, активне ознайомлення українських митців із західними іконографічними взірцями, які привертали увагу своєю реалістичністю, динамікою, розмаїттям побутових деталей стимулювали оновлення в релігійному малярстві. Такі зміни проявилися у появі нових сюжетів, у свіжій інтерпретації традиційних образів XVII – XVIII ст., про що писали дослідники В. Свєнціцька, П. Жолтовський, Д. Степовик, О. Сидор, В. Делюга та ін.[422]. Одним із таких, заново актуалізованих у XVIII ст. сюжетів, став сюжет «Христос виганяє торгівців із храму». Насамперед, маємо на увазі два приклади розробки цього сюжету в українському живопису XVIII ст.:

а) композицію «Вигнання торгівців» у розписах Троїцької надбрамної церкви (1730-ті рр. КПЛ);

б) образ «Вигнання торговців із храму» Л.Долинського (1780-ті рр., НМЛ, в XIX ст. знаходився у соборі Св. Юра Рис. 41)[423]. Обидва твори є зразками монументального живопису, які, хоч і виконані в різних техніках

[422] Делюга В. Графічні взірці...С. 117–126; Жолтовський П. Художнє життя...С. 67; Західноєвропейський рисунок XVI – XVIII ст. зі збірок Львова. Каталог виставки. Львів, 1982. С. 7–11; Степовик Д. Українська графіка...С.204 –207; *Biskupski R.* Inspiracje grafiką. ..Т.23. S. 10 –19.
[423] Lobieski F. Opisy obrazów...1853. №12. S. 47.

(фресковий розпис та олійний живопис на дошці), показують діапазон розробки сюжету, застосування нових композиційно-художніх засобів, загалом оновлений підхід до релігійного малярства.

В основі іконографії сюжету «Христос виганяє торгівців із храму» є тексти Нового Завіту. Оповідь про цю подію наведена в усіх чотирьох Євангеліях: «*Після приходу до Єрусалиму «Ісус увійшов у храм і почав виганяти тих, що продавали і купували у храмі, і поперевертав столи міняльникам і ослони продавцям голубів; і не дозволяв, щоб хто переносив яку річ через храм, і навчав їх, говорячи: Хіба не написано «Дім мій назветься домом молитви для всіх народів»? А ви зробили його вертепом розбійників»* [8, Мр. 11, 15–19][424]. Євангелист Матей говорить про цю подію фактично те саме, що й Марко, додаючи, що це відбулося після в'їзду Христа в Єрусалим [8, Мт. 21, 12–17]. Євангелист Лука описує як Христос, «*Увійшовши в храм почав виганяти тих, хто в ньому продавали*» [8, Лк 19, 45–48]. Євангелист Йоан дещо конкретизує середовище дії та сам акт: «*І знайшов, що у храмі продавали волів, овець і голубів, і сиділи міняльники грошей. І, зробивши бич з мотузків, Він вигнав усіх з храму, і овець, і волів, а гроші міняльникам розсипав, поперевертавши їхні столи»* [8, Ів 2, 13–16].

Загалом, кожне із Євангелій, описуючи подію кількома простими реченнями, одразу окреслює найсуттєвіше, без зайвих деталей. Але за цим коротким описом – сцена, в якій Ісус перевертає столи і лави, розганяє людей і тварин навколо, сцена, яка у християнському мистецтві є доволі нетиповою[425]. Адже учні і послідовники очікували, що Христос, згідно традиції, принесе жертву та помолиться у храмі. Практично це єдина сцена

[424] Тут і далі цитати зі Святого Письма подано у дужках ( ), за виданням Святе письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад здійснений за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами. [Б.м.], 1991. – Слова євангеліста Марка фактично повторюють старозавітній текст, висловлений у книзі пророка Ісаії: *«Мій дім буде названий домом молитви для всіх народів*» (Іс: 56,7).

[425] Бернен С., Бернен р. Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи 1270 –1700. (Пер с англ. р.Петрова, В.Симонова). Санкт-Петербург, 2000. С. 257.

Нового Завіту, де Христос показаний у гніві, де він, як ніколи, близький до сильних негативних людських емоцій.

Імовірно така характеристика (окрім глибоких богословських трактувань даного сюжету) зумовила значну популярність теми «Вигнання торгівців із храму» в мистецтві бароко, для якого драматизм і напруга конфлікту (зовнішнього чи внутрішнього) були важливими[426]. Необхідно зазначити, що до епохи бароко, цей сюжет нерідко зустрічався в християнському мистецтві різних країн та мав добре розроблену іконографію[427].

Отже, як співвідноситься між собою іконографія тексту і зображення сцени «Вигнання торгівців із храму» в малярстві. Згідно свідчень євангелистів, цей епізод відбувався на подвір'ї Єрусалимського храму, у т.зв. Дворі язичників. Про загальну структуру й призначення окремих частин храмового комплексу писав римський історик Йосиф Флавій. Із реконструкції єрусалимського храму часів Ірода видно, що частина внутрішнього двору була поділена на «двір Ізраїля» і «двір народу»: мається на увазі окреме місце для моління представників інших народів, які поклонялися Богу Ізраїля[428]. Але в часи Христа це місце молитви зайняли торгівці і міняйли, що допомагали паломникам придбати жертовних тварин і обміняти свої гроші на місцеву валюту. Між іншим, Йосиф Флавій зазначав, що в 30-х рр. н. е. між Синедріоном та первосвящеником храму Кайяфою виник конфлікт, саме через те, що Кайяфа влаштував ринок у Дворі язичників, як конкуренцію ринкам, які контролював Синедріон.

Дія розгортається на великій площі, наповненій тисячним людським натовпом, навколо розташовані місця продажу худоби, розставлені столи міняйл, адже все відбувається напередодні єврейської Пасхи, до якої треба

---

[426] Pigler A. Barockthemen. Eine auswahl von Ver zeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. (2 Erw.). Budapest, 1974. Bd.I. S. 235-328.

[427] Изгнание торгующих из храма /Важнейшая седьмица в годовом круге //Византийская изобразительная традиция и иконография. URL: http://byzantion.ru/forums.php?forum=15

[428] - Cleansing the Temple URL: http://jesus-story.net/cleansing.html
Можливість язичникам-іноплемінникам молитися на подвір'ї храму запровадив ще Соломон (3 Цр., 8:41).

принести в жертву тварин. Присутні в сюжеті тварини (вівці та рогата худоба) – пожертва багатих, голуби – пожертва бідніших. Лише євангеліст Іоанн звертає увагу на батіг в руці Христа. У древні часи батіг застосовувався до злочинців чи тварин, і те, що Ісус «*зробив батога з мотузок і вигнав їх із храму*» саме батогом мало свідчити про особливе приниження тих людей. Адже вони посміли не просто торгувати в місці молитви, а опустилися до обману і ошуканства: недаремно назвав їх вертепом розбійників євангелист Марко (8, Мк 11.19).

Із тексту Євангелія зрозуміло, що Христос відкрито і дуже різко показав своє обурення тим, що релігійна практика «забрудена» користолюбством. Цим він викликав відкриту ворожість вищого храмового духовенства. Особливо первосвящених роздратували висловлені Ісусом слова пророка Ісайї про «*дім молитви для всіх народів*». Тобто Христос засуджує не стільки торгівців і міняйл, скільки верховну храмову владу, яка зробила можливим перетворення храму на «вертеп розбійників»: первосвященника Анну, його зятя Кайяфу, які зловживають своєю владою, контролюють храмову торгівлю і приховано зневажають язичників. Невипадково, глибокий знавець Святого письма Рембрандт був чи не єдиним з художників, що ввів зображення первосвященників у дальній план свого офорту «Христос виганяє торгівців»).

При початковому сприйнятті сюжету виступає поверхневий рівень його змісту: турбота Христа про належну пошану до місця молитви, яке захопили торгівці і міняйли: «*Ревність за домом Твоїм з'їдає мене*» [Пс 69,10]. Але храм розуміється не лише як будівля, а як спільнота вірних, і Христос дбає про моральне очищення цього духовного храму. Цей сюжет в алегоричному розумінні буде використаний для осуду торгу ідеями і переконаннями, маніпулюванням категоріями віри в епоху контрреформації: приміром Ель Греко виконав 5 варіантів цієї теми[429]. Таким чином католицька церква

[429] Jesus według mistrzów (Red. E.Olczak). Warszawa, 2008. S. 174.

засуджувала кальвіністів, які заохочували примноження маєтку, прибутків, а успіх у справах оцінювали як знак Божої ласки[430].

Також ця сцена містить ще кілька важливих повідомлень: після в'їзду в Єрусалим, Христос привселюдно у храмі називає себе Божим Сином, говорячи про храм як «*Дім Отця мого*». Ці слова також обурили первосвящеників і дали їм формальний привід домагатися засудження і кари для Христа. По друге, очищуючи храм, Христос передвіщає нову Пасху: в такому контексті очищення храму стає своєрідним уособленням того, як стародавній юдаїзм витісняється християнством. Христос стає символічною жертвою, замінюючи собою у Євхаристії старозавітних жертовних тварин[431].

Храм у цій композиції спочатку зображався схематично (кількома колонами, або киворієм) або повноцінною частиною будівлі (переважно базилікального типу). Іноді в іконопису поєднується зображення двох просторів: інтер'єра храму та відкритого двору навколо нього. Поступово, зображення двору і частини храму в мистецтві нового часу набуває досить вільного трактування, але неодмінним елементом архітектурного обрамлення залишається колонада.

Христос (в людській іпостасі) здійснює рішучий блискавичний акт – розганяючи натовп, налаштований вороже. В збережених іконографічних зразках постать Христа неодмінно виділяється положенням або масштабом, його фігура практично завжди вивищується над натовпом (чи групою). Ефект досягається контрастним протиставленням невблаганної сили (жест і рух постаті Христа) і хаотично-змішаної групи людей, що тікають, падають, тварин, які розбігаються, перевернутих столів і ослонів, розсипаних монет тощо. Представлений в різних варіаціях (залежно від часу створення образів) цей контраст залишається незмінним: навіть у досить регламентованих канонами розписах пізньовізантійського часу (фресках Греції і Балкан): від

[430] Ibid. S.172.
[431] Изгнание торгующих из храма /Важнейшая седьмица в годовом круге //Византийская изобразительная традиция и иконография. URL: http://byzantion.ru/forums.php?forum=15

мозаїки у базиліці Санта Марія Нуова (XII ст., Монреале Сіцілія) до фресок балканських монастирів (у Дечанах (XIV ст., Скоп'є, Грачиниці XIV ст.).

Окрім протиставлення Христа і групи перекупників у цій сцені присутні також апостоли – свідки події. В іконографії цієї сцени реакція апостолів є досить несподіваною: переважно вони здивовані чи розгублені діями та емоціями Христа. У такому співставленні вказаних дійових осіб: Христа – торгівців – апостолів, є чітка внутрішня логіка. Постать Христа є віссю, що ділить спільноту на його нових послідовників, і тих, що не розуміють або зневажають слово Боже. В епоху Відродження цей сюжет актуалізує суперечності між католицькою церквою і новими реформаційними рухами, нерідко протиставлення торгівців і апостолів служить засудженням протестантської етики [432]. Водночас, тема очищення храму у творчості А. Дюрера, Л. Кранаха Старшого, в колі впливів І. Босха, тобто в середовищі протестантських країн – засуджує позицію Ватикану, торгівлю індульгенціями тощо. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. згаданий сюжет активно розробляється у європейських лицевих Бібліях (Біблія де Йоде – 1585 р., Біблія Піскатора /Фішера – 1639 р. , Біблія К. Данкертца – 1648 р., гравюри Ф. Галле, родини Саделерів)[433]. При глибокому символізмі даного сюжету, із XVII ст. в його розробці поглиблюється зовнішній, предметно-реалістичний рівень трактування теми.

Саме до композицій із лицевих Біблій XVII ст. є близьким стінопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Розписи храму датуються 1730-ми роками і мають досить розгорнуту і складну іконографічну програму [434]. Стінопис «Вигнання торгівців» у цій системі розміщений майже в головній частині храму, а саме – у північному нефі на обох стінах і склепінні (кат. №75, Рис.). Поруч на склепінні нефу розміщена

[432] Jesus według mistrzów...S. 174 –175.
[433] The Illustrated Bartsch: [Italian masters of the 17th century… Vol.43 (Form. Vol.19). Part. 3. P. 478.
[434] Кондратюк А. Семантика деяких сюжетів ...С.323 –330.

композиція Бог-Отець, на пілястрах північної стіни нефа – 4 старозавітні теми (сюжети із книги Царств, Суддів, Йова).

Площина, виділена для сюжету в даному архітектурному просторі, змушує автора «переводити» композицію із традиційного горизонтального формату в досить вузький вертикальний. Це надає додаткової динаміки, дозволяє використати перспективні ефекти архітектурного тла – композиція обрамлена арочним завершенням і колонами під профільованим карнизом, дальній план замикають фрагменти будівель. Подібні вирішення зустрічаються у західноєвропейському монументальному живопису XVIII ст., якщо сюжету відведено визначену архітектурну площину: К.Д. Азам фреска базиліки в Остенгофені (1728 р.), Т.К. Вінк фреска в Азам-Кірхе (середина XVIII ст., Мюнхен). Ефектне архітектурне обрамлення має композиція Б. Белотто (1773 р., НМ Варшава), видатного автора ведути.

У київській композиції на тлі арочного прорізу вивищується фігура Христа, у співставленні із архітектурою вона сприймається ще масштабніше. Постать Христа і жест його піднятої руки є достатньо динамічними. Від цього руху група переднього плану – змішані в складних позах і ракурсах фігури продавців та міняйл, розкидані їхні речі (столи, лави, скриньки з грошима, тварини тощо), наче «спадає» униз на глядача.

У мистецтві XVII – XVIII ст. в даному сюжеті усталився певний набір персонажів: часто повторюється фігура лежачого чоловіка, який у падінні затримується руками навколишніх, зустрічається постать молодого чоловіка із виразним захисним жестом (намагається уникнути удару, прикриває голову руками), повторюються постаті старших торгівців і міняйл, що поспішають втекти, рятуючи своє майно (кошики, скриньки з грошима, клітки з голубами) тощо. Композиція Троїцького розпису є досить наближена до одноіменного сюжету в Біблії К. Данкертца (наприклад, зображення торговця з кліткою голубів на голові, зображення торговця, що падає догори

ногами)[435]. Деякі подібності є і в зображенні другорядних деталей – тварини що розбігаються, розкидані кошики, клітки, столи. Подібна увага до дрібних реалістичних деталей засвідчує виразні впливи західноєвропейського мистецтва (наприклад, твори голандського художника XVI ст. Фрідріха Сустріса – (Альбертіна, Відень); італійського художника XVI ст. Франческо Бассано – гравюра першої половини XVIII ст. Ф. А. Кіліана.

Якщо композиція із Троїцької надбрамної церкви вписується у складну бароково-алегоричну програму розписів, і має досить виразні іконографічні паралелі із лицевими Бібліями, то композиція Луки Долинського «Вигнання торгівців із храму» спрямовує до пошуку інших джерел. Насамперед, певні запитання викликають причини і обставини появи цього сюжету в системі оздоблення собору св. Юра. Чому саме така (все ж таки мало поширена) великоформатна композиція опинилася у соборі св. Юра, поруч із монументальним зображенням св. Юрія Змієборця.

Оскільки програма оздоблення собору, та й навчання Л. Долинського у Відні були під патронатом львівського єпископа Л. Шептицького (згодом П. Білянського), можна б думати, що такий образ у головному храмі не був випадковим. Але чи постав він на замовлення єпископа, чи ініціатива втілення теми відходила від митця – невідомо. Одне очевидно, розробляючи композицію сцени вигнання торгівців із храму, художник відкинув розгорнуто-деталізований спосіб зображення, зосередившись на емоційно-психологічних характеристиках і реакціях дійових осіб. В цьому творі також можна побачити певні паралелі із західною іконографією, але вже з інших джерел, а саме – італійсько-австрійського кола.

Віденська академія протягом XVIII ст. продовжувала «живитися» італійськими впливами, відтак, саме італійські зразки можуть показати як відбувалися зміни в представленні сюжету. Сам сюжет «Христос виганяє

[435] Монументальний живопис Троїцької надбрамної ...С. 86 – 87.

торгівців…» був досить популярним у італійських художників. Починаючи із XVI ст. сюжет про очищення храму Христом змальовували:

– Алесандро Аллорі (XVI ст., картина у капеллі Монтагутті церкви Св.Анунціати, Флоренція);

– Бернардо Кавалліно (сер. XVII ст., картина в НГЛ);

– Гверчіно /Дж.Ф. Барбієрі (1633 р., картина у палацо Россо в Генуї,);

– Валентин де Булонь (1618 р. картина з галереї Барберіні у Римі);

– Дж. Бенедето Кастільйоне (між 1645–1655 рр., картина у Луврі)

– Франческо Бонері (коло Караваджо бл.1615 р.).

У XVIII ст. тему «Вигнання торгівців» підхопили венеційці, з їх барвистою, насиченою повітрям і світлом палітрою. Монументальні композиції Тьєполо відзначалися широким ритмом ліній, особливою була його сценографія простору: чудові портики, балюстради, на яких художник групував дійових осіб. Увагою до психологічно-драматичної складової позначені твори А. Цанчі (1631–1722 р., Венеція); А. Тревізані (1669–1733) живопис церкви Св. Косми і Даміана alla Giudecca (Венеція); Бернардо Белотто (бл.1765 р. НМВ). Епоха бароко внесла у трактування сюжету більшу композиційну свободу, вільну інтерпретацію в межах авторської фантазії митця, (не вимагаючи історичної достовірності антуражу й костюмів – навпаки, часто трактована саме як сцена із сучасності), що дозволяло художнику показати свою майстерність у динамічній багатофігурній композиції. Це, напевно, й зацікавило молодого Луку Долинського, як можливість відійти від традиційних іконописних схем.

До теми очищення храму на зламі XVII – XVIII ст. неодноразово звертався видатний неаполітанський монументаліст Лука Джордано (др. пол. XVII ст.). Один із цих варіантів – вражаюче динамічна фреска над вхідним порталом церкви Джіроламіні у Венеції (1704 р.); інший – скорочене до головної групи дійових осіб ермітажне полотно (бл. 1675). Розроблений Л. Джордано сюжет поширився також в численних копіях і репліках XVIII ст.

Як видно з наведених прикладів, розвинулися дві форми представлення теми «Вигнання торгівців із храму»: розгорнута (в ефектній архітектурній декорації, з великою кількістю дійових осіб, із акцентуванням саме побутової конкретики) та спрощена (з акцентуванням емоційної взаємодії, розкриттям конфлікту в його психологічному вимірі). До цієї другої інтерпретації можна віднести композиції Л. Джордано, А. Цанчі.

Оскільки твори італійської школи загалом були досить поширені у графічних копіях [436] , зразки цієї теми також могли бути доступні Л.Долинському в часі віденських студій, особливо зважаючи на шлях розвитку австрійського й південно-німецького малярства XVIII ст. Адже після занепаду італійської школи у XVIII ст., традиції ефектних пізньобарокових /рококових розписів продовжуються саме у католицьких монастирях і церквах Австрії та південної Німеччини. Зокрема, чимало зразків реалізації теми «Вигнання торгівців із храму» зустрічається у настінному бароковому малярстві XVIII ст. південнонімецьких земель:

– Космас Даміан Азам, фреска в базиліці в Остенгофен (1728 р.,Ostenhofen (Баварія,);

– Йоганнес Цік, фреска в церкві св. Мартіна в Біберахy (1746 р., Biberach Баден-Вюртемберг);

– Томас Крістіан Вінк, фреска в Азам-Кірхе (сер. XVIII ст., Мюнхен Баварія);

– Матіас Гюнтер (учень і асистент К. Д. Азама) фреска плафону церкви у Госсенсассі (Hossensass, 1751 р.); фреска бенедиктинської церкви в Аморбаху (Amorbach); фреска церкви августинів у Індерсдорфі (Indersdorf, Баварія);

---

[436] Твори італійської школи XVII – поч. XVIII ст. у формі графічних копій були досить розповсюджені країнами Центральної Європи, в Австрії, Німеччині працювали цілі граверські династії, які поширювали подібні зразки: родина Піччіні (Венеція), родина Франческіні (Рим, Трієст, Відень). Можна згадати також компіляцію А. Й. Преннера “Theatrum artis pictoriae”, видану у Відні 1728-32 рр. –The Illustrated Bartsch: [Italian masters of the 17th century]…S. 256 –276.

– розпис «Христос виганяє торгівців із храму» на емпорах церкви Св. Михаїла у Лутцінгені (XVIII ст., Lutzingen Баварія);

– фреска у церкві Св. Віта і Катерини у Райхлінгу (XVIII ст., Reichling, Баварія).

Вирішення цього сюжету в кожному зі згаданих храмів мало свої відмінності, обумовлені як суто практичними вимогами, так і творчими підходами авторів. В образі Л. Долинського бачимо кілька характерних моментів, наближених до іконографії полотна Л.Джордано, відомого в репліках. Це відмова від глибинного зображення архітектури (намічена дуже умовно), розмитий історичний контекст події (Христос – образ свого часу, люди у храмі (їх костюми, зачіски, типажі) – близькі до часу автора); відсутні зображення тварин. Загалом, уся сцена винесена на ближній план, окремі постаті досить різко «виходять» поза межі рами. Динаміку і загальне сум'яття багатофігурної сцени підкреслює розмірений ритм колонади на другому плані.

В образі Долинського виразно намічені зв'язки між героями сцени, є наче два емоційних плани: реакція натовпу на дії Христа (гнів – переляк – розгубленість – діловита практичність) і реакція апостолів на дії Христа (здивування, острах). Художник відокремлює постать Христа від монолітної групи і розташовує його дещо вище, підсилюючи цим враження невблаганної сили і невідворотності покарання. За спиною Христа бачимо двох апостолів (Св. Петро і Матвій /?), які спостерігають цю сцену з деякої віддалі. Загалом, образи апостолів в зображенні сюжету «Вигнання торгівців» у європейському малярстві XVII–XVIII ст. присутні не дуже часто. А якщо і присутні, то переважно це дві віддалені фігури, які спостерігають за сценою: такими є апостоли на полотнах В. де Булона, Л. Джордано, Б. Белотто, К. Д. Азама, Т. К. Вінка. Натомість, на фресці із Троїцької церкви Києво-

Печерської лаври дослідниця А.Кондратюк ідентифікує постать апостола Іоанна, що досить різким рухом допомагає Христу розганяти торгівців[437].

Можна прослідкувати як окремі персонажі, в особливо динамічних позах, повторюються в різних авторів: старий торговець, який падає і затримується руками сусідів, молодий чоловік, що намагається затулити голову від удару, жінка із кошиком, старий, що поспіхом намагається зібрати монети. Такі, найбільш виразні персонажі «мандрують» від композиції до композиції, урізноманітнюючись деякими деталями.

Загалом, підсумовуючи, можна сказати, що розробка і втілення сюжету «Христос виганяє торгівців із храму» в українському релігійному малярстві XVIII ст. досить чітко демонструє уважне сприйняття і критичний відбір засобів та елементів композиції із різних західних взірців. І якщо композиція фрески із Троїцької церкви регламентована загальною програмою розписів та витримана у досить традиційному бароковому вирішенні з елементами ілюзіоністичного малярства, то твір Луки Долинського демонструє рішучий перехід до релігійної картини, де євангельський сюжет стає приводом для розкриття одного із важливих аспектів пост-тридентського богослов'я, а саме: маніпуляцій категоріями віри. В такому прочитанні цю масштабну композицію, що свого часу знаходилася у просторі собору Св.Юра можна інтепретувати як символічне засудження релігійних конверсій зі східного у західний обряд, що було предметом занепокоєння та осуду унійних ієрархів впродовж XVIII ст.

Висновки до розділу.

На основі архівних джерел та публікацій проаналізовано історію будівництва та внутрішнього оздоблення головного храму Львівсько-Галицької єпархії – катедрального собору св. Юра у Львові 1744–1780 рр. Встановлено, що ідея нового собору як храму, що об'єднує вірних і як

[437] Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви...С. 87.

символічного образу утвердження «нової унії» початку XVIII ст. була актуалізована владикою Атаназієм Шептицьким.

Дослідження передумов та обставин будівництва львівської катедри, здійснене у контексті активного католицького церковно-будівельного руху середини XVIII ст. дозволило переосмислити глибинні інтенції українських владик, щодо утвердження деномінації релігійно-мистецькими засобами нового стилю.

Одною із перших ініціатив залучення релігійно-мистецького компонента для утвердження конфесії у конкурентному середовищі стало вшанування чудотворних ікон (розпочате зусиллями владики Й. Шумлянського) та проведення коронаційних урочистостей (за участі владики А. Шептицького). Коронації стали одним із поштовхів до розвитку церковно-мистецької сфери, викликаючи до життя різні мистецькі форми (тріумфальні арки, мобільні малярські цикли із зображеннями чудес, репродукційну графіку тощо).

В контексті дослідження теологічної програми та ідейного значення синтезу мистецтв у просторі храму було проаналізовано питання архітектурних прототипів та визначено, що джерела творчих інспірацій будівничих і майстрів собору пов’язані зі зразками католицького бароко першої половини XVIII ст. з регіону Баварії, верхньої Австрії, південної Моравії. Риси конфесійної самобутності собору св. Юра прослідковано у поєднанні в проєкті актуальних тенденцій барокової архтектури із елементами розпланування і просторової структури, притаманних українським тридільним церквам.

Подальше розпрацювання отримала низка тез щодо програмності розвитку унійними владиками нових актуальних релігійно-мистецьких форм, включно зі сміливою адаптацією католицьких взірців у барокових високих вівтарях, впровадженні круглої скульптури, трансформації іконостасної перегородки, оновленням стилістики малярських композицій тощо.

Встановлення на аттику собору композиції авторства Й. Г. Пінзеля «Святий Юрій Змієборець» та доповнення цієї теми у інтер’єрі собору

аналогічною за сюжетом композицією Л. Долинського розцінюємо як символічну форму утвердження у свідомості вірних алегорії унійного тріумфалізму через образ Церкви, яку не подолають ніякі ворожі підступи.

У комплексному дослідженні малярського оздоблення собору св. Юра встановлено міру участі кожного із майстрів, проаналізовано специфіку творчої манери і техніки Луки Долинського у контексті оновлення художніх засобів церковного малярства, здійсненого на основі засвоєного у Відні.

РОЗДІЛ 4
ДІЯЛЬНІСТЬ Л. ДОЛИНСЬКОГО У ЛЬВОВІ В ПЕРІОД 1780–1820 рр.

Святоюрський проєкт Луки Долинського завершився орієнтовно в 1782 р., адже після завершення іконостасу, єпископ П. Білянський замовив художнику ікони до чотирьох бічних вівтарів: Покрову Пресвятої Богородиці, св. Миколая, св. Юрія і св. апостолів Петра і Павла. Збережена угода між художником та єпископом засвідчує, що вказані малярські роботи, виконані «*якнайдосконаліше для хвали Бога*» йшли в рахунок оплати художником нерухомості (будиночка із 4 кімнат із подвір'ям), купленої на святоюрській юридиці, з єпископських володінь. Цікаво, що вартість нерухомості становила 700 зл., з яких маляр вніс частину готівкою (300 зл.), а на решту зобов'язувався протягом двох років намалювати вказані твори до нових вівтарів, згідно «*з достоїнствами свого таланту*»[438]. З цього ж документу дізнаємося про родину художника, що на той час він був одружений (мав бл. 35 років) та мав дітей. Важливе доповнення приватної біографії митця, яке оприявнює обставини його діяльності та рівень стосунків із духовенством.

На жаль, про вказані твори відомо тільки з описів собору середини XIX ст., на рівні фіксації їх наявності та розташування у соборі. В завершенні бічних нав, у каплицях з південної сторони знаходився образ св. Юрія, а з північної – Покрову Богородиці; а в завершенні рамен трансепта – образи Св. Миколая та архангела Михаїла /?/[439]. Подальша доля цих вівтарів і малярства Долинського в них невідома. Можливо, організація внутрішнього простору храму була переглянута в наступні періоди, особливо наприкінці XIX ст., коли у церковних колах взяли гору т.зв. «восточники», які були

[438] Купчинська Л. Забутий документ...С. 62 – 64.
[439] Łobieski F. Opisy obrazow... *Gazeta Lwowska (Dodatek Tyg.)*. 1853. №.12 S. 47. Хоча в угоді йшла мова про св. апостолів Петра і Павла.

налаштовані проти західних взірців бароко настільки, що хотіли вилучити бароковий різьблено-малярський мистецький декор з собору. Цей факт лише підтверджує важливість церковного мистецтва для конструювання певних ідеологічних та суспільно-культурних уявлень.

4. 1. Церква Зіслання Святого Духа духовної семінарії: поворот до традиції.

Після завершення робіт для собору св. Юра у Львові (орієнтовно в 1782/83 рр.)[440] та прихильного сприйняття духовенством його живописного оздоблення, Лука Долинський невдовзі отримав нове велике церковне замовлення від єпископа Білянського.

Йдеться про перебладнання інтер'єру колишнього костелу домініканок, згромадження яких було скасоване австрійським урядом згідно декрету 1781 р.[441], а приміщення церкви і монастиря передане для потреб нової Генеральної духовної семінарії для греко-католиків, заснованої у Львові декретом цісаря Йосифа II від 1783 р.[442]. Генеральна духовна семінарія була призначена для усіх греко-католиків Австрійської монархії, тобто священників не лише з Галичини і Закарпаття, але Пряшівщини, унійних єпархій Трансільванії, Хорватії та Крижевацької єпархії Сербії. Першим ректором семінарії був василіянин о. Антоній Ангелович (в 1784–1785 і потім у 1787–1796, та під безпосереднім управлінням Ангеловича як митрополита – з 1808 р.); також семінарію в різні роки очолювали о. Микола Скородинський (1796–1797) та о. Іван Лаврівський (1814–1820) з якими Лука Долинський був тісно знайомий. Це була генерація високоосвічених церковних діячів, які здобули освіту у віденському Barbareum'і (що діяв із 1774 по 1784) і мали доволі прогресивні погляди та далекоглядні плани не

[440] Згідно угоди між художником та замовниками від 1781 р. – Див. Островський В. Нове про художника Луку Долинського. *Архіви України*.1966. №2. С. 41.
[441] В 1781 р. було видано т.зв. «Толеранційний патент», яким урівнювалися права уніатів /греко-католиків й римо-католиків Галичини. – Історія Львова.Т.2: 1772-1918. С. 38.
[442] Спершу духовна семінарія для уніатів була відкрита в 1781 р. у Перемишлі, а в 1783 р. була перенесена до Львова.

лише щодо розвитку церкви, але щодо освіти та підняття загального рівня своєї пастви – українців Галичини. Опираючись на просвітницькі ініціативи Йосифа ІІ та австрійського двору щодо мережі середніх освітних закладів для духовенства із можливістю продовжувати студії в університеті, їм вдалося в перспективі підготувати нове покоління справді освіченого, і головне – національно свідомого духовенства, що стало основою для процесів українського національного відродження етапу Весни народів[443].

Перш ніж Генеральна семінарія розпочала повноцінну діяльність, постало питання переоблаштування монастирських приміщень, та, особливо – майбутньої церкви. Про архітектуру колишнього костелу домініканок (знаходився при тодішній вул. Широкій), збудованого 1729 р. можна довідатися із кількох рисунків середини XIX ст.: це була однонефна будівля типу базиліки із напівкруглою апсидою, зовні мала виразний але стриманий бароковий декор у вигляді пластичного виділення головних архітектурних членувань (як карнизи з розкріповками, вертикальні членування стін). У комплекс входила дзвіниця (збережена до нашого часу) стунких барокових форм (Рис. 42). Костел, відданий для потреб семінаристів та переосвячений у церкву, потребував нового іконостасу та відповідного внутрішнього оздоблення, яке мало відповідати українській традиції[444]. Цю важливу справу особисто взявся патронувати львівський єпископ Петро Білянський.

Із джерел відомо, що переобладання костелу й семінарських приміщень тривало до 1787 р.[445]. Чимало дослідників відзначали знаковий характер церкви Зіслання Святого Духа для розвитку національної української ідеї, поширюваної зусиллями випускників семінарії і, загалом, унійного духовенства середини XIX ст.

---

[443] Кріль М. Слов'янські народи Австрійської монархії... С. 128.

[444] Церква Св.Духа була зруйнована в 1939 р. внаслідок авіабомбардування, іконостас сильно постраждав, фактично від нього залишилися фото і фрагменти, які зберігаються в НМЛ.

[445] Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський... С. 305-306.

В розумінні П. Білянського внутрішній простір церкви мав єднати семінаристів з різних теренів далеко з-поза меж єпархії, мав нагадувати їм традиційний східнохристиянський стиль опорядження храму. Тому єпископ вирішив повернутися до традиційної структури багаторядного українського іконостаса. Конструктивну основу та декоративне різьблення мав виконати львівський різьбяр-скульптор Іван Щуровський (роботи 1784 р.)[446].

Малярське наповення іконостаса єпископ замовив Долинському: цьому сприяли як тісні контакти художника із єпископом, так і успіх святоюрського іконостасу (особисто відзначений цісарем Йосифом II в часі його візиту до Львова в 1785 р.) [447] . Роботи Луки Долинського та інших майстрів із опорядження інтер'єру церкви можна орієнтовно датувати проміжком 1783 – 1787 рр.

Завдання художника було непростим: повернутися до традиційної структури, доповнивши іконостасні ряди додатковими сюжетами, зберігаючи дух і традиції – застосувати нову стилістику релігійного живопису XVIII ст.

Проект різьблення, запропонований І. Щуровським, опирався на традицію кількаярусного українського іконостасу із горизонтальним укладом тематичних циклів ікон [448]. Тобто це був свідомий відхід від практики «розірваного іконостаса» другої половини XVIII ст., коли верхні яруси іконостасної конструкції підносилися над намісним рядом високою дугою, відкриваючи простір святилища. Паралельно, у святилищі встановлювали високу вівтарну конструкцію із запрестольним образом, а просторовий прорив дозволяв вірним бачити цей вівтар (як це було в Успенській церкві та соборі Св.Юра у Львові)[449].

Святодухівський іконостас за своєю композиційною структурою намітив поворот до традиції, однак розмаїття форм декоративного обрамлення із вигадливими мотивами рокайлю, флоральними елементами та поліхромією

[446] Там само. С. 307 –310.
[447] Щурат В. Лука Долинський... С. 41.
[448] Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського... С. 196.
[449] Сидор О. Еволюція українського барокового іконостаса... С. 28 – 34.

асиметричність обрисів та різноформатність ікон – усе це надавало цілій іконостасній площині динаміки, пориву у простір, збагачувало вигадливою грою форм та об'ємів, залишаючи актуальною популярну на той час стилістику[450]. Виконане Щуровським різьблене обрамлення у декоративно-вишуканому характері рококо, повною мірою було «підтримане» живописним наповненням авторства Долинського.

Дослідження й аналіз цього етапного проєкту Долинського ускладнений двома обставинами: в 1840 р. іконостас «підновлював» відомий львівський художник Мартин Яблонський, тому про автентичний стиль малярства Л. Долинського в цілому ряді композицій можна судити досить приблизно; в 1939 р. семінарійна церква була знищена бомбардуванням, однак частини поруйнованого іконостасу вдалося врятувати і передати до Національного музею у Львові, де ці фрагменти зберігаються досі.

Цілісний вигляд іконостаса вдалося встановити завдяки архівним джерелам та фотоматеріалам (ІДБМР ЛННБ, фото 1926 р. Рис. 43). Встановлено, що Святодухівський іконостас мав висоту бл. 11 м і являв собою монументальну п'ятиярусну структуру із тематично-розробленими намісним, празниковим, Деісісно-апостольським, пророчим рядами та завершенням – «Розп'яттям з предстоячими». Дослідник українського іконопису О. Сидор зазначав, що він «*органічно вписався в загальноукраїнський процес розвитку привівтарної відгороди*»[451], і був композиційно наближений до досить географічно-віддалених зразків: іконостасів Успенської (1770-ті рр.) й Миколаївської (сер. XVIII ст. церков у Львові, Андріївської церкви у Києві (1750-ті рр.) , Покровської церкви в Ромнах (1770-ті рр.), в яких повною мірою виразився декоративний характер стилю рококо[452]. Попри стійку горизонтальну структуру, у просторовому

[450] Там само. С. 32.
[451] Сидор О. Іконостасні ансамблі... С. 197
[452] Драган М. Українська декоративна різьба... С. 153–155; Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів...С. 36–44; Janocha M. Ikonostasy w cerkwiach Rzeczypospolitej...S. 22 –25.

сприйнятті іконостаса домінували вертикальні членування, підсилені колонами у простінках між великими композиціями намісного ряду та обабіч образу «Христос-Архієрей» над Царськими вратами.

Тематично-іконографічний репертуар іконостаса був традиційним, але було додано кілька нових сюжетів і символів, які підкреслювали призначення церкви як осередком підготовки і виховання майбутніх душпастирів.

Спершу варто звернутися до загальної композиції іконостасу, а вже потім – до тих нових тем, які з'явилися у його богословський програмі. Загальна послідовність іконостасних ярусів підпорядковувалася відображенню образів і тем Святого Письма. Намісний ряд Святодухівського іконостаса творили чотири ікони: повнофігурні фронтальні постаті «Ісус Христос» і «Богородиця з дитям» (не збереглися), «Святий Миколай» (теж повнофігурна ікона) та храмова ікона «Зішестя Святого Духа». Окрім цих головних ікон до намісного ряду входили ще шість менших різноформатних композицій, розташованих над головними, у асиметричних картушах:

– «Святі Тайни» і «Агнець Божий»;

– «Христос і апостол Петро на морі»;

– «Оздоровлення сліпого» ;

– «Зустріч Марії та Єлизавети» ;

– «Христос і самарянка».

Для тематики українського іконостаса цілком новими були символічні «Святі Тайни» та «Агнець Божий», розташовані у проймах над дияконськими дверима. Ці зображення, адаптовані унійною церквою із католицької іконографії, символічно втілювали ідею літургійної жертви. Таким чином вказані образи наголошували й місію священства, яку здійснюватимуть майбутні вихованці семінарії і тайну Пресвятої Євхаристії[453].

[453] Баттистини М. Символы и аллегории... С. 17; Іванчо І. Ікона і літургія...С. 26 –29; Пельтье А-М. Библейские чтения: У истоков европейской культуры...С.13 –15; Рудейко В. Христос посеред нас: Впровадження у літургійне богослов'я... С. 126 –131; Сидор О. Іконостасні ансамблі... С.197.

Решта композицій не були новими у тематиці українського іконостасу, адже дві із них є неодмінними складовими ряду Неділь П'ятидесятниці («Оздоровлення сліпого» та «Христос і самарянка» (Рис. 44)[454], а дві інші могли входити до празничкового циклу українських іконостасів XVII–XVIII ст., або могли знаходитися на пределлах знизу намісного ряду. Проте, програмний характер святодухівського іконостасу спонукає інтерпретувати ці чотири ікони, закомпоновані в намісний ряд, через їх символічно-дидактичне значення саме для семінаристів. Опираючись на методи герменевтики та іконології для тлумачення візуальних образів у зв'язку із текстами, до яких ці образи приналежні, можна стверджувати, що євангельські композиції «Христос і апостол Петро на морі» та «Оздоровлення сліпого» повчали семінаристів не сумніватися в опіці Господа на життєвій дорозі та наголошували мету священничого служіння: «*просвічувати люські душі, виводити їх із душевної сліпоти*»[455].

Натомість дві інші композиції: «Зустріч Марії та Єлизавети» і «Христос і самарянка») розкриваючи тяглість богословської традиції від Старого до Нового Завіту, мали нагадувати семінаристам, що лише християнство є «живою водою», яка дарує спасіння[456]. Разом з тим, три із вказаних сюжетів були опрацьовані Л. Долинським в соборі св. Юра. В святодухівському іконостасі маляр тут він повторив віднайдені композиційні схеми, але змалював їх у деталізованій, не такій ескізній манері, виділяючи лінійні ритми для легкості сприйняття дрібних зображень на відстані.

З нижнього яруса іконостаса збереглися також права стулка Царських врат та двоє дияконських дверей, різьблення І. Щуровського. На Царських вратах у медальйонах були закомпоновані зображення євангелистів Луки і Матея, що є традиційним для композиції Царських врат. А от на дияконських дверях були вміщені овальні картуші із зображеннями великомучеників

[454] Левицька М. Сюжети «Неділь П'ятидесятниці»...С. 272–284.
[455] Пелікан Я. Ісус крізь століття... С. 127; Сидор О. Іконостасні ансамблі... С. 198.
[456] Пельтье А-М. Библейские чтения: У истоков европейской культуры...С. 116 –121; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов...С. 41.

св. Лаврентія (ліві двері) і св. Стефана (праві), замість традиційних постатей Архангелів. Образи святих мучеників наводилися із дидактичною метою: показувати приклади стійкості у вірі [457].

Як видно із фото (Рис.43) кожна з чотирьох намісних ікон фланкувалася колонками на консолях, капітелі цих колонок підтримували імпости, на які опиралися волюти. Між цими волютами були попарно розташовані по дві ікони празникового ряду (всього 12 композицій). До традиційного празникового ряду українського іконостасу XVII–XVIII ст. належали сцени: Різдво Богородиці, Введення в Храм Пресвятої Богородиці, Різдво Господнє, Богоявлення (Хрещення в Йордані), Стрітення, Благовіщення, В'їзд до Єрусалиму, Воскресіння/Зішестя до пекла, Вознесіння, Зіслання Святого Духа/П'ятидесятниця, Преображення, Успіння Пресвятої Богородиці. Подекуди могли додаватися такі сцени, як Покров Пресвятої Богородиці, Воздвиження Чесного Хреста, Старозавітня Трійця, Воскресіння Лазаря.

Із празникового ряду іконостасу Святодухівської церкви збереглося вісім сцен авторства Луки Долинського, практично без пізніших втручань чи перемалювань:

– «Різдво Пресвятої Богородиці»;

– «Введення в храм» (Рис.45 а);

– «Різдво Христове» (Рис.45 б);

– «Стрітення»;

– «Преображення»;

– «Вознесіння Господнє»;

– «Успіння Пресвятої Богородиці»

– «Св.Петро і Павло» (усі зберігаються в НМЛ). Центральна композиція Тайної вечері, яка мала бути у празничковому циклі посередині над Царськими вратами не збереглася.

[457] Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen…S. 193, 278.

Вказані кони празничкового ряду мають певні іконографічні подібності до відповідних святоюрських композицій, зокрема в режисурі основних мізансцен, але мають і чимало відмінностей у колористичній і тональній розробці. Зокрема, у цьому іконостасі сцени празничків мають розгорнутий сюжетний наратив: детальніше змальовано архітектуру і простір середовища дії, більша увага приділена взаємодії між героями, сцени наповнені динамікою (наприклад у сценах «Різдво Марії», «Введення Богородиці у храм». Активніше розпрацьовані світлові ефекти (нічне/ денне освітлення, контрасти світлотіні): вони присутні у композиціях «Різдво Христове», «Вознесіння», «Успіння Пресвятої Богородиці» (Рис.45 а, б). Привертає увагу також навмисна, навіть дещо загострена «жанризація » образів, коли герої Святого письма нагадують типажі із жанрових сюжетів на теми буденного життя. Зокрема, такий характер має зображення св.апостолів Петра і Павла, які представлені дуже невимушено і лише за атрибутими та вбранням сприймаються як провідники Христового вчення (Рис.46). Але їхні гостро-індивідуалізовані образи, динаміка та взаємодія між ними (погляди, жести) змушують подумати про можливість портретного втілення когось із сучасників Долинського та Білянського, когось із середовища львівського унійного кліру?

Наступний ряд іконостасу – апостольський, із чином Моління, більший за розмірами і піднятий вище лінії апостольського чину, яка його фланкує. Замість канонічної трьохфігурної композиції Деісіса (Христос, Богородиця та Іван Хреститель), Долинський знову подав образ «Христа-Архієрея», дуже наближений до святоюрського. Ця центральна ікона виділена не лише розмірами, але також складною конфігурацією обрамлення, із додатковим картушем, в центрі якого була овальна ікона «Покладення до гробу». Цей картуш стає своєрідними п’єдесталом для вертикальної домінанти «Розп’яття з предстоячими», яке увінчує іконостас. Щодо іконографії Христа, Долинський у своєму доробку має чіткий і впізнаваний образ, який повторюється у великих та малих сюжетних композиціях. Однак, порівняно з

образом із собору, Христос-Архієрей у семінарійній церкві позбавлений ієратичності та суворості, він виглядає і сприймається дуже лагідно, прихильно, по-батьківськи. Таким трактуванням образу Христа художник імліцитно переносить його у вужчий конкретний контекст, наближаючи сприйняття божих правд до особистісної, персоналізованої взаємодії тих, хто моляться чи служать перед образом.

Апостольский ряд святодухівського іконостаса складається із шести ікон, в яких попарно закомпоновані фігури апостолів у повний зріст. Треба зазначити, що склад апостолів у апостольському ряді українського іконостаса міг був змінним, іноді туди вводилися євангелісти Марко і Лука, апостол Павло, який навернувся вже після смерті Христа тощо. Послідовність розташування теж мінялася, залежно від богословської програми храму. Переважно найближче до Христа розташовували Петра (праворуч від Спасителя) і Павла, за ними – євангелистів, далі йшли Андрій, Яків, Варфоломій і Симон, замикали ряд по краях – наймолодші апостоли Тома і Филип.

Однак у Святодухівському іконостасі найближче до Христа зліва були зображені разом апостоли Петро і Андрій. Причому апостоли Петро і Андрій зображені тут із чіткими атрибутами для їх ідентифікації (з сувоєм і ключами св. Петро і зі скісним хрестом – св. Андрій). Відомо, що єпископ П. Білянський який був натхненником еклезіальної програми храму, міг таким чином акцентувати не лише євангельський переказ (перші з покликаних, вони були братами), а також потребу «*наголосити на єдності первісної Христової церкви*».[458] Адже апостол Петро, як перший єпископ Риму, був символом католицької/Західної Церкви, апостол Андрій – православної/Східної церкви. Як у скульптурному декорі собору св. Юра (в образах святих Атаназія і Лева), тут в алегоричній формі втілено суть унійної церкви та її потенціал до відновлення втраченої церковної єдності.

[458] Сидор О. Іконостасні ансамблі... С.199.

Над апостольським рядом розташовані зображення пророків, цикл успішно апробований Долинським у соборі св. Юра. В українському іконописі топографія зображень пророків була досить різноманітною: від стінописів у куполі храму чи святилищі, до зображень в іконах Богородиці з похвалою або розгорнутих пророчих рядів іконостасу. Пророки символізували ідею втілення в Богородиці старозавітніх пророцтв про прихід Спасителя; тому пророки зображалися із сувоями, на яких були фрагменти відповідних текстів.

Пророчий ряд в українському іконостас не мав чітко регламентованої кількості й визначеної послідовності зображень. Серед найчастіше зображуваних були: Мойсей, Аарон, Давид, Соломон, Гедеон, Єзекиїл, Ісайя, Йона, Захарія та інші. Згадані зображення розміщувались в різьблених округлих чи овальних картушах вгорі над апостольським чином із іконою «Моління», таких картушів могло бути дванадцять, шість або чотири відповідно. Наприклад, у Святодухівському іконостасі було запроєктовано чотири горизонтально-овальні ікони із поясними зображеннями пророків (всього 8 зображень – по двоє в одному картуші) у вишуканому обрамленні рокайльного різьблення. Цей ярус, виконаний в легких рослинно-квіткових орнаментальних мотивах, був завершальним у структурі горизонтальних рядів іконостасу. Два картуші, збережені із пророчого ярусу святодухівського іконостасу, здається єдині його частини, що не мали пізніших втручань. Незважаючи на відносно малі розміри самих картушів, фігури вписані в них вражають своєю монументальністю, передачею вітальної енергії персонажів Старого заповіту. Таке враження посилене додатковою динамікою фігур, закомпонованих навпроти себе, наче у живому безпосередньому діалозі (Рис.47 а, б). Оскільки Долинський відмовився від змалювання атрибутів, ідентифікувати пророків досить складно; з певністю можна вирізнити лише пророка Ісайю в руках якого є аркуш із юдейським написом. При уважнішому дослідженні виявилося, що це єврейський тетраграматон (транскрибується латиною як YHWH/«Ягве», що означає

слово «Бог» та ім'я Бога в традиції П'ятикнижжя)[459]. Не до кінця зрозумілим є настільки точне відсилання до юдейського тексту, можливо, втрачені частини пророчого ярусу могли б доповнити або пояснити цей аспект. Нез'ясованим залишається й питання точнішої атрибуції трьох інших постатей пророків, яка б також дозволила розшифрувати певний символічний рівень вказаних зображень.

Загалом, створений Л. Долинським поміж 1784 – 1787 роками цикл зображень для церкви Зіслання Св.Духа засвідчив високий творчий потенціал майстра при вирішенні різних ідейних і формальних завдань. Залежно від сюжетно-тематичної складової кожного окремого циклу ікон, художник застосовував різні художні засоби, акцентував або зовнішній (наративний) або внутрішній (символічний) аспект композиції. Приміром, у празничкових темах важливу роль відігравала загальна «сценографія» композиції, ритміка її колористичного ладу. Натомість, зображення апостольського і пророчого рядів вимагали розкриття конкретних характерів, особистостей, навіть психотипів зображених. Тоді як образи намісного ряду, Моління й Розп'яття своєю маєстатичністю мали уособлювати складну богословську концепцію втілення Божого слова[460].

4.2. Роботи Долинського для церкви св. апостолів Петра і Павла у Львові

Історіографія робіт Луки Долинського є дуже нерівномірною щодо великих монументальних проектів і щодо замовлень, менших за обсягом, але не за художнім рівнем. До таких належать і роботи художника для церкви св.апостолів Петра і Павла на Личаківському передмісті Львова, виконані приблизно в 1798 – 1799 роках. Минувшина цієї невеликої львівської церкви була пов'язана із драматичними й непростими подіями української історії

[459] Пельтье А-М. Библейские чтения...С.143.
[460] Іванчо І. Ікона і літургія... С. 285, 313 –314.

XVII ст.[461]. Храм, що розбудовувався у кілька етапів (до 1660 р., потім у 1750-х рр.), наприкінці XVIII ст. перебував в підпорядкуванні ченців ордену паулінів[462]. В той час храм мав вигляд прямокутної, видовженої в плані споруди з довгим презбітерієм та прямокутним притвором. Екстер'єр храму навіть зберіг певний оборонний характер: невеликі півкруглі вікна розташовані доволі високо над долівкою, масивні ковані двері збереглися дотепер. Головний фасад храму, завершений бароковим фронтоном, є стриманим за архітектурним декором.

Храм св. Петра і Павла перейшов під юрисдикцію греко-католицької церкви у 1788 р., після скасування ряду монастирів за патентом Йосифа II 1786 р. пауліни перейшли до костелу св. Антонія. Львівський архієпископ Петро Білянський взяв нову церкву під особисту опіку[463]: він був фундатором іконостасу, а згодом був похований (1799 р.) саме у крипті біля вівтаря церкви св. Петра і Павла. На згадку про владику П. Білянського на фасадній стіні притвору було поміщено залізний щит із його гербом. Згаданий новий іконостас різьбив майстер Йосиф Пйотрович, а ікони в 1790–1795 рр. малював Остап Білявський[464]. В 1798 р. за проектом К. Фесінгера до передньої частини храму було прибудовано притвор із триярусною дзвіницею[465].

Саме на стінах новозбудованого притвору Лука Долинський мав виконати виконати настінні фрескові зображення апостолів у бічних нішах та композицію «Христос передає ключі св. Петру» угорі (зараз вона закрита

---

[461] Голубець М. Слідами Хмельницького по Львові. Львів, 1928. С.12 –13. Неподалік від церкви Св.Петра й Павла на Личакові в 1648 р. отаборилося військо Богдана Хмельницького.

[462] Бандрівський М. З історії церкви Святих апостолів Петра і Павла у Львові. Львів: Львівське крайове Ставропігійне братство Св.Андрія Первозванного. 2009. С. 20.

[463] Eljaszewski M. [Голубець М] Cerkiew Św.Piotra I Pawła we Lwowie. *Wiadomości konserwatorskie*. 1925. N4. S.12 –124.

[464] Про іконостас, виконаний Білявським згадується – Słownik artystów polskich I obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy… T.1. S.156.

[465] Eljaszewski M. Cerkiew Św.Piotra I Pawła... S.123.

новішою іконою із зображеннями св. Петра і Павла). За іншою інформацією Л. Долинський міг виконувати ще й образи для бічних вівтарів у церкві.

Сумарний рахунок видатків на реконструкцію парафії за 1795 р. засвідчив, що головні кошти оплачено за зміну перекриття церкви, на опорядження інтер'єру виплачено порівняно скромнішу суму[466]. Зокрема, там були вказані рахунки Л. Долинського за другорядні роботи: золочення образів, рам, а за малярські роботи рахунки відсутні[467].

З описів Ф. Лобєського можна довідатися, що в тогочасному храмі було три вівтарі: в головному знаходився великий образ «Зняття з хреста», в бічному лівому вівтарі – погрудний образ «св. Петро», який історик назвав «*фламандським, або доброю копією*», в бічному правому – образ «св.Текля», а вгорі над ним «Воздвиження Чесного Хреста»[468]. В переліку видатків за 1795 р. якраз вказано, що нові шати для образу Богородиці у головному вівтарі виконали Й. Пйотрович (різьблення) та Л. Долинський (золочення). Також Долинський золотив шати на образі Св. Теклі, рами та деталі до образу св. Петра[469]. Це надто скромний об'єм робіт, як на митця такої кваліфікації яким був на той час Долинський.

На початку XX ст. М. Голубець зазначав, що на місці давніх рококових вівтарів було встановлено вівтарі в українському стилі з образом «св. Петро і Павло» роботи Т. Копистинського, та «Розп'яття» пензля А. Манастирського.

Хоча, за інформацією опублікованою Л. Купчинською, Т. Копистинський в 1890 р. лише реставрував давню ікону св. Петра, а не перемальовував її[470]. За іншими даними дослідника творчості Долинського М. Голубця, художник однозначно був автором образу св. апостола Петра, який ще у 1925 р. знаходився в парафіяльній канцелярії. Але чи можна його співставляти зі згаданим Ф. Лобєським образом «св. Петро», що знаходився у

[466] Ibid., S.123.
[467] Ibid., S.123.
[468] Lobieski F. Opisy obrazow. *Gazeta Lwowska (Dod.Tygod.)*.1854. N41. S. 163.
[469] Eljaszewski M. [Голубець М] Cerkiew Św.Piotra I Pawła... S. 123.
[470] Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва Галичини др.. пол.. XIX – початку XX ст. С.124.

храмі у середині XIX ст. адже Лобєський назвав його фламандським або доброю копією (з якогось західноєвропейського). Одним із можливих варіантів може бути створення Долинським копії або репліки якогось відомого образу святого, наявного у графічних альбомах. До таких зразків належали зображення апостолів, авторства популярного венеційського художника Дж. П'яцетти, поширені в монархії Габсбургів у гравюрах К. Юнгверта[471]. Твір, що тривалий час вважався образом апостола Петра який молиться, авторства Долинського (НМЛ), виконаний у техніці пастелі, на даний час атрибутовано польському художнику кінця XIX ст. Г. Кобилянському.

4.3. Взаємодія художника із монашим Чином Св.Василія Великого. Програма і опорядження комплексу монастиря Св.Онуфрія у Львові (1820-ті рр.).

Хоча існує чимало історичних згадок про роботи Л. Долинського у василіянському монастирі у Львові, але вони належать до маловідомих у творчості митця, адже не збереглося майже нічого із виконаного Л. Долинським на початку XIX ст.[472], коли новий іконостас М. Сосенка і оздоблювальні роботи початку XX ст. замінили старий, начебто «неактуальний» живопис. Дійсно, в руслі тенденції повернення до витоків пост-візантійської, східної традиції, тенденції, яку підтримував митрополит А. Шептицький.

Іконостас і настінні розписи, виконані художником для цієї церкви в 1820–1821 рр. були практично останім великим церковним замовленням

---

[471] Левицька М. Зображення апостолів... С. 264.

[472] Dolinski Łukasz. Słownik artystów polskich…T.1, S. 78; Островський В. Станковий живопис кін. XVIII ст. Історія українського мистецтва: у 6-ти тт. Т.4., кн.1. Київ, 1969. С. 97; Вуйцик В. Монастир Св.Онуфрія у Львові... С. 48; Вуйцик В. Святоонуфріївський монастир у Львові. *Монастир Св.Онуфрія у Львові Сьомі наукові драганівські читання.* Львів, 2007. С. 21–39; Островський Ю. Пізній період творчості Луки Долинського і монастир Св.Онуфрія у Львові на початку XIX ст. *Монастир Св.Онуфрія у Львові Сьомі наукові драганівські читання*. Львів, 2007. С. 102–106.

Л. Долинського, який помер в 1824 р. Передостаннім проєктом Долинського для василіан був чи не наймасштабніший його цикл розписів в Успенському соборі Почаївської лаври 1807–1810 рр., який аналізуємо у розділі 5.

Після смерті незмінного опікуна художника єпископа П. Білянського (†1798) Долинський продовжував виконувати більші чи менші церковні замовлення у Львові та навколо Львова. Завдяки тому, що мешкав неподалік Святоюрської гори (мав будиночок на грунті юридики), маляр завжди підтримувати зв'язки із вищим духовенством і був свідком скасування монашої обителі при соборі св. Юра (1815–1820 рр.) та переведенні монахів-василіян до Святоонуфріївського, який відтоді став осідком протоігуменату Галицької провінції св. Спасителя [473].

Монастир св. Онуфрія для історії церкви та українського/руського Львова мав вийняткове значення: як один із перших осередків друкарства у XVI ст., у монастирі зберігався головний архів провінції оо. Василіян з документами до історії багатьох монастирів та бібліотекою, в якій були унікальні рукописи та стародруки, у монастирі навіть була невелика збірка церковного мистецтва[474]. Онуфріївська церква василіанського монастиря у Львові мала тривалу історію, за яку її архітектурний вигляд та внутрішнє оздоблення неодноразово змінювалися. Протягом XVIII ст. в монастирі проводилися різні будівельні роботи, а задум ґрунтовної перебудови церкви і монастиря навіть отримав проєктне вираження у кресленні 1770 р. із Почаївського осередку. Можливо автором проєкту був архітектор Успенської церкви в Почаєві Готфрід Гофманн, про що свідчить запропонований бароковий тип церкви із двома величними вежами на головному фасаді [475].

Як відомо, церква набула вигляду близького до сучасного за кілька етапів. Першою була реконструкція 1776 р., коли стара церква і каплиця Св.Трійці були з'єднані в цілісний об'єм, між ними пробито стіну з аркадами,

[473] Bazyljanie. Encyclopedja kościelna podług Teologicznej Encyclopedji Wetzera I Weltego. T.II. Warszawa, 1873. S. 76 –78.
[474] Вуйцик В. Монастир Св.Онуфрія у Львові... С. 59.
[475] Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia…S.131–133.

в 1777 р. було розібрано стіну між вівтарною частиною і навою (в якій були лише прорізи для царських та дияконських врат)[476]. Приблизно в той період були замовлені нові вівтарі та іконостаси для церкви й каплиці[477]. Зокрема, 1776 р. датований контракт тодішнього ігумена Б. Кровницького зі сницарем Іваном Щуровським на реконструкцію «Деісіса», тобто іконостаса, на зразок сусідньої церкви св. Миколая. Згідно угоди сницар мав переробити *«…Архієрея зі старими пророками і апостолами поставити»*[478]. Ігумен хотів, щоб верхня частина іконостасу з апостольським чином і празниками поміщалась на арці, відповідно арковий проріз відкривав би вид на киворій та запрестольний образ. Саме таким новомодним з 1771 р. був іконостас сусідньої церкви св. Миколая на Підзамчі, а взагалі мода на подібні «розірвані» іконостаси поширювалася в унійній церкві другої половини XVIII ст. дуже активно, беручи за взірець іконостас–вівтар у соборі св. Юра[479]. Взагалі на тому етапі василіяни адаптували ще ближчу до західних зразків схему іконостасу, де замість Царських врат був престіл із циборієм (проєкт П. Гіжицького в Підгірцях 1754 р.). В таких іконостасах теж впроваджувався синтез живопису та об'ємної фігуративної скульптури (як у соборі св.Юра)[480]. Скульптурне оздоблення у вигляді горельєфних форм ангелів, архангелів, святих, мучеників все частіше заповнювало площини Царських врат та дияконських дверей (проєкт М. Полейовського для церкви василіянського монастиря Крехові, 1776 р.).

Тоді ж І. Щуровський виконав і креслення іконостасу до каплиці св. Трійці. Ікони на полотні до цього іконостасу намалював у 1777 р. львівський художник Тома Гертнер († 1812). Це були дванадцять апостолів, закомпоновані попарно в шести образах, та дванадцять пророків по три у

---

[476] Вуйцик В. Монастир Св.Онуфрія у Львові... С. 51.
[477] Там само. С. 50 –51.
[478] Там само. С. 51.
[479] Жишкович В. Рококові іконостаси-вівтарі… С. 76–83; Драган М. Українська декоративна різьба... С. 162 –166.
[480] Скульптури ангелів у завершенні аттика з образом «Христос-Архієрей» та в обрамленні запрестольного образу з постатями Аарона і Мелхіседека.

чотирьох композиціях. В. Вуйцик висловлював міркування, що при створенні апостольського й пророчого чину маляр користувався гравюрами-зразками, які йому надав ігумен[481].

Внутрішнє оздоблення церкви Св. Онуфрія, окрім того частково-оновленого Т. Гертнером іконостасу доповнювали декоративний амвон у вигляді печери зі святим Онуфрієм (різьбив Л. Паславський), по лівий бік від іконостаса стояв вівтар св. Василія Великого, по правий бік – вівтар з іконою Св. Івана Богослова. Також у 1780 р. є згадка про вівтар Матері Божої Страдальної, образ у цьому вівтарі поновлював Т. Гертнер, а в 1823 р. Л.Долинський визолотив і помалював вказаний вівтар[482].

Заслуга архітектурного оновлення будівель монастиря належить тодішньому протоігумену чину Арсенію (Антону) Радкевичу (1759–1821), який обіймав цю посаду в 1818–1821 рр. [483] . Після нього (1821–1823) протоігуменом був Модест (Михайло) Гриневецький, який також чимало спричинився до розвитку монастиря.

Діяльність Л. Долинського в церкві Св.Онуфрія розпочалася після проведених в 1820 р. будівельних робіт. Насамперед, за проектом Ф. Трешера в 1820 р. була збудована нова мурована вежа-дзвіниця. Вежа служила головним входом до монастиря, а в її цокольному ярусі було влаштовано наскрізний арковий прохід. По боках від цього проходу розташовувались високі конхові ніші [484] . Другий ярус дзвіниці був оздоблений менш втопленими півкруглими нішами з архівольтами. Площина четвертого яруса прорізана напівкруглими вікнами з архівольтами, а зі східного фасаду на третьому ярусі між вікнами знаходилася плоска ніша /тепер без живопису/.

---

[481] Вуйцик В. Монастир Св. Онуфрія у Львові... С. 51.

[482] Відділ рукописів ЛННБ ім.В. Стефаника. Ф.3. МВ–115. Арк.17–21. Перебудова і оздоблення церкви Св.Онуфрія монастиря оо.василіян.

[483] В. Островський зазначав, що на хорах церкви був портрет ігумена А. Радкевича (виконаний бл. 1858 р. М.Яблонським, можливо як копія того давнішого портрета авторства Л.Долинського). – Островський В. Лука Долинський (бл. 1745–1824)... С. 137–142.

[484] Вуйцик В. Дзвініця церкви Св.Онуфрія... С.60 –63.

На головному фасаді вежі від вулиці у цій площині Л. Долинський виконав образ «Христос-Архієрей» у техніці al fresco. Апробована у попередніх проектах, композиція відрізняється до святоюського та святодухівського варіантів тим, що навколо Христа згруповані ангели у хмарах, із врахуванням особливостей зовнішнього сприйняття та освітлення.

Дещо згодом, в 1821 р. на зовнішніх стінах дзвіниці у відведених площинах ніш, Л. Долинський домалював фрескові зображення св. Василія, свв. Антонія та Теодозія Печерських та св. Йосафата. На жаль, цей фресковий живопис Л. Долинського на вежі не зберігся – його замалювали пізнішими поновленнями (в 1854 р. – Мартина Яблонського, в 1885 р. Яна Крушинського)[485]. Крім того, Ф. Лобєский згадував, що фрески зовні на фасаді церкви мали наративний характер: «*св.Онуфрій молиться в гроті», «св. Василій Великий, іде лісом, тримаючи розкриту книгу в руках», «св. Петро і св. Павло*»[486].

За ігумена А.Радкевича в 1821 р. було розібрано малу півкруглу вівтарну апсиду церкви, було розширено і подовжено вівтарну частину у східному напрямку, також добудовано захристію і притвор. Іконостас І. Щуровського стояв у церкві до 1820 р., коли у церкві було встановлено новий іконостас, роботи Луки Долинського[487]. З цього іконостасу Онуфріївської церкви збереглися лише фрагменти пророчого ряду: чотири овальні медальйони з пророками (по дві постаті в кожному, зберігаються у фондах НМЛ). Ці зображення пророків за принципом виконання «*споріднені із зображенням пророків собору св. Юра і церкви св. Духа, хоч у них і немає шаблонного повторення попередніх»* [488]. Ці медальйони були відкриті на початку 1960- х років, у недіючому на той час храмі, на вівтарях у бічних нефах[489]. Вони були

[485] Вуйцик В. Монастир Св.Онуфрія у Львові... С. 51.
[486] Lobieski F. Opisy obrazow…Gazeta Lwowska (Dodatek tygodniowy). 1854. N28. S.115 – 116. М.ін. В.Вуйцик про ці фрески не згадував, можливо вони з'явилися пізніше, вже в середині XIX ст., під час поновлення розписів, яке робив М. Яблонський.
[487] Вуйцик В. Дзвініця церкви Св.Онуфрія...С. 62.
[488] Островський В. Станковий живопис кінця XVIII ст... С. 97.
[489] Островський Ю. Пізній період творчості Луки Долинського... С. 104.

виконані олійними фарбами на полотні і оправлені у різьблені золочені рокайльні картуші. На північному вівтарі були закріплені два овальні картуші (розміром бл. 35х25 см): на одному з образів – пророк із овечою шкурою (характерний атрибут пророка Гедеона), другий пророк атрибутується як Єзекиїл (зображення брами/воріт) (Рис. 39). На наступному медальйоні один пророк /невідомий/ із книгою, другий (молодший) – з сувоєм /?/. На бічних крилах південного вівтаря закріплено два медальйони з попарними поколінними зображеннями пророків (розміром бл.50х40 см): пророк Мойсей зі скрижалями і пророк Захарія/? із семисвічником. На другому, більш пошкодженому картуші – цар Соломон (зображений в короні з жезлом) та пророк Ісайя (з кліщами і вогнем). Різна розмірність збережених медальйонів з пророками може свідчити про розкритість іконостасу: вони могли знаходитися на різних висотах, могли групуватися по три, а могли розміщатся й на бічних стінах, а не лише в прорізі центральної арки.

На всіх медальйонах пророки зображені на темно-коричневому фоні, довкола їхніх голів сяйво, а не німби. Один із перших дослідників цих частин іконостаса, В. Островський, зазначав: "*Зображення пророків відзначаються енергійною манерою письма і теплим соковитим колоритом, побудованим на тонких співвідношеннях півтонів, що на відстані зливаються у м'яку сіро-золотисту кольорову гаму*. […] *Типаж пророків…, що їх виконав Долинський, взято із навколишньої дійсності*»[490].

В нижніх частинах бічних крил вівтарів знаходилися зображення в повний зріст: свв. диякони Лаврентій і Стефан (у південному вівтарі) та свв. Архангели Михаїл і Гавриїл (у північному вівтарі), які В. Островський також відносив до манери Л. Долинського[491].

Характерно, що описуючи іконостас церкви св. Онуфрія в 1854 р. Ф. Лобєский окремі його частини (апостольський ряд) датував XVII ст.[492].

---

[490] Там само. С.105.
[491] Островський В. Лука Долинський... С.137 –142.
[492] Lobieski F. Opisy obrazow…1854. N28. S.111.

Тобто питання, чи Л. Долинський виконував у 1821 р. повністю новий іконостас, чи лише переробляв/доповнював раніший, залишається відкритим. Окрім того, він відзначив як високопрофесійні образи «св. Миколай з книгою», «св. Іван Хреститель із агнцем»», «св. Мефодій з книгою» та образ «Жертвоприношення Авраама» на царських вратах, не зазначаючи ні гіпотетичного авторства, ні датування вказаних образів[493].

Окрім іконостасу, для Святоонуфріївської церкви в 1821 р. Долинський виконував настінні розписи ктиторського-меморіального характеру у вівтарній частині: зображення св. Арсенія та св. Йоана Дамаскина (відомі лише за описами). Образ св. Арсенія можна співвіднести із образом тогочасного ігумена монастиря Арсенія Радкевича, а зображення Йоанна Дамаскина могло бути присвячене кимусь із ктиторів монастиря. Згідно записів Ф. Лобєского, св. Арсеній був зображений як учений, з пером в руці при столі з Розп'яттям та розкритою книгою, біля шафи з фоліантами. Йоанн Дамаскин, зображений навпроти, тримав книгу в обох руках, а над ним було закомпоноване гасло «Arsene, fuge...». Зважаючи, що А. Радкевич був відомим вченим, знавцем і викладачем гебрейської та греки, професором герменевтики, тобто науки що тлумачила символіку Святого письма, вказана композиція цілком може бути алегорією наукової діяльності ігумена монастиря. Проте, малярство Л. Долинського недовго прикрашало простір церкви – в 1854 р. її реставрував (фактично поновлючи розпис) М. Яблонський.

Остання значна реконструкція церкви св. Онуфрія 1902–1908 рр. цілковито змінила і внутрішню структуру споруди і її оздоблення. В 1906 р. церкву заново розписав художник Й. Бала, затираючи і стінопис М. Яблонського, і раніший стінопис Л. Долинського. В 1908 р. був демонтований старий іконостас роботи Л. Долинського, хоча спочатку були думки залишити частину із апостольським і пророчим ярусами, яка була в

[493] Ibid. S.112.

доброму стані. Одним із головних меценатів проєкту нового іконостасу – митрополит А. Шептицький був прихильником відновлення неовізантійських традиційних форм в ікономалярстві, тому від живопису Л. Долинського відмовилися. Також і інші вартісні твори XVII–XVIII ст. були усунуті з церкви св. Онуфрія на початку XX ст. і або передані до провінційних монастирів та парафій, або відійшли до монастирського музею.

Проведене дослідження етапів перебудови та змін в опорядженні церкви св. Онуфрія дозволило виділити важливі зміни в архітектурному перепланування храму, які впливали і на його внутрішнє оздоблення. Вивчення цього останнього цілісного проєкту Л. Долинського доповнило уявлення про художника як автора монументальних фрескових композицій зі складною програмою, розробленою у співпраці із ігуменом монастиря А. Радкевичем. Проведений аналіз показав, що в основі цієї малярської програми у зовнішньому просторі монастиря було вшанування засновників монашества свв. Онуфрія, Василія Великого, Антонія і Феодосія Печерських та унійного свщм. Йосафата. Таким чином малярська програма храму відобразила тогочасну еклезіальну свідомість у середовищі вищого духовенства та маркувала цю територію не тільки як релігійний простір, але як український релігійний простір.

Вдалося виділити певні новації та зміни у композиції іконостаса, який виконував Л. Долинський. Знову художника привабила різнопланова структура ярусів і різномасштабні співвідношення окремих медальйонів та картушів. Розписи у підбаневому просторі, що включали зображення Отців Східної і Західної церков також можна розцінювати як програмне утвердження унійної ідентичності та перспективи церковної єдності і порозуміння між різними гілками християнства.

4.4. In Memoriam. Портрети духовенства у доробку Луки Долинського

Портрети церковних ієрархів в українському мистецтві мають глибоку історію: немало зразків митрополичих та архієрейських портретів кінця XVII – початку XVIII ст. із Правобережжя збереглося в музейних колекціях чи у храмових інтер'єрах: портрети Петра Могили, Іоасафа Кроковського, Рафаїла Заборовського та інших. Однак найдавнішою була галерея перемиських єпископів, початки якої сягають середньовічної історії єпархії. У XVIII ст. ці давні настінні розписи було скопійовані на полотно за наказом тодішнього перемиського владики Максиміліана Рилла, щоб зберегти їх як історичні пам'ятки перед розбиранням старої унійної катедри. Всіх наступних перемиських владик малювали вже традиційно – на полотні, і їхні портрети доповнювали галерею у палаті архієпископа. Фактично, приклад Перемишля добре пояснює цю традицію відображення історичної тяглості влади руських єпископів та її фіксацію у портреті, який сприймався як документ [494]. Перемиський унійний єпископ М. Рилло цілком свідомо відсилав до початків заснування єпархії, апелюючи до постатей своїх попередників із XIII ст., зображених на цих давніх фресках в соборі св.Івана Хрестителя, тим самим підтверджуючи руську еклезіальну традицію на цих землях у перспективі «довгого тривання»[495]. Зокрема, у Львові подібну портретну галерею мали також архієпископи вірменської церкви: створена Остапом Білявським серія охоплювала зображення вірменських унійних владик починаючи від XVIII ст. і до портрету адмініструючого єпархію на момент замовлення владики Я. Тумановича [496]. Причому практикувалося створення портретів

[494] Левицька М. Галерея портретів греко-католицького духовенства із колекції Перемиської капітули (XVIII–XIX ст.)... С. 304 –318.

[495] Концепт "довгого тривання" запровадив у активний обіг І. Скочиляс, для подолання протиставлень поміж більшості елементів життя церкви та мирян – Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія... С. 21 –22

[496] Levytska M. Portrety lwowskich arcybiskupów ormiańskich pędzla ukraińskiego malarza Eustachego Bielawskiego (aspekty memorialne oraz artystyczne). Ormianie między Wenecją a Lwowem /ed. D.M. Macios, K. R. Nowak oraz M. Olszewska. Ostrawa – Warszawa, 2018. S. 75 –80. URL: http://seriesbyzantina.eu/mis .

давно померлих осіб, іконографія яких могла бути відома за іншими прижиттєвими зображеннями, або просто «конструювалася » художником з уяви.

У Львівській єпархії подібної ретроспективної галереї унійних владик не збережено, натомість віднайдено інформацію про подібну галерею церковних ієрархів, яка формувалася наприкінці XVIII ст. у церкві св. Варвари у Відні, і до її формування дуже приклався Лука Долинський, портретуючи львівських єпископів Лева Шептицького та Петра Білянського в 1780 р.[497].

Зображення вищого духовенства мали певну іконографічну традицію, адже такі портрети були свого роду офіційними репрезентаціями впливових представників сану, адміністраторів Церкви. Моделі на таких портретах часто були представлені на повний зріст, з атрибутами церковної влади (митра, посох), в портреті неодмінно мав бути герб, нерідко – інскрипція із переліченням титулів зображеного, а розкішний літургічний одяг своєю декоративністю нагадував ікону. Але поступово розвивався й інший тип клерикального портрета – поясний, у якому головна увага зосереджувалася на обличчі, відтвореному реалістично, без ідеалізації[498].

Австрійська адміністрація в Галичині, опираючись на церкву як найвпливовішу і наймасовішу українську структуру, прагнучи забезпечити лояльність своїх нових підданих, залучила представників духовенства до багатьох суспільних питань, формуючи із представників церкви нову освічену бюрократію. На просвітительську місію духовенства покладалися великі сподівання, але спершу для покращення священичої освіти було відкрито в 1783 р. у Львові Генеральну духовну семінарію, через рік – Львівський університет, зі спеціальним «руським» факультетом («Studium Rutenum» 1787 р.) та Барбареум у Відні.

Здається перша практика створення офіційних портретів Долинським пов’язана саме з Віднем: відомо, що художник вислав єпископу Леву

[497] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза…С. 19.
[498] Левицька М. Львівський портрет кінця XVIII – першої половини XIX ст....С. 48.

Шептицькому для архієпископських палат копії портретів цісаревої Марії-Терезії та Йосифа II[499]. Звичайно, творчий компонент у цих портретах був зведений до мінімуму, адже вимагалося точне слідування першозразку та дотримання вимог офіційного портрета. Також у переліку творів митця, наведеному його сином Станіславом в публікації 1863 р., була згадка про портрет митрополита П. Ф. Володковича, при якому Долинський розпочав свою малярську кар'єру. Портрета митрополита П. Володковича авторства Л. Долинського віднайти не вдалося, репродукцію одного із портретів митрополита була наведена у праці Р. Афтанизи [500].

До збережених творів належать портрети мецената художника митрополита Лева Шептицького (1780 р. НМЛ), львівського єпископа Петра Білянського (1780 р. НМЛ), крилошанина львівської капітули о. Михайла Гарасевича (поч. XIX ст., НМЛ), генерального вікарія о. Михайла Примовича (кін. XVIII ст. НМЛ), галицького митрополита Антонія Ангеловича (1815/? р. НМЛ). Натомість, потрети ректорів семінарії о. М. Гриневецького, о. І. Лаврівського, віце-ректора о. І. Гарасевича, крилошанина о. Л. Барвінського, галицького митрополита М. Левицького, ігумена монастиря св. Онуфрія у Львові о. В. Галичкевича, Почаївського архімандрита С. Левинського виявити не вдалося[501].

Зображення єпископів Л. Шептицького та П. Білянського, що мали доповнити галерею у церкві св. Варвари у Відні датовані 1780–1781 рр., адже саме у 1780 р. керуючий справами унійної курії у Відні о.І. Ґудз писав до владики Білянського у цій справі. Загалом у фондах НМЛ зберігаються п'ять портретів єпископа Лева Шептицького, із них два – авторства О.Білявського, два – невідомого маляра, і один – авторства Луки Долинського (атрибуція 1990-х рр.) [502]. Цей портрет вирішений у стилі репрезентативного зображення

[499] Голубець М. Долинський... С.3.
[500] Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Wroclaw: Zaklad narodowy im.Ossolinskich, 1991.Cz.1. T.1. S.236.
[501] [Б. а.]. Лука Долинскій... С. 143.
[502] Л.Долинський, портрет Лева Шептицького, Ж –1118 (НМЛ).

із неодмінними атрибутами, відзнаками церковної влади та нагородами, молитовником у руці портретованого, додаткової урочистості надає завіса, на тлі якої позує єпископ, а герб та інскрипція нагадують парадні портрети XVII – початку XVIII ст. (Рис. 48 а). Портретна схожість у творі Л. Долинського передана влучно, адже навіть в іконах чи у вівтарних композиціях із образами святих художник втілював виразне портретне начало. Про індивідуалізм образу свідчить порівняння твору Долинського із ранішим графічним зображенням Л. Шептицького І. Филиповича (гравюра зі збірника «Hymnus Akathistus», 1755 р. ІДБМР ЛННБ)[503].

Портретований зображений в поясному зрізі, постать максимально винесена вперед до глядача. Середовище позування намічено фрагментарно (драперія, столик з митрою на ньому, глухе тло стіни). Хоча владика тримає у правій руці молитовник (навіть закладений пальцем), але глядач не відчує молитовного настрою в портреті. Постать митрополита наділена такою динамікою, наче він енергійним кроком «увійшов» у простір полотна і на хвилину завмер, позуючи. Опосередковано таке враження підсилюють розвіяні поли його мантії, дещо піднята (ніби в ритмі кроку) ліва рука. Своєрідним динамічним елементом є завіса, зображена у верхньому лівому куті полотна – вона не спадає м'якими хвилями, а зібрана великими бганками із гострими заломами.

В зображенні портретованого завдання художника лежало у площині не лише переконливої подачі зовнішньої подібності, прискіпливого відтворення знаків митрополичої влади і світських відзнак (серед яких орден «Білого Орла»). Важливішим було вираження внутрішнього змісту моделі, як образу гордовитого ерудованого аристократа, людини великої енергії, непересічного дипломатичного хисту й політичного чуття[504].

Наступний портрет владики П. Білянського, створений Долинським в той ч, також позначений впливом барокового репрезентативного стилю

[503] Купчинська Л. Архів Івана Ґудза…С.20 –21.
[504] Великий А. З літопису християнської України...Т.VII. С. 40 –41; 43 –47.

зображень, призначених для офіційних палацових залів[505]. Цьому сприяє великий формат полотна, поколінна постановка моделі, барвистість кольорових співставлень на темному тлі, завдяки чому всі деталі композиції читаються максимально активно. Єпископ сидить у досить вільній позі, опираючись на стіл, його погляд спрямований вбік від глядача, не націлений на зоровий контакт, наче єпископ роздумує над важливими церковними справами[506]. Широко розкриті поли мантії, утворюючи пірамідальну композицію надають урочистої піднесеності. Треба зазначити, що образ церковного владики позбувся величавої ієратичності, на зміну якій прийшло зосередження уваги на характерному і особистому в образі портретованого. Яскравим кольоровим акордом цього полотна є одяг митрополита, в якому барвисте звучання зеленуватого, червоного, сріблясто-блакитного і золотистого, творить гармонійне поєднання пар доповнюючих кольорів, узгоджених по світлоті. Вкраплення білого в одязі сприяють певному збільшенню постаті в межах полотна. Здається, працюючи над цим портретом Л. Долинський прагнув якомого краще поєднати в ньому необхідну офіційність із розкриттям характеру та суті портретованого, якого знав особисто (Рис. 48 б).

До цього ж періоду діяльності маляра (1780-х років) належить дещо скромніший портрет архіпресвітера собору св. Юра Михайла Примовича (1717–1783, Ж-22, НМЛ), відомого своєю благочинною діяльністю в Галичині. Портрет М. Примовича не датований, але в написі вказано дату смерті – 3 січня 1783 р. «у віці 66 років», тобто твір міг бути намальований між 1780–1783 рр. Це поясне зображення немолодого чоловіка, який сидить у кріслі в легкому напівоберті, його погляд також спрямований вбік від глядача. Маляр не ідеалізує портретованого, відтворюючи сліди втоми на його обличчі. Колористичне вирішення цього портрета набагато стриманіше

[505] Л. Долинський, портрет Петра Білянського, Ж –1054 (НМЛ).
[506] У діяльності владики П. Білянського таких справ не бракувало, про що досить докладно, на матеріалах т.зв. “Домової хроніки”, укладеної о. Ю.Савицьким. – о. Застирець Й. Петро Біляньский, епископ Львівский... С. 19 –21.

за попередні: домінуючий чорний колір священничого одягу, золотисті акценти хреста на грудях та широкого пояса, охристі карнації тіла цілісно і спокійно сприймаються на нейтральному оливково-зеленому тлі завіси. Цей портрет, за своїм камерним настроєм, відсутністю будь-якої репрезентативності близький до класицистичних вирішень камерного характеру, де більше і глибше аналізується внутрішня суть моделі, його душевний стан.

Наступником П. Білянського в управлінні Львівською єпархією був вихованець віденської Barbareum Микола Скородинський (1799–1805 р.). Є відомості про те, що Л. Долинський виконав його портрет, але сам твір до нас не дійшов[507].

Поступово у портретному доробку мистця з'являються твори, скеровані на поглиблене психологічне розкриття образів, на відображення характерів та особистих якостей героїв, а не лише їхнього високого становища. До таких зразків можна віднести портрет адміністратора Львівської єпархії, митрополита Галицького Антонія Ангеловича (1780ті рр/?, Ж-1104 НМЛ).

Антоній Ангелович (1756–1814) – перший офіційно проголошений австрійською владою галицький митрополит. Отримавши грунтовну освіту у віденському Barbareum'і, здобувши ступінь доктора богослов'я, він був одним із найерудованніших після Л. Шептицького українських владик. А. Ангелович починав церковну кар'єру з посади ректора новознаснованої Генеральної духовної семінарії у Львові у віці 27 років, далі був висвячений на перемиського єпископа (1796 р.), з 1804 р. управляв львівською та холмською єпархіями, а в 1808 р. урочисто зійшов на Галицький митрополичий престол [508]. Зважаючи на важливі дати життєпису А. Ангеловича, найімовірніше, що згаданий портрет був створений не у 1780-х, де портретований виглядав би досить молодим, а десь ближче до часу його адміністрування Львівською єпархією та митрополичих свячень. В портреті

[507] [Б. а.] Лука Долинскій ... С.139.
[508] Гайковський М., Паславський І. Антоній Ангелович... С. 31.

А. Ангеловича Л. Долинський розвиває намічену лінію щодо спрощення зовнішнього стафажу та декоративної урочистості, і зосереджується на самому герої портрета, його внутрішніх якостях, характері та заслугах. Але більш відомим у історичних джерелах є зображення митрополита А. Ангеловича у літографії роботи Й. Гауштайна (1842 р. ІДБМР ЛННБ), який міг взоруватися саме на цей раніший портрет пензля Л. Долинського.

Широку портретну іконографію мав наступник А. Ангеловича – Галицький митрополит, кардинал Михайло Левицький, однак його портрет пензля Долинського до нас не дійшов. З 1797 р. М.Левицький був префектом Галицької духовної семінарії, в період з 1813 по 1818 рр. управляв Перемиською єпархією, в 1816 р. був номінований Галицьким митрополитом. Опираючись на згадку про створення Долинським портрета митрополита М. Левицького можна визначити орієнтовний час його створення поміж 1808 р. (номінований каноніком Галицької митрополії) та 1816 р., коли Папа Римський затвердив рішення про призначення Левицького митрополитом Галицьким.

До найчастіше аналізованих зразків портретного малярства у Львові кінця XVIII – початку XIX ст. належить інший твір Л.Долинського – зображення архіпресвітера собору Св. Юра, генерального вікарія капітули Михайла Гарасевича (бл. 1810/?, Ж-25 НМЛ, Рис. 49). М. Гарасевич – непересічна особистість у церковному житті Галичини кінця XVIII ст., відомий історик Церкви, редактор кількох періодичних видань Львова початку XIX ст.[509]

[509] М. Гарасевич закінчив віденський Barbareum, у 1787 р. обійняв кафедру пастирського богослов'я у Львівському університеті. Автор фундаментальної праці з історії церкви «Annales Ecclesiae Ruthenae» (Львів, 1862). М.Гарасевичу належала розробка статуту львівського Оссолінеума, в якому був пункт про те, що бібліотека Оссолінських «…діятиме на користь усіх народів краю». Також М.Гарасевич був учасником делегації до Відня (1806 р.) та Риму (1809 р.) у справі відновлення Галицької митрополії. Див.: Назарко Ір. Київські і Галицькі митрополити... С. 137. Після смерті митрополита А. Ангеловича в 1814 р. М. Гарасевич виконував обов'язки адміністратора митрополії до 1816 р. – Назарко Ір. Київські і галицькі митрополити... С. 169; Левицька М. Integrati et merito…С. 164 –170.

Згаданий портрет авторства Л. Долинського має порівняно невеликий формат і вирізняється простотою і стриманістю представлення героя. Постать архіпресвітера зображена на темно-коричневому тлі завіси, завіса по тону і світлоті практично зливається з другим планом, виділяються лише густі важкі тіні. Попри те, що у портреті наявні всі необхідні елементи антуражу, модель зображена в офіційному мундирі із нагородами (хрест ордена Йосифа II і хрест ордена Леопольда), однак головну увагу привертає лише обличчя портретованого: дещо виснажене, із запалими вилицями та проникливим поглядом карих очей. Світлотіньове моделювання портрета є дуже стриманим, світло саме фокусується на обличчі, рука залишається в півтіні, додатковим акцентом по центру полотна діє червоний колір в одязі, перегукуючись з вкрапленнями червоного у гербі. Маляр свідомо обмежив глибину простору (спереду площиною столика, зліва і ззаду – драперією), щоб головну увагу зосередити на постаті моделі. Загалом, портрет М. Гарасевича врівноважений і статичний, чи не найбільш близький до засад класицизму в малярстві Долинського. Завдання художника – переконливо передати зовнішність портретованого, виразивши внутрішню суть характеру було виконане Долинським на високому рівні. Свідченням того, що вказаний портрет був належно оцінений у церковному середовищі є створення його копії львівським майстром Й. Рейханом у 1814 р. , про що свідчить підпис на звороті («Rejchan pinx| 814») [510] . Ця копія зберігається у Палаті греко-католицьких єпископів у Перемишлі.

Тісні зв’язки Л. Долинського з середовищем василіянського духовенства спричинилися до створення малярем низки портретів вищих представників ЧСВВ: о. Модеста Гриневецького, о. Івана Лаврівського, віце-ректора о. Івана Гарасевича, ігуменів монастиря Св.Онуфрія у Львові о. А. Радкевича та о. В. Галичкевича, Почаївського архимандрита В.Левинського. Однак жоден із цих творів не зберігся.

[510] Левицька М. Галерея портретів греко-католицького духовенства...С.304 –310.

В контексті співпраці маляра з василіянським чином у Львові та Почаєві, варто побіжно окреслити імовірні контакти Долинського із настоятелями монастиря св. Онуфрія у Львові у 1820-х роках. Маємо на увазі особу Модеста Гриневецького (1756–1823 р.р.) – ректора Львівського університету, доктора богослов'я і професора догматики та настоятелем василіянського Святоонуфріївського монастиря, що оселився там наприкінці 1780-х рр. Хоча портрет М. Гриневецького створений Долинським не зберігся, маємо лише невелике зображення, яке виконав місцевий мініатюрист австрійського походження А. Лауб (ІДБМР ЛННБ), однак внесок Гриневецького у активізацію культурно-освітнього процесу в колах галицької церковної молоді був безперечним і вплинув на становлення Руської Трійці. Тісні робочі стосунки пов'язували Долинського із о. Арсенієм Радкевичем (1759–1821) – настоятелем монастиря св.Онуфрія, протоігуменом Галицької провінції ЧСВВ. У розділі 4.3. частково було висвітлено програму оздоблення церкви Св.Онуфрія та монастиря, здійсненого під наглядом А.Радкевича за участі Л. Долинського та інших львівських майстрів у 1815–1820-х рр. А. Радкевич свою докторську працю 1784 р. під титулом «Tentamen publicum ex Historia Ecclesiastica» («Громадська думка у церковній історії ») присвятив єпископу П.Білянському, що свідчить про певний тісніший рівень стосунків, які були у Радкевича із владикою, так само як і в Долинського[511].

У доробку Луки Долинського, пов'язаному зі останніми роками існування василіянського монастиря на святоюрській горі є один унікальний та значенням твір: історизований портрет засновника Львова князя Лева Даниловича (бл.1815 р./? ІДБМР ЛННБ, ЛІМ, Рис. 50). Існує дві авторських репліки, можливо одна призначалася для для собору Св.Юра, друга була створена на замовлення протоігумена василіян М.Гриневецького зі шляхетною метою «матеріалізації національного міфу» [512]. Цей портрет (чи

[511] Вуйцик В. Святонуфріївський монастир у Львові... С. 48 –59.
[512] Вуйцик В. Святоонуфріївський монастир у Львові... С. 31.

псевдопортрет) є даниною своєрідній історичній свідомості, яка розвивається на хвилі романтизму і початків слов'янського відродження. В цьому ракурсі варто розглядати також історизовані портрети-містифікації родини Корняктів з Успенської церкви (нащадків Костянтина Корнякта – Костянтина-молодшого та Олександра). Тривалий час їх вважали оригіналами XVII ст.,незважаючи на однозначне твердження джерел XIX ст. про авторство Л. Долинського, який ці портрети «відновив заходами о. Гриневецького» [513]. Тобто, увага до руського/українського історичного минулого в колах василіянського і парафільного духовенства Львова була свідомою, і в цьому процесі твори мистецтва були важливою і наочною частиною культурної пам'яті.

Саме тому, після ліквідації монастиря при катедрі Св.Юра василіяни перенесли до святоонуфріївського монастиря частини іконостасу з церкви Св. Івана Богослова колишнього василіянського монастиря, а також єпископські портрети та портрет князя Лева Даниловича [514]. Важливо нагадати, що при хрещенні князь Лев отримав ім'я Онуфрій, тобто василіяни розцінювали цей зв'язок як патрональний.

Для Долинського, а ще більше для його замовників із середовища церковної еліти, цей образ князя Лева уособлював певний етос: етос славної епохи, коли Галицька Русь була могутньою, мала достойних правителів, великі міста і могла рівнятися силою і багатством із сусідніми державами. Парадоксально, але цей архетип середньовічного лицаря-воїна, свідомо чи ні, перегукується із образом св. Юрія як героя-лицаря, реалізованого Долинським в собору Св. Юра на початку творчої кар'єри.

В контексті історії руського Львова цей історичний образ набував виняткового значення не лише як маніфестація релігійно-культурної самобутності, за яку змагалося покоління Л. Шептицького – П. Білянського,

---

[513] Крвавич Д.П., Овсійчук В.А. Повернення Корняктів. *Жовтень*. 1984. № 8. С. 86; Щурат В. Лука Долинський... С.40 –42.
[514] Вуйцик В. Святонуфріївський монастир у Львові...С. 54.

але й актуалізував прагнення до політичної автономії українців, звертаючи погляд у часи могутності Галицько-Волинської держави.

Підсумовуючи огляд цієї вузької ділянки творчості Л.Долинського можна зазначити, що за період із 1780-х по 1820-ті рр. церковний портрет у його розробці пережив суттєве оновлення, відповідно до вимог часу і загальних мистецьких тенденцій. Наприкінці XVIII ст. у портретах церковних ієрархів Л. Шептицького чи П. Білянського головною залишалася репрезентативно-меморіальна функція. Однак портрети духовенства поступово втрачали свою величаву замкненість, монументальність образів і їх декоративну красу. Від зовнішньої урочистості, акцентування впливу і влади предствників кліру, в зображеннях М. Гарасевича, М. Примовича художник звернувся до поглиблення внутрішнього індивідуалізованого «компонента» портретів. Усі аналізовані зразки характеризуються високим живописним рівнем виконання, майстерністю представлення портретних характеристик, разом із вдумливим розкриттям особистостей портретованих. Як показало дослідження, у справі збільшення престижу церкви, її ролі в тогочасному суспільному житті портрети духовенства, поєднуючи історично-меморіальні та естетичні аспекти, також здійснювали значний вплив, сприяли утвердженню національної церковної еліти та її ідей. Водночас, за відсутності фінансово й політично впливової української/ руської аристократії поза суспільною верствою духовенства, навіть такий демократичний і доступний жанр портрета в українському мистецтві другої половини XVIII ст. міг розвиватися переважно завдяки церквоному середовищу. В цілому, сформована у доробку Л. Долинського галерея портретів духовенства, попри їх очевидний офіційно-замовний характер, виступає свідченням ролі духовенства, як провідної верстви у націєтворчих процесах на зламі XVIII–XIX ст.

Висновки до розділу.

У розділі проаналізовано досить великий часовий відтинок діяльності Луки Долинського, одна увага сфокусована на головних проєктах, здійснених мистцем у Львові. Доробок художника за 1780–1820-ті роки розглядався як з погляду його особистої творчої еволюції, так і з погляду оновлення, модифікації чи дотримання традиції у вказаних церковних проєктах.

У контексті церковно-релігійних процесів, зумовлених переходом Галичини до Австрійської монархії в 1772 р. особливе значення мали ряд ініціатив нової адміністрації, скерованих на рівномірний розвиток усіх конфесій, представлених у регіоні. В цьому контексті реновація колишнього костелу домініканок та перетворення його у церкву Генеральної духовної семінарії для греко-католиків монархії була надзвичайно важливою у релігійно-мистецькому вимірі. Можна стверджувати, що для львівського духовенства (єпископа П. Білянського, першого ректора семінарії А. Ангеловича та іншого вищого кліру) одним із взірців для наслідування була віденська церква св. Варвари, яка також була переобладнана із колишнього костела та служила семінарійною церквою уніатів монархії у 1774–1784 роках. Приклад церкви св. Варвари був досить важливим з огляду на реалізовану схему її внутрішнього оздоблення (високий іконостас у новій стилістиці) та з огляду на художні і церковні контакти унійного середовища різних регіонів монархії. Увага до віденського вирішення проблеми трансформації католицького храму в унійний (східної традиції) була актуальною і в подальших ініціативах владики П. Білянського (наприклад, церкви св. апостолів Петра і Павла). Водночас, церква Св. Варвари була добре знайомим зразком і для ректора семінарії А. Ангеловича, і для художника Л. Долинського, які навчалися у Відні приблизно в однаковий період (другої половини 1770-х років) і були свідками формування цього релігійно-мистецького проєкту, реалізованого сербами.

Окремо відзначаємо знаковий характер семінарійної церкви Зіслання Святого Духа у Львові для розвитку національної української ідеї,

поширюваної зусиллями випускників семінарії і, загалом, унійного духовенства середини XIX ст. Можна упевнено стверджувати, що мистецьке оздоблення церкви відіграло не останню роль у процесах розвитку самосвідомості семінаристів. Виявлено, що владика П. Білянський вирішив повернутися до традиційної структури багаторядного українського іконостаса, і саме таким він був реалізований силами І. Щуровського (рільблення) та Л. Долинського (живопис). Тематично-іконографічний репертуар іконостаса був традиційним, але було додано кілька нових сюжетів і символів, які підкреслювали призначення церкви як осередку підготовки і виховання майбутніх унійних душпастирів.

У розділі було уточнено хронологію переобладання костелу (тривало до 1787 р.), встановлено міру участі різних майстрів у цьому проєкті, визначено інтенції єпископа П. Білянського стосовно пиатнь мистецького патронату над проєктом. Зазначаємо, що будівля храму була знищена, іконостас частково втрачений, але завдяки збереженим фото та фрагментам іконостаса в НМЛ вдалося реконструювати його первісний вигляд та проаналізувати окремі стуруктурні частини.

Проблема лакун у документальному та візуальному заповненні доробку Л. Долинського торкається і переобладнаної подібним чином церкви Св.апостолів Петра і Павла у Львові. Підкреслено особливу увагу владики П. Білянського до цього храму, як патронального. І посвятою храму, і його важливістю для львівського єпископа можна пояснити настінні фрескові зображення апостолів у бічних нішах та композицію «Христос передає ключі св. Петру» угорі (яка зараз закрита новішою іконою із зображеннями св. Петра і Павла). У кар'єрі Л. Долинського це був чи не перший проєкт реалізованого фрескового малярства в екстер'єрі ансамблю.

Монументальний проєкт Луки Долинського 1820-х років для монастиря Св. Онуфрія оо.василіян у Львові також розглядався у контексті взаємодії мистця із василіянським чернецтвом, протоігуменами монастиря та іншими представниками кліру. Вивчення цього проєкту засвідчило, що

Л. Долинський був на той момент найдосвідченішим малярем-монументалістом у Львові, особливо визнаним авторитетом він був у василіянському середовищі – після його малярського циклу для Успенської церкви Почаївського монастиря, здійсненого в 1800-х роках.

Було окреслено патронат протоігумена чину Арсенія Радкевича (1818 – 1821), що ініціював реновацію церкви та монастиря, та продовження робіт за ігумена Модеста Гриневецького (1821–1823), який також чимало спричинився до розвитку монастиря. Оздоблення розписами зовнішніх стін дзвіниці, виконане Л. Долинським, у історично-мистецькій перспективі оцінюється як нововведення, запроваджене василіянами для актуалізації цього місця як руського/українського історичного та духовного простору у місті Львові.

Окрему увагу було приділено такому жанру діяльності Л. Долинського як портрет. Збережені зразки портетів духовенства виконані малярем, оцінюєму у перспективі їх історичного значення та естетичної вартості. Наголошуємо, що вказані портрети стали важливими візуальними джерелами для дослідження церковно-релігійних процесів кінця XVIII – початку XIX ст. у Львівсько-Галицькій єпархії. В контексті вивчення біографії Л. Долинського, ці портрети також дозволили унаочнити мережу контактів та рівень стосунків художника із представниками кліру.

РОЗДІЛ 5
МОНАСТИР ЧСВВ У ПОЧАЄВІ: ОСТАННІЙ МАСШТАБНИЙ ПРОЕКТ ХУДОЖНИКА (1807 – 1810)

Святоуспенська Почаївська лавра, від часу заснування монастиря і дотепер, займає важливе місце в релігійній культурі України. Особливий розквіт її існування як духовного і культурно-мистецького осередку припав на часи приналежності до Василіянського чину – поміж 1713 та 1831 рр. [515].

Як встановлено дослідниками історії Почаївського монастиря щодо прийняття унії, то в липні 1712 р. ігумен почаївського монастиря Арсеній Кучаровський звернувся до львівського владики В. Шептицького, щоб той узяв монастир під свою юрисдикцію та подав декларацію про вступ до конгрегації монастирів ЧСВВ Львівської єпархії [516]. Водночас, щоб уникнути конфлікту між єпархіями, почаївський монастир залишився під юрисдикцією луцького єпископа (в той час Йозефа Виговського).

Дослідниця хроніки Почаївського монастиря В. Бочковська виділила тезу, що монахи, які уклали хроніку монастиря, зафіксували в ній докази про перехід Почаївського монастиря в унію відразу після Берестейського собору 1596 р. і наголошували, що луцькі єпископи завжди були уніатами [517]. Почаївські василіани адміністративно належали до Руської провінції чину, протоархімадрит цієї провінції знаходився у Почаївському монастирі і з часом вся церковна влада разом із унійним єпископом Луцьким перебралася до Почаєва. Таким чином Почаївський монастир став центром василіянської

---

[515] Статус Лаври був наданий монастирю лише в 1833 р. російським імператором Миколою I, щоб підсилити роль православного монастиря супроти уніатів. Відтоді ж головна монастирська церква (Успіння Пресвятої Богородиці) стала соборною. – Почаевская Успенская Лавра... С. 81.
Унійний період в історії монастиря розпочався бл. 1712–1713 р., коли ігумен Качуровський у судовій суперечці зі шляхтичем Ледуховським звернувся до папської нунціатури, що може свідчити про доконаний перехід на унію. Почаевская Успенская Лавра... С. 81.
[516] Lorens B. Bazylianie provincji koronnej... S. 26.
[517] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок... С. 64.

провінції Пресвятої Покрови, її з 1747 р. очолив протоархімандрит чину Іпатій Білинський, з яким пов'язаний розквіт релігійно-культурної сфери діяльності монастиря (богослов'я, катехитика, освітня діяльність, книгодрукування, мистецтво).

За цей, понад столітній проміжок функціонування Почаївської обителі відбулося багато подій у сфері церковного мистецтва: постали нові й були перебудовані давні храмові будівлі, в них з'явилися високомистецькі монументальні оздоби – іконостаси, вівтарі, фрески, на високому рівні була книжкова та репродукційна графіка. Чимало із цих подій знайшли відображення у фаховій історіографії [518], однак деякі аспекти, важливі для інтерпретації Почаєва як релігійно-мистецького комплексу та значення вказаного проєкту Л. Долинського в цілісній системі сакральної топографії монастиря і церкви Успіння вимагають додаткового висвітлення.

5. 1. Сакральна топографія Почаївського монастиря у василіянський період (1730–1820-ті рр.).

З джерел до історії Почаївського монастиря відомо, що він заснований і розбудовувався на місці чудесного об'явлення Богородиці та цілющого джерела зі слідом її стопи (згідно історичного переказу ця подія відбулася у XIII ст.). Особливо активний розвиток святині почався із XVI ст., коли монахам була передана чудотворна ікона Богородиці типу «Елеуса» (імовірно візантійського походження, яку місцева шляхтянка Г. Гойська отримала від майбутнього константинопольського патріарха Неофіта в 1559 р., що перебував на теренах Речі Посполитої). Обитель та ікона, славні різними чудесами, дуже швидко стали об'єктом паломництв до Почаєва. А фундаційні грамоти Гойської (1597 р.) та місцевих міщан Домашевських (1665 р.) із передачею земельних ділянок і коштів у розпорядження

[518] Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание...525 с.; Петрушевич А. Историческое известие...С.169–170; Митрополит Іларіон [Іван Огієнко]. Фортеця Православія на Волині.. 368 с.; Ричков П.А., Луц В.Д. Почаївська Свято-Успенська Лавра...С.41–50; Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві... С. 7–22.

монастиря, посприяли його розбудові протягом XVII ст.[519]. На той час обитель мала 7 церков (достовірно відомо про мурована церкву Св. Трійці, Успенську, Преображенську та церкву Св. Миколая). В той період монастир перебував під юрисдикцією української православної церкви і одним із найбільш відомих чудес на теренах усієї Речі Посполитої стало об'явлення Богородиці із преподобним Йовом Почаївським при облозі монастиря у часі Збаразької битви 1675 р. Протягом XVII – XVIII обитель та ікона, славні різними чудесами, стали об'єктом паломництв [520]. Як зазначалося, монастир перейшов в унію бл. 1712/1713 рр. і протягом 100 років перебував під юрисдикцією Чину оо. василіян.

Василіянський період в історії Почаєва також нероздільно пов'язаний із особою і меценатом Миколи Василія Потоцького, стараннями якого у кілька етапів була збудована нова церква Успіння (етапи 1771–1780 рр., 1781–1791 рр. проєкт Я. Ґ. Гофмана) та здійснено багато релігійно-мистецьких нововведень[521]. Варто зазначити, що всі архітектурні ансамблі, збудовані коштом Потоцького (в Городенці, Бучачі, Підкамені та Почаєві)[522], були досить виразно орієнтовані на взірці центральноєвропейських паломницьких церков типу *Wallfahrtskirchen,* як на ті ж зразки орієнтувалися митці, що працювали на Потоцького і уніатів (Б. Меретіні та Й. Г. Пінзель, С. Фесінгер, Г. Гофман, М. Полейовський та ін.), про що неодноразово зазначали українські й іноземні дослідники[523]. На поширення таких взірців впливав як спільний культурно-мистецький простір, так і свідоме впровадження василіянами нових архітектурних форм для просторів поклоніння в унійному контексті реформ після Замойського собору.

---

[519] Ричков П.А., Луц В.Д. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 21–24.
[520] Амвросий [Лотоцкий]. Сказание историческое... С. 70 –73.
[521] Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание... С. 100 –102.
[522] Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці... С.160.
[523] Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо... С. 136–139; Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne... S. 161–164; Ostrowski J. K., Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii... S. 361–373; Sito J., Betlej A. U źródeł tworczości Sebastiana Fesingera... S. 342 – 343; Harries K. The Bavarian Rococo Church… V.1. S. 11–13; Hempel E. Baroque Art and Architecture in Central Europe…S. 285 –306.

Зокрема, дослідник Почаївської *fabrica ecclesia* часів Потоцького Є. Дуткевич писав, що «...*дух бароко живе в фасаді собору*», виділяючи в архітектурі храму саме впливи пізньої фази австрійського і баварського бароко/рококо, віднаходячи джерела почаївської архітектури і синтезу мистецтв у зразках центральноєвропейських паломницьких осередків Європі (51 а, б)[524]. Однак цей дух бароко не «вивітрився» на теренах колишньої Речі Посполитої до зламу XVIII–XIX ст., що засвідчує приклад Почаєва як в ідейній програмі оздоблення церкви, так і в самих формальних структурах цього оздоблення – спершу до церемонії коронації 1773 р., згодом – у циклі малярства головної нави, виконаному Л. Долинським на початку XIX ст.

Щоб зрозуміти логіку архітектурного і живописного оздоблення собору кінця XVIII – початку XIX ст. варто її розглядати в системі понять «бароковий католицизм» або «барокова релігійність»[525]. Поняття «бароковий католицизм» (впродовж XVII–XVIII ст.) включало широкий комплекс релігійних практик, серед яких особливе місце посідало зростання паломництв і поклонінь чудотворним образам та місцям об'явлень[526]. У XVIII ст. католицькі монастирі й конвенти очолили своєрідний будівельно-мистецький еклезіальний підйом, перебудовуючи і переоздоблюючи храми в новому стилі. А одним із центральних пунктів цього руху стала зростаюча відданість до Пресвятої Богородиці, втілена у таких місцях культу як Маріяцелль, Марія Повч, Ясна гора в Ченстохові, Ясна гора в Оломоуці та інших, зафіксованих у численних компендіумах святих місць[527]. До нових форм пієтизму можна віднести й поширення культу вервиці (Розарію), встановлення придорожніх хрестів/Розп'ять, статуй святих чи Богородиці,

[524] Dutkiewicz J. E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia… S. 131.
[525] Forster Marc R. Catholic Revival in the Age of Baroque... P. 3–4, 70–72.
[526] Zbožne putováni v europské kultuře... S. 8 –17.
[527] Royt J. Obraz a kult v Čechách... S. 120–128, 176–180; Rok B. Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku... S. 137–147; Wallfahrten in der europäischen Kultur – Pilgrimage in European Culture...B.1. S.7-10; Weitere Beispiele der zahlreichen Wallfahrtskirchen Mitteleuropas finden sich unter: Auf Wallfahrt, URL: http://www.wallfahrtsorte-wallfahrtskirchen.de/wallfahrtskirche/ .

влаштування Хресних доріг – як формування специфічної сакральної топографії локального і загальноєвропейського виміру.

На теренах Речі Посполитої такий бароковий католицизм із його демонстрацією віри у XVIII ст. проявився у церемоніях коронацій чудотворних ікон Богородиці, організованих кліром за підтримки і участі світської влади і меценатів. Як правило, кожна така чудотворна ікона-образ мала свою високоапологетичну легенду, цитовану в різноманітних «оповіданнях–хроніках», які характеризували етапи формування цього образу як об'єкта особливої пошани в локальній чи державній спільноті. Така ікона поставала в описах як засіб божественної сили, що відгукувалося на двох рівнях – суспільному, коли образ-палладіум виконував захисну функцію для спільноти у випадках загальної небезпеки, та індивідуальному, в якому акцентувалася його повсякденна роль посередника –медіума через який до людей сходила Божа ласка.

Традиційно для паломницьких святинь, присвячених Марії, головними датами прощ і різноманітних відпустів були головні Богородичні свята, що мали пишний декорум, тривали не один тиждень і збирали великі маси віруючих/ паломників різних конфесій. Окрім того, Центральною Європою XVIII ст. прокотилася справжня хвиля коронацій чудотворних образів чи скульптур Марії, які мали і в локальне, і міждержавне та міжконфесійне значення[528].

Подібні релігійні церемонії у XVIII ст. відбувалися на теренах Угорщини (проголошення чудотворною ікони Богородиці в Марія Повч, 1715 р.), Богемії (св. Гора у Пржибрамі, 1732 р.) і Моравії (коронація Богородиці святотомської у Брні, 1728 р.; коронація статуї Діви Марії в Оломоуці, 1733 р.) [529]. Чимало паломницьких святинь було у південних

[528] Royt J. Obraz a kult v Čechách... S.44–47 ; Baranowski, A.J. Oprawy uroczystości koronacyjnych... S.299–320; Witkowska A. Uroczyste koronacje wizerunków maryjnych…S.87 –103.

[529] Wallfahrten in der europäischen Kultur ... S.23–31; Harries K., The Bavarian Rococo Church... V.1. P.117–123.

німецьких землях (паломницька церква Wieskirche нижньобаварського міста Штайнгаден, 1757 р.; Vierzenheiligen біля Штафффельштайна, 1772 р., церква Богородиці монастиря Zwiefalten, 1750-ті рр.), Mariazell у Австрії (середина XVIII ст.) та ін.

Вказане «католицьке відродження» Центральної Європи XVIII ст. хронологічно співпало із формуванням ідентичності української унійної церкви (після Замойського синоду 1720 р.) із виразним заміром церковної верхівки наблизитись у мистецьких аспектах до римської Церкви (аж до звинувачень у «латинізації» обряду) [530] . Водночас, для унійної церкви поширення культу чудотворних ікон стало дієвим «інструментом» промоції в конкуруючих конфесійних умовах, як засвідчила ініціатива львівського єпископа «нової унії» Й. Шумлянського із перенесення і вшанування ікони Богородиці Теребовлянської.

Порівнюючи Почаїв із іншими подібними святинями Центральної Європи та головною українською святинею Києво-Печерською лаврою, можна сказати, що як місце чудесного об'явлення, паломництва та відпусту він став одним із характерних центрів барокової релігійності. В реалізації цієї концепції зійшлися наміри фундатора Потоцького та прагнення оо. Василіян. Для уніатів поява таких ікон, поширення їх культу і прославлення ставали й дієвим засобом утвердження Церкви в конкуруючих умовах. Такий образ був своєрідними «інструментом навернення» [531] . Разом з тим, у сфері застосування ікон з метою переконання, навернення – образи Богородиці сприяли міжконфесійній толерантності [532] . Не випадково, православний історіограф Лаври у XIX ст. протоієрей Й. Хойнацький писав: «*Мати Божа* [Почаївська – М. Л.] *ніколи не відмовляє в допомозі ні уніатам, ні*

Forster M. R. Catholic Revival in the Age of Baroque…S.111–114; Blackbourn D. The Catholic Church in Europe…S.778 –790.

[530] Кобрин М. Замойський синод...С. 234 –235; Fenczak A. Łatynizacja czy Okcydentalizacja? W sprawie nowych kierunków…S. 46–48; Szanter Z. Rola wzorów zachodnich…S. 93–135.

[531] Яковенко Н. "Битва за душі"... С. 807–808.

[532] Gil A. Geneza nowożytnego kultu...S. 107–108; Zubko P. Marianske sviatky latinskej cirkvi... S.8–21.

латинянам, ні протестантам, ні навіть євреям чи татарам, якщо тільки вони звертаються з безумовною вірою і глибоким упованієм…»[533]. Варто нагадати, що в більшості чи-то католицьких, чи унійних коронаційних церемоній XVIII ст. на теренах Речі Посполитої брали участь представники трьох обрядів: римо-католицької , унійної руської та унійної вірменської церкви[534].

Подібна «міракулярна чутливість» (Б. Рокт) [535] також частково нівелювала міжконфесійну напругу (між православними – уніатами – римо-католиками), адже «простір чуда» діяв об'єднуюче (особливо перед обличчям спільного ворога-іновірця) [536] . Паломницькі місця творили спільноту з представників різних соціальних і конфесійних груп, що було характерним на всьому просторі Речі Посполитої. Єдиною спільною рисою була віра у святе місце, надія на чудо, яка об'єднувала людей різного соціального стану та релігійного походження. Дослідники відзначають, що культ Почаївської Богородиці носив шляхетський характер, свідченням чого була значна кількість репрезентантів шляхетського стану, які становили понад 30 % від загальної кількості паломників; записи чуд із представниками шляхти і міщанства проводилися більш ретельно і використовувалися для піднесення престижу конфесії[537]. Значний відсоток становлять у книзі записи чудес, які відбулися з унійним духовенством, яке своїм авторитетом підтверджувало святість культового місця[538]. Найбільше чуд відносилося до чуд воскресіння та оздоровлення, що мали євангельську традицію походження. Часом для здійснення чуда не обов'язковим була присутність у святому місці: люди молилися до ікони Богородиці, і цього було достатньо для здійснення чуда. Подяка за здійснене чудо виражалась за допомогою пішої прощі до ікони чи молебну перед нею.

---

[533] Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая... С. 64.
[534] Barącz S. Cudowne Obrazy Matki Najświetszej w Polsce. Lwów 1891. S.9 –12.
[535] Там само. С.32 –34.
[536] Яковенко Н. "Битва за душі"... С. 807–810.
[537] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок...С. 82.
[538] Там само...С. 82.

Про розвиток нових релігійних практик у Почаєві залишилися деякі згадки, зокрема, свідчення архімандрита Григорія про традиції проведення церковних свят: «*Как праздновали василиане летние праздники, когда на поклонение к Чудотворному образу стекался народ. Праздники эти базилиане называли отпустами. Во время отпустов, кроме служений с органом и музыкою, звучала целодневная музыка на галлерее Церковной, с трубами, скрипками и барабанами*» [539] . Водночас автор відзначив влаштування василіянами хресних ходів на впроваджені ними свята «Божого Тіла» і «Співстраждання Пресвятої Богородиці».

Коронаційне дійство стало специфічним жанром в системі релігійних практик XVIII ст.: пишно декорувався відповідний храм (всередині і з фасаду), на шляху руху процесії встановлювалася тимчасова архітектура (тріумфальні арки зі скульптурним і живописним оздобленням, альтанки під балдахінами, велика кількість світла – гірлянди, свічки, фейєрверки – ілюмінація була прообразом Нового неба, осяяного марійною славою)[540].

Для здійснення коронації як сакрального та церковно-мистецького дійства необхідно було здійснити верифікацію культу, тобто отримати офіційне визнання Ватиканом чудотворності того чи іншого локального образу[541]. Для цього служили спеціальні реєстри із описами чудес, відповідно засвідчені самими прохачами та представниками місцевої церковної влади. Опис чудес розвинувся із усних переказів-наративів, поступово оформлюючись у певний церковний історично-літературний жанр: одними із перших реєстрів чудес Богородиці в Києво-Печерській Лаврі були «Тератургіма» А. Кальнофоського (1636 р.), «Небо новоє» І.Галятовського; в Європі – особливо популярним був «Atlas Marianus» (Мюнхен, 1667)[542]. Це

[539] Там само... С. 83.
[540] «На Св.Копечку в Оломоуці (1732 р.) монограма імені Марії утворена із факелів висотою 8 метрів світила 3 дні» - Royt J. Obraz a kult v Čechách... S. 133.
[541] Не торкаємося тут церковно-правових аспектів і вимог Святого престолу до визнання образу чудодійним, на цю тему існує широка спеціальна література.
[542] Atlas Marianus. Wilhelm Gumppenberg, 1659. Warburg Digital Collection Christian Art URL: http://catalogue.ulrls.lon.ac.uk/record=b2606719~S12 .

були письмові джерела, доповнені зображеннями не самих чудес, а лише відповідних святих реліквій. Такий «опис чудес», що супроводжував кожну чудотворну ікону був підставою для визнання образу чудотворним і коронування його.

Слідом за письмовими джерелами, почали формуватися види зображень, які ілюстрували згадані події (у формі списків чудотворної ікон із важливими чудесами або розгорнутих наративних циклів). Вказана традиція змалювання чудес, які сталися із реальною людиною, розвинулася із вотивних табличок (*ex voto /за обітницею*) орієнтовно від XVI ст. Сюжет зображення складався із трьох частин: ліворуч зображувався жертводавець, праворуч – його святий патрон/ рятувальник; а посередині – сцена чуда, яке змальовувало небезпеку, якої вдалося уникнути [543] . Поступово простір чудесного наративу збільшувався і з XVIII ст. центральна сцена стала переважати в сюжеті. До прикладів такого типу на львівському ґрунті належать 90 дерев'яних панно, на яких змальовані чудеса св. Яна з Дуклі у вівтарній частині костелу бернардинів у Львові [544].

На прикладі Почаєва маємо накладання кількох наративів із дещо відмінними смисловими рівнями:

– локальним (топос самого місця об'явлення (гори і джерела), чудотворної ікони і місцевих чудесних подій XVIII ст.);

– універсальним (наратив Святого письма).

В такому переосмисленні релігійні образи, що творяться як мистецький продукт, стають предметом поклоніння, іноді – об'єктом сакральної сили, водночас залишаючись і твором мистецтва, і «продуктом» певної культури, і ці його іпостасі неможливо і не потрібно розділяти. Однак такий релігійний образ, що набуває сакрального змісту, необхідно розглядати у контексті його

[543] Turner V., Turner E. Image and Pilgrimage...P. IV-XI.

[544] У циклі були відображені різні життєві нещастя, з яких порятувала мілитва до образу святого, як-от: "*Дочка пані Балабанової, дружини старости Теребовлі, потонула в річці і перестала дихати, випливла і силою молитви ожила*". –Хойнацкий А.Ф. Описаніе святых иконь... С. 52.

взаємозв'язків із літургійними практиками, обрядом та богословськими текстами.

Незважаючи на численну бібліографію, присвячену історії і ролі Почаєва в різні періоди, питання взаємозв'язку між особливостями сакральної топографії місця і посвятою та оздобленням Успенської церкви монастиря у більшості праць висвітлювалося фрагментарно[545]. Розглядаючи релігійно-мистецький компонент у системі функціонування культу, в контексті місця об'явлення і паломництва необхідно окреслити типологію основних місць вшанування Богородиці в їх історичному розвитку[546]:

1) Чудесний слід стопи і зцілююче джерело (це місце зараз знаходиться у внутрішньому просторі Успенської церкви, біля її південно-західної стіни);

2) Чудотворна ікона «Богородиці Почаївської» (XIV ст.), в останній чверті XVIII – на початку XIX ст. була вміщена у головному вівтарі храму.

Поступово тематика прослави і вшанування Почаївської Богородиці поширилася на інші простори у головному храмі монастиря та навколо нього. В цьому контексті важливого значення набував комплекс малярських робіт, здійснений Л. Долинським в Успенській церкві монастиря у 1807–1810 рр., до якого входили:[547]

– розпис у куполі «Марія – Цариця небесна» (початок XIX ст., втрачений);

---

[545] Петрушевич А. Историческое известие... С. 169; Митрополит Іларіон [Іван Огієнко]. Фортеця Православія на Волині...С.12 –13; Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая... С. 34 –35; Ричков П.А., Луц В.Д. Почаївська Свято-Успенська Лавра...135 с.; Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание...С. 107–108; Berezhnaya Lilija. Kloster Pocajiv...S. 37–51.

[546] В даному дослідженні оминаємо топографію вшанування інших святих у Почаєві (зокрема блаженного Йова /Залізо/, як таку, що не була напряму пов'язана із програмою розписів Луки Долинського, і загалом не була спеціально актуалізована у василіянський період. Навпаки, важливо зазначити, що саме василіянські богослови сформували цілісну програму вшанування Богородиці в Почаєві, через відомі і шановані вірними реліквії.

[547] Описание Почаевской Лавры вскоре по отпадении ея в унию в 30-х годах XVIII века (Из визиты униатского епископа). Волынские епархиальные ведомости. 1909. №34; Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. APPD w Krakowie. "Archiwum Lawry Poczajowskiej". Оп. 3, спр. 1286. 1802 –1828 гг. 181 арк.

– Марійні сюжети в головній наві храму (композиції «Зустріч Марії та Єлизавети», «Введення Марії в храм», «Непорочне Зачаття Діви Марії» та інші);

– кивоти у храмі (у формі посрібленого барельєфа із зображеннями «Благовіщення» та Святої праведної Анни з Богородицею і немовлям Ісусом).

Укладена типологія підтверджує, що іконографічну програму Успенської церкви Почаєва (у її різноманітних формах) неможливо розглядати поза ширшим теологічним контекстом та проявами своєрідної марійної побожності, розвинутої католиками у пост-тридентську епоху та засвоєної православною та унійної традиціями протягом XVII–XVIII ст.[548].

Богословська думка стосовно ролі і значення Пречистої Діви Марії /Богоматері розвинута у церковній 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 оминути ті теологічні основи, які визначали зміст і форму відображення марійних тем у мистецтві католицької і, значною мірою, унійної церкви [549] . Як зазначив український дослідник цього питання о. І. Гриньох «*…почитання Пресвятої Богородиці можна розглядати з різних становищ – історичного, біблійного, патристичного, літургічного, мистецького, гомілетичного*»[550], але ми обмежимося лише тими основними теологічними засадами, які допомагають розкрити символіку і образність марійних сюжетів у зазначеному історичному періоді (XVIII – початку XIX ст.). В даному контексті необхідно пам’ятати, що василіяни прагнули розширити перспективу вшанування Марії, застосовуючи елементи різних літургійних традицій до потреб унійної церкви. Поява у Почаєві образу «Йоанн Дамаскин та Максим Ісповідник перед Богородицею», де

[548] Forster M. R. Catholic Revival…P.3 – 4, 70 –72.
[549] Великий А. Il culto della Madonna SS.ma in Ucraina…S. 67.
[550] Гриньох І. Теологічні основи почитання Пресвятої Богородиці...С. 152–187; Bator Z. Problem świętych wizerunków… S. 100 –120.

представлені постаті святих, що розмірковували над теологічними основами вшанування Марії і були спадкоємцями великої традиції Церкви V–VI ст. , безперечно, не була випадковою.

Варто зазначити, що католицька церква ще із XVII ст. заохочувала різні нові (позалітургійні) практики вшанування Богородиці – молитовні зібрання з читанням Вервиці (Розарію), т.зв. «вечірні каплички» – проповіді у місцях праці чи зібрань, діяльність численних Марійних братств тощо[551]. Серед змін у релігійній ідентичності католицької Європи XVII–XVIII ст. треба відзначити перенесення уваги на форми релігійного життя вірних, а не лише кліру. Відтак, більша увага надавалася практикам, а не теологічним аргументам: святкові літургії річного циклу, молитви на вервиці, пишні коронаційні церемонії, Хресні дороги, участь в католицьких товариствах, паломництва формували основи релігійності широких верств суспільства. В історії української культури чудотворні ікони викликають зацікавленість як релігійний, культурний та мистецький феномен, якому довелося функціонувати у середовищі різних конфесій. На землях України, поширення форм поклоніння і прославлення Марії у XVII–XVIII ст. спостерігалося у католиків, уніатів та православних, набуваючи особливих проявів у найбільших паломницьких святинях[552].

Теологічною основою для прослави Марії в унійному іконопису було вшанування Богородиці як *Преблагословенної, Пресвятої, Пречистої Матері Бога, Славної Владичиці,* закладене у православній традиції із долученням певних елементів вчення католицької церкви про предвічне Дівоцтво, Богоматеринство, Непорочне Зачаття та Внебовзяття [553]. Образотворчі форми

---

[551] Mitchell N. D. The Mystery of the Rosary… P. 128.

[552] Щурат В. Маріїнський культ... С. 77; Rok B. Sanktuaria Maryjne ziem ruskich… S. 137; Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych…S. 232.; Turner V. & Turner E., Image and Pilgrimage… P. 244 –246.

[553] Іванчо І. Ікона і літургія... С. 475–485; Свято Непорочного зачаття Діви Марії (8 грудня) офіційно встановив святкування папа Сикст IV в 1477 р. Бартосик Г. Богородица в богослужении... С. 203; «Внебовзяття» як догмат офіційно затверджений у 1950 р. – Напюрковский С. Богородица в вероучении.. С. 216, С. 328. – Вказані догмати, хоч і були офіційно визнані лише у XX ст., але були відзначені апостольським престолом найвище –

алегоричного чи символічного відображення цих складних теологічних понять в обох випадках опиралися на біблійні тексти та писання Отців церкви, богослужбові книги (Октоїх, Тріоді, Стихири) та гимнографію (тропарі, кондаки, Акафіст, антифони, літанії тощо)[554].

Маємо на увазі розвиток марійної символіки у богословській і гомілетичній літературі середовища Київської духовної академії XVII ст. : починаючи від Катехизму П. Могили (1643) до проповідей і релігійних текстів І. Галятовського («Небо новоє» 1665), І. Гізеля (1669), А. Радивиловського («Огородок Богородиці» 1676), Дм. Туптала («Руно орошенноє», 1680)[555]. В унійному середовищі також були відомі такі книги «Historia o cudach N. M. P. Częstochowskiej», «Góra Różańca Świętego Nayświętszey Panny» домініканця Томаша Крушевського про чудотворну ікону Богородиці у Підкамені; книга єзуїта Валентія Кєрського (1707–1772) «Honor Nayswiętszey Maryi» також містила розповіді про богородичні чуда [556]. Настоятель унійного Жировицького монастиря Теодосій Боровик видав історію Жировицької чудотворної ікони Матері Божої: «Historia abo powieść zgodliwa przez pewne podánie ludźi wiáry godnych, o obrazie przeczystey Panny Mariey Zyrowickim cudotwornym» [557].

Питання взаємодії василіян із іншими католицькими орденами краю останніми роками знайшло ряд цікавих відповідей, зокрема, маємо на увазі дослідження діяльності ордену кармелітів у Галичині [558] . Значними релігійними і культурними осередками були монастирі кармелітів у Львові

як торжества, серед інших свят літургійного року, присвячених Марії. – Mitchell, N. D. The Mystery of the Rosary… P. 128.

[554] Бартосик Г. OFM Conv. Богородица в богослужении... С. 75, 87–88, 203, 208; Хойнацкий А. Повесть историческая... С. 342; Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ ... С. 85.

[555] Ісіченко І. Історія української літератури... С. 79, 159 –161, 202 – 204, 214, 261.

[556] Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок... С. 83.

[557] Там само. С. 83.

[558] Свята Тереза від Ісуса і Україна – Santa Teresa de Jesus y Ucrania: Наук. зб./ Упор. і передм. Б.Чума. Львів, 2017. 272 с.

Кам'янці, Бердичеві та Вишівцях [559]. У поширенні мистецьких форм марійного культу у першій половині XVIII ст. особлива роль належала Бердичівському монастирю з його друкарнею. Символічна назва ордену «Totus Marianus» якнайкраще розкриває напрямок його діяльності у промоції марійного культу та розвитку санктуаріїв – місць поклоніння і паломництв. Дослідник І.Альмес встановив, що всі найбільші василіянські монастирі Львівської єпархії у другій половині XVIII ст. (станом на 1760–1780) мали у своїх бібліотеках видання кармелітських богословів; ним зафіксована певна міжконфесійна співпраця між ченцями василіянами і кармелітами у Святоюрській катедрі в 1764, 1770 р., у період оформлення її внутрішнього простору[560].

Рецепцію кармелітської маріології та католицьких богословських праць можна прослідкувати і серед почаївського василіянського чернецтва: наприклад, трактат «Шлях досконалості» авторства св. Терези (польський переклад бердичівського видання 1764 р.) був у власності луцького унійного єпископа Т. Рудницького-Любинецького. Трактат учня св. Терези Геронімо Граціана «Запалена лампа» (Sic!, виданий у Львові в 1723 р.) був відомий у польскому перекладі наприкінці XVIII ст. у Львові в монастирі св. Онуфрія і Святоюрському [561]. Ці та інші католицькі трактати знаходили подальший відгук при розробці візуальної мови релігійних церемоній та святкувань, впроваджуючи складні алегоричні образи.

Унійна теологія опиралася на великий корпус власної богородичної гимнографії річного літургійного циклу, напрацьований у Східній церкві (напр. великі і малі цикли піснеспівів, кондаки, стихири Богородичних свят) [562]. Для кращого розуміння внутрішньої логіки релігійно-мистецької програми Почаєва циклу не можна обійтися без літургійних і гомілетичних

[559] Альмес І. Carmelitana у бібліотеках василіянських монастирів Львівської єпархії XVIII ст. /Свята Тереза від Ісуса і Україна –Santa Teresa de Jesus y Ucrania (Наук. зб. упор. Б.Чума). Львів, 2017. С.174 –193 С.
[560] Альмес І. Carmelitana у бібліотеках... С. 177.
[561] Там само. С. 182
[562] Сиротинська Н. Перло многоцінне... С. 84, 99.

почаївських видань. Протягом XVIII – початку XIX ст. активно перевидавалися «Акафісти до Пресвятої Богородиці» (строфи-ікоси якого дають прямі відсилання до марійної образності). Водночас, до почаївського «Молитвослову» 1793 р. була включена католицька «Літанія до Пресвятої Діви Богородиці» (тобто «Лоретанська Літанія»); у «Требник» 1792 р. увійшли елементи католицького обряду «Благословєніє Вервиці, сієсть Коронки» [563] . Чи не найбільш яскравим виявом синтезу православних і унійних практик у діяльності Почаївського монастиря можна вважати його видання «Богогласник» 1790 року. На прикладі вивчення почаївських видань, як зазначають дослідники, можна простежити динаміку синтезу «свого» і «чужого» у релігійно-мистецьких словесних та живописних формах[564].

Наприклад, у дослідженні текстових джерел, присвячених чудотворним іконам Галичини і Волині, В.Щурат виділив народні марійні пісні та гімни укладені у XVIII ст., які прославляли Богородицю. Серед цих пісень є чимало пов’язаних із іконами в монастирях, які так чи інакше згадані в дисертації: ікони Бердичівської, Білостоцької, Загорівської, Кременецької , Підгорецької, Підкаменецької, Почаївської Богородиці та ін.[565] Вчений також звернув увагу на специфічний контекст вшанування ікон представниками різних конфесій, контекст який можна до певної міри назвати понадконфесійним.

Характерно, що до кожної з цих ікон, у піснях на їх прославу є чіткий образно-символічний ряд, який має паралелі в малярській релігійній символіці:

[563] Бочковська Н. Почаївський духовний осередок... С. 79.
[564] Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві... С. 10 –18.
[565] Щурат В. Із студій над почаївським «Богогласником». Нива. 1931. T.V. С. 359–368, 388 –398.

Бердичівська ікона (1756 р.)	«*Божа Матер сіяєт, люди глядіте в Бердичеві, в Україні, в кармелітской святині вінчана нині*» світильник, сяєво слави королева ангелів (небесного війська)
Білостоцька Богородиця (під Луцьком) вшановувалася від 1636 р.	*«..до Марії – ласк криниці, прибігаєм»* криниця – життєдайне джерело
Загорівська Богородиця	*«... наймиліша небес і землі оздоба »* космологічна символіка
Кременецька Богородиця	*«...Королева небес, пані, честь віддаємо тобі піддані...»* Цариця Неба / Regina Caelum
Підгорецька Богородиця врятувала від пошесті в 1770 р.	*«... Мати світа, многопіта, небес оздоба* » коштовний камінь,
Богородиця у Підкамені	« *Пречиста Діво, мати руського краю...* » пісня відома із 1740-х рр. Перелік потреб і ласк, які дарує ікона
Почаївська Богородиця 1773 р.	1) «*К тобі, Божая мати, прибігаєм, обремененні грахами взиваєм...*» пісня з описом чудес 2) « *Нині прославилась Почаївська скала, гдіже Божія Мати стопою знать дала...* » знак стопи і цілющого джерела в Почаєві

Ці тексти впливали на вираження марійної символіки в образотворчому мистецтві (іконопису і книжковій гравюрі), служили взірцями для

наслідування у XVIII ст. не лише для українців обох деномінацій (православних та уніатів), але і для православних та греко-католиків на теренах монархії Габсбургів (сербів, румунів) [566]. Зокрема, прямі паралелі до Почаївської іконологічної програми вшанування Богородиці має релігійна символіка оздоблення унійної катедри у м.Блаж (Трансільванія) у XVIII ст., зважаючи на виявлений зв'язок із тогочасними друками Почаївської друкарні[567].

Фактично, зовнішня образотворча форма вшанування Марії в паломницьких святинях епохи бароко стала синтезом богословії, духовості та мистецтва, адже включила не лише вплив богословських текстів, але архітектури, музики, скульптури і малярства. Більше того, мистецтво виявилося одним із ключових компонентів маріології: спорудження величних паломницьких храмів, наповнення їх першорядними мистецькими творами, звучанням урочистих гімнів стало інтегральною частиною марійного пієтизму. Як зазначав Н. Д. Мітчелл, образи Мадонни у католицькому мистецтві починаючи «*…переконували про вплив і силу Діви Марії значно потужніше, ніж теологічні аргументи*» [568]. І саме візуальна мова доступно виражала складні теологічні постулати про Непорочне зачаття або Успення/Внебовзяття [569]. Завдяки цьому догмати про перемогу над гріхом і над смертю, втілені у марійній іконографії ранньомодерного часу, реалізувалися у зразках візуального «емблематичного» мислення епохи.

Повертаючись до Успенської соборної церкви варто сфокусуватися на оздобленні храму саме із огляду на його посвяту і значення для вірних. Не торкаючись у цьому дослідженні мистецьких особливостей та іконографії почаївського образу Богородиці-Елеуси XIV ст. звернемо увагу на її місце та роль у просторі храму. Чудотворна ікона до середини XVII ст. знаходилася у

[566] Terdik Sz. Artists from the Balkans… P. 481–483.
[567] Ibid. S. 485.
[568] Mitchell N. D. The Mystery of the Rosary… P. 130.
[569] Гриньох І. Теологічні основи почитання... С.178.

старій церкві Успіння в монастирі; потім у храмі Св. Трійці, а з 1770-х рр. в новій Успенській церкві.

Як головна реліквія монастиря, ікона у василіянський період була вміщена у спеціальний кивот середнього ярусу головного вівтаря, спорудженого за проектом М. Полейовського в 1781 р.[570]. Вівтар, взорований на католицькі прототипи, мав три яруси на високому п'єдесталі, середня частина з іконою була в обрамленні із мармурових колон, фланкованих скульптурами апостолів Петра і Павла; у третьому ярусі знаходився образ «Христос – Архієрей» із скульптурними фігурами чотирьох ангелів навколішках [571]. Верхній ярус вівтарної конструкції увінчувала латинська монограма Богородиці «MR /Maria Regina/» на червоному тлі. Саме до вівтаря із чудотворною іконою сходилися головні композиційні осі, так що живописний цикл у наві сприймався своєрідним «обрамленням» головної теми вівтаря, як це добре видно із акварелі Т. Шевченка 1846 р. (Рис. 52 а). Якщо говорити про практичне функціонування ікони, контакт вірних із нею, то відомо, що для доступу вірних до ікони був спеціальний монах – кивотний, який виносив ікону перед Царські врата в часі богослужінь, і тоді вірні могли їй поклонятися[572]. Крім того, чудотворна ікона в зимовий період (від Покрови до Воскресіння) переносилася до «теплої» церкви Пресвятої Трійці, у спеціальний кивот, із опускально-підйомним механізмом, що забезпечував доступ до ікони у святкові дні [573]. Поступово, із початку XIX ст. чудотворна ікона Почаївської Богородиці сама стала об'єктом численних малярських і графічних творів, які змальовували чудесні зцілення із XVII–XVIII ст. (Рис. 52 б).

Для розуміння програми марійної іконографії в Успенській церкві Почаєва у василіянський період, необхідно проаналізувати різні історичні етапи її становлення. Розглядаючи до-василіянську історію Почаєва не

[570] Dworzak A. "Nie może mi Welebny monaster żadać… S. 102 –103.
[571] Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание... С. 116.
[572] Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая о святой...С. 31.
[573] Сказание о Почаевской Успенской Лавре... С. 110.

можна оминути постать ігумена монастиря блаженного Йова Почаївського (1551–1651/?), мощі якого також стали об'єктом поклоніння після 1659 р. Особливо культ чудотворної Богородиці Почаївської та блаженного Йова посилився після знаменних подій Збаразької битви 1675 р., коли Богородиця захистила монастир від турецького війська. Графічний варіант цієї оповіді відтворив Никодим Зубрицький на початку XVIII ст., доповнивши зображення поетичним текстом, який розкривав зміст події. В цьому прикладі своєрідно реалізовувався згаданий нами в підрозділі 1.2. принцип екфразиса, коли текст виступив коментарем до візуального відображення певної події або циклу подій. Туди ж можна долучити народну пісню на тему порятунку Почаївського монастиря від турецької облоги під назвою «Зійшла зоря вечоровая...», яка також увійшла до золотого фонду української історичної поезії та до народної свідомості багатьох поколінь.

В наративі чудес Почаївської Богородиці для василіянського етапу розвитку монастиря вирішальне значення мав сюжет про чудо із кучером графа Миколи Василія Потоцького, який ліг в основу його несподіваного переходу з римо-католицького на унійне віросповідання бл. 1758 р. та неймовірного пієтету Потоцького до святині до кінця його життя. Та й поховати себе М. В. Потоцький заповів у крипті Успенської церкви, що й було здійснено в 1782 р. після його смерті.

Відомо, що з 1761 р. Потоцький активно листувався із тодішнім протоархімандритом василіянського чину І. Білинським, і в цьому ж році меценат почав фінансувати плановану перебудову монастиря, перерахувавши на першому етапі понад 260 тис. зол. на будівництво соборної церкви та келій. Загалом, Потоцький за 20 років витратив на Почаїв фантастичну на ті часи суму – понад 2 мільйони золотих [574].

У першій половині XVIII ст. комплекс монастиря складався із зовнішнього оборонного муру, 5 мурованих оборонних башт (одна із

[574] Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський... С. 51, 121.

дзвіницею), трьох основних церковних споруд: Успенської церкви (головної), Троїцької церкви з додатковими престолами, церкви Благовіщення та кількох капличок (зокрема церква – капличка в ім'я Перемоги Божої Матері 1675 р.)[575]. За василіян він доповнився новими будівлями келій та друкарні, а також василіяни переосвятили існуючі церкви (давній головний храм Пресвятої Трійці став при василіянах Успенським), та виготовили для деяких нові або реконструювали старі іконостаси[576]. Дослідники архітектурного комплексу монастиря зазначали, що у першій половині XVIII ст. територіальний обшир монастиря, розпланувальна структура та більшість будівель залишилися незмінними, зміни торкалися перебудов та оновлення переважно житлових і господарських будівель комплексу[577]

Угоду на будівництво нової соборної церкви монастиря із архітектором Г. Гофманом фундатор М. Потоцький уклав у 1771 р., через 10 років після планованого початку робіт. Така затримка була пов'язана з грандіозністю задуму фундатора[578] та складністю його реалізації у конкретних ландшафтно-планувальних умовах, при збереженні частини існуючої забудови комплексу, в т. ч. місць священних реліквій. В новому проєкті собор розташовувався на місці Успенської (колишньої Троїцької) церкви. В угоді підписаній із фундатором, архітектор Г. Гофман також зобов'язувався забезпечити майбутні «архітектурні декорації для коронаційної помпи ікони Почаївської Богородиці», заходи до якої розпочалися в той же період[579]. Однак, обставини склалися так, що Гофману не довелося виконувати ці архітектурні декорації, бо він покинув почаївську фабрику. Будівництво тривало 4 роки, і на момент коронації в 1773 р. відомо, що давня Успенська/Троїцька церква

[575] Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 35.
[576] Там само. С. 44.
[577] Там само. С. 48.
[578] Відомо, що М.Потоцький особисто затверджував архітектурні проєкти споруд, будівництво яких він спонсорував – Бучач, Городенка, Підкамінь. Усюди він залучав найкраших архітекторів і митців, та вислювлював їм свої побажання щодо стилю архітектури та оздоблення. – Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський... С.49-50.
[579] Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 54.

на місці якої споруджувався новий собор, ще існувала в нерозібраному стані. Остаточний вигляд сучасний Успенський собор отримав бл. 1783 р. після внесення коректив та завершення будівництва групою львівських архітекторів – П. Полейовського та Ф. К. Кульчицького. До принципових коректив первісного просторового розпланування можна віднести збільшення висоти церкви, розширення її бічних нав, усунення опорних колон у підкупольному просторі головної нави, зміна орієнтації світлових вікон купольного барабана. Цікавим історичним документом щодо архітектурного вигляду нового собору може бути мідьорит Т. Стрельбицького з Почаївського «Служебника» 1791 р., на якому апостоли Петро і Павло тримають модель нової церкви, де можна побачити певні зміни, так ніби Т. Стрельбицький у підготовці свого мідьориту користувався не актуальним виглядом споруди, а перемалював церкву із архітектурного креслення.

В контексті релігійно-мистецького оформлення василіянами культу Богородиці Почаївської на особливу увагу заслуговує твердження В. Щурата, що *«...почаївські василіяни конкурували із домініканами з Підкаменя»*[580]. Зважаючи, що меценатом обох монастирів був М. Потоцький, там нерідко працювали ті самі майстри, такий аргумент може прояснити сприйнятливість василіянами взірців католицького бароко у архітектурі та опорядженні паломницьких святинь.

Не буде перебільшенням стверджувати, що вирішальною подією для наступного розвитку нової іконографічної програми Л. Долинського в Успенській церкві, стала коронація чудотворної ікони з її своєрідним мистецьким «обрамленням та візуалізацією» сюжетів і тем, відображених в оздобленні храму початку XIX ст.

Описаний Й. Дуткевичем мистецький супровід коронації у Почаєві, з неодмінним репертуаром оказійної (тимчасової) архітектури мав уже

[580] Щурат В. Із студій над почаївським «Богогласником»... С. 359 –368.

достатньо розвинуту католиками традицію на теренах Речі Посполитої: можна пригадати коронації Бердичівської, Сокальської, Домініканської Львівської Богородиці. Приміром, в описі Бердичівської коронації привертає увагу згадка про оздоблення фасаду храму багатоярусною архітектурною конструкцією з дерева, що нагадувала високий український іконостас, тільки замість образів там були зображення чудес, якими прославилася ця ікона [581].

Урочиста церемонія коронації відбулася в 1773 р. стараннями мецената Миколи Б. Потоцького, луцького єпископа Сильвестра Рудницького-Любинецького та суперіора і тодішнього протоархимандрита ЧСВВ Порфирія Важинського. Коронація проводилася у масштабних архітектурно-живописних декораціях, проектування яких (каплички, тріумфальних арок та ін.) виконав Ян де Вітте, взоруючись на численні коронаційні урочистості в інших паломницьких місцях [582]. До коронації були розіслані відозви унійних єпископів та римо-католицького львівського архієпископа В. І. Сєраковського, який у своєму посланні писав: «*Марія є морем благодатей і достойна найвищої похвали,* […]*, як Йоанн Дамаскин ім'я «Марія» називав Цариця, так і ми почитаємо Марію як Царицю Неба і як царицю нашої Вітчизни»* [Речі Посполитої – М.Л.][583].

Для коронації була споруджена 8-стовпна відкрита каплиця, посередині якої стояв престол для богослужіння із ковчегом, свічниками і місцем під ікону; на стінах каплиці були цитати із текстами про старозавітню скинію (Вих 29, 24, 40, 22); на склепінні каплиці було живописне зображення явління Богородиці на почаївській скалі у вогненній хмарі [584]. Оскільки

---

[581] Міляєва Л. Українські чудотворні ікони Богоматері в православній і католицькій традиціях. *Альманах"94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник.* –Львів, 1995... С. 92–96.

[582] Сказание о Почаевской Успенской Лавре... С. 112; Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych…S. 132-136; Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP…S. 147–150.

[583] Сказание о Почаевской Успенской Лавре... С. 99 –100.

[584] Преславна Гора Почаевска... С. 102, 114–115; Сказание о Почаевской лавре архимандрита Амвросия...С. 107.

Успенська церква ще була недобудована – посвята відбувалася у полі, де була встановлена каплиця.

На церемонію прибуло бл. 1 тис унійних і римо-католицьких священників, декілька тисяч шляхти, до 100 тис. прочан та кілька тисяч війська (піхоти і артилерії). Під час церемонії військо стріляло із пушок, грала музика і лунав молитовний спів, увечері була влаштована ілюмінація[585].

Всього на шляху процесії від церкви до коронаційної каплиці було п'ять арок із визначеним тематичним оздобленням[586]; на останній п'ятій арці було зображення Пресвятої Трійці, яка вінчає короною Богородицю, доповнене підписом із Євангелії (Лк 1: 46–55). Така практика малярського «обрамлення» процедури коронації, перетворювала задокументовані свідчення про чудеса у візуально-наочні. Адже у свідомості мас діяло просте правило «краще один раз побачити, ніж сто разів почути», побачене чудо (хоч і не у форматі «тут і тепер») отримувало додаткову верифікацію в очах вірних. Найпевніше, сюжети на зразок «порятунку від моровиці» чи «спасіння від розлючених тварин» [587] були своєрідним «містком» між чудесами зі Святого письма та реальністю зцілень, пізнаних власним чуттєвим досвідом людини XVIII–XIX ст.

Унійна іконографія маєстатичної події коронування Богородиці Пресвятою Трійцею поглиблювалася через символіку її розташування: брама-арка перед входом до церкви опосередковано відсилала до тексту Акафіста, де Богородицю названо *«…величного таїнства брамою, ключем до царства Христового*» (ікос 8)[588]. Серед алегорій звеличення Пресвятої Діви особливе місце займають молитви Єфрема Сиріна, де Марія була

[585] Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP…S. 150.
[586] Композиції , що прославляли апостольський престол, Папу, Річ Посполиту, воєводство Волинське, духовенство різних обрядів і шляхту, Василіянський чин – усе згідно церковної і суспільної ієрархії того часу.
[587] Сказание о Почаевской лавре архимандрита Амвросия... С. 109.
[588] Тут і далі цит. за: Акафіст Успення Богоматері. Акафісник. Львів, 2015. Кн.1. С. 58 – 71.

прославлена як «небесная врата», «ключ, вводящий в небо», «Богописана скрижаль», «гора Божія», «живоносний источник», «плодовита маслина», «істочник свьта» [589] та інші образи, представлені в Успенській церкві Почаєва.

Топос місця об'явлення був досить важливим аспектом для формування іконографічної програми: в Почаєві було використано символіку гори, як і в більшості паломницьких святинь XVIII ст. (Ясна гора в Ченстохові, Свята гора на Пржибрамі, Святий копечок в Оломоуці тощо). В описі коронації 1773 р. фігурує картина «Чудесне явління Богородиці на горі Почаєвській у вогненній хмарі» з біблійною цитатою (Іс 7: 14). Цей сюжет, з якого власне і започатковано славу Почаєва, як місця об'явлення Богородиці у XIII ст., послідовно відтворювався у головних храмах монастиря в різні історичні періоди. Але василіяни поєднали цей прямий наратив історичної легенди із алегоричними відсиланнями до Старого Завіту: проводячи паралелі із історією Гедеона, Іллі, Мойсея. Зберігаючи символіку візантійської Богородичної гимнографії, в чудесному явлінні Богородиці в Почаєві підкреслювалися такі образи як неопалима купина (Вих 3, 2) та вода зі скелі (Вих 17, 6).

Матеріалізованим знаком чудесного явлення Богородиці в Почаєві залишився слід її стопи на камені та цілюще джерело, що виходило в цьому місці. Одним із перших зразків текстової та візуальної верифікації цієї події є згадана в описі коронації картина, де зображено вірних, що звертаються із надією і молитвами до чудодійного джерела, із підписом: *«… у своїй спразі вони до тебе воззвали / зі стрімкої скелі була дана їм вода*» (Прем.11: 4).

У новій соборній церкві місце зі слідом стопи («стопки», як його повсюдно називали) та джерелом було введене у її внутрішній простір та підкреслено декоративними засобами (Рис.51 б). Це місце знаходилося справа від головного входу, біля першої колони. Орієнтовно наприкінці

[589] Сиротинська Н. Перло многоцінне... С. 118.

XVIII ст. василіяни встановили над «стопкою» скляний ковчег, над яким було вигравіюване на посрібленій міді зображення «Явлення Богородиці на горі Почаївській в вогненному стовпі», можливо як наслідування того попереднього зображення із часу коронації/?, з додатковими композиціями навколо, намальованими «*на склі, під блакитний тон*», які стосувалися історичних подій, описаних у хроніці чудес [590].

Цей ковчег над джерелом обрамляли (і досі обрамляють) дві високі дзеркальні пілястри (Рис.51 б, Додаток 6). Оздоблення пілястр обабіч т.зв. «стопочного ковчега» дзеркалами по всій висоті можна розглядати у контексті барокового декоруму: площина дзеркала помножувала світло у інтер'єрі, і цим прийомом активно користувалися декоратори барокової епохи у інших паломницьких святинях [591] . Дійсно, символіка світла у марійній словесності прославляла Богородицю: як «*джерело світла для світу*»; в Акафісті Марію названо «…*світлопромінним світильником*» (ікос 11), вона – *«…вічного світла відблиск, і безплямне деркало Божого діяння і образ його доброти*» [Прем., 7: 26] [592] . Про використання дзеркального обрамлення для особливо важливих ікон у XVIII ст. є чимало згадок щодо інших українських церков[593]. Треба зазначити, що візантійська гимнографія не використовувала цей образ дзеркала, але цей символ зустрічається у

[590] Згодом, (у православний період) там встановили величний позолочений балдахін (дерев'яний із позолотою) у формі каплиці на 4 стовпах. В 1883 р. балдахін і василіянський ковчег із зображеннями зняли і замінили на ковчег із жовтого скла з бронзовою дошкою і бронзовим кивотом із зображенням тієї ж сцени «Явлення Богородиці» – Почаевская Успенская Лавра... С. 351.

[591] Наприклад, опис урочистостей до 100-ліття об'явлення чудесного образу на Святому копечку в Оломоуці (Моравія) у 1732 р. «…церква була прикрашена дзеркалами і кришталевими свічниками» . – Royt J. Obraz a kult v Čechách... S.118.

[592] Плюханова М. «Кипьние свьта»... С. 171 –174.

[593] Наприклад, із опису церкви Св.Миколая у Крехові ЧСВВ дізнаємося, що дзеркала знаходилися там перед великим вівтарем і перед намісними образами до 1868 р. - Відділ рукописів ЛННБ. Ф.3 (Монастирі василіянські). МВ-122 (132). Арк. 112. Досі дзеркальне обрамлення має запрестольний образ Богородиці з церкви Архистратига Михаїла у Жирівці, XVIII ст.

«Акафістах» почаївського друку протягом XVIII ст. , його перейняли і православні[594].

Такий особливий спосіб оздоблення головної нави дзеркалами можна пояснити через символіку концепту «*Speculum Sine Macula»/«Чисте дзеркало без пороку*», розробленого у католицькій марійній теології та адаптованого василіянами (Рис.). Ця алегорія 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*»[595] не лише у переносному, але й у прямому значенні – наявності дзеркал в інтер'єрі церкви.

У теологічній думці Діва Марія постає тим «…*безплямним дзеркалом Божого діяння і образом його доброти*» (Прем., 7: 26), втілюючи таким чином догмат про Непорочне Зачаття Пресвятої Богородиці (сам догмат і форми його мистецького вираження вперше утвердив папа Сикст IV в 1477 р.) [596] . Міркування про звільнення Марії від первородного гріха поширилися у текстах українських богословів XVII ст. Антонія Радивиловського, Йоаникія Галятовського та Лазаря Барановича.

Якщо повернутися до ролі чудодійного джерела і ширше – до значення води у сакральній топографії Почаєва, треба коротко окреслити значення води у релігійній символіці. У Святому письмі вода мала різні функції: очищувала, оновлювала, дарувала життя і родючість, символізувала щедрість і була безкоштовним даром згори… Розглядаючи алегоричну образність вшанування Марії як «Колодязя живих вод» («*Puteus aquarum viventium*[597], помітно що і пряме зображення колодязя/джерела, і метафоричне також

[594] Terdik Sz. Artists from the Balkans…S. 480 – 488.
[595] Гриньох І. Теологічні основи почитання... С. 155.
[596] Бартосик Г. OFM Conv. Богородица в богослужении... С. 203.
[597] Холл Д. Словарь сюжетов и символов ... С. 184,191.

присутні у візуальній програмі Успенського собору [598]. Насамперед, у словесному вираженні: *«…чуда почали плинути від того **образу**, як від живого **джерела**»*[599] урівнювалося значення матеріального артефакту/ікони (яким є конкретний образ) і надприродного феномену зцілюючого джерела і води, *«…що виникла із полум'я на скелі»*. Наголос на символіці джерела наявний у стихирах на Різдво Богородиці і на Успіння («О дивноє чудо – источник жизни до неплодни раждается», «О дивноє чудо – істочник жизни во гробъ полагается») [600]. Очевидно, що Пресвята Богородиця у своїй небесній іпостасі була правдивим джерелом усіх ласк і чудес, а почаївське джерело та чудотворна ікона були доступними у свідомості вірних об'єктами – конотаціями до Марії.

Про багатозначність символіки Immaculata conceptio в середовищі почаївських василіян свідчать інші зображення на цю тематику: статуя Богородиця-Immaculata перед входом на головній брамі монастиря та мале панно у головній наві з іконографією Непорочного зачаття і боротьби архангела Михаїла з сатаною.

Не менш важливими у сакральній топографії святині був підкупольний розпис у попередньому храмі, що відповідав іконографії теми «Марія – Цариця небесна». З історіографії (матеріалів візитації 1736 р.) відомо, що стара церква «*…на честь Успення Пресвятої Богородиці* [тобто колишня Троїцька церква, переосвячена Василіянами – М.Л.] *наново всередині зроблена, в куполі зображення чудес від ікони Пресвятої Богородиці, в ній деісус (іконостас) новий на 6-ти колонах. На ньому/іконостасі/ вглибині над Царськими вратами образ Діви Марії чудесами вславлений, під цим деісусом з правого боку на крилосі знаходиться стопа Найсвятішої Діви на камені відбита, амвон проповідальницький, нещодавно наново різьблений. Вівтар*

[598] Маємо на увазі композиції у яких актуалізовано значення джерела/ колодязя води живої, показано чудеса Христа, здійснені при водоймах чи за посередництвом води.
[599] Gora Poczajowska stopka' cudownie z niey wyplywaia... S. 6.
[600] Сиротинська Н. Перло многоцінне... С .99

великий, ще не мальований наново зроблений»[601]. Про сюжет у куполі згаданої старої церкви монастиря є також інша згадка: «*маляр Пахомій Пренятицький в 1744 р. виконав зображення на теми місцевих чудес та образ «Богородиця-цариця небесна*»[602]. В описі нової соборної церкви василіянського періоду подібний сюжет у куполі також згадується: Марія, коронована Пресвятою Трійцею, була зображена в оточенні Отців східної (Василій Великий, Іоанн Дамаскин, Григорій Богослов та Йоанн Золотоуст) і західної Церков (св. Августин, св. Амброзій, св. Ієронім та Григорій І Великий) та ангелів і небесних сил[603]. Автором цієї композиції був Л. Долинський, але зрозуміло, що іконографія цієї теми та її місце у просторі почаївського храму були визначені участю василіянського кліру або за безпосередньою вимогою тогочасного протоігумена Г.Кохановського.

На жаль, даний розпис був знищений у другій пололовині XIX ст., відтак можемо говорити про його іконографію лише на підставі писемних свідчень. Але і цих свідчень є достатньо для певних висновків. В символічному плані зображення «Марія-Цариця небесна» («Regina Caeli») було католицьким відповідником до православної теми Успіння, однак заміну у куполі церкви Успіння зображення Христа – Пантократора на зображення Марії – Цариці небесної можна розцінювати як звернення василіян до ідеї «Через Марію до Ісуса /Per Mariam ad Jesum», також розвинутої в католицькій іконографії XVIII ст. [604] . В описах малярського оздоблення соборної церкви у василіянський період, не згадується будь-яка значна велика композиція на тему «Успіння Пресвятої Богородиці» із традиційною для українського мистецтва іконографією, що, загалом, досить нетипово з огляду на посвяту храму. Окрім зміни богословських акцентів щодо теми Успіння/Внебовзяття

[601] Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра...С. 46; Теодорович Н. Инвентарь Почаевского монастиря ... №3 –5.
[602] Сидор О. Монументальне малярство... Т. 3. С. 457–458.
[603] Характерно, що цей розпис, який підкреслював зближення і пошук порозуміння між Церквами, був знищений у др. пол. XIX ст. і про нього в джерелах більше не згадували. – Хойнацкий А. Почаевская Успенская Лавра... С. 357.
[604] Harries K. The Bavarian Rococo Church...B. 2. S. 177 – 181.

можна також припустити адаптацію певних мистецьких схем із католицьких монастирських святинь, присвячених Пресвятій Діві або із середовища діяльності Л. Долинського (коло С. Строїнського, Й. та М. Міллєрів) [605]. Вказане зображення стало візуальною репрезентацією головних теологічних правд щодо значення і ролі Марії: Марія, пренепорочна і пресвята, Марія – образ і мати Церкви, Церква славить Бога устами Марії, Марія – запорука надії [606].

Врешті, охоплюючи перелік прямих та алегоричних сюжетів, присвячених Марії у головній наві храму, можна стверджувати, що маріологічна програма василіян була складною і багаторівневою, побудованою на алюзіях між текстами Старого і Нового завіту. Хоча із загального переліку 15 великих панно авторства Л.Долинського на стінах нави лише одне напряму було присвячене богородичній тематиці – «Зустріч Марії та Єлизавети» (Рис.53 а), але при уважному аналізі можна побачити символізм марійної іконографії у численних із 56 малих панно.

Композиція «Зустріч Марія та Єлизавети» розташована на південній стіні храму (зліва від головного входу), практично навпроти «стопочного ковчега». Сюжет «Зустрічі/Visitatio» (Лк 1: 39–50) в католицькій іконографії XVIII ст. прирівнювався темі «Благовіщення» і був пов'язаний із прославою Богородиці у тексті гімну «Величай, душе моя, Господа» або «Magnificat» (Лк 1: 46–56). У маріології чудесність Зачаття (Іс 7: 14) і парадокс дівственного материнства Марії вказує на Божественне походження Христа; а сюжет «Зустріч Марії та Єлизавети» був алюзією на перенесення ковчега (2

[605] Наприклад, композиція плафону костелу Благовіщення ОО.Бернардинів у Лежайську (сер. XVIII ст.), авторами якої були сучасники Долинського львівські художники С.Строїнський та М.Міллєр. – Dzik J. Euntes in Mundum Universum...S. 61–63; 66.

[606] Католицька титулатура прославляє Марію як *«…Царицю святих, вірних, апостолів, патріархів, дів, мучеників, пророків»*, і до кожного із цих титулів існує певний символ (напр. Царицю вірних уособлює голуб з оливною гілкою). Одним із прикладів такої розгорнутої маріологічної образотворчої програми є малярський цикл до коронації чудотворного образу в Оломоуці 1732 р. – Royt J. Obraz a kult…S. 116 –120; М.Ін. в Оломоуці впродовж XVIII ст. існували студії для ченців-василіян із українських земель, так що певні паралелі в алегоричній образності можуть бути невипадковими.

Цар 6, 1–14): як у ковчезі зберігалися скрижалі, так і Марія носила у собі вічне Слово.[607] Відтак, у цьому сюжеті можна побачити наскільки складною була сформована у василіянській марійній програмі система перехресних цитат між різними (актуалізованими у річному літургійному циклі) уривками Святого Письма, Акафісту і Богородичних пісень. Решту малих композицій у головній наві Успенської церкви проаналізовано у розділі 5.2 в контексті цілісної програми циклу «Чудеса Христа».

Підсумовуючи можна зазначити, що іконографічну специфіку релігійно-мистецького оздоблення монастиря у Почаєві василіянського періоду неможливо розглядати поза марійним контекстом просторів святості. Саме топос Почаєва, як місця чудесного заступництва Пресвятої Богородиці наклав особливий відбиток на формування вказаної іконографічної програми, що помітно одразу на етапі укладання типологічного реєстру композицій, які пов'язані із священними реліквіями, місцями об'явлення і чудесних зцілень. Запропонований підхід дозволив належно оцінити малярське оздоблення церкви, як продукт рефлексії представників ЧСВВ над цими правдами віри, реалізований конкретною художньою мовою і мистецькими засобами своєї епохи, силами кількох поколінь митців. До особливостей сакральної топографії Почаєва можна віднести кілька рівнів у розкритті марійної іконографії. Перший, це образ Богородиці, яка веде до Христа, до воплочення Божого слова («*Verbum caro factum est/ Слово стало тілом»*) [608], образ усвідомлений і проатрикульований у богословській думці кількох століть. Другий – образ «Марії серця»[609], народжений у народній побожності, це Марія – заступниця, покровителька, посередниця, яка захищає від людських бід і Божого гніву. І синтез цих двох вимірів сакрального у просторі святинь Почаєва робить його справді унікальним зразком тогочасних релігійно-мистецьких пошуків.

---

[607] Холл Дж. Словарь сюжетов... С. 189 –190; Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti…S. 83 –84.
[608] Гриньох І. Теологічні основи почитання... С. 155
[609] Напюрковский С.Ц. OFM Conv. Богородица в вероучении... С. 259.

5.2. Цикл Л. Долинського «Чудеса Христа» в соборній церкві Успіння Пресвятої Богородиці.

При загалом широкій і ґрунтовній історіографії, присвяченій архітектурному ансамблю Почаївського монастиря та окремим його пам'яткам, комплекс творів монументального малярства початку XIX ст. досі не мав належного висвітлення у науковій літературі. Це один із найбільших і найкраще збережених проектів Луки Долинського з оздоблення Успенської церкви монастиря, сформований із 13 великих та 50 малих живописних панно розташованих на стінах головної нави і святилища, присвячений тематиці євангельських та Почаївських чудес [610].

Опираючись на історіографію зі сфери релігійної культури, церковної історії та іконології, вказаний цикл Л. Долинського під умовною назвою «Чудеса Христа» розглянуто у співставленні із богословськими текстами, у контексті паломницького призначення Успенської церкви почаївського монастиря, як було зазначено у розділі 5.2 [611]. Для інтерпретації окремих мотивів циклу та їх значення у просторі храму залучено методи герменевтики: біблійні цитати і коментарі до сюжетів почаївського циклу покликані розкрити глибший богословський зміст зображень.

Про загальний характер опорядження Успенської церкви на поч. XIX ст. можна судити з матеріалів візитації 1822 р. та документально-безцінної акварелі Т. Шевченка 1846 р. із виглядом інтер'єру, де зображено головний вівтар (згорів у 1869 р. та пристінні вівтарі, також втрачені; Рис. 52 а).

Згідно з архівними джерелами, проєкт, замовлений на той час василіянами, складався з великого вівтаря, іконостаса, розписів у куполі і декоративних панно на стінах головної нави і у святилищі [612]. Окрім уже

---

[610] Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 106 –107; Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia… S. 145; Лука Долинский. *Львовянинъ*... С. 144.
[611] Zbožne putováni v europské kultuře...S.4 –6.
[612] Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание...С.243–244; 359 –361; Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia…145; Теодорович Т. П. Почаевская

згаданого циклу для головної нави, на стінах святилища церкви знаходилися чотири композиції із повнофігурними зображеннями апостолів (по троє в кожній), над ними і під ними – образи пророків (по 2 зверху і по 2 знизу – всього 16), спосіб компонування яких дуже нагадував розташування апостольського і пророчого чину у львівському катедральному соборі Св.Юра, авторства Л. Долинського.

Також мистець виконав фресковий розпис у куполі собору: «Марія – Цариця небес» в оточенні ангелів, з емблемами і підписами. Навколо фігури Марії були зображені Отці Східної (Василій Великий, Григорій Палама, Іван Золотоуст та Йоан Дамаскин) та Західної Церкви (святі Августин, Амбросій, Ієронім і Григорій Двоєслов)[613]. Над цим проектом немолодий вже художник працював, перебуваючи в Почаєві з 1807 по 1810 р.; він отримав величезну суму грошей за малярські і золотарські роботи (понад 35 тис. золотих)[614]. Наявна, досить докладна інформація стосовно контракту, однак, не розкриває деяких деталей: з ким працював художник, хто були його помічники, який об'єм малярських робіт виконував саме Л.Долинський?

Безперечно, поява художника в Почаєві та цей великий контракт були зумовлені його тісною довголітньою співпрацею із середовищем унійної церкви та чином оо. Василіян. У розділі 4.4. вже згадувалися портрети духовенства в доробку художника, зокрема з василіянського середовища: митрополитів П. Володковича, А. Ангеловича, ігумена Святоонуфріївського монастиря В. Галичкевича та архімандрита Почаївської лаври, згодом луцького єпископа С. Левинського[615]. За таких тісних стосунків художника із кліром можна припустити, що теологічно-мистецька програма живописного

Успенская Лавра... С. 49–50; Документи і матеріали Почаївського монастиря. ДАТО. Ф.258. Оп.2. Спр.1167.

[613] Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание...С. 359 –360; Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 102; Dzik J. Funtes in Mundum Universum...S. 61 – 63; Кобрин М. Замойський синод...С. 237.

[614] Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia… S. 143–144; Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра... С. 106; Лука Долинский. *Львовянинъ...* С. 141.

[615] Лука Долинский. *Львовянинъ...*С. 143.

оздоблення храму формувалася духовенством і втілювалася Долинським, у відповідності зі значенням і функцією монастиря. Зважаючи на датування діяльності Долинського в Почаєві між 1807–1810 рр., та згадкою про портрет луцького єпископа Стефана Левинського († 1806 р., портрет втрачений), який як і його попередники, резидував у Почаєві, можна припустити, що маляр перебував у Почаєві і готував цей великий проєкт раніше.

Питання збереження автентичності композицій Л.Долинського на сучасному етапі залишається відкритим, адже відомо, що панно в XIX ст. у православний період кількаразово «підновлювалися» почаївськими монахами (Анатолієм і Паїсієм) та якимось маловідомим «малярем Морозовським»[616].

Архітектуру і внутрішнє оздоблення Успенської церкви Почаєва можна вважати оригінальним зразком пізнього бароко/рококо [617] у центральноєвропейському варіанті не лише за формою, але й за змістом – орієнтуючись на специфічні форми католицької барокової релігійної культури [618].

Для розуміння тематичної основи циклу, присвяченого чудесам Христа авторства Л. Долинського, важливим є ознайомлення із започаткованими василіянами реєстрами чудес, здійснених за молитвами до чудотворного образу Богородиці [619]. Систематизацію інформації про Почаївські чудеса зумовило «Окружное посланіе» луцького єпископа Сильвестра Любинецького-Рудницького від 14 червня 1770 р., за яким єпископ зобов'язував очевидців і учасників подій з'явитися і засвідчити про чудотворні зцілення. Затверджені особливим єпископським декретом в 1771 р. ці свідчення були передані на розгляд Ватиканської капітули у справах коронації чудотворних ікон [620]. Справа коронації вирішилася щойно

[616] Почаевская Успенская Лавра...С. 361.
[617] Milam J. O. Dictionary of Rococo...P. X – XVI.
[618] Harries K. The Bavarian Rococo Church… S. 76 –80.
[619] Гора Почаєвская стопою чудесно из нея істекающую чудодійственную воду імущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви Матери Божія Маріі почтена, всему міру ясна і явна. Почаев, 1793.
[620] Почаевская Успенская Лавра... С. 107.

в 1773 р. – папа Климент XIV благословив коронацію і оголосив повний відпуст. Сам опис коронації почаївської чудотворної ікони, яка відбулася в 1773 р. також є важливим джерелом до встановлення ідейної програми малярського циклу [621].

Зокрема, історіограф Лаври у XIX ст. протоієрей А. Хойнацкий перелічив 26 різних сюжетів чудесного оздоровлення або порятунку, здійснених зверненнями до чудотворної ікони Богородиці Почаївської та її цілющої стопи. Імовірно, що описаний коронаційний цикл картин (весь або частково), був підготовлений художником із середовища василіян Петром Вітаницьким [622]. Значною мірою тематика цього циклу згодом лягла в основу живописних композицій, які Л.Долинський змальовував через 30 років після події, з яких 14 композицій присвячено тематиці почаївських чудес. Невідомо, чи Долинський взорувався на текстові джерела (наприклад, відому книгу «Гора Почаївська», що перевидавалася багато разів у XVIII–XIX ст.). Проте, художник, що з'явився у Львові між 1768–1770 рр. за посередництвом митрополита Ф. Володковича, цілком міг бути учасником урочистостей 1773 р. і знати роботи свого попередника. До пошуків зв'язку між коронацією 1773 р. і живописними ілюстраціями чудес початку XIX ст. спонукають і суто формальні характеристики циклу, взоровані на графічних зразках декоративно-орнаментальних мотивів стилю рококо, що перебував на піку популярності в 1770–1780-х роках на теренах Галичини і Волині [623]. Зокрема, композиційна структура циклу Л. Долинського має аналогії у оздобленні фасаду собору в Холмі до урочистостей коронації 1765 р.: на мідериті авторства Т. Раковецького видно, що фасад собору був декорований композицією із подібних великих і малих овальних панно в тонкому рококовому обрамленні[624].

---

[621] Преславная гора Почаевская... С. 12 –125.
[622] Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні... С. 121.
[623] Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych… S. 48 – 54.
[624] Ibid. S. 305

Тематика чудес, чи то євангельських чи тих, що відбувалися безпосередньо в місцевому контексті, органічно входила у іконографічну програму малярства більшості паломницьких храмів. Підтвердженням цьому можуть бути описи інших коронацій на теренах України у складі Речі Посполитої. Наприклад, до коронації Бердичівської Богородиці (1756 р.) було збудовано великий намет для прочан із 12-ма вівтарями, на яких були зображення чудес[625].

Для кращого уявлення про увесь цикл в головній наві собору і усталення послідовності окремих сцен нами було укладено загальну схему композицій Долинського в їх актуальному стані (Додаток 6)[626]. Насамперед, привертає увагу відбір сюжетів: з-поміж 15 великих панно, 7 – присвячені чудесам Христа, усі решта – висвітлюють питання Божої влади і милості, питання віри, і лише одне велике панно напряму присвячене Богородичній тематиці («Зустріч Марії та Єлизавети», Рис.53). Серед празничкових тем наявні кілька «богородичних» сюжетів (як-от «Введення Богородиці в храм» та «Богородиця-Непорочне зачаття»). Характерно, що в зображеннях на тему чудес Христа, чотири із шести композицій представляють цикл Неділь П’ятидесятниці (іконографічно розвинутий протягом XVII ст. і дуже популярний у XVIII ст.).

За задумом автора ідейної програми (ігумена монастиря чи протоархимандрита ЧСВВ) послідовність сцен відповідає послідовності євангельської оповіді про життя і чудеса Христа (в синоптичних Євангеліях і у недільних проповідях річного циклу відповідно) та способі ілюстрування цих сцен у більшості зразків лицевих Біблій XVII–XVIII ст. Сцени, пов’язані

[625] Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych… S. 309.

[626] Питання теперішнього розташування окремих панно, відносно первісної схеми, залишається відкритим: адже деякі композиції були поміняні (як видно із опису Хойнацького 1883 р., який не відповідає актуальному стану циклу). Також пропонуємо свою версію загальної схеми розташування малих панно: вгорі, над головною темою великого панно були розміщені старозавітні сюжети, внизу – почаївські чудеса і деякі празничкові теми. Актуальний стан показує, що окремі зображення залишилися на своїх місцях, інші є переміщеними без певної логіки.

з утвердженням віри, були розташовані найближче до вівтаря («Увірування Томи», «Воскресіння Лазаря», «Христос і Петро на Генісаретському озері», «Христос посилає учнів на проповідь», «Христос і самарянка»). Натомість, сюжети із чудесами Христа, пов'язаними зі зціленнями душі і тіла, були розташовані у середньому просторі нави, тобто найближче до широких мас паломників, які наповнювали храм у святкові і відпустові дні. Задля кореляції поміж головними євангельськими темами та доповнюючими старозавітними та почаївськими сюжетами усі збережені зображення були зведені у таблицю із додатковими коментарями про символіку, алегоричну образність сюжетів та взаємозв'язки між ними (Додаток 5).

В оздобленні головної нави цикл авторства Л.Долинського розкривав одну магістральну тему паломницького храму: порятунок у Господі і надія на Богородицю, доповнену складними алюзіями на євангельські чи біблійні цитати у верхньому та нижньому регістрах. Гадане різноманіття сюжетів при уважному іконологічному аналізі укладається у стрункy схему із глибоким богословським змістом. За семантичним наповненням сюжетів можна виділити основні групи:

1) пов'язані із марійною тематикою (як старозавітні образи «Неопалима купина, «Руно орошене», «Ноїв ковчег» та ін.) [627] , які знаходять прямі аналогії із ікосами Акафіста;

2) зображення, відомі як Христологічні:

– старозавітні прообрази приходу Христа («Сон Йосифа», «драбина Якова», «мідний змій», «жертвоприношення Авраама») [628];

– мотиви, пов'язані із уявленням про походження Христа-людини (родовід від Давида);

– біблійні сюжети про Господню силу і владу («Самуїл і Саул», «Іоанафан і Давид», Самсон, пророк Ілля)[629];

---

[627] Клявза К. Богословська герменевтика... С.11–12; Сиротинська Н. Перло многоцінне... С. 84.

[628] Іванчо І. Ікона і літургія...С.18–29; Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti…S. 24, 27 –30.

3) зображення ангела Господнього (як посланця, як особлива форма Теофанії)[630];

4) алегоричні композиції на теми «Сім дарів Святого Духа» та окремі зображення «Семи Святих тайн», поширені у іконографічних барокових програмах католицьких та православних храмів [631].

5) велика група почаївських чудес, змальованих на основі історичного наративу[632].

Додатковим підтвердженням застосування барокової за змістом традиції в формуванні циклу початку XIX ст. в Успенському соборі можуть бути: програма розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври (1718–1728 рр.) опрацьована П. Жолтовським, іконографія джерел монументального малярства у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, досліджувана Л. Міляєвою та А. Кондратюк та ін[633].

Чимало сцен із цих київських програм зустрічаються і в Почаєві як денотації старозавітніх і новозавітніх тем («Оглядачі землі Ханаанської», «Жертвоприношення Ісаака», «Мідний змій», «Валаам і ангел», «Явління ангела Гедеону»). В Почаєві наявні також окремі композиції із символічних циклів «Сім святих таїнств», «Сім дарів Святого Духа», «Сім християнських чеснот», «Сім образів покаяння», «Акафіст Богородиці», які в повному обсязі входили до розгорнутих іконографічних програм барокових храмів [634] . Наведені паралелі не лише засвідчують спадкоємність традиції між різними гілками української Церкви, органічність адаптування нею окремих західних іконографічних взірців, але й підтверджують саму постановку питання про барокову за змістом паломницьку традицію, живу ще й на початку XIX ст.

---

[629] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti…S. 31 –32.
[630] Холл Дж. Словарь сюжетов и символов...С.188.
[631] Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII-XVIII століть.
URL: http://www.mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf .
[632] Преславная гора Почаевская. Почаев, 1807.
[633] Жолтовський П.М. Монументальний живопис... С. 21; Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви... С. 87, 181.
[634] Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви... С. 182.

Після встановлення тематичного репертуару сюжетів варто перейти до аналізу їх контекстуально-змістовних зв'язків між собою та із загальною програмою оздоблення церкви, до виявлення особливостей художньої мови епохи і автора. Про важливість побачити, про свідчення і віру згадується у Євангелії через реакцію апостола Томи, що вимагає особисто переконатися, побачити воскреслого Христа (Ів: 20: 29). Подібно у свідомості віруючого – побачити подію яка відбулася важливо, бо так чуттєвий досвід переростає у досвід віри. Тому частина циклу, присвячена змалюванню місцевих чудес, здійснених завдяки молитвам до ікони Почаївської Богородиці, є рівноважливою до тем Святого письма, адже поєднує контемплятивний та чуттєвий досвіди. Цей ракурс аналізу вимагав поєднання інтерпретацій зі сфери історії, теології та історії мистецтва, коли у зв'язках між словом та образом нерідко застосовується поняття *екфразис.* Відомий як літературний прийом/спосіб опису артефактів, у своєму первісному значенні екфразис був своєрідним «відображенням у відображенні»/ відображення подібного в подібному, для того щоб розширювати метафоричні можливості тексту/ оповіді [635] . Екфразис у класичній дефініції є транспозицією візуальних структур у вербальні, транспозицією, яка відбувається в одному напрямку – переведенню візуальності у словесність. Однак, утвердилася нова тенденція, коли екфразисом називають будь-які дескриптивні структури (Л.Геллер) [636] . Тоді екфразисом стає, все, що реалізується на стику зображення і слова, навіть поза межами дескрипції. У зворотному перекодуванні – це ілюстрація чи картина на тему літературного твору. Прийом екфразиса в конкретній теологічно-мистецькій структурі почаївських розписів виражений саме у підходах до перекодування місцевого наративу як універсального.

Серед перших джерел, які висвітлювали історію і чуда Почаївського

[635] Генералюк Л. Література і виклики екфразису. *Література на полі медій* /Під ред. Т.Гундорової. Київ, 2018. URL: https://ukrlit.net/info/media/7.html .
[636] Генералюк Л. Література і виклики екфразису... URL: https://ukrlit.net/info/media/7.html

монастиря, був твір І. Галятовського «Небо Новоє», виданий у Львові у 1665 р. В книзі міститься опис явлення пастуху Івану Босому Богородиці та «стопи» з чудодійною водою, з якого й почалася історія монастиря [637]. Звертаючись до текстових джерел, в яких висвітлено почаївські чудеса у монастирських хроніках, опираємося на видання 1757 р. «Gora Poczaiovska», що зберігається у фондах ЛННБ ім. В.Стефаника[638], також виданий в 1793 р. опис «*Гора Почаєвская стопою чудесно из нея істекающую чудодійственную воду імущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви Матери Божія Маріі почтена, всему міру ясна і явна…»* із продовження хроніки чудес та праці почаївського архімандрита Амвросія [639].

Значення видання «Гора Почаївська», розрахованого на найширше коло читачів, можна порівняти з «Патериком Печерським» для Києво-Печерської лаври. «Гора Почаївська» – це друкована хроніка Почаївського монастиря від часу його заснування з описом чудес на горі Почаївській та при чудотворній іконі Почаївської Богородиці [640].

У першій частині книги, яка охоплює записи чудес від 1661 до 1735 року, містяться історичні записи про монастир та ікону, у тому числі явлення Богородиці; поява ікони та фундацію Анни Гойської, опис будівництва церкви та монастиря тощо. Центральне місце в описі чудес першої частини книги є чудесна оборона Почаєва від нападу турків (1675). Після опису оборони в книзі записана пісня до Богородиці, що є свідченням народної релігійності культурного простору Речі Посполитої того часу[641].

---

[637] Галятовський І. Небо новое з новими звездами сотворенное, то єсть Преблагословенная Дьва Марія Богородица з чудами своіми. Львів, 1665.

[638] 1757 р. «Gora Poczaiovska, Перше друковане видання – 1742 р., на основі «Księgi Cudów» початої в у василіянський період. Перше видання зберігається у APPD у Кракові. «Xiega Cudow obrazu Poczajowskiego N.Marii Panny u Stopki», хроніка розпочата у 1724 р. і завершена в 1780 р. – Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanow w Krakowie. Zespol „Archiwum Lawry Poczajowskiej". Sygn. 15.

[639] Сказаніє о Почаевской Успенской Лаврь Архимандрита Амвросия, на основании документовь хранящихся вь лаврском архивь». Почаев, 1807.

[640] Gora Poczajowska stopka' cudownie z niey wyplywaia'ce' cudotworne' wode' maia'ca'. Poczajow, 1757.

[641] Бочковська В. Почаївський духовний осередок… С. 202.

Друга частина книги починається з 1726 р. записом про чудо із селянином Іваном Хоньчиком, тобто сформована традиція чіткої фіксації чудес. Значно більше записів з'явилося перед часом коронації ікони (1770–1773). В червні 1770 р луцький єпископ С. Любінецький-Рудницький видав «Окружне посланіє» із закликом прийти і засвідчити чудеса Почаївської ікони (з яких згодом було відібрано необхідне 21 свідчення для Ватикану) [642].

На відміну від збережених текстів, про перші зображення відомо лише із опису коронації (подальша доля цих картин невідома) [643], але деякі сюжети повторювалися при подальшому оздобленні церкви та в численних списках чудотворної ікони. Коронація відбувалася у вересні 1773 р. до свята Різдва Богородиці (8 вересня за старим стилем). Вздовж шляху тріумфальної процесії від церкви до каплиці, поміж арками були встановлені картини із зображеннями почаївських чудес, вгорі доповнені написами зі Старого Завіту, а внизу – віршами польською та латиною, які тлумачили зображені події [644].

Наступна послідовність картин розкривала історію ікони та монастиря:

1) зображення митрополита Неофіта, який дарує ікону Ганні Гойській,

2) чудесне світло від ікони в домі Гойської;

3) зцілення брата Г. Гойської Филипа;

4) передача ікони почаївським монахам;

5)зображення монаха, страченого татарами, який приносить власну голову перед образ почаївської Богородиці;

6) воскресіння міщанина Василя Шкарпитки в 1665 р.;

7) зображення як чудотворна ікона плакала протягом 4 тижнів 1674 р.;

8) чудесне визволення почаївського монаха з татарської неволі;

9) явлення Богородиці в часі Збаразької битви 1675 р. ;

10) зцілення міщанки Ледуховської в 1674 р.

---

[642] Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая... С. 43.
[643] Там само. С. 64, 67.
[644] Там само. С. 52.

11) порятунок юнака, що упав в колодязь (Рис.53 б);

12) воскресіння немовляти, покладеного перед іконою в 1710 р.[645]

Наведений перелік композицій встановлює джерело до формування образотворчої концепції теми чудес[646]. Окремі з чудес, описаних у писемних джерелах протягом XVIII ст., також були відображені в картинах до церемонії коронації[647]:

1) покара лютеранина, що висміював святе місце і поклоніння віруючих іконі Богородиці Почаївської в 1725 р.;

2) хрещення єврея, якого вразило світло від ікони і він прийняв ім'я Миколай в 1727 р.;

3) визволення з 3-річного татарського полону жінки Татіяни Возної в 1729 р.;

4) чудесне визволення з-під варти селянина Йосифа Домбицького в 1732 р.;

5) зцілення міщанки Анна з Острога в 1736 р.;

6–8) зцілення місцевих мешканців від різних хвороб в 1757 р.;

7) чудесне воскресіння 8-річної дівчинки Марії Боровицької з Куликова в 1752 р.;

9) зцілення сліпого Сави Чаплі-Петрова з Путивля в 1764 р.;

10) чудесне зцілення від німоти о.Гавриїла Чекердовського в 1769 р.;

11) чудесний порятунок юнака з с.Підгайці, який провалився у трясовину;

12) порятунок місцевих жителів Почаєва від страшної моровиці в 1770 р.;

13) зцілення міщанина Казимира «від страшної гарячки» перед іконою в храмі;

---

[645] Там само. С. 52 –53.
[646] Там само. С. 53.
[647] Там само. С. 67 –68.

14) зцілення кількох біснуватих перед іконою в різний час (м.ін. поміщика Прокопія 1736 р., священника Качинського – 1770 р.).

Загалом, згадано 26 різних сюжетів чудесного оздоровлення або порятунку, здійснених зверненнями до чудотворної ікони Богородиці Почаївської та її цілющої стопи. Відомо, що описаний коронаційний цикл картин (весь або частково), був підготовлений художником із середовища василіян Петром Вітаницьким[648]. Можна припустити, що тематика цього циклу лягла в основу живописних композицій для головної нави Успенського собору, які Л. Долинський змальовував через 30 років. Адже із виконаних Л. Долинським композицій маємо 14 на теми різних почаївських чудес. Та й сам Лука Долинський, що з'явився у Львові між бл. 1768 р. за посередництвом митрополита Ф. Володковича, цілком міг бути учасником урочистостей 1773 р. і знати роботи свого попередника. Очевидно, що за розгорнутою програмою поєднання старозавітних, новозавітних та майже сучасних художникові сюжетів із тематикою чудес, можна побачити образність ще барокового алегоричного мислення.

Тут можна говорити саме про екфразис у прямому і зворотньому значенні: із розширенням метафоричних можливостей тексту і транспозицією вербальних повідомлень у візуальні. Автором віршованих підписів до картин коронації був о.Леон Повшинський, професор філософії в Луцьку, випускник папського колегіуму. Всі 26 картин, підготовлені до коронації відображали історичну хронологію подій та їх важливість; водночас, поряд із епохальними історичними подіями (як порятунок обителі від облоги 1675 р. чи від пожежі 1725 р.) змальовувалися менш важливі (з точки зору великого історичного наративу) події – зцілення міщан,

[648] Павло Вітаницький належав до середовища малярів-василіян, у 1765–1770-х рр. працював у Крехові, також малював портрети для резиденції греко-католицьких єпископів – Див.: Жолтовський П.М. Художнє життя... С. 121.

уникнення травм, захист майна (худоби) тощо; було кілька сюжетів про навернення і покарання за невірство [649].

Згідно первісного задуму, основою циклу були великі панно, присвячені темам празників церковного року та чудесам Христа. Всього було 15 великих панно (13 із яких автентичні), доповнених 56 малими композиціями. Питання теперішнього розташування окремих панно, відносно первісної схеми, залишається відкритим: адже деякі композиції були поміняні (як видно із опису Хойнацького 1883 р., який не відповідає актуальному стану циклу)[650]. Для уявлення про порядок розташування циклу в головній наві собору і усталення послідовності окремих сцен, укладено схему, яка відтворює огляд зліва від головного входу в напрямку до вівтаря і далі, протилежною стіною від вівтаря до виходу церкви[651] (Додаток 6):

1) «Зустріч Марії та Єлизавети» ;
2) «Добрий самарянин»;
3) «Христос і грішниця»;
4) «Христос у Марти і Марії»;
5) «Христос в домі Симона»;
6) «Христос і самарянка»;
7) «Зцілення в купелі»;
8) «Христос посилає апостолів проповідувати» ;
9) «Воскресіння Лазаря »;
10) «Увірування Томи»;
11) «Христос і Петро на Генісаретському озері»;

[649] Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая...С. 326.
[650] Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая ...С. 327.
[651] Така послідовність зумовлена а) логікою огляду і руху в межах головної нави та б) тематичним порядком самих композицій, де першою зліва є сцена “Зустріч Марії та Єлизавети”. Питання теперішнього розташування окремих панно, відносно первісної схеми, залишається відкритим: адже деякі композиції були поміняні (як видно із опису Хойнацького 1883 р., який не відповідає актуальному стану циклу). Також пропонуємо свою версію загальної схеми розташування малих панно: вгорі, над головною темою великого панно могли розміщуватися старозавітні сюжети, внизу – почаївські чудеса і новозавітні сюжети. Адже в одних випадках – зображення підпадають під таку схему, а в інших – є переміщеними без певної логіки.

12) «Воскресіння сина наїнської вдови»;

13) «Зцілення сліпонародженого»;

14) «Петро визнає Ісуса»;

15) «Динарій кесаря».

Найперше привертає увагу відбір сюжетів з-поміж 15 великих панно, 7 – присвячені чудесам Христа, усі решта – висвітлюють питання Божої влади і милості, питання віри, і лише одне велике панно напряму присвячене Богородичній тематиці (№ 1 – «Зустріч Марії та Єлизавети»). Більшість композицій є також ілюстраціями до недільних Євангелій, тобто безпосередньо пов'язані із проповідями. І серед великих, і серед малих композицій відсутні більшість богородичних сюжетів дванадцяти празничків («Різдво Пресвятої Богородиці», «Благовіщення», «Успіння»), є лише теми «Введення Богородиці в храм» та «Непорочне зачаття», виконані у маленькому форматі.

При уважному аналізі більшості композицій зрозуміло, що в них присутня пост-тридентська концепція навереннння «*через Марію до Ісуса*», так як усі чесноти і привілеї Богородиці (насамперед її Богоматеринство, Дівоцтво, Покров й Заступництво) систематизовано в літургії. Привертають увагу також інші особливості розташування композицій: досить чіткий поділ головних тем на «жіночу» частину (зліва від вівтаря зосереджені сцени, де дійовими особами Євангелія є жінки) і «чоловічу» (справа від вівтаря), де більше наголошується на питаннях віри, проповіді і влади Христа. Сцени, пов'язані з утвердженням віри розташовані найближче до вівтаря («Увірування Томи», «Воскресіння Лазаря», «Христос і Петро і Генісаретському озері», «Христос посилає учнів на проповідь», «Христос і самарянка»). Сцени, де Ісус зцілює чи воскрешає розташовані у середньому просторі нави. Іконологічна інтерпретація дозволила встановити сиволічні зв'язки між різними (малими і великими) композиціями циклу, було встановлено, що малі композиції відсилають до трьох рівнів оповіді: старозавітних, новозавітних і почаївських (тут і тепер) чудес.

Відкривається цикл від входу одним із головних Богородичних сюжетів – «Зустріч Марії та Єлизавети» (Лк. 1:39–50)[652]. Цей сюжет як «Visitatio» присутній у більшості марійних паломницьких храмів. Він пов'язаний із гімном «Magnificat», в українській традиції – «*Величай, душе моя, Господа…*» (Лк. 1:46). Оскільки текст Magnificat побудований на відсиланнях до Старого Завіту (гімни Захарії, Симеона, пісня Анни), сцена «Зустрічі» цікаво кореспондує із іншими сюжетами малих композицій циклу (Рис.53 а)[653]. Так, верхній медальйон до цього великого панно ілюструє біблійний епізод «Пророк Самуїл помазує Саула на царство» (1а). Через це сцену «Зустрічі» можна пов'язати з особою біблійної пророчиці Анни, матері пророка Самуїла, зі словами її пісні Господеві, де йдеться і про силу Господа, і про нетривкість мирської влади («*луки ламаються в потужних, а слабосилі оперізуються міццю...»* (1Сам 2:1–10). Закономірним продовженням теми про правителя чи взагалі того, хто покладається на свою силу і відкидає силу Божу, стає сцена чуда з кучером М.Потоцького (1г), розташована в нижньому регістрі головного сюжету. Обабіч, на нижньому лівому панно зображено «Визволення апостола Петра з темниці», зважаючи на обставини ув'язнення і подальшого визволення (Діян. 12:3–17), цю сцену можна також трактувати як доказ слабкості людського правителя супроти Божої волі. В цій композиції вперше у живописному циклі з'являється ангел Господній, як посланець, що несе порятунок для всіх потребуючих. Інтерпретація верхнього правого овалу утруднена через потемніння живопису: його можна ідентифікувати як зцілення дочки Яїра (?), в якому також акцентується питання беззастережної віри (Лк 8:49–56).

Композиція №2 – «Добрий самарянин», розкриває ідею милосердя, як закону добра, універсального для всіх етнічних груп, заповіді, якої мають дотримуватися різні народи (Лк 10:33–34). Богослови відзначають

[652] Тут і далі – цитування текстів Старого і Нового Завіту за виданням: Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад Ukrainian Bible).[B.m.]: United Bible Societies, 1991.
[653] Холл Дж. Словарь сюжетов... С.189 –190.

співзвучність грецьких слів ἔλαιον /elaion/– єлей та ἔλεος/eleos / – милість, які з'являються у цьому тексті Євангелії[654]. У Старому Завіті помазання єлеєм означало саме зіслання Божої милості. А в українській бароковій живописній традиції (Троїцька церква Києво-Печерської Лаври) притча про доброго самарянина стає *емблематичним* зображенням одного із 7 таїнств – «Таїнства єлеопомазання».[655] Єлей і вино самарянина, призначені для ритуалу, були пожертвувані на діло милосердя, водночас, самарянин стає уособленням самого Христа, який надає порятунок людині, пораненій гріхом (порівн. Ос 6:6 – Мт 9:13).. [656] До композиції №2 долучені сцени «Самсон, що бореться із левом» та є емблематичним зображенням уособлення «Міцності/ Fortitudo» (Іс 11:1–2) із циклу «Сім дарів Святого Духа». Водночас, про народження юдейського героя Самсона його батьки були повідомлені ангелом (Суд.13:2–5) і ця старозавітня сцена є одною із кількох префігурацій Благовіщення [657].

Поруч із Самсоном зображено сцену «Жертвоприношення Гедеона» (2г), на якій присутній ангел Господній, що приймає жертву. В епізодах про життя Гедеона і оповідь про «руно орошене» (Суд 6: 17–21), яке богослови також вважають прообразом Благовіщення [658]. Відповідне зображення руна є серед почаївських композицій верхнього регістру (13 б). Верхні композиції навколо другого панно ілюструють сюжети «Порятунок стада від вовків» (почаївське чудо) та «Ноїв ковчег» (2 а, б), якими розкривається тема покарання грішників і Божого заступництва над праведниками. «Ноїв ковчег» символізує святу Церкву як засіб спасіння для всього людства; але в цьому образі також прослідковується алюзія на Богородицю : Марія є живим

[654] Тлумачна Біблія Лопухіна – URL: http://www.bible.in.ua/underl/Lop/ .
[655] Кондратюк А. Семантика деяких сюжетів ... С. 323–330; Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви... №58.
[656] Тлумачна Біблія URL: http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-luki/10/ .
[657] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti … S. 87;
Напюрковский С.Ц. OFM Conv. Богородица в вероучении... С. 59.
[658] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti …S. 86 –87;

ковчегом живого Бога, «*кораблем тих, що хочуть спастися*» (Акафіст, ікос 9).

Третє панно на тему « Христос і грішниця /Хто з вас без гріха…» (Ів 8:6–7), майже буквально змальовуючи описане в Євангелії, продовжує тему покаяння і прощення. Верхні композиції (3 а, б), що ілюструють епізоди із життя біблійного царя Давида: «Давид та Іонафан» і «Помазання Давида на царство». Ці сюжети в бароковій традиції також співвідносилися із таїнством покаяння. Тема Давида та Іонафана в мистецтві бароко, це тема складного морального вибору між вірністю і спокусою влади (1Цар 20: 42). Цар Давид в біблійній екзегетиці вважається одним із прообразів Христа: Давид, як помазанник Божий поєднав гідність царя, священника і пророка [659]. Помазання Ісуса не мало земного виміру, а лише небесний: «*Бог помазав Христа Духом святим і владою*» (Діян. 10:38). Цей символічний акт духовного помазання доповнює нижній сюжет: «Обрізання Христа» (3г). Це обряд, за яким Христос підтверджує завіт, укладений між праотцем Авраамом та Господом (Лк 2:21). В цілості це третє панно із його меншими доповненнями можна розглядати у зв'язку із Святою Тайною миропомазання. Це таїнство, у якому Христос зміцнює вірних через Святого Духа, що є немаловажним для паломницької святині

Четверте панно циклу присвячене сюжету «Христос у Марти і Марії» (Лк 10:41–42). Окрім традиційного тлумачення цієї сцени, варто зауважити, що згадане тут Євангеліє (читається в літургії на празник Успіння) завершується словами похвали Богородиці «*Блаженна утроба, що тебе носила…*». Тобто звертає вірного до Богородиці як джерела спасіння. Головну композицію доповнюють менші, але логіка їх розташування дещо змінена. Вгорі зображені події, пов'язані з Почаєвом, внизу – імовірно старозавітні теми. Зокрема, в композиції (4а) зображено чудесний порятунок,

[659] Ibid. S. 36.

описаний як «Поранення шляхтича Вєнцковського (1742 р.)» [660]. Другий верхній овал (4 б) імовірно також представляє одне із почаївських чудес: адже в центрі композиції на престолі чітко видно чудотворну ікону, – автор підкреслює вплив і заступництво Матері Божої. Можливо, тут було зображено «Воскресіння мертвої дитини», покладеної перед чудотворним образом, яке зафіксоване в реєстрі почаївських чудес у 1710 р.[661].

А от сюжети нижніх панно (4в, 4г) ще вимагають уточнення: в лівому овалі показана одинока постать, схилена у молитві, зображена на тлі краєвиду. На панно можна побачити невиразний слід стопи: можливо, йдеться про факт зцілення на місці чудесного сліду і чудодійного джерела. У правому овалі – зображення міста, за мурами якого бушує пожежа, а із міської брами вибігають люди в розпачі...[662]

П'яте панно ілюструє сцену «Христос в домі Симона фарисея» (Лк 7:37–48; Мт 26:6–13). Акцент цього євангельського сюжету в тому, що людина, вважаючи себе праведною, засуджує інших і не прагне до очищення власних гріхів. Водночас, богослови також трактують акт, здійснений грішницею в домі Симона, як символічний акт помазання Ісуса, відтак ця сцена наголошує значення таїнства Єлеопомазання, важливого в контексті оздоровлення душі і тіла, до якого прагнуть паломники.

Головний образ внизу доповнюють композиції, що мають чітку сюжетну основу, зафіксовану в описах почаївських чудес:

– «Чудесний порятунок юнака, що впав у колодязь» (5 в);

---

[660] Йдеться про шляхтича який взимку на полюванні впав із коня, розбив голову і, відчуваючи наближення смерті, молився до Богородиці Почаївської. Йому явився невідомий монах, посадив на коня і поранений щасливо доїхав додому. – Почаевская Успенская Лавра... С. 364.

[661] Почаевская Успенская Лавра.... С. 365.

[662] За нашим припущенням, на цьому панно може бути зображений один із біблійних сюжетів, пов'язаних із вогнем (покарання Содому (Бт 19:1 –14) або знищення Єрусалиму (Соф. 1:10, 3:8 Міх. 1:7 Малах. 4:1–2). Адже вогонь є одним із символів спілкування з Богом (вогонь караючий і вогонь благодатний, жертовний вогонь – як знаряддя очищення від гріхів). Іноді вогонь (у вигляді блискавки) емблематично відноситься до уособлення "страху Господнього"/(timor Domini), що входив до циклу "Сім дарів Святого Духа".

– одне із численних оздоровлень важкохворої (можливо, міщанки Анни з Острога в 1736 р., 5г) [663]. На жаль, композиції верхнього регістру практично неможливо ідентифікувати через загальне потемніння барвного шару.

Наступна, шоста композиція циклу розкриває тему «Христос і самарянка» (Ів 4:26). Із цього євангельського діалогу в контексті паломницької відпустової святині особливо важливими є слова про «живу воду»: в давньоюдейській традиції жива вода (джерельна, колодязна) була одним із символів Св. Духа. Ця алегорія – знакова для Почаєва, де б'є джерело цілющої води від чудотворної стопи, до якого віруючі приходять зцілитися. Із відповідних композицій верхнього регістру можна ідентифікувати праву частину, де зображений пророк Валаам. Панно ілюструє пророцтво Валаама про прихід Спасителя *«…сходить зоря від Якова, і встає жезл Ізраїля*» (Чис 24:17). Ангел Господній виступає як прообраз Теофанії і резонує з іншими зображеннями циклу (Трійця Старозавітня, Гедеон і ангел). В нижньому регістрі зображені почаївські чудеса: «Порятунок хлопця/ 1725 р.» і зображення чоловіка на кінному повозі, який звертається до неба з молитовно піднятими руками (6 в). [664]

Сьоме панно присвячене «Зціленню біля купелі/Витезди» (Ів 5: 2–8). В цьому сюжеті принципово важливими є дві речі: Христос допомагає навіть у безнадійній ситуації (за євангельською оповіддю хвороба тривала 38 років), і для того щоб зцілитися, необхідно усвідомити свою духовну хворобу, мати бажання позбутися гріха. Вірним ніби пояснюється, що у тому, хто слухає заклик Христа – діє сам Бог, через своє слово [665]. Композиції у верхньому регістрі присвячені темі біблійних снів:

---

[663] Подія, що відбулася в 1704 р. в часі святкування Успіння Богородиці, коли великий тлум людей випадково виштовхав юнака і той впав у колодязь. Але був врятований і навіть неушкоджений. – Почаевская Успенская Лавра...С. 166.

[664] Місцевий нещасний випадок, описаний як «порятунок Миколи, сина Гаврила Макарчука 1725 р.», який вцілів коли його засипало колодами з перевернутого воза - Почаевская Успенская Лавра... С. 166.

[665] Тлумачна Біблія: http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/05 .

а) «Сон Йосифа про 12 снопів» (Бут 37:9–10), говорить про возвеличення його над усім «домом Якова». Ця сцена також є метафоричним втіленням приходу Христа, якому поклоняться всі народи. Фігура Йосипа у гравюрах європейських лицевих Біблій зустрічається також як уособлення дару розуміння/intellectus, який входить до «Семи дарів Святого Духа»;

б) «Сон Якова» (Бут 28:12–16) – є сюжетом, що підтверджує обітницю Бога перед домом Якова про благословення і захист та перегукується зі словами Акафіста «…*драбино небесна, що Бог зійшов нею*» (ікос 2). Таким чином, в алегоричній формі, ці зображення утверджують віру в Божу опіку над своїми вірними та наголошують на ролі Богородиці. Два овали в нижньому регістрі відсутні через те, що на їх місці знаходиться казальниця.

Восьме панно звершує частину циклу, розташовану на лівій стіні нави, і присвячене темі «Христос посилає апостолів на проповідь» (Лк 9:1–6). Щоправда, теперішня композиція не належить авторству Долинського, як вказує історіографія, вона була заново намальована після пожежі 1869 р.[666] Немає підтвердження, чи саме такий сюжет був у первісному задумі оздоблення нави. Але зміст цієї сцени в тому, що Христос дав апостолам силу для здійснення чудес і дав владу зцілювати людей і виганяти бісів. Зрозуміло, що церква в особі своїх священнослужителів має право продовжувати апостольську місію і зцілювати вірних від гріха і його наслідків. Так легітимізується суть призначення паломницької святині.

Протилежна стіна нави від іконостасу продовжується сюжетом «Воскресіння Лазаря» (9), який є перемальованим твором почаївських митців XIXст. [667]. Послання цього образу є дуже важливим і належить до т.зв. Воскресних сюжетів, які розташовуються найближче до вівтаря. Адже йдеться про чудо, явлене у присутності величезного натовпу, коли Христос звертається: «*Я є Воскресіння і життя..*» (Ів 11:25–26)[668]. Фізична смерть –

[666] Почаевская Успенская Лавра...С.362.
[667] Там само. С.362.
[668] Тлумачна Біблія - http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/11/ .

найстрашніше у людській свідомості, Христос долає цю грань, а книга Почаївських чудес містить чимало описів чудесних воскресінь, явлених за молитвою до Богородиці [669].

Характерно, що головний сюжет про перемогу над смертю, у верхньому регістрі доповнюють дуже значимі композиції «Гостинність Авраама» /Старозавітня Трійця/ (Бт 18:1–8) і «Жертвоприношення Ісаака» (Бт 22:1–13) (9 а, б) – як прообраз втілення Сина Божого і принесення його в жертву для відкуплення людських гріхів[670]. Водночас, сцена жертвоприношення Ісаака також засвідчує порятунок людини через безпосереднє втручання Бога (manus Dei) і може бути віднесена до символічного втілення побожності/Pietas як одного із Семи дарів Святого Духа. Панно нижнього регістру змальовують сюжети про праведного Ноя (9 в), який показує момент принесення Ноєм жертви. Поруч зображений «Порятунок Почаївської обителі від пожежі 1725 р.», що відбувся завдяки заступництву Богородиці, через її чудотворну ікону, обнесену навколо монастиря і окропленння святою водою (9г) [671] . Можливо у цих фрагментах додатково підкреслюється і значення води, як стихії, якою Бог може карати або рятувати.

Десята композиція циклу ілюструє «Увірування Томи» (Ів 20: 19–31) і продовжує тему Воскресних сюжетів, адже є частиною пост-Пасхальної містерії. Це уривок з Євангелії, в якому говориться про розвиток віри, від скептицизму і потреби матеріальних доказів чуда, до готовності сприйняти божественну природу Христа. Тома у цій сцені звертається до Ісуса: «*Господь мій і Бог мій!*», тобто звучить формула визнання Ісуса Богом, єдиним у Святій Тройці[672]. Особливо важливим, в контексті функції Почаєва як місця паломництва і відпусту, є послання Ісуса, про те, що блаженні не тільки ті, хто увірував, побачивши свідоцтва чудес власними очима, а й ті,

[669] Почаевская Успенская Лавра...С. 64 –67.
[670] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti... S. 51 –53.
[671] Почаевская Успенская Лавра... С. 67.
[672] Іванчо І. Ікона і літургія...С. 463.

хто увірують без цих видимих доказів[673]. Синхронними до сюжету про Тому сприймаються дві верхні композиції, присвячені життю Мойсея і чудесам, які через нього являв Господь: «Неопалима купина» (10а) і «Мойсей отримує скрижалі Завіту» (10б). Вже згадувалося про співвіднесеність біблійних образів до образу Марії, серед яких неопалима купина є прообразом Непорочного зачаття [674]. Тут також прослідковується паралель із Акафіста *«… стовпе вогненний, що сущим у темряві дорогу вказуєш*» (ікос 6, порівн. із Вих 13:21). Нижні зображення до цього панно відсутні, їх заміняє пристінний невеличкий кивот «Свята праведна Анна з Марією і немовлям-Ісусом», розташований навпроти казальниці.

Одинадцята сцена циклу ілюструє євангельський уривок «Христос і Петро на Генісаретському озері» (Мт 8: 23–27). Сучасна композиція не належить пензлю Долинського, вона, очевидно, була намальована після пожежі 1869 р. Але можемо припустити, що цей сюжет був наявний і у первісному циклі. Адже ця тема вже була розроблена Л.Долинським у львівській семінарійній церкві Св.Духа (1780–ті рр.) і є алегорією надії на Бога ускладних обставинах людського життя. У зверненні Христа до учнів звучить питання: «Чому віри не маєте?», тобто знову, після сцени з апостолом Томою, піднімається питання віри, її глибини і беззастережності. Можна нагадати, що таку композицію Л.Долинський змалював у іконостасі церкви Духовної семінарії у Львові, – як символічне послання до майбутніх душпастирів (розділ 4.1).

Цю тему доповнюють верхні композиції: «Пророк Самуїл» (1 Цар 8:19–20) (11 а) та «Мідний змій» (Чс 21:9) (11 б). Сюжет про Самуїла і Саула вже зустрічався в цьому циклі у першій композиції, вочевидь, в ідейній програмі тема провідника народу, правителя також займала досить важливе місце. Сюжет про мідного змія, який є одним із біблійних прообразів приходу

[673] Тлумачна Біблія URL: http://otveti.org/tolkovanie-biblii/evangelie-ioanna/20/ .
[674] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti...S. 83 – 84. – Образ вогненного стовпа, що освітлює шлях, був гербом Василіянського ордену на українських землях.

Христа, можна розглядати у контексті потреби розрізняти Бога і його зображення, не перетворюватися в ідолопоклонників. [675] Композиції нижнього регістру також присвячені подіям Старого й Нового завіту: зліва зображені первосвященики Аарон і Мелхіседек/? , справа – «Богоявлення» (Мр 1:11). Сюжет із Ааароном і Мелхіседеком уособлює таїнство Євхаристії та тайну священства (Аарон – своїм покликанням, Мелхіседек – жертвою хліба і вина попередив євхаристійну жертву Христа).[676] Сцена Богоявлення, продовжуючи ряд празників, виокремлених із житійного циклу Христа, напряму кореспондується із попередніми сценами, але також може інтрепретуватися в контексті Акафіста, де Марія названа «… прообразом животворної купелі, від скверни гріховної очищення», тобто таїнство Хрещення, неможливе без Марії (ікос 11).

У дванадцятому панно головним є сюжет «Воскресіння сина Наїнської вдови» (Лк 7: 14–15), пов'язаний із місією Лаври – дарувати зцілення душі й тіла. Цей сюжет доповнено угорі двома композиціями на теми почаївських чудес: «Порятунок юнака з Підгаєць» (12 а)[677]; «Оздоровлення хворого» (потребує уточнення). Нижні композиції містять досить різні за значимістю сцени: «Новозавітня Трійця» (12 в) та почаївське чудо «Порятунок від розлюченого бика» (12 г)., як відомо із описів, теперішнє розташування не відповідає первісному задуму [678].

Тринадцята композиція ілюструє «Зцілення сліпонародженого» (Ів 9:1–38). Це чудо Христа, що входить до циклу Неділь П'ятидесятниці, неодноразово було змальоване Л.Долинським (собор Св.Юра, церква Св.Духа у Львові). Це образ духовного прозріння, адже в попередній главі

---

[675] У тлумаченні старозавітніх символів "мідний змій" також співставляється із темами "Жертвоприношення Ісаака" і "Розп'яття", мідний змій вважається фігуративним попередником зображення Розп'яття (Чис 21:6–9); Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti... S. 71 –73.

[676] Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti…S. 49 –50.

[677] Хлопець, який полював на качок втрапив у трясовину і чудом врятувався після молитви до Почаївської Богородиці (12 а) - Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая... С. 70.

[678] Почаевская Успенская Лавра... С. 366.

Євангелії від Йоана (Ів 8:12) Ісус говорить про себе *«...я є світло для світу…».* В Євангельських фрагментах про зцілення сліпих завжди йдеться про перевірку віри. Можна стверджувати, що ця тема специфічно стосується і почаївського топосу про зцілення сліпого брата Г. Гойської, з якого почалося вшанування ікони як чудотворної. [679] Центральну композицію доповнює зображення Гедеона із «руном орошеним» (що виступає як біблійна префігурація Богородиці) у верхньому регістрі, та сцена із чудесним оздоровленням хворого, що кинув милиці – в нижньому. [680]

Передостання композиція циклу «Петро визнає Христа» («*Ти є Христос, син Бога живого*» Мт. 16: 15–20) продовжує тему сприйняття і розуміння Божественної істини людиною, задану в попередніх образах. Верхні частини цього панно прочитуються погано, але натомість в нижньому регістрі маємо досить символічні композиції. Зліва розташований біблійний сюжет «Оглядачі землі Ханаанської» (Чис 13:24–25), відомий з в українському іконопису XVIII ст. як нагадування про земні блага, які дістаються через Господа. Цей сюжет також має паралель до тексту акафісту, в якому Богородицю називають *«…земле обіцяна, земле молоком і медом текуча*» (ікос 6, порівн. Бут 12:7; 17:8).

З правого боку в цьому регістрі – «Непорочне зачаття Богородиці/Immaculata» із архангелом Михаїлом (14г) (Лк 8:16–21). Традиція символічного зображення Непорочного зачаття Діви Марії поширилися після Замойського синоду і особливо в кінці XVIII – на початку XIX ст. Іконографічний прообраз композиції сягає біблійних (Іс 7:14) та євангельських (Одкр 12:1–2) джерел. В католицькій традиції до урочистості Непорочного зачаття Діви Марії присвячений гімн «*Ave, sanctus Dei thronus*», в акафісті – слова *«... ти стала престолом Царя Господа*» (ікос 1).

---

[679] Проте саме зображення оздоровлення брата Г.Гойської Филипа зараз знаходиться в нижньому регістрі останньої 14-ї сцени циклу – "Динарій кесаря".

[680] «Оздоровлення Йоана Павловича з Чернівців 1747 р.» (8 в), який після молитви до Почаївської Богородиці залишив милиці і пішов власними ногами. [680] –Почаевская Успенская Лавра...С. 68.

Характерно, що почаївські василіяни утверджують Immaculata conceptio (спочатку на коронації, згодом у розписах Успенського собору), слідуючи за волею мецената М.В. Потоцького. Адже першим спільним проектом Потоцького і творчого тандему Б.Меретин – Й. Г. Пінзель був саме костел Непорочного зачаття Діви Марії в Городенці, збудований в 1745–1769 рр. В черговий раз наголошуючи роль Марії як заступниці і покровительки усіх потребуючих, яка виступає посередником між Богом і людьми, образ «Непорочне зачаття» прославляє Богородицю. Поєднання образів Марії та архангела в одній композиції можна пояснити не лише євангельським джерелом, але й текстом апокрифа «Ходіння Богородиці по муках», в якому архангел представлений, як провідник Марії по пеклу, який пояснює їй причини страждань грішників. У такій інтерпретації ця композиція могла бути ближча простим вірянам, які не були посвячені у складну євангельську екзегетику.

Останнє зображення в головній наві представляє сюжет «Динарій кесаря» (Мт 22:15–22). Головну ідею цього євангельського уривку у застосуванні до загальної програми храму можна окреслити так: вага соціальної («кесарю – кесареве») і духовної відповідальності людини («Богу – Боже»). Головну композицію у верхньому регістрі доповнюють панно: «Бог-Отець/?» (досить нечітке зображення), і «Введення Богородиці в храм». Певним чином «Введення», як посвячення на особливе служіння, богослови порівнюють із Охрещенням Ісуса в Йордані (Мт3:17; Лк 3:23). Нижня композиція до цього образу – «Св. Пророк Ілля» достатньо важлива у контексті розуміння Іллі як попередника Месії (2 Цр 2:11). Друга композиція нижнього регістру «Оздоровлення Филипа, брата Г.Гойської» логічніше мала б відноситися до панно №13 «Зцілення сліпонародженого». Відтак, припускаємо, що й тут порядок розташування сцен був змінений.

Якщо слідувати джерелам і спробувати відновити первісний задум програми малярського циклу в Успенській церкві, то треба внести деякі уточнення. Всі великі ікони у центр наві зображають головні події з земного

життя Ісуса (від «Зустрічі Марії та Єлизавети») до «Воскресіння Лазаря». Три із них («Христос посилає апостолів на проповідь» (над амвоном), «Воскресіння Лазаря» (навпроти амвона) і «Христос і Петро на Генісаретському озері») були переписані у другій половині XIX ст. лаврськими іконописцями ієродияконом Анатолієм та Паїсієм (також вони дописали зображення апостолів і пророків у вівтар після пожежі 1869 р.) Всі решта великі панно були відновлені після пожежі із додаванням до них відповідних євангельських текстів[681].

Всього у XIX ст. було великих ікон 19 (10 по лівий бік і 9 – по правий); мало б бути 20, але одну площину займає чудесний слід стопи та дзеркальні пілястри над ним. До кожної великої ікони відносилося ще по 4 малих (дві вгорі і дві внизу)– їх всього було 76. До головних панно у верхньому регістрі були долучені старозавітні та новозавітні сцени, із алегоричними перехресними покликаннями для підсилення змісту. Менші ікони, що мають чітку сюжетну основу, зафіксовану в описах почаївських чудес, первісно були розташовані виключно в нижньому регістрі, за винятком ближчих до іконостасу, – на яких були написані окремі з 12 празничків. Станом на XIX ст., як свідчить хроніст Лаври Й.Хойнацький, у головній наві було зображено 22 сюжети і вони були «*написані ще за Василіян*»[682]. На жаль, на даний час місце розташування і послідовність багатьох малих композицій є порушена, порівняно із первісним задумом авторів програми, особливо після пожежі 1869 р. та наступного «*...ремонта и раскраски стен церкви 1874 г.*»[683]. Це суттєво утруднило роботу з інтепретації змісту окремих сцен та інтертекстуальних зв'язків між ними. Для реконструкції програми плідними виявилися порівняння із подібними релігійно-малярськими циклами в паломницьких святинях Центральної Європи. Одним зі збережених зразків подібної програми є художній цикл оздоблення

[681] Почаевская Успенская Лавра...С. 363
[682] Почаевская Успенская Лавра...С. 364.
[683] Там само. С. 105

монастиря і церкви на Пржибрамі у Богемії (1732 р.), де «Книга чудес» статуї Діви Марії стала основою для малярського циклу. В тематиці циклу також було виділено окремі нещастя, від яких захистила Богородиця: падіння з висоти, нападу розлючених тварин, голоду і моровиці, ворожого війська, від вогню і блискавки, від повені тощо – в розписах події було пронумеровано і вказано, коли вони відбувалися[684]. На жаль, не вдалося встановити якими доступними іконографічними зразками міг користуватися Л.Долинський та автори цієї програми. Однак, чудове знання попередньої коронаційної живописної програми прослідковується безсумнівно.

Загалом, підсумовуючи викладене, можна сформулювати наступні висновки. Текст Святого письма допомагає значно розширити «*горизонт інтелектуальних очікувань*» від конкретного циклу Л.Долинського, показати його як систему внутрішніх і зовнішніх контекстуальних зв'язків; розкрити значення мотивів, виявити їх алегоричний характер. В оздобленні головної нави великі панно розкривають одну магістральну тему паломницького храму (порятунок у Господі і надія на Богородицю), доповнену складними алюзіями на євангельські чи біблійні цитати у верхньому та нижньому регістрах. Така стрункa, алегорично-насичена та глибока програма в Почаєві демонструвала поєднання зусиль Луки Долинського із середовищем василіянських теологів. Орієнтуючись на біблійні та євангельські тексти, на традицію барокової побожності і міракулярної свідомості, автори сформували цю оригінальну релігійно-мистецьку програму розписів, саме у контексті призначення паломницької святині. За складними переплетеннями старозавітних, новозавітних тем і образів та майже сучасних художникові персоналій і подій, можна побачити не лише перетворення барокової алегоричної традиції, але й розвиток богословської думки середовища ОО.Василіян та живу образність народної релігійності.

[684] Royt J. Obraz a kult v Čechách… S. 160.

5.3. Євангельські теми у трактуванні Л. Долинського: порівняльний аналіз циклу «Неділь п'ятидесятниці»

У підрозділі розглянуто окрему групу релігійних композицій Луки Долинського, виконаних для кількох храмів в період із 1770 по 1820-ті рр., об'єднаних спільною тематикою. В фокусі дослідження – аналіз символіки та іконографії сцен із циклу «Неділь П'ятидесятниці» та особливості художнього вирішення вказаних сюжетів у контексті розвитку унійної образотворчої традиції XVIII – початку XIX ст., пошук передумови зміни пріоритетів у відборі релігійних сюжетів для унійних церков впродовж XVIII ст.

Оскільки Долинський був тісно пов'язаний із вищим середовищем василіанського кліру, то його релігійні композиції були позначені не тільки виразними змінами стилістичного характеру, але й пов'язані із ширшим контекстом змін в літургійній, богословській сферах, впроваджуваних василіанським духовенством. Працюючи над іконостасами собору св. Юра, церкви Духовної семінарії, церкви св. Онуфрія та Успенської церкви Почаєва Долинський, під впливом замовників, модифікував традиційний репертуар сюжетів, вводячи в них окремі нові композиції. Серед тем, які постійно зустрічаються в доробку художника є сюжети Неділь П'ятидесятниці.

Звертаючись до іконографії циклу та репертуару сюжетів, які зустрічаються у творчості Л. Долинського, варто коротко звернутися до богословської основи циклу Неділь П'ятидесятниці. Пасхальна неділя відкривала період, який був одною «Великою неділею», «тижнем тижнів» (св. Василій Великий), і закінчувався святом П'ятидесятниці. Літургія періоду П'ятидесятниці містила глибоку богословську ідею спасіння: «Бог, який свого часу звертався до Мойсея, відкрив Себе в Ісусі Христі» [685]. Літургійний рік досягав своєї кульмінації у Пасхальну ніч, але не зупинявся на ній, і період П'ятидесятниці – це розвиток благодаті Пасхальної неділі, а її

[685] Іванчо І. Ікона і літургія... С. 393–410.

плід – зішестя Святого Духа. В день П'ятидесятниці була закладена Вселенська апостольська церква (Діян 2: 1–4; Діян 2:41–47; Ів 7:37–52; 8:12). В цей день апостоли отримали 9 особливих дарів Святого Духа: мудрість, знання, віру, здатність здійснювати чудеса, зцілення, пророцтва, дар знання і тлумачення різних мов. Це тлумачення пояснює важливість циклу Неділь саме для священичого середовища, як носіїв віри.

Усі богослуження протягом 50 днів від Воскресіння до Зіслання Святого Духа, літургії усіх Неділь були кодифіковані у «Тріоді квітній» (наприклад, Почаївського видання 1747 р.). Вона починалася від Квітної неділі: на 3-й день Пасхи (Луки і Клеопи (Лк 24:12–35) згадувано про жінок-мироносиць і явлення Христа учням на шляху до Емауса. [686] Наступні неділі «Тріоді квітної» присвячені свідченням божественної слави Христа та видимої присутності Бога в його церкві [687]

За церковним календарем цикл неділь П'ятдесятниці складається із шести подій-свідчень віри і чудес Христа: «Увірування Томи», «Жони-мироносиці», «Зцілення розслабленого/ Зцілення у Витезді», «Христос і самарянка», «Зцілення сліпонародженого», (Вознесіння), «Неділя отців I Вселенського собору», «Явління Христа Петру Александрійському» і завершується святом Зіслання Святого Духа. Впродовж неділь П'ятидесятниці на літургії читається Євангеліє від Йоана, Євангеліє, що найбільше свідчить про Воскреслого Христа: таким чином події і теми П'ятидесятниці допомагають утвердитися у вірі.

Названі сюжети в тематичному репертуарі українського іконопису поширилися із XVII ст. і відіграли досить важливу роль для його іконографічного збагачення. Генеза і розвиток цих сюжетів були напряму пов'язані з літургійною традицією, про що свідчить побутування графічних ілюстрацій до циклу Неділь у богослужбових книгах другої половини

[686] Пов'язані із подією старозавітні тексти (Бут.3:15; Йов. 19:25; Пс 8:6; Іс.53: 1 – 12).
[687] Іванчо І. Ікона і літургія ...С. 410 – 419; Ісіченко І. Біблійні архетипи...С. 494 –495.

XVII ст. – XVIII ст. Київської, Львівської та Почаївської друкарень [688]. Характерно, що цикл Неділь зустрічається переважно в іконостасах теренів колишньої Речі Посполитої (території Поділля, Галичини, частини Білорусії), так що окремі дослідники пов'язали поширення циклу із явищем «окциденталізації» іконопису під впливом західних взірців[689]. Про тематику й іконографічні особливості цього циклу в названих іконостасах писали Р. Зілінко, Я. Ґємза, В. Ярема, З. Шантер, М. Яноха[690].

Дослідниця М. Пелех вказувала на наявність сюжетів Неділь на пределлах іконостасів XVII ст. (церкви Преображення в с. Зарудці, церкви Св.Димитрія у Львові на Знесінні)[691]. Одним із перших зразків введення циклу Неділь (1667 р.) був іконостас церкви Св. Миколая у Кам'янці-Бузькій (Львівщина); на другу половину XVII ст. припадає поява цих сюжетів також в іконостасах Успенської церкви у Львові, церкви Св. Трійці у Жовкві, церкви Св. Миколая в Любачові (Польща, тепер знаходиться у греко-католицькій катедрі Св. Йоана у Перемишлі), церкви Вознесіння у Волиці-Деревлянській та ін. Радше як вийняток у розвитку цієї тематики на теренах Лівобережної України сприймається Сорочинський іконостас: сюжети Неділь є в частині, що відповідає освяченню престолу – «Зіслання Св.Духа» [692]. Один з найвідоміших іконостасів зламу XVII–XVIII ст., доповнених тематикою Неділь П'ятидесятниці, це жовківський іконостас Івана Рутковича (1697–1699 рр. НМЛ). Зокрема, у ньому наявні сюжети «Увірування Томи», «Жони мироносиці», «Зцілення розслабленого/Овеча

[688] Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві...С.11 –19.

[689] Gronek A. Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej... S.350 – 359; Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczpospolitej... S.126 – 128; Ludera M. Problem "tradycji malarstwa ikonowego" w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej…S.49 – 51.

[690] Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII-XVIII ст. *Православний вісник*. 1972. №5-6. С.36 –44; Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku…S.100 –135.

[691] Пелех М. Розвиток іконографії пророчих ярусів іконостасів Західної України у першій половині XVIII ст...С.46 – 52.

[692] Можливо автором Сорочинського іконостасу був Алімпій Галик (учень КПЛ , що походив із Галичини і добре знав цю галицьку традицію) – Степовик Д. Українська графіка XVII-XVIII століть...С.131.

купіль», «Христос і самарянка», «Зцілення сліпого». Проте в іконопису кінця XVIII – поч. XIX ст. згадані композиції зустрічаються в іконостасах вже рідше, демонструючи втрату актуальності певних теологічних аспектів, важливих у попередній період.

У творчості Л. Долинського композиції циклу Неділь наявні у більшості його монументальних проектів, які замовляли і затверджували найвищі представники унійного кліру кінця XVIII – початку XIX ст. (львівські єпископи, ігумени монастирів чи архимандрити ЧСВВ). Загалом, у храмах Львова та Почаєва художник послідовно виконував чотири теми: «Увірування Томи», «Зцілення розслабленого», «Христос і самарянка» та «Зцілення сліпонародженого» (Табл. 6). Звертаючись до тлумачень цих євангельських уривків від Йоана, що читалися на відповідних недільних літургіях, можна виділити спільне послання, яке об'єднувало ці чотири теми: в них йшлося про питання віри у Воскресіння і божественну природу Христа[693]. Таким чином, Євангеліє від Йоана у різний спосіб звертало увагу вірних на складні питання взаємодії знання і віри, матеріального і духовного досвіду, проходження різних рівнів у сприйнятті, розумінні, усвідомленні правд віри. У розкритті символіки сюжетів неможливо оминути безпосередні відсилання до євангельські текстів, доповнених відповідними тлумаченнями та коментарями до Святого Письма. Оскільки в дослідженні йдеться про особливості іконографії та символіки циклу Неділь не загалом, а у доробку одного майстра у визначеному архітектурно-церковному просторі, вважаємо за доцільне зробити огляд сюжетів за хронологією їх виконання. Першим у списку великих малярських проектів Долинського був собор Св. Юра, де традиційні іконостасні чини перемістилися у простір святилища. Причому, в соборі Св.Юра розташування сюжетів празничкового циклу у вівтарі хоча здається досить довільним, проте у ньому прослідковується загальна тема «Воплочення Слова» (через сцени із життя Марії та Христа) та акцентується

[693] Рудейко В. Христос посеред нас: Впровадження у літургійне богослов'я...С. 126 –138.

зміст відкуплення гріхів і Воскресіння. Зокрема, у нижньому регістрі декоративної боазерії [694] святилища присутні теми Пасхального циклу: «Воскресіння», «Вознесіння» «Зіслання Святого Духа», які в теологічному розумінні втілювали еклезіологію «Церкви тріумфуючої» (Ecclesia triumphat): Христос, що переміг смерть стає запорукою духовного спасіння. Треба пам'ятати, що образи у святилищі собору не були призначені для загального огляду, тому й програма їх, очевидно, була орієнтована на духовенство, глибше обізнане із теологічними питаннями й літургійними практиками. В цьому (умовно названому нами празничковим) циклі немає оповідальності, а є акцент на духовне «переживання» євангельських тем. В такому контексті видається, що апробовані духовенством (єпископом Л. Шептицьким/? або кимось із пресвітерів собору) та виконані художником дві композиції: «Омовіння ніг апостолам» та «Зцілення сліпонародженого» (Рис.36) стають концентрованим виразом теми священства/служіння, і духовного прозріння людини, її відкритості до правд віри, що було метою і покликанням Церкви.

Сюжет «Зцілення Сліпонародженого» (Ів 9:1–38), у Святому письмі опирається на низку текстів (про дар зцілення від сліпоти – Іс 42:7; Іс 29:18; Мт 9:28–30; Мк 10:46–52; Посл Євр 11:6) і тут завжди йдеться про перевірку віри. Змістовно, найсутніснішою частиною євангельського тексту є уривок, де Ісус здійснює чудесне зцілення (Ів 9:6–7), після якого проголошує: «*Я є світло світу…*» (Ів 9:5). Характерною особливістю іконографії цієї сцени є те, що в численних випадках оздоровлень Христос рідко торкається потребуючих, але у випадках зі сліпими завжди робить це, – щоб незрячий відчув доторк. Символічною кульмінацією події є текст Євангелія від Йоана (Ів 9:38), який стверджує, що для віри потрібне знання і воля, коли зцілений сліпий говорить «Вірую, Господи!». Наявність цього сюжету у 3-х головних проектах Долинського впродовж 1770–1820-х рр., проектах замовлених

[694] Декоративна обшивка деревяними панелями, нерідко конструкція зі складним профілем; термін з пол. *boazeria,* використаний М.Драганом – Драган М. Українська декоративна різьба...С.161.

верхівкою унійного кліру, засвідчує важливий символічний зміст цієї сцени в тогочасних малярських програмах. Водночас, розмаїття конструктивних вирішень церковних інтер'єрів XVIII ст. урізноманітнювало не лише форму і обриси окремих ікон, але й впливало на пошуки композиційних вирішень, що залежали від конкретної оповіді, але й узгоджувалися з іншими частинами циклу.

Зокрема, порівняльна таблиця (Додаток 7) дозволяє також виявити і проаналізувати іконографічні відмінності цієї теми Долинського у різних храмах. Порівняння іконографії підтверджує, що Долинський в кожному із сюжетів про зцілення сліпонародженого, виділяючи головну смислову лінію, пророблял тему по-новому, залежно від умов і специфіки оздоблення храму .

В проаналізованих сюжетах «Зцілення сліпонародженого» (навіть за наявності порівняно дрібного формату, що не дозволяв деталізації – Рис.39) важливим для художника було не лише докладно змалювати подію, а передати відгук на неї глядачів, свідків, учнів Христа. У порівнянні цього окремого сюжету впадає у вічі також поступова зміна живописної манери художника: від легкого і невимушеного авторського малярства із розбіленим колоритом, пастозними вкрапленнями білил, прозорими легкими тінями, Долинський в останні роки діяльності перейшов до більшої лінійності, чітого контуру, великих локальних плям кольору (у Почаєві). У соборі Юра та церкві Зіслання Святого Духа в усіх оповідних сюжетах Долинський вільно і декоративно тактує лінії рисунку, що формують людський силует, надаючи фігурам поривчастий, легкий контур; тоді як у Почаївських розписах переважає академічний рисунок.

Наступною темою із циклу Неділь Пятидесятниці, тричі повторюною Долинським, була тема «Христос і самарянка» (Ів 4:4–26; 1Кор 2:14; табл.6), включена до празничкового циклу в соборі св. Юра, іконостасу церкви Зіслання Святого Духа та до композицій у головній наві Успенського собору Почаєва.

Богословський зміст цієї події полягав в тому, що у образі джерела «живої води» (Ів 4: 12–14) виступає сам Христос, віра у якого є джерелом спасіння, а жива вода є даром Святого Духа. Власну символіку має також криниця Якова, біля якої відбувається зустріч: ця криниця уособлює «зустріч» старозавітньої та євангельської традицій. У змалюванні сюжету про самарянку в різні епохи художники досить буквально слідували євангельському тексту аж до дрібних деталей; різні варіанти іконографії були у раніших лицевих Бібліях чи збірниках на зразок Ермінії Діонісія із Фурни (1730 р.)[695]. Згадані три композиції на цю тему у Долинського мають майже однакову іконографію, незважаючи на досить значні відмінності у місці розташування та масштабі кожної з них.

Аналізуючи особливості вказаної тематики у доробку Долинського варто детальніше зупинитися на іконостасі для церкви Зіслання Святого Духа, адже саме її посвята була найтісніше пов'язана з символікою Неділь П'ятидесятниці, відтак тут вказані сюжети доповнювали намісний ряд не випадково. У намісному ряді було іконостаса додатково було встановлено шість невеликих композицій у вигадливих рококових картушах: «Христос і Петро на морі», «Зцілення сліпонародженого», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Христос і самарянка», «Святі Тайни» і «Агнець Божий», з яких дві напряму відносяться до циклу Неділь, а дві останні – опосередковано.

Проте, зважаючи на загальну структуру іконостасу, вказані композиції мали досить малий формат і в них художник не міг розгорнути сюжет у повному обсязі. Отож, сюжет про зустріч Христа із самарянкою був змальований у цій церкві доволі лаконічно, знаходячи цікаві паралелі у південнонімецькому і австрійському малярстві др. пол. XVIII ст., як от розписи Й.Б.Штрауба для монастиря бенедиктинців у Шафтлярні (Баварія, 1756–1764 рр., та інші композиції невідомих майстрів австрійської школи.

[695] Ерминии или наставление в живописном искусстве... С.15-21.

Щодо загальної малярської схеми, у Долинського поміж 1770-ми і 1810-ми роками вона не зазнала принципових змін.

Доповнюючи міркування про євангельську основу іконографії сцени варто додати, що в давньоюдейській традиції вода цінувалася надзвичайно, а в Новому завіті «жива вода» (тобто джерельна, колодязна) була одним із символів Святого Духа. Цей образ по різному змістовно розкривається у семінарійній церкві, де семінаристи грунтовно ознайомлені із тонкощами богослові, та у паломницькій церкві Почаєва, до якої прямують тисячі прочан, щоб пересвідчитися у дії цілющої води з джерела від чудотворної стопи Богородиці. Тут чудеса здійснюються через воду за посередництвом Святого Духа у більш реальному життєвому контексті.

Інша композиція, тематично і символічно пов'язана зі зціленням силою Святого Духа через воду – «Зцілення розслабленого» (Ів 5: 2–9). Євангельська подія відбулася біля єрусалимської купальні Витезда (або «Бет-Хезда», з арамейської «*дім милосе*рдя»), а здійснене оздоровлення трактується як акт милосердя. Іконографічною основою теми є текст, в якому виділено декілька акцентів:

– велика кількість хворих біля купальні виступає алегорією духовної немочі світу, нездатності вибратися з оков гріха без допомоги Бога (Ів 5:3);

– словесний імператив Христа: «*Встань, візьми постіль твою і ходи*!» – вселяє у хворого віру і силу здійснити наказ. Так, у тому, хто підкоряється Божій волі – діє сам Господь. В сюжеті про зцілення принципово важливими є дві речі: Христос допомагає навіть у безнадійній ситуації (євангелист уточнює те, що хвороба тривала 38 років – Ів 5:5), і для того, щоб зцілитися, необхідно усвідомити свою духовну хворобу, мати бажання позбутися гріха. У тому, хто слухає заклик Христа – діє сам Бог, через своє слово. Водночас, здійснене чудо є фактом, який лише відсилає до важливішого – до значення зустрічі з Богом.

Сцена із розслабленим знаходить паралель із воскресінням Лазаря (цей образ розміщений у Почаєві практично навпроти; з сюжетом про воскреслого

Лазаря також пов’язаний сюжет про Тому, який вперше згадується саме у зв’язку із Лазарем Ів 11:14–16). Варто зазначити, що можна прослідкувати внутрішні взаємозв’язки і відсилання між композиціями почаївського циклу: вони є досить важливими і окремі сцени ніби взаємно підсилюють одна одну. Така система зв’язків між образами призначалася головним чином для духовенства, можливо, прості вірні могли сподіватися на відповідне тлумачення під час проповідей. Проте, не варто відкидати фактор специфічного барокового мислення тогочасних вірних, загалом їх глибокого ознайомлення із біблійними та євангельськими текстами, органічного сприйняття ними алегоричної барокової мови.

Образ «Увірування Томи» представлений лише у почаївському циклі Долинського як великоформатна вертикальна композиція в центральній наві . Він знаходиться найближче до іконостасу, оскільки надзвичайно важливий і піднесений за змістом. На прикладі Томи євангелист акцентує на розвитку віри, від скептицизму і потреби матеріальних доказів чуда, до відкритого визнання Воскресіння без видимих доказів і людського розуміння події (Ів 20:27). Після наочного переконання у таїнстві Воскресіння, яке переживає Тома, він дає найурочистіше визнання віри: «Господь мій і Бог мій», тому важливість цієї формули і її візуального відображення важко переоцінити.

Долинський розгортає композицію виділяючи два змістовні плани, які є рівноважливим: діалог і взаємодія між Христом і апостолом Томою, відгук на цю зустріч апостолів-очевидців. У формальному вирішенні, цей образ цілковито узгоджений із іншими великими композиціями циклу в головній наві. Більше того, сцена «Увірування Томи» завдяки віднайденому композиційному рішенню сприймається відкритою до вірних, від символічного простору євангельської події до простору реального храму.

Аналіз іконографічних джерел творчості Долинського проведений у розілі 2.2 дозволяє стверджувати, що художник був добре ознайомлений із центральноєвропейським католицьким малярством др. пол. XVIII ст. (Баварія, Австрія, Моравія, Угорщина). Серед митців, що оздоблювали

пізньобарокові храми вказаного регіону були попередники і вчителі Долинського, випускники і викладачі Віденської мистецької академії (Ф. А. Маульберч, Й. Фішер, Ф. К. Замбах). В подібних монументальних проектах для католицьких церков наратив євангельських чудес і притч також займав досить значну частину. Подібно, як сюжет про Христа і самарянку, тема «Увірування Томи» була надзвичайно популярною в малярстві Центральної Європи. Серед кращих зразків можна згадати розпис Й. Б. Штрауба для монастирської церкви в Етталі (1757–1765 рр., Баварія, чи образ Г. Вайса у церкві в Бад Шуссенрюд (1746 р. «Верхньошвабський бароковий шлях»). Своєрідність історії Томи у світогляді людини епохи бароко можна пояснити словами святого Григорія: «*Тома бачив одне, але повірив в інше; він бачив чоловіка зі шрамами і через це повірив у божество Воскреслого*»[696].

Підсумовуючи огляд живописних вирішень євангельських тем, виконаних Л. Долинським у різних унійних храмах можна стверджувати, що в розробці ідейно-богословської програми розписів митець не міг бути одноосібним автором. За тематичними паралелями, алегоричним наповненням і багаторівневим символізмом сюжетів проглядається послідовний вплив представників духовенства. Зважаючи на зміну принципів опорядження унійних храмів у XVIII ст. та суттєві трансформації в композиції іконостасу у другій половині XVIII ст., що мали значний вплив на обмеження кількості празничкових тем, спостерігався відбір нових сюжетів, головно із циклу Неділь. Втім, тематика циклу не впроваджувалася цілісно, а в кожному конкретному випадку обиралися певні мотиви, які найповніше відображали посвяту храму та загальну іконографічно-малярську програму. Зважаючи на вплив замовників (кліру) у формуванні цих програм, індивідуальний рівень інтепретації у Долинського проявлявся не у відборі сюжетів, а саме у способах їх живописного вирішення, у авторському

[696] Іванчо І. Ікона і літургія... С. 313, 365 –367.

переосмисленні окремих сцен та яскравій манері виконання. Тематика циклу неділь Пятидесятниці у корпусі творів Л. Долинського не лише займала важливе місце, але й демонструвала відгук художника на актуальні тенденції більш широкого релігійно-мистецького контексту.

Висновки до розділу.

Вивчення історії Почаївського монастиря у василіянський період його діяльності є важливим з огляду на існуючу конфесійно-культурну ситуацію навколо цього осередку української культури і духовності. Більшість фундаментальних праць про діяльність монастиря були написані у XX ст. представниками православної традиції, що наклалося на оцінку ними здійснюваних василіянами релігійних новацій та змін, особливо у сфері обрядовості та церковного мистецтва. У православний період (Російської імперії та радянський час) частина первісного комплексного оздоблення Успенської церкви монастиря була свідомо змінена і знищена, що суттєво утруднило вивчення цього питання. Привернення уваги до мистецького феномена Почаївської Лаври XVIII ст. належить таким дослідникам як Я. Ісаєвич, Я. Запаско, Д. Степовик, В. Александрович. Останніми роками історіографія Почаєва поповнилася працями В. Бочковської, В. Лось, Б. Лоренц, які доповнили джерельну документальну базу до вивчення релігійно-мистецької діяльності в монастирі у XVIII–XIX ст.

Однак, порівняно меншу увагу дослідники приділяли вивченню релігійних практик та особливостей функціонування Почаєва як паломницької святині понадконфесійного характеру. У дисертації зроблено суттєвий наголос на міжконфесійних аспектах розвитку нових релігійних практик, започаткованих у пост-тридентську епоху і поширюваних у християнській Європі протягом XVIII ст. Визначено, що подібний розвиток нових практик, який відбувався в різних конфесіях, мав спільну рушійну силу, якою була специфічна міракулярна побожність тої епохи. Визначено, що широкі зв’язки василіянського духовенства із папськими колегіумами в Європі (Баунсберг, Оломоуц), перебування у європейських столицях

(адміністративних і релігійних як Відень і Рим) сприяли ознайомленню з богословсько-мистецькими програмами католицької церкви. Водночас, розгляд української релігійної літератури XVII–XVIII ст. як православного, так і унійного кола засвідчив глибокий інтерес церковних інтелектуалів до питань алегоричної образності, символіки, конотаційних зв'язків тематики Святого письма у стосунку до актуальних релігійних та суспільних потреб українського соціуму.

Участь М. В. Потоцького і грона запрошених нам майстрів в будівництві та оздобленні нової Успенської церкви монастиря також йшла в руслі вказаних процесів. Окреслена хронологія будівництва і оздоблення церкви (1771–1791) дозволила показати тло, на якому чіткіше промальовуються аспекти взаємодії між духовенством, меценатом та майстрами, як у практичній (фінанси), так і в естетичній площині.

Комплексний аналіз сакральної топографії монастиря у історичній ретроспективі розвитку Почаєва як місця паломництв дозволив обґрунтувати програмність мистецького оздоблення, здійсненого Лукою Долинським на початку XIX ст. На основі порівняння теологічно-мистецької програми, впровадженої у Почаєві василіянами із подібними програмами інших паломницьких осередків на теренах Речі Посполитої, монархі Габсбургів та інших державних утворень того часу, вдалося розкрити цілий ряд аспектів релігійно-мистецької символіки, присвяченої вшануванню Почаївської Богородиці.

Окремо проаналізований комплекс робіт Л. Долинського в Успенській церкві Почаєва 1807–1810 рр. у контексті конкретного історичного наративу хроніки монастиря та здійснених у ньому чудес допоміг сформулювати важливий висновок щодо прямого зв'язку між текстуальними та візуальними джерелами XVIII ст. Для всебічного дослідження циклу «Чудеса Христа» авторства Л. Долинського було розкрито важливі теологічні основи циклу, відображені у текстах Святого письма та в тогочасних унійних церквоних виданнях. Розроблена типологія тем та сюжетів, представлених у широкому

малярському циклі із 15 великих та 56 малих композицій, дозволила розглянути цей цикл у контексті церковної маріології, вираженої в образотворчих малярських формах. Відповідна контекстуалізація великих і малих панно у загальній структурі циклу Л. Долинського обумовила реконструкцію первісної топографії сюжетів у просторі головної нави храму.

Вказано топографія розкриває складну систему взаємодії між окремими компонентами циклу у вигляді перехресних покликань між образами старозавітньої, новозавітньої та локальної тематики Почаївських чудес.

Аналіз головних євангельських тем у доробку Л. Долинського у порівняльному аспекті показав розвиток творчої манери та художню еволюцію мистця. Порівняльний аналіз окремих тематичних блоків малярства Л. Долинського здійснено через призму нових ознак у стилістиці та змістових наголосах композицій, безпосередньо пов’язаних із церковно-релігійними процесами того часу.

ВИСНОВКИ

1. У дисертації здійснено повне комплексне дослідження доробку Луки Долинського у широкому церковно-релігійному та культурному контекстах. Було проаналізовано наявний спектр фахової літератури, що дозволило чітко визначити ракурс дослідження, обрати відповідну методологію та здійснити фактичний і теоретичний аналіз об'єкта дослідження. Можна констатувати, що дана проблематика і представлений ракурс вивчення діяльності Л. Долинського, за деякими винятками, не були об'єктом наукового дослідження істориків, етнологів, на відміну від істориків мистецтва. Важливим джерелом дослідження стали власні фотоматеріали, зібрані у 2009–2019 рр. упродовж експедицій місцями діяльності Л. Долинського, які, разом із матеріалами з інших важливих осередків діяльності унійної церкви у кінці XVIII – на початку XIX ст., збагатили фактологічну частину роботи.

2. У результаті опрацювання публікацій, архівних та візуальних джерел було вирізнено основні етапи професійної біографії Л. Долинського, висвітлено її маловідомі сторінки та окреслено стосунки митця із середовищем духовенства у контексті розвитку унійної церкви кінця XVIII – початку XIX ст. Вдалося реконструювати канву професійних та особистих стосунків Л. Долинського із львівськими єпископами Л. Шептицьким, П. Білянським, вищими представниками єпархіального кліру та чину василіян.

3. Оскільки діяльність Луки Долинського розгорталася в неоднозначному історичному періоді, насиченому суперечностями щодо подальшої культурної та релігійно-мистецької ідентифікації унійної церкви, було визначено основні фактори, які впливали на цей процес. Серед них були фактори об'єктивні: зміна суспільно-політичного «ландшафту» після 1772 р., з усіма її викликами і можливостями; балансування ієрархів церкви між гілками влади і впливу (Віднем та Римом), поєднане з прагненням не забувати про місцевих вірних і локальний конфесійний контекст. Не менше

важили і фактори суб'єктивні – освіта, світоглядні й інтелектуальні вподобання митця, власний погляд єпископів та крилошан на перспективи церкви в нових умовах, а відповідно – різне бачення ними підтримки і розвитку українства завдяки освітнім, культурним та мистецьким ініціативам, патронованим церквою.

4. Дослідження специфіки церковно-релігійних процесів у Львівсько-Галицькій єпархії в другій половині XVIII – на початку XIX ст. показало динаміку патронату: від грандіозних задумів Атаназія та Лева Шептицьких, або елітного за проєктуванням, гроном майстрів та ідейною програмою паломницького василіянського комплексу в Почаєві, через етап більш стриманого і традиційного розуміння ролі церковного мистецтва єпископом П. Білянським та аж до поступового падіння інтересу щодо мистецьких форм як інструмента утвердження конфесії за наступних львівських владик (А. Ангеловича, М. Левицького), із перенесенням уваги на освіту й суспільно-політичні права їхньої пастви.

5. Аналіз стану львівського художнього осередку із другої половини XVIII – до початку XIX ст. засвідчив як великий потенціал тогочасних церковно-мистецьких проєктів, так і потенційний брак місцевих художніх сил та необхідність залучення майстрів-іноземців (Б. Меретіні, Й. Г. Пінзель та ін.) або підготовки власних митців у провідних європейських академіях (Л. Долинський, В. Береза). Разом із тим, синхронно реалізовані у локальному контексті релігійно-мистецькі проєкти римо-католиків та уніатів продемонстрували моменти взаємодії / співпраці певних представників художньої сфери, що дозволило дослідникові визначити ділянки, де така взаємодія не була бажаною.

6. У контексті розвитку української унійної церкви другої половини XVIII – початку XIX ст. з'ясовано міру інтересу церковних діячів до релігійного мистецтва як засобу впливу на вірних та способу утвердження престижу конфесії на рівні художньо-мистецьких моделей та взірців. Ґрунтовний розгляд релігійно-мистецьких практик, підтримуваних унійною

церквою, дозволив трактувати такі явища, як коронації чудотворних ікон, різноманітні релігійні урочистості, святкування річного літургійного циклу як впливові за значенням і за змістом церковно-мистецькі форми діяльності. При цьому аналіз запропонованого істориками концепту «конфесійної конкуренції» та вивчення міжконфесійного контексту Львова підтвердили, що конфесійний фактор був одним із пріоритетних при формуванні теологічно-художніх програм архітектури та оздоблення унійних храмів. На прикладі діяльності Л. Долинського показано, що за відсутності фінансово й політично впливової української / руської аристократії поза суспільною верствою духовенства, мистецькі форми високого рівня мали можливість розвиватися головно в руслі церковного мистецтва, навіть демократичний і доступний жанр портрета в українському мистецтві другої половини XVIII ст. був представлений переважно портретами духовенства.

7. Проаналізуваши етапи професійного становлення Л. Долинського, вдалося виокремити опосередкований вплив на його мистецьку свідомість культури українського бароко другої половини XVIII ст. на ранньому етапі та високий рівень вишколу в художній академії у Відні, уможливлений завдяки протекторату єпископа Л. Шептицького. На підставі кореспонденції та звітів від представника єпископа у Відні було докладно висвітлено цей період навчання Л. Долинського. Доведено, що для митця входження до середовища Віденської академії та ознайомлення зі зразками католицького релігійного бароко значною мірою відкрили можливості культурного перенесення ідей, взірців, стилістики та форм на ґрунт східнохристиянської української традиції. І в питаннях культурного трансферу й оновлення алегорично-образної мови та формальної давньої традиції іконопису завдання і цілі єпископа та митця були спільними.

8. На основі аналізу художнього середовища Віденської академії, навчальної програми та естетичних уподобань її викладачів було встановлено найімовірніші джерела творчих інспірацій Долинського, які значною мірою визначили його подальший стиль і авторську художню манеру. Ця манера

засвідчила засвоєння Долинським взірців католицького бароко у його центральноєвропейському варіанті (коло художників Ф. А. Маульберча, М. Й. Шмідта (Кремзера), Ф. К. Замбаха та ін.). На формування нової іконографії вплинули й особистісні фактори: естетичні уподобання і мистецькі пріоритети самого художника, що отримували схвалення у його покровителя Л. Шептицького.

9. З'ясовано, що тематична релігійно-мистецька програма першого великого проєкту Л. Долинського, яким було внутрішнє оздоблення собору Св. Юра, узгоджувалася й обумовлювалася замовником в особі єпископа. В результаті дослідження виділено основні пункти цієї програми та визначено комплексність унійного богословсько-мистецького синтезу. Зокрема, у дослідженні обґрунтовано тезу про специфіку семантичних і візуальних конотацій образу св. Юрія Змієборця, увічненого на фасаді та в інтер'єрі собору, як своєрідного символу «унійного тріумфалізму» епохи Л. Шептицького.

10. Простежено внесок Л. Долинського в новаторське переосмислення художньої форми і теологічного змісту іконостасів багатьох львівських унійних храмів: собору Св. Юра (1778–1780), церкви Зіслання Святого Духа (1784–1787), церкви Св. апостолів Петра і Павла (1790-ті роки), церкви Св. Онуфрія (1820–1821). Для кожного з цих храмів Л. Долинський створював оригінальні малярські цикли, нерідко «розгортаючи» елементи іконостаса у настінний простір святилища або взагалі руйнуючи його цілісність в межах єдиної площини. В названих монументальних проєктах відзначено чимало новацій з погляду стилю, іконографії та авторської манери, новацій, споріднених із західноєвропейськими взірцями.

11. На підставі архівних матеріалів та музейних збірок відтворено і проаналізовано роботи Л. Долинського та інших львівських митців кінця XVIII ст. над опорядженням церкви Зіслання Святого Духа Львівської духовної семінарії. Здійснено графічну реконструкцію ймовірного вигляду іконостаса церкви (частково знищений, частина зберігається у розібраному

вигляді у фондах Національного музею у Львові), подальший аналіз та інтерпретацію послідовності і змісту сюжетів, що дозволило зробити висновок про особливості ідейної програми, реалізованої за задумом єпископа П. Білянського і орієнтованої на виховання семінаристів. Водночас простежено, як до вказаних елементів традиції Л. Долинський зумів долучити цілий ряд стилістичних і формальних новацій, осучаснюючи і модифікуючи традицію. Доведено, що цей проєкт Л. Долинського відображає пошук стійких ознак актуального стилю у поєднанні із національною специфікою і традицією українського іконостаса.

12. Окреслено і проаналізовано особливості діяльності Л. Долинського для чину св. Василія Великого (у Почаєві та Львові). Результати вивчення проєктів Л. Долинського для василіянських святинь суттєво доповнили знання про їхні теологічні програми, було віднайдено аналогії між літературними джерелами та образотворчим втіленням цих програм. Зокрема, на підставі описів оздоблення та архівних джерел з історії церкви і монастиря св. Онуфрія чину св. Василія Великого у Львові було запропоноване трактування головної ідеї розпису в підкупольному просторі, що містив зображення отців Східної та Західної церкви, як утвердження ідеї відновення церковної єдності обох гілок християнства.

13. У дослідженні обґрунтовано концепцію первісної ідейної програми оздоблення Успенської церкви Почаєва, пов’язаної із сакральною топографією чудотворного місця та паломницькою роллю святині. Концепцію сформульовано на основі комплексного аналізу архівних джерел, стародруків та описів оздоблення і обряду коронації у поєднанні із візуальними джерелами. Для глибшого розуміння загальної ідеї та значення локального циклу чудес в Успенській соборній церкві на зламі XVIII–XIX ст. цю пам’ятку було розглянуто в системі функціонування культу (за Г. Белтінгом), в контексті місця об’явлення і паломництва до святині.

14. Завдяки візуальним джерелам було підтверджено впровадження василіянами у Почаєві складних богородичних концептів (Непорочного

Зачаття Діви Марії, концепту Speculum Sine Macula). Окрім візуальних, були залучені наративні джерела: хроніки монастиря і книги опису чудес Богородиці Почаївської, які дозволили точніше визначити хронологію та зміст циклу «Чудеса Христа» авторства Л. Долинського. У дослідженні з'ясовано тематичний репертуар сюжетів, проаналізовано їх контекстуально-змістовні зв'язки із загальною теологічною програмою оздоблення та здійснено реконструкцію первісної топографії сюжетів циклу в головній наві собору.

15. Отже, проведене дослідження підтвердило, що серед чинників, які вплинули на провідну роль постаті і вагомість внеску Л. Долинського в історію художньої культури Львова кінця XVIII – початку XIX ст., можна вирізнити: програмність реалізованих митцем проєктів, інспірованих вищим унійним духовенством, послідовність їх реалізації в контексті міжконфесійних стосунків у єпархії; орієнтацію художника на впровадження нових іконографічних та стилістичних взірців; неординарність і глибину контекстуальних зв'язків у межах образів теологічної тематики, що поєдналися із високим професійним рівнем Л. Долинського, здатністю глибоко переосмислювати і втілювати складні теологічні концепти в оригінальній і впізнаваній творчій манері. Водночас варто відзначити, що актуалізація постаті Луки Долинського на сучасному етапі обумовлена необхідністю вивчення, збереження та популяризації на фаховому рівні видатних зразків релігійної культури і мистецтва Львова кінця XVIII – початку XIX ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Центральний державний історичний архів України у Львові

Ф.201, Греко-католицька митрополича консисторія у Львові

1. Протоколи візитацій василіянських монастирів Руської провінції (1730–1765). Оп. 4б, спр. 613. 1917 арк.

2. Протоколи візитацій василіянських монастирів Руської провінції (1747–1749). Оп.4 б, спр. 529. 1075 арк.

3. Протоколи візитацій василіянських монастирів Руської провінції (1751). Оп. 4б, спр. 529. 160 арк.

4. Запис поточних видатків василіанського монастиря в Почаєві за 1772–1789 рр. Оп. 1, спр. 3271. 224 арк.

Ф.684, Протоігуменат монастирів ЧСВВ у Львові

5. Інвентар монастиря оо.василіян у Крехові 1739 р. Оп.1, спр. 2042.

6. Інвентар монастиря оо. василіян у Крехові 1766 р. Оп. 1, спр. 2045.

7. Опис будівництва церкви Св.Онуфрія оо.василіян у Львові у 1780 р. Оп.1, спр. 2360.

Відділ рукописів ЛННБ ім. В.Стефаника НАН України

Ф.3. Центральний василіянський архів і бібліотека у Львові

8. Богослужебний збірник XVIII–поч.XIX ст. [скоропис] МВ-52. оп. І. 55 арк.

9. Перебудова і оздоблення церкви Св.Онуфрія монастиря оо.василіян. МВ-115. Арк.17–21.

10. Інвентар катедрального собору св.Георгія у Львові 1719–1729, 1734 рр. МВ-129/140. 61 арк.

11. Хроніка монастиря Св.Георгія у Львові «Acta Monasterii Leopoliensis S.Georgii … 1763–1786». МВ – 103, 80 арк.

12. Хроніка монастиря у Крехові «Dzieje klasztoru Krechowskiego 1776–1861». МВ-121/130.131 арк.

13. Хроніка Улашковецького монастиря ЧСВВ 1770–1849. МВ-113. 76 арк.

14. Хроніка святоонуфріївського монастиря у Львові, 1815–1891.МВ-115. 209 арк.

15. Tractatus Theologicus de Gratia, Merito et Demerito, rev.Matkovski I.,Grondziewicz M. O.S.B.M. 1758–1759. МВ-68. 426 арк.

Державний архів Тернопільської області

Ф.258. Почаївська Успенська Лавра

16. Описи майна Почаївського монастиря за 1714–1764 рр. Оп. 3, спр. 1178.

17. Хроніка Почаївського монастиря за 1557–1779 рр. Оп. 3, спр. 1163. 160 арк.

18. Контракт Почаївського монастиря з М. Полейовським, сницарем львівським, на виготовлення шести вівтарів. 1781 р. Оп.3, спр. 253

19. Книга візитацій василіанських монастирів (1737, 1739, 1740 рр.). Оп. 3, спр. 1194. 38 арк.

20. Каталог книг и икон, находящихся в библиотеке Лавры (1831 р.). Оп. 3., спр. 12. 23 арк.

21. Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. (1802–1828 гг.). Оп. 3, спр. 1286. 181 арк.

22. Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. (1817 г.). Оп. 3, спр. 1287.

Архів польської провінції оо.домініканців у Кракові

Ф. «*Archiwum Lawry Poczajowskiej* «

23. «Xięga cudów Obrazu Poczajowskiego N Maryi Panny y Stopki». Sygn. 15. 100 арк.

24. Ksiega rachunkowa monasteru w Poczajowie 1745–1789. Sygn. 14.141 арк.

25. Оп. 3, спр. 1286. Дело о ревизии Почаевского и других монастырей Василианского ордена. 1802–1828 гг. 181 арк.

Відділ рукописів і стародруків Національного музею у Львові ім.А.Шептицького

26. Архів крилошанина о.І.Ґудза. Кореспонденція в інтересах Львівської єпархії греко-католицького обряду 1775–1776 рр., Відень [Рукопис]. Ркл. № 129. 97 арк.

27. Архів крилошанина о.І.Ґудза І. Кореспонденція в інтересах Львівської єпархії греко-католицького обряду 1780 р., Відень [Рукопис]/Опр.О.Купчинський. Ркл. № 134. 301 арк.

28. Книга візитацій 1740–1743 рр. Протоколи генеральних візитацій церков мЛьвова, 1743 р. Ркл.№17

29. Візитація церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці у с.Мшана, 1765 р. Ркл.№25. 109–113 арк.

30. Візитація церкви Успіння Пресвятої Богородиці у с.Жовтанці, 1763 р. Ркл.№23. 502–504 арк.

Опубліковані джерела і стародруки

31. Амвросий, архимандрит [Лотоцкий]. Сказание историческое о Почаевской Успенской лавре бывшего наместника Лавры архимандрита Амвросия, с дополнительными главами о позднейших покойных священно-архимандритах Лавры, архиепископах: Агафангеле, Димитрие и Тихоне (Изд. 3-е). [Б.м.],1886.

32. Галятовський І. Небо новое з новими звездами сотворенное, то єсть Преблагословенная Дьва Марія Богородица з чудами своіми. Львів, 1665.

33. Акти Святоюрської юридики XVI–XVIII ст. Договір купівлі продажу нерухомості від 9 червня 1781 р. Відділ рукописів і стародруків НМЛ. Ркл. №147 (460425), арк.4–4 зв.

34. Гора Почаєвская стопою чудесно из нея істекающую чудодійственную воду імущею й іконою чудотворною Пресвятої Діви

Матери Божія Мариі почтена, всему міру ясна і явна. Почаев, 1793.

35. Описание Почаевской Лавры вскоре по отпадении ея в унию в 30-х годах XVIII века (Из визиты униатского епископа). Волынские епархиальные ведомости. 1909. №34.

36. Пісні до Почаївської Богородиці. Репринт друку 1773 р. /Транскрипція і комент. дослідження: Ю. Медведик. Львів, 2000.

37. Atlas Marianus. De Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis. Avctore Guilielmo Gumppenberg é Societate Iesv. Liber III-[IV]; Wilhelm Gumppenberg, 1659. Warburg Digital Collection Christian Art, URL: http://catalogue.ulrls.lon.ac.uk/record=b2606719~S12 (10–03–2015)

38. Gora Poczajowska stopka’ cudownie z niey wyplywaia’ce’ cudotworne’ wode’ maia’ca’. Poczajow, 1757.

39. Schülerprotokoll vom Jahre 1766 bis1784. Katalog №2S/8. Відділ рукописів і стародруків НМЛ. Ркл. №146.

40. [Wielgorski] Antoni od sw.Ducha. Żródło Dla Wszystkich spragnionych Obfite.. Marya Panna… na Piaskach Tomaszowskih plynące. Lwow, 1746.

41. Węgrzynowicz A. A. Kazań niedzielnych księga pierwsza. To iest, siedm Trąb, z obiawienia Jana Swiętego przeciwko siedmiom głównym grzechom... Kraków: w drukarni Akademickiey, 1708.

Література

42. Александрович В. Холмська ікона Богородиці. Львів, 1993.

43. Александрович В., Ричков П. Собор святого Юра у Львові/ серія: Нац. святині України. К.:Техніка, 2008. 232 с.

44. Александрович В. Скульптура. Історія українського мистецтва: у 5 тт. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольльору та етнографії ім.М.Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 382–388.

45. Александрович В. Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття /Історія українського мистецтва: у 5 тт. Київ: Інститут

мистецтвознавства, фолькльору та етнографії ім.М.Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С.393–417.

46. Александрович В. Матеріали до історії мистецького оздоблення загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: наук. зб. Луцьк, 2005. Вип. 12. С. 119–126;

47. Александрович В. Три документи до історії львівської скульптури 1730-х років. *Ковчег:* наук. зб. із церковної історії. Львів, 2000. Ч. 2. С. 339–346.

48. Альмес І. Богослужбові книги у Крехівському василіанському монастирі у другій половині XVIII ст. *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*. Кн. 1. Львів, 2014. С.155–168.

49. Альмес І. Книгозбірні у соціокультурному просторі чернечих спільнот Львівської єпархії XVII – XVIII ст. Дис. … н.с. канд. іст. н. [рукопис]. Львів: Український католицький університет, Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України, 2018. 318 с.

50. Альмес І. Carmelitana у бібліотеках василіянських монастирів Львівської єпархії ХУІІІ ст. /*Свята Тереза від Ісуса і Україна –Santa Teresa de Jesus y Ucrania* (Наук. зб. упор. Б.Чума). Львів, 2017. С.174–193.

51. Андрохович А. Віденське Barbareum. Історія королівської Генеральної греко-католицької семінарії при церкві св. Варвари у Відні з першого періоду її існування (1775–1784). *Греко-католицька духовна семінарія у Львові. Матеріяли і розвідки.* Львів: Бібльос, 1935. Ч.1. С.2-57.

52. Антонович С. Короткий історичний нарис Почаївської Успінської лаври. Кремянець на Волині, 1938. 70 с.

53. Антонович Д. Українська скульптура. URL: http://izbornyk.narod.ru/cultur/cult18.htm (дата 02-03-2017).

54. Базен Ж. Бароко и рококо. Москва: Слово/Slovo, 2001. 288 с.

55. Бандрівський М. З історії церкви святих апостолів Петра і Павла у Львові. Львів, 2009.

56. Бароко. Архитектура, скульптура, живопись. (Под ред. р.Томана и А.Беднорца, пер. на рус.). Könemann, 1998

57. Бартосик Г. OFM Conv. Богородица в богослужении Востока и Запада. [Б.м.], Издательство ОО.Францисканцев. 2003. 342 с.

58. Баттистини М. Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительногоискусства /пер.с итал. Москва, 2008. 384с.

59. Белтинґ Г. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.:Прогресс-Традиция, 2002. 540 с.

60. Бернен С., Бернен р. Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи 1270–1700 / пер с англ. р.Петрова, В.Симонова. Санкт-Петербург:ГА Академический проект, 2000. 257 с.

42. Білоус Ф.І. Описаніє иконъ по церквахъ рускихъ въ столичъномъ градъ Львовъ. Львовъ: Тип. Ин-та Ставропигии, 1858. 70 с.

61. Бочковська В. Каталог видань Почаївського та Унівського монастирів XVIII–XX ст. з колекції Музею книги і друкарства України / Упор. В. Г. Бочковська, Л.В.Хауха, В. А. Адамович. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 359 с.

62. Бочковська В. Рідкісна гравюра на шовку «Почаївська Богородиця з чудами» в збірці Музею книги і друкарства України. *Волинська ікона: дослідження та реставрація /Матеріали XV міжнародної наукової конференції*. Луцьк, 2008. С. 152–154.

63. Бочковська В. Історія Почаївського монастиря у візитаціях XVIII – 1-ї чверті XIX ст. *Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічні дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів*. К., 2009. С.70–79.

64. Бочковська В.Г. Почаївський духовний осередок в історії і культурі українського народу XVIII – 30-х років XIX ст. : Дис.... канд. істор. наук: 07.00.01 /Київський національний університет ім.Т.Шевченка. Київ, 2018. 222 с.

65. Ваврик М. Нарис розвитку і стану василіянського чина XVII – XX ст. Топографічно-статистична розвідка. *Analecta OSBM, Seria II. Sectio I. Vol.XL*. Рим, 1979. 219 с.

66. Ваврик М. По василіянських монастирях. Торонто, 1958. 286 с.

67. Великий А.-Г. Літопис Кристинопільського монастиря між літами 1763–1785. Львів, 1925. 342 с.

68. Великий А.-Г. З літопису християнської України. Церковно-історичні радіолекції з Ватикану: у 9 тт. Рим-Львів: вид-во оо. василіян, 2000. Т. VI: XVIII ст. 288 с.

69. Вечерський В. Українські монастирі. К.: Наш час, 2008. 400 с.

70. Вечерський В. Архітектурний устрій українських монастирів доби Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.). *Студії мистецтвознавчі*. 2003. №1. С. 62–77.

71. Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці – архітектор Бернард Меретин і сницар Іоан Георгій Пінзель. Львів: Центр Європи, 2005. 160 с.

72. Вуйцик В. Вибрані праці. *Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2004. №14. 328 с.

73. Вуйцик В. Архикатедра Святого Юра у Львові: Архітектурний ансамбль. *Вісник ін-ту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 1994. Ч.14. С.19 –22.

74. Вуйцик В. Митрополити Атанасій і Лев Шептицькі та їх внесок у мистецьку культуру України. *Київська Церква.* Київ, 2001. №2-3(13 –14). С.253 –256.

75. Вуйцик В. Святонуфріївський монастир у Львові. *Вісник Інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2004. №14. С. 48 –59.

76. Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т. 236. С. 305 –313.

77. Вуйцик В. Нові документальні відомості про українського гравера і друкаря XVIII століття Івана Филиповича. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т. 236. С.457 – 463.

78. Гайковський М., Паславський І. Антоній Ангелович: його епоха і діяльність. Львів: Логос, 2006. 78 с.

79. Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва, в 6 тт. Т.3:Мистецтво др. пол. XVII–XVIII ст.* Київ, 1968. С.103 –151.

80. Георгий Победоносец. *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 тт*. М., 1987.Т.1: А–К. С.274.

81. Гнатюк В. Національне відродження Австро-угорських українців (1772-1880) / (Упор. тексту, ред. Ф.Стеблій). Львів: Ін-т українознавства ім.І.Крип'якевича, НАН України, Шашкевичівська комісія, 2006. 72 с.

82. Гнатюк О. «Богогласник» як антологія духовної поезії XVII–XVIII століть. *Записки НТШ. Праці Філологічної секції*. Львів, 1995. Т. 229. С. 7–15.

83. Говгера В. о. Організаційна структура Львівської єпархії XVIII ст. (1700 –1772). Львів: Тріада-Плюс, 2014. 1168 с.

84. Голубець М. Долинський. Львів, 1924. 16 с.

85. Голубець М. Сто літ галицького малярства /*Галицьке малярство (три статті*). Львів, 1926. С.3 –11.

86. Голубець М. Малярі-василіяни на тлі західноукраїнського церковного малярства XVIII в. *Записки чина св.Василія Великого*. Львів, 1930. С.447–496.

87. Гординський С. Українська ікона 12 –18 сторіччя. Філадельфія: Провидіння, 1973. 212 с.

88. Гуцаленко Т. Хроніки василіянських монастирів як джерело до вивчення історії Західної України. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника*. Київ, 1992. Т.1.С.4 –16.

89. Ґрешлик В. Ікони українців Східної Словаччини XVIII століття.

Кілька уваг до співіснування традицій і іновацій в іконопису периферії. *Пам'ятки культури. Історія та культура. Науковий часопис.* 2005. Ч. 1 (146). С. 24 – 39.

90. Ґрешлик В. Патроцінії церков візантійського обряду в регіоні Карпат та їхні ікони. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту: "Ерделівські читання"* (Ред. кол.: І. І. Небесник та ін.). Ужгород: Ґражда, 2013. С. 125 –132.

91. Гриньох І. Теологічні основи почитання Пресвятої Богородиці. *Богословія.* Рим, 1970. Т. 34. С. 152–187;

92. Дашкевич Я. Проблеми дослідження історії української греко-католицької церкви нового і найновішого періодів. /Дашкевич Я. Україна на перехресті світів. Релігієзнавчі й соціокультурні студії. Львів: Ін-т української археографії і джерелознавства ім.М.Грушевського, вид-во УКУ, 2016. С.9 –19.

93. Міляєва Л. Українські чудотворні ікони Богоматері в православній і католицькій традиціях. *Альманах"94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник.* Львів, 1995. С. 92 – 96.

94. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII-XVIII століть. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т.236. С.117–126.

95. Денисенко А. Емблематичні, алегоричні та символічні сюжети в українських стародруках другої половини XVII–XVIII століть. URL: http://www.mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/195-213.pdf (дата перегляду: 23-09-2018).

96. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. 204 с.

97. Долинський Лука /*Митці України (Енциклопедичний довідник*. (За ред. А.Кудрицького). Київ:Українська енциклопедія, 1992. С.221.

98. Дубилко І. Почаївський манастир в історії нашого народу. Вінніпег: Інститут дослідів Волині, 1986. Ч.56. 115 с.

99. Ерминии или наставление в живописном искусстве, оставленное иеромонахом и живописцем Дионосием Фурноаграфиотом. 1701-1755 /пер. архим. П.Успенского. Москва,1993. 238 с.

100. Жишкович В. Рококові іконостаси-вівтарі Західної України: особливості образно-пластичної побудови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2008. № 7. С. 76–83.

101. Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.

102. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ: Наукова думка, 1982. 288 с.

103. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 179 с.

104. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 155 с.

105. Жолтовський П. Декорація Львова на урочистостях коронації образа Домініканської Богородиці у 1751 році. *Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства*. Львів, 1994. Т.CCXXVII. С. 382 – 386.

106. Замойський провінційний собор Руської Унійної Церкви 1720 року, кн. 1: Діяння та постанови (Серія «Київське християнство», т. 23) /упор. р. Паранько, Іг. Скочиляс, Ір. Скочиляс. Львів: Український католицький університет, 2021. 804 с.

107. Застирець Й. Петро Біляньский – епископ Львівский, Галицкий і Каменця Подільського 1781-1798 р. Тернопіль, 1908. 24 с.

108. Західноєвропейський рисунок XVI-XVIII ст. зі збірок Львова. Каталог виставки /упор. Д.Шелест. Львів, 1982. 112 с.

109. Зидер р. Что такое социальная история? Разрывы и преемственность в освоении «социального»/ *Thesis,* 1993. Вып.1. С.163-180.

URL: https://www.hse.ru/data/108/314/1234/1_4_2Sied.pdf (Перегляд 21-09-2019).

110. Зубко П., Приймич М. Кошицька та Ужгородська катедри. Ужгород: Ґражда, 2013. 40с.

111. Зубрицький М. Причинки до історії руського духовенства в Галичині від 1820-1853 рр. *Записки НТШ*. Львів, 1909. Т.88. С.118-150.

112. Іванчо І. Ікона і літургія /пер. з угор. о.Л.Пушкаш). Львів: Свічадо, 2009. 500 с.

113. Ісаєвич Я. До характеристики культури доби бароко: василіанські освітні осередки. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2004. Т.12. С.195–206.

114. Ісаєвич Я. Книговидання і друкарство в Почаєві: ініціатори та виконавці. *Друкарня Почаївського Успенського монастиря та її стародруки* / Зб. наук. праць. Київ: Нац. б-ка України ім. В.Вернадського, 2011. С.7 –22.

115. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха бароко XVII–XVIII ст. Львів –Київ –Харків, 2011.

116. Ісіченко І. Біблійні архетипи в художньому світі барокової проповіді. *Київська академія.* Київ: Лаурус, 2014 – 2015. Вип.12. С. 214–221.

117. Історія українського мистецтва: у 5 т. /Гол. ред. Г. Скрипник, ред. т. Д. Степовик. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім.М.Рильського, 2011. Т.3: Мистецтво другої половини XVI-XVIII століття. 1088 с.

118. Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення /альбом. Київ: Грані-Т, 2007.151 с.

119. Изгнание торгующих из храма (Важнейшая седьмица в годовом круге). *Византийская изобразительная традиция и иконография*

URL: http://byzantion.ru/forums.php?forum=15

(дата перегляду 20-01-2014)

120. Капраль М. Богоявленське братство Львова у XVIII ст.: дослідження та матеріали. *Львівські історичні праці. Джерела*. Львів, 2016. Вип. 5. С. XXXIII.

121. Карліна О. Українська греко-католицька церква (УГКЦ). Енциклопедія історії України. Т.10: Т–Я.

URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ukrainska_hreko_katolytska (дата перегляду: 08-02-2017).

122. Карпюк Л. Ікони святого Юрія Змієборця XVI-XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею.

URL : http://volyn-museum.at.ua/publ/muzej_volinskoji_ikoni (дата перегляду 04-03-2014)

123. Киричук О., Орлевич І. Львівський Ставропігійський інститут (1788-1914).Роль суспільно-політичному, культурному та релігійному житті українців Галичини./ Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України, Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії Львів: Логос, 2018. 288 с.

124. Клявза К. Богословська герменевтика ікони. Львів, 2009. 128 с.

125. Кметь В. «Життєписи львівських єпископів грецького обряду» - пам'ятки української історіографії другої половини XVII ст. *Lwów: miasto – społeczeństwo – kultura. Studia z dziejów Lwowa* /pod red. Kazimierza Karolczaka. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002. С.65 – 92.

126. Кметь І. Ф. Образ Божої Матері у фольклорі: українська апокрифічна традиція: автореф дис....канд. філол. наук: 10.01.07 / Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів, 2009. 231 с.

127. Кобрин М. Замойський синод і формування традиційної ідентичності УГКЦ. *Вісник ЛНУ. Серія: філософські науки*. Львів, 2012. Вип. 15. С. 234–242.

128. Колпакова Н. Еволюція образу Св.Юрія як вияв архетипу «священного воїна-захисника». Традиція і культура. Культурний набуток людства у свідомості нових поколінь. Київ, 2007. Ч.1. С.40 – 42.

129. Кондратюк А. Вівтарні розписи Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. *Народознавчі зошити*. 2002. №3 –4. С.222 – 228.

130. Кондратюк А. Семантика деяких сюжетів Троїцької надбрамної церкви. (До питання про реконструкцію теологічного задуму). *Мистецтвознавство України.:Зб. наук. пр. Академії мистецтв України.* Київ: СПД Кравчук В.К., 2003. Вип.3. С.323 –330.

131. Крвавич Д. Українська скульптура періоду рококо. *Записки НТШ*. Львів, 1998. Т.236. С.136–139.

132. Кревецький І. Королівство Галичина і Володимирія. 1772 –1918. *Стара Україна*. 1925. №1 –2.

133. Кріль М. Слов'янські народи Австрійської монархії: освітні і наукові взаємини з українцями 1772-1867 рр. Львів: Сполом, 1999. 294 с.

134. Крип'якевич І. Українське життя в часах Шашкевича. *Неділя*. Львів, 1911. Ч.43/44.

135. Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини (кінець XVIII-XIX ст.). *Записки НТШ. Праці мистецтвознавчої секції*. Львів, 1998. Т.236. С.155 –173.

136. Купчинська Л. Забутий документ до біографії художника Луки Долинського. *Вісник Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Ч. 46. С. 62–63.

137. Купчинська Л. Архів Івана Ґудза – джерело дослідження раннього періоду творчої діяльності Луки Долинського. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2019. №3. С.15–23.

138. Левицька М. Львівський портрет кінця XVIII – першої половини XIX ст. Художній і меморіальний виміри. К.: Наукова думка, 2019. 168 с., ілл.

139. Левицька М. Скульптура й живопис у Львові кінця XVIII – першої половини XIX ст. *Історія Львова: у 3 томах*. Львів: Центр Європи, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2007. Т. 2: 1772–1918. С. 99–114.

140. Левицька М. Галерея портретів греко-католицького духовенства із колекції Перемиської капітули (XVIII–XIX ст.): меморіальний та мистецький аспекти. *Буття в мистецтві (Зб. наукових праць і матеріалів на пошану С. Костюка з нагоди 80-річчя*). Львів: ЛНБ ім.В.Стефаника НАН України, 2007. С. 304–318.

141. Левицька М. Роль Української Греко-католицької церкви у збереженні національної ідентичності українців на україно-польському пограниччі. *Українська культура: з нових досліджень. (Збірник наукових праць на пошану С. Павлюка з нагоди 60-річчя*). Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2007. С. 191–207.

142. Левицька М. Integrati et merito…Портрети ієрархів Української Греко-Католицької Церкви кінця XVIII – середини XIX століття. *Митрополит Михайло Левицький та його доба. Зб. наук. праць. (Серія: Духовні діячі України).* Львів: Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАНУ, Інститут релігієзнавства, Інститут історії церкви УКУ, 2010. С. 164–178.

143. Левицька М. Віденський досвід Луки Долинського (1775-1777 роки). *Записки НТШ*. Т. CCLXI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 2011. С. 223 –232.

144. Левицька М. Євангельський сюжет «Христос виганяє торгівців із храму» у мистецтві західноєвропейського та українського бароко: іконографічні паралелі. *Народознавчі зошити*. 2014. Вип. 6. С. 1223–1230.

145. Левицька М. Проблемні питання історії українського мистецтва у XIX ст. Присутність чи відсутність у центральноєвропейському контексті? *Ukrainistika: minulost, pritomnost, budoucnost III. Literatura a kultura*. Brno: Masarykova Univerzita, 2015. S. 415–424.

146. Левицька М. Зображення апостолів і пророків в іконостасних циклах Луки Долинського (кін. XVIII – початок XIX ст.): пошуки образної виразності. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*.

Львів: Львівська православна богословська академія УПЦ КП, 2016. С. 255–271.

147. Левицька М. Коронованні ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII–XIX ст. (історіографія і зразки). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. Івано-Франківськ, 2017–2018. Вип. 7–8. С. 270–284.

148. Левицька М. Малярство Луки Долинського в Успенському соборі Почаєва (1807–1810): іконографічна програма циклу «Чудеса Христа». *Волинська ікона: дослідження і реставрація* /наук. зб. Луцьк, 2018. Вип. 25. С.134–146.

149. Левицька М. Сюжети «Неділь П'ятидесятниці» в іконостасних циклах Луки Долинського: символіка та іконографія. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2019. Вип. 29. С. 272–284.

150. Левицька М. Мистецтвознавчий метод Павла Жолтовського: релігійне мистецтво поміж пастками радянської ідеології. *Волинська ікона: історія, дослідження, реставрація. (Наук. зб.)*. Луцьк, 2019. Вип.26. С. 7-10.

151. Левицька М. Мистецькі стратегії львівських владик в опорядженні унійних храмів Львова у XVIII ст. *З історії західноукраїнських земель*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2019. Вип. 15, С. 54–73.

152. Левицька М. Особливості Марійної іконографії в Успенській соборній церкві Почаївського монастиря. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2019. С. 331–360.

153. 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*. Ostrava, 2020. Vol. II. S. 90–111.

154. Левицька М., Лесів А. Художня еволюція образів апостолів в українському іконопису XVII–XVIII ст. через призму теорії культурного трансферу. *Народознавчі зошити*. 2021. № 4 (160). С. 900–908.

155. Левицька М. Іконостас та вівтарі ХУІІІ ст. церкви Св.Юрія у Бродах: історико-релігійний та художній контекст ансамблю. Брідщина: край на межі Галичини й Волині /Наук.зб. Броди, 2021. С.27-33.

156. Ленцик В. Рід Шептицьких в українській церкві. *Богословія*. 1988. № 52. С. 108–124.

157. Лильо О. Посмертний опис майна львівського гравера і друкаря середини XVIII століття Івана Филиповича. *Записки НТШ*. 1998. Т.236. С.464 –475.

158. Лильо О. Филипович Іван. /*Довідник з історії України. Інститут історичних досліджень Львівського державного університету ім.І.Франка*. Київ, 1999. Т.3. С.502 – 503.

159. Лильо О. Львівське середовище скульпторів середини XVIII ст. Військово-науковий вісник. 2014. Вип.20. С. 57–71.

160. Лильо О. Львівське середовище малярів 30-50-х рр. XVIII ст. *Вісник Національного науково-дослідного реставраційного центру України. Львівський філіал*. Львів, 2006. №8. С.34 –39.

161. Лось В. Книга чуд Почаївського монастиря: аналіз історичного джерела (кін. XVII – поч. XIX ст.). *Архітектурна та культурна спадщина історичних міст країн Центрально-Східної Європи.* Умань – Познань – Ченстохова, 2016. С. 191 – 205.

162. Лось В. Питання впливів уніатської традиції на духовне життя українського населення: постановка проблеми (Правобережна Україна в середині XIX ст.). *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2005. С. 353 –359.

163. Лужницький Г. Словник чудотворних богородичних ікон України *Intrepido pastori. Наук. зб. на честь блаженнішого патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на Галицький престіл*. Рим, 1984. С. 163 –182.

164. Лука Долинский. *Львовянинъ : приручний і господарський місяцеслов на рік звичайний 1863.* Львів, [1862]. С. 136–144.

165. Малець С. За часів Маркіяна Шашкевича. Львів: Центр Європи, 1998. 93 с.

166. Матеріяли до історії культурного життя в Галичині в 1795-1857 рр. Замітки й тексти (Вид. К.Студинський). *Українсько-руський архів*. Львів, 1920. Т.XIII –XIV. С.36 –133.

167. Медведик Ю. «Богогласник» визначна пам'ятка української музичної культури XVII –XVIII ст. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т.232. С.59 – 80.

168. Мельник Я. Апокрифічний код українського письменства. (Серія «Київське християнство»). Львів: В-во УКУ, 2017. 376 с.

169. Міляєва Л. Українські чудотворні ікони Богоматері в православній і католицькій традиціях. *Альманах"94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник*. Львів, 1995. С. 92-97.

170. Митрополит Іларіон [Іван Огієнко]. Фортеця Православія на Волині – Свята Почаївська Лавра. (Церковно-історична монографія). Вінніпег, 1961. 398 с.

171. Минеева И. Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии. *Филологические исследования*. Москва, 2016. Т. 4. (URL:http://academy.petrsu.ru/journal/article.php?id=3006 (дата звернення 12-03-2018).

172. Мицько І. Культ Святого Юрія (Георгія) в Україні та найдавніша історія львівського святоюріївського монастиря. *Лавра (Львів).*1999. №5. С.24-28.

173. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог /упор. А.Кондратюк. Київ:Видавництво «КВІЦ», 2005. 252 с.

174. Музичка І. Українське сакральне мистецтво і богословія. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Львів: Свічадо, 1994. С.11-36.

175. Мусієнко П., Островський Г. Мистецтво кінця XVIII –першої половини XIX ст. / *Історія українського мистецтва: в 6 тт.* Київ, 1969. Т.4, кн.1. С.59 –62.

176. Назарко Ір. ЧСВВ. Київські і Галицькі митрополити. Біографічні нариси. Торонто: Вид-во Отців Василіян, 1962. 271 с.

177. Наливайко Д. Феномен українського бароко: типологія і специфіка. *Українське Бароко. Зб. наук. праць: У 2 тт.* Харків: Акта, 2004. Т. 1. С. 7–18.

178. Напюрковский С.Ц. OFM Conv. Богородица в вероучении и преда нии католической церкви. НО «Издательство францисканцев», 2016. 396 с.

179. Никулин. Н. Немецкая и австрийская живопись XVII –XVIII веков.(Альбом). Ленинград, 1989. 82 с.

180. Нові підходи до історіописання /ред. П.Берк, пер. з англ. А. і Т.Портнови, вид. 2-ге. Київ: Ніка-Центр, 2010. 364 с.

181. Образ Богородиці. Малярство та скульптура з фондів Львівської національної галереї мистецтв ім.Б.Возницького. Львів –Торонто, 2015. 140 с.

182. Овсійчук В. Майстри українського бароко. Київ, 1991. 400 с.

183. Овсійчук В.А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. К.:Дніпро, 2001. 445 с.

184. Оляніна С. Іконостас Вознесенської церкви у містечку Березна: втрачена пам’ятка мистецтва доби Бароко. *Українська художня культура: пам’яткоохоронні проблеми: Зб. наук. пр*. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. С. 40–103.

185. Оляніна С. Іконостас як візія небесного Єрусалима. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2019. Вип. 15. Ч. 2. С.46 –53.

186. Оляніна С. Український іконостас. Символічна структура та іконологія. Київ: АртЕк, 2019. 400 с.

187. Островський Г. Нове про художника Луку Долинського. *Архіви України*, 1966, №2, с.39-45.

188. Описание Почаевской Лавры вскоре по отпадении ея в унию в 30-х годах XVIII века (Из визиты униатского епископа). *Волынские епархиальные ведомости*. 1909. № 34. С. 587 – 580.

189. Островський В. Нове про художника Луку Долинського. *Архіви України*. 1966. №2. С. 39 –45.

190. Островський В. Лука Долинський (бл. 1745–1824). Вісник Львівської академії мистецтв. Львів, 1997. Вип. 8. С. 137–142.

191. Островський В. Лука Долинський та його оздоблення храмових інтер'єрів. *Сакральне мистецтво Бойківщини : Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана /матеріали виступів 19–20 листопада 1997 року* м. *Дрогобич*. Дрогобич: Відродження, 1997. С. 110–115.

192. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII – XVIII ст. Київ, 1990. 176 с.

193. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні Кн. 2. Ч. 2: 1701–1764/ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Львів: Вища школа, 1984. 128 с.

194. Паславський І. Між Сходом і Заходом. Нариси з культурно-політичної історії Української церкви. Львів, 1994. 144 с.

195. Паславський І. Галицька митрополія: Історичний нарис. Львів, 2007. 128 с.

196. Паславський І. Іван Ґудз (1727–1791 рр.?). *Вісник НТШ*. Львів, 2008. Чис. 39. С. 36–38.

197. Патрило І. ЧСВВ. Нарис історії Галицької Провінції ЧСВВ. *Нарис історії Василіянського Чину Святого Йосафата*. Рим, 1992. Т.48. С.304 –316.

198. Пащенко Є. Про походження стінописів монастиря Крушедол у Сербії. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Зб. наук. пр. /під ред. В.Афанасьєва. К.:Наукова думка, 1983. С.96 –106.

199. Пелех М. Розвиток іконографії пророчих ярусів іконостасів Західної України у першій половині XVIII ст. *Бюлетень Львівського філіалу*

національного наук.-досл. реставраційного центру України. Львів, 2010. №11. С.46 –52.

200. Пелікан Я. Ісус крізь століття /пер з англ. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 344 с.

201. Пельтье А-М. Библейские чтения: У истоков европейской культуры /пер. с фр. Н.Сахаровой. Київ: ДУХ і ЛІТЕРА, 2014. 456 с.

202. Петришин Г., Іваночко У. Відображення Львова на зламі XVIII – XIX ст. в описах чужоземців. *Бальтазар Гакет – дослідник Південно-Східної і Центральної Європи: Дослідження і матеріали* /упор. та ред. М.Вальо, М.Кріль. Львів: ЛНБ ім.В.Стефаника НАН України, 2000. С.159 –167.

203. Петрушевич А. Сводная галицко-русская летопись с 1700 по 1772 год. Львов, 1887. Ч.1. 329 с.

204. Петрушевич А. Историческое известие о древней Почаевской обители. *Галичанин. Литературный сборник.* Львов, 1863. Кн. 1. Вып. III–IV. С. 169 –172.

205. Підручний П. ЧСВВ. Василіянський Чин від Берестейського з'єднання (1596) до 1743 року. *Нарис історії Василіянського Чину Святого Йосафата*. Рим, 1992. Т.48. С.139 –175.

206. Пісні до Почаївської Богородиці. Репринт друку 1773 р. /Транскрипція і комент. дослідження: Ю. Медведик. Львів, 2000.

207. Почаевская Успенская Лавра. Историческое описание. (Труд профессора Нежинского Историко-филологического Института А.Ф.Хойнацкого, исправленный и дополненный Г.Я.Крыжановским). Почаев, 1897. 525 с.

208. Прах Б. Милосердя двері. Під покровом чудотворної ікони Ярославської Богоматері. Львів: Вид-во УКУ, 2016. 144 с.

209. Преславная гора Почаевская. Почаев, 1807.

210. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII-першої половини XX ст: народна традиція, візантійська

канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Вид-во «Карпати», 2017. 508 с.

211. Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. Львів: Свічадо, 2001. 160 с.

212. Реєстр митрополичого архіву Унійної Церкви 1763 року / Упоряд. та вступ. ст. Олексія Вінниченка. (Серія «Київське християнство»). Львів: Вид-во УКУ, 2017. Т. 3. 736 с.

213. Релігієзнавчий словник /за ред. А.Колодного, Б.Лобовика. Київ, 1996. 236 с.

214. Ричков П., Луц В. Почаївська Свято-Успенська Лавра. Київ, 2004. 135 с.

215. Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1984. 372 с.

216. Рудейко В. Христос посеред нас: Впровадження у літургійне богослов'я Церков візантійської традиції. Львів: Видавництво УКУ, 2015. 284 с.

217. Свирида И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века. Москва: Наука, 1978. 272 с.

218. Свята Тереза від Ісуса і Україна – Santa Teresa de Jesus y Ucrania: Наук. зб./ упор. і передм. Б.Чума. (Серія «Київське християнство»). Львів: Вид-во УКУ, 2017. Т.10. 272 с.

219. Сеник С. Латинізація в Українській католицькій церкві. Львів: Свічадо, 1990. 31 с.

220. Свєнціцький І. Причинок до історії мистецького випосаження катедри Св.Юра у Львові. *Літопис Національного музею за 1937 р.* Львів, 1938. С.12-17.

221. Свєнціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.

222. Святе Письмо Старого та Нового Завіту (повний переклад Ukrainian Bible), United Bible Societies, 1991.

223. Сидор О. Монументальний живопис. Історія українського мистецтва: у 5 тт. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім.М.Рильського, 2011. Т. 3. С. 450–456.

224. Сидор О. Еволюція українського барокового іконостаса. *Мистецькі студії*. Львів, 1991.Ч.1. С.28 – 34.

225. Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову). *Апологет*. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво*. Львів: УКУ, 2010. С.192. – 201.

226. Сидор О. Ікони св.великомученика і чудотворця Георгія в колекції Національного музею у Львові. *Лавра (Львів*). 1999. №5. С. 37 – 41.

227. Сидор О. Почаївська графіка XVIII – початку XIX століть. URL: https://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/3794/1/Cobic_Apolohet_2009.pdf (дата перегляду 21-02-2014)

228. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014.336 с.

229. Січинський В. Архітектура катедри Св.Юра у Львові. Львів: Накл адом Богословського наук. т-ва, 1934. 56 с.

230. Сказание о Почаевской Успенской Лавре архимандрита Амвросия (Лотоцкого). Почаев, 1878. 112 с.

231. Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. Львів, 2010. 832 с.

232. Скочиляс І. Генеральні візитації Київської унійної митрополії XVII-XVIII ст.: Львівсько-
Галицька Кам’янецька єпархія. Т.2 Протоколи генеральних візитацій. Львів: Вид-во УКУ, 2004. 511 с.

233. Скочиляс І. Примордіалізм, цивілізаційний підхід і нації в «довгому триванні»: соціокультурні та релігієзнавчі студії Ярослава Дашкевича. (Вступ. стат.) /Дашкевич Я. Україна на перехресті світів:

релігієзнавчі й соціокультурні студії. Львів: Інститут української археографії і джерелознавства ім.М.Грушевського, вид-во УКУ, 2016. С.IX –XLI.

234. Слободян В. Посвяти церков Холмської єпархії. *Християнські культи в Україні. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу.* Львів, 2000. Вип. 2. С. 93-96.

235. Слободян В. Церкви України. Перемиська єпархія. Львів, 1998. 864 с

236. Словник українського сакрального мистецтва / за ред. М.Станкевича). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. 287 с.

237. Соловій М. Божественна літургія. Історія – розвиток – пояснення. Львів:Свічадо, 1999. 422 с.

238. Стеблій Ф. Західноукраїнські землі в культурних зв'язках України з південними слов'янами кінця XVIII першої половини XIX ст. З історії міжслов'янських зв'язків: зб. наук. праць. Київ, 1983.С.96 –120.

239. Степовик Д.В. Українська графіка XVII – XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982. 334 с.

240. Степовик Д. Іван Щирський: Поетичний образ в українській бароковій гравюрі XVIIст. Київ: Мистецтво, 1988. 159 с.

241. Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 235 с.

242. Степовик Д.В. Історія української ікони X –XX ст. Київ: Либідь, 2004. 440 с.

243. Степовик Д. Іконопис. *Історія українського мистецтва*: У 5 тт. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 505–544.

244. Стецько В. Таїна Пінзеля. К.: Майстер книг, 2012. 168 с.

245. Таранушенко С. Український іконостас /відбитка статті 1916 р. *Записки НТШ*. Львів, 1994. Т.227. С.141 –164.

246. Татаркевич В. Історія шести понять /пер. з пол. В.Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 366 с.

247. Тейлор А.Дж. Габсбурзька монархія 1809-1918:Історія Австрійської імперії та Австро-Угорщини. Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. 267 с.

248. Теодорович Н.И. Инвентарь Почаевского монастиря. *Волынские епархиальные ведомости*. Кременец, 1905. № 3–5.

249. Теодорович Т. П. Почаевская Успенская Лавра и её святыни/ Ист. очерк / Т. П. Теодорович протопресвитер. Варшава: Синодальная типография, 1930. 56 с.

250. Тимошенко Л. В. З історії уніатської церкви на Київщині (XVI-XIX ст.). Київ, 1997.

251. Тимотијевић М. Српско барокно сликарство. Novi Sad, 1996. 324 с.

252. Турій О. Греко-католицька церква в суспільно-політичному житті Галичини, 1848 –1867: автореф дис. … канд. істор. наук: 07.00.02 / Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України. Львів, 1994. 23 с.

253. Турій О. Конфесійно-обрядовий чинник у національній самоідентифікації українців Галичини в половині XIX століття. *Записки НТШ. Праці історично-філософської секції.* Львів, 1997. Т.233. С.69 –99.

254. Українська графіка XI – початку XX ст. /альбом, упор. А.В'юник. Київ: Мистецтво, 1994. 328 с.

255. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С.В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

256. Федорів Ю. Замойський синод 1720 р. *Bohoslovia*, 1972. №43. С.5 – 72.

257. Федорів Ю. Пояснення церковних богослужінь і святих тайн. Львів: Свічадо, 2006. 160 с.

258. Фесенко Д. Стінопис XVIII ст. костьолів Східної Галичини на тлі західно-європейського та українського монументального малярства. *Хроніка'2000. Україна – Польща: діалог упродовж тисячоліть*. Київ, 2009. Вип.80. С. 320 –352.

259. Франко І. Матеріали і уваги до історії австро-руського відродження 1772-1948 р. *Зібр. тв.*: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т.29. С. 403 –410.

260. Франко І. Шашкевич і галицько-руська література. *Зібр. тв.*: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1981. Т.29. С.249 –257.

261. Хойнацкий А.Ф. Повесть историческая о святой Чудотворной иконе Божией Матери Почаевской. Почаев, 1893. 117 с.

262. Хойнацкий А.Ф. Описаніе святых иконь и других священныхь изображеній, находящихся вь большом соборном храме Успения в Почаевской Лавре. Почаев, 1880. 56 с.

263. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве /пер. А.Майкапара). Москва: Крон-Пресс, 1996. 656 с.

264. Черемиський П. Основні поняття літургіки. Львів, 1997.

265. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.*: у з кн. Київ: Рось, 1994. Кн.3. С.609 – 620.

266. Шенгера Б. Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII сторіччі. Львів: Львівська національна галерея ім.Б.Возницького, 2019. 217 с.

267. Шкраб'юк П. Монаший чин отців Василіян у національному житті України. Львів: Місіонер, 2005. 439 с.

268. Шпорлюк р. Формування модерних націй: Україна – Росія – Польща. /пер. з англ. Г. Касьянова, М. Климчука, М. Рябчука, Я. Стріхи, Д. Матіяш та Х. Чушак. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2016. 552 с.

269. Шустіна Г. Нове життя книг куншотових. *Мистецвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: Академія мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтв, 2008. №9. С.331 – 343.

270. Шустова Ю. Діяльність львівського друкаря і гравера Івана Филиповича. *Львівська Ставропігія: історія, персоналії, взаємини* /наук. ред. В.Александрович, І.Орлевич; Інститут релігієзнавства – філія Львівського

музею історії релігії – Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України. Львів: Логос, 2017. С.200 –206.

271. Щурат В. Маріинський культ на українських землях давньої польської держави. Львів, 1910. 22 с.

272. Щурат В. Лука Долинський. *Світ.*1917. Ч.3. С.40 –42.

273. Щурат В. При церкві св. Варвари у Відні. *На досвітку нової доби. Статті й замітки до історії відродження гал. України* / д-р Василь Щурат. Львів : Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1919. С. 62–67.

274. Щурат В. Маляр о.Микола Теренський. *Записки ЧСВВ*.1927. Т.2. С.416 –421.

275. Щурат В. Із студій над почаївським Богогласником. Львів, 1908.

276. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. 375 с.

277. Яковенко Н. «Битва за душі»: Конкуренція богородичних чуд між уніятами та православними у XVII ст. (від Теодозія Боровика до Йоаникія Ґалятовського). *Harward Ukrainian Studies*. 2011 – 2014. Part 32-33. P. 807 – 825.

278. Яковенко Н. У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоаникія Ґалятовського. Київ: Лаурус; Критика, 2017. 704 с

279. Яковенко Н. Творення локальних «просторів віри»: топографія і соціальна стратиграфія паломництв в Україні XVIII століття (за книгами чуд Почаївської та Охтирської богородичних ікон). *Записки НТШ. Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін*. Львів, 2018. Т. CCLXXI. С. 209 –230.

280. Ярема В. Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII-XVIII ст. *Православний вісник*. 1972. №5 – 6. С.36 –44.

281. Яременко М. Міжконфесійні відносини ув Україні та Білорусі у XVIII ст. (постановка проблеми). *Соціум*. 2003. Вип.3. С.121 –136.

282. Aftanazy R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Wroclaw: Zaklad narodowy im.Ossolinskich, 1991.Cz.1. T.1. S.24 –28.

283. Alter R. The Art of Biblical Narrative. London: George Allen&Udwin, 1981. 208 p.

284. Arijcuk P. F.A.Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach. *Franz Anton Maulbertsh und Mitteleuropa* /ed.Hingelang L.Slavicek eds.). Museum Lagenargen am Bodensee: DU MU. Brno, 2007. 329 p.

285. Baranowski A. Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne. Warszawa, 2003. 232 s.

286. Barącz S. Wiadomość o malarzach Bazyliańskich //Przegląd Archeologiczno-Biograficzny. Warszawa, 1882. T.III. S.106 – 118.

287. Bator Z. Problem świętych wizerunków ikon maryjnych w duszpasterstwie. *Salvatoris Mater*. Przemyśl, 2005. 7/2. S.100–120.

288. Bauer H., Sedlmayr H. Rokoko. Struktur und Wesen einer europaischen Epoche. Koln: DuMont Buchverlag, 1992. 207 s.

289. Bazyljanie. Encyclopedja kościelna podług Teologicznej Encyclopedji Wetzera i Weltego. Warszawa, 1873. T.II. S. 76 – 88.

290. Blazejovskyj D. Byzantine Kyivan Rite students in Pontifical Colleges, and in Seminaries, Universities and Institutes of Central and Western Europe (1576-1983). Rome, 1984. 336 p.

291. Betlej A. Bernard Meretyn. *Allgemeines Kunstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, 2015. Vol. 89. S.141–142.

292. Betlej A., Dworzak A. Rocaille on the borderlands of Europe. Adaptation and development. *The Art of ornament. Sences, Archetypes, Shapes and Functions. Revista de Historia da Arte*, 08. P.31 – 46.

293. Betlej A. Kościół p.w. św. Michała Archanioła (Nawiedzenia Najśw. Panny Marii) i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypo- spolitej.* Seria: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Kraków,* 2012. Pt. 1. Vol. 20. S.133–170.

294. Berezhnaya L. Kloster Pocajiv. *Religiose Errinerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution and Konkurrenz im nationen- und*

epochenubegreifenden Zugriff, /hrsg. von.Bahlcke J., Rohdewald S., Wunsch T. Berlin: DE GRUYTER, 2013.P.37 –51.

295. Biernat M., Kurzej M., Ostrowski J.K. Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów. *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Seria: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego.* Kraków, 2012. Pt. 1. Vol. 20. S.171–280.

296. Blackbourn D. The Catholic Church in Europe since the French revolution. Comparative Studies in Society and History 33(4), p. 778 –790.

URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3693476

297. Biskupski R. Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego 17 wieku i 1 pol. 18 wieku. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Sanok, 1977. T.23. S.10 –19.

298. Bochniak A. Ze studiów nad rzeźba lwowską w epoce rokoka. Kraków, 1931. 181 s.

299. Bostel F. Przyczynek do dziejów restauracyi katedry lwowskiej w XVI- II w. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki*. Krakow,1901. T.8. N. 4. S.597–614.

300. Charipova L. Latin books and the Eastern Orthodox clerical elite in Kiev, 1632-1780. Manchester-New York, 2006. 259 p.

301. Churches – States – Nations in the Enlightments and in the Nineteenth century /Red. M.Filipowicz. Lublin, 2000. 237 p.

302. Da Costa Kaufmann T. Painterly Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796. University of North Carolina Press, 2005. 206 p.

303. Deluga W. Przemiany w ikonografii Kościola greckokatolickiego w XVIII wieku. *Czterechsetlecie unii*. 1998. S. 147–156.

304. Deluga W. J. O drukach lwowskich z przełomu XVII i XVIII wieku ilustrowanymi drzeworytami Nikodema Zubrzyckiego. *O miejsce książki w historii sztuki.* /Ed. Gronek A. Kraków: Collegium Columbinum, 2015. S. 175 –184.

305. Deluga W. J. Ukrainian Painting Between the Byzantine and Latin Traditions. /první. vyd. Ostrava – Warszawa: Ostravská univerzita – Polski institut studiów nad stuka świata, 2019. 210 p.

306. Dolinski Łukasz. *Słownik malarzów polskich* /Rastawiecki E. Warszawa, 1850.T.1. S.151 –152.

307. Dolinski Lukasz. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kűnstler* (von der Antike bis zur Gegenwart), begrűndet von Ulrich Thieme und Felix Becker. 1913. T.9. S.391.

308. Dolinski Łukasz. *Polski Słownik Biograficzny* /Wójciak M. Warszawa, 1939 –1946. T.5. S.253

309. Dolinski Łukasz. *Słownik artystów polskich I obcych w Polsce działających*: *malarze, rzeźbiarze, graficy* /Derwojed J. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1975. T.2. S. 77 –79.

310. Dutkiewicz J.E. Fabryka cerkwi Wniebowzięcia NMP w Poczajowie. *Dawna Sztuka.* 1939. T. II. S.131 –162.

311. Duchowieństwo unickiej diecezji chełmskiej w XVIII wieku /Studia I materiały do dziejów chreścjaństwa wschodnego w Rzeczypospolitej. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2005. 218 s.

312. Dworzak A. Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych. Kraków: Wydawnictwo Attyka, 2018. 514 s.

313. Dworzak A. Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi bazylianów w Krechowie za przełożeństwa superiora Sylwestra Laszczewskiego. *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej* /red. W.Walczak. Bialystok, 2017. T.VIII. S.463 –503

314. Dworzak A. «Nie może mi Welebny monaster żadać, aby robota nie była doskonała». Kilka uwag na temat sporu Macieja Polejowskiego z bazylianami poczajowskimi. *Biuletyn historii sztuki*. Warszawa, 2013. N1.S.102 –103.

315. Dzik J. Funtes in Mundum Universum Praedicate Evangelium... Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kraków, 2014. 474 s.

316. Eljaszewski M. Cerkiew Św.Piotra I Pawła we Lwowie. *Wiadomości konserwatorskie.*1925. №4. S.122 –124.

317. Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press. 1989. 192 p.

318. Freedberg D. Holy images and Other Images.

URL:http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Holy-Images-Other-Images.pdf (14-09-2016) .

319. Forster M. R. Catholic Revival in the Age of Baroque: Religion Identity in Southwest Germany, 1550 – 1750. Cambridge University Press, 2001. 245 p.

320. Fenczak A. Łatynizacja czy Okcydentalizacja? W sprawie nowych kierunków badań nad rolą wpływów z Zachodu w kształtowaniu się tożsamości kościoła greckokatolickiego w Polsce w latach 1596 –1772. *Biuletyn informacyjny Południowo-Wschodniego instytutu naukowego w Przemyślu*. 1995. N1. S.46 –48.

321. Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. Wrocław – Warszawa –Kraków, 1969. 140 s.

322. Gębarowicz M. Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej. *Artium Quaestiones*, 1986. T.3. S.5 – 46.

323. Gil A. Geneza nowożytnego kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej. Волинська ікона: дослідження та реставрація / Матеріяли X міжнародної наукової конференції. Луцьк, 2003. Вип. 10. С.106 –112.

324. Grešlik V. Patrocinia a ikony Bohorodicky na vychodnom Slovensku. *Bohorodička v kultúrnych dejinách Slovenska /* P.Zenuch, P. Zubko (eds.). [B.m.]: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2014. 67 – 79 s.

325. Gronek A. Okcydentalizacja sztuki cerkiewnej na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku. *Między Wschodem a Zachodem:*

prawosławie i unia. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości. Warszawa, 2017. T.11. S. 330–370.

326. Harries K. The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism. Yale University Press, New Haven and London, 1983. 282 s.

327. Harpur J. Sacred tracks: 2000 years of Christian pilgrimage, Berkeley 2002. P.172–173.

328. Haskell F. Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. New Haven and London, 1980. 576 p.

329. Hempel E. Baroque Art and Architecture in Central Europe: Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland.Wien, 1965. 370 p.

330. Himka J.-P. The Greek-Catholic Church and Ukrainian Society in Austrian Galicia. Ukrainian Studies Fund. Cambridge: Harvard University, 1986. 267 p.

331. Himka J.-P. The Greek Catholic Church and Nation Building in Galicia. 1772 –1918. *Harvard Ukrainian Studies*. Cambridge (Mass.), 1984. Vol.8. P.426 –452.

332. Himka J.-P. The Greek Catholic Church in Nineteenth-century Galicia. *Church, Nation and State in Russia and Ukraine /*ed. by G.A.Hosking.). Edmonton, 1990. 48 p.

333. Hladík T. Sochařství Baroka v Čechach. *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18.století* /ed. V.Vlnas. Praha, [б.р.]. S.148 – 151.

334. Holly M.A. Past Looking. Historical imagination and the Rethoric of the Image. Cornell University Press, 1996. 256 p.

335. Hornung Z. Katedra Św.Jura we Lwowie, główne dzieło życiowe Bernarda Meretyna, znakomitego mistrza lwowskiego rokoka. *Sprawozdania Wrocławskiego Tow. Naukowego*.1975. T.30, Ser.A. S. 58 –62.

336. Hoppe S. Was ist Barock? Architektur und Stadtebau Europas 1580-1770. – Wissenschaftliche Buchgesselschaft, 2003. 252 s.

337. Hornung Z. Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. Wrocław, 1976. 194 s.

338. Hornung Z. Jan de Witte – architekt kościoła dominikanów we Lwowie. Warszawa, 1995. 303 s.

339. Herzogenberg J. von. Zur Krönung von Genadenbildern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, 1985. 18 s.

340. International Rococo. Encyclopedia of World Art. New York, Toronto, London: McGraw Hill Book Comp, Inc. Vol. XII.Col. 268.

341. Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczpospolitej. Problem kanonu. Warszawa, 2001. S.126-128.

342. Janocha M. Ikonostasy w cerkwiach Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku. *Przegląd Wschodni*. 2003. T. 8. N 4 (32). S.897–921.

343. Janusz B. Wystawa starych mistrzów lwowskich. *Tygodnik ilustrowany*. 1925, połr.1. S.29 –30.

344. Janusz B. «Mons Pius» Ormian lwowskich. Lwow, 1928. 32 s.

345. Jaszowski St. O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu sie znajdują. *Rozmaitośći*: pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej. 1831. №11 (18 marc.) S. 85–86.

346. Jørgensen S.-B., Lüsebrink H.-J. Reframing the Cultural Transfer Approach. Cultural Trasfer Reconsidered. Series: Approaches to Translation Studies. Brill, 2021. Vol.47.

URL: https://brill.com/view/book/9789004443693/BP000008.xml (дата перегляду: 10-06-2021)

347. Kobielus S. Concordia Novi et Veteris Testamenti. Zapowiedz i dzieła odkupienia i jego spełnienie w teologii i sztuce Średniowiecza. Poznań, 2013. 246 s.

348. Kołbuk W. Kościoły Wschodnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej 1772-1914. Lublin, 1994. 617 s.

349. Kozyr O. Expressives Rokoko **(**Von dem stilprägenden Lemberger Bildhauer Johann Georg Pinsel tauchten 1999 und 2002 im bayerischen

Kunsthandel erste Holzbozzetti auf) URL: www.ji-magazine.lviv.ua/gallery/pinzel/kozyr-de (дата перегляду: 15-04-2014).

350. Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596 – 1914. Kraków, 2003. 429 s

351. Krasny P. Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII. W: *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. N. 5-6, 1996-1997. S. 129 –140.

352. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju I wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780). *Rocznik Historii sztuki*. Warszawa, 2005. T.30. S.147 –186.

353. Krasny P. Cultural and National Identity in 18th-Century Lviv: Three Nations – Three Religions – One Art. *Art and National Identity in Poland and England. Papers of the History of Art Conference* /ed. by A.Kwilecka and F. Ames-Lewis. London, 1996. S. 41–50.

354. Krasny P. Katedra Św. Jura we Lwowie a tradycyjna architektura cerkiewna na Rusi Czerwonej. *Sztuka Kresów Wschodnich* /red. A. Betlej and P. Krasny. Kraków, 2003. Vol. 5. S. 65–83.

355. Kulturtransfer: Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert /Schmale W. (ed.). Innsbruck, 2003. 378 s.

356. Lanzi F., Lanzi G. Das Buch der Heiligen. Kunst, Symbole und Geschichte.Wissenschaftliche Buchgesselschaft, [б.м.]. 364 s.

357. Lanckorońska M. Oehler R. Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. *Erster Teil: Die Buchillustration des Spätbarock und Rokoko.* Leipzig,1931. 173 s.

358. Levytska M. Religious Art under the auspices of the Basilian Order in the 18th century. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. Львів: Логос, 2021. Вип. 31. С. 235–247.

359. Levytska M. Portrety lwowskich arcybiskupów ormiańskich pędzla ukraińskiego malarza Eustachego Bielawskiego (aspekty memorialne oraz

artystyczne). *Ormianie między Wenecją a Lwowem* /ed. D.M. Macios, K. R. Nowak oraz M. Olszewskiej. Ostrawa – Warszawa, 2018.

FULL TEXT ON : http://seriesbyzantina.eu/mis_.

360. Levytska M. Beyond State and Private Patronage: Art Agenda of the L'viv Uniate Bishops during the 18th century. *Kunstpatronage in Mitteleuropa zwischen Privatstiftung und Staatskunst / Artistic Patronage in Central Europe: From Private Foundations to State Art* red./ edited by J. Adamski. Series: Das Gemeinsame Kulturerbe / Wspólne Dziedzictwo. Warszawa Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego 2021. V.12. P. 223 –247.

361. Levytska M. Besonderheiten der Marienikonographie in der Mariä-Entschlafungskirche des Klosters von Počajiv. *Ostkirchliche Studien*, 69. 2020 Heft 2. S. 282 –304.

362. Łobieski F. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska (Dodatek Tyg.)*, 1853. №.12 S.47; №.49 S.194 –195.

363. Łobieski F. Opisy obrazow znajdujacych sie w kosciolach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska* (*Dod. Tygodniowy*). 1854. №29. S.115; № 41. S. 163.

364. Lorens B. Bazylianie provincji koronnej w latach 1743–1780. Rzeszów: Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. 560 s.

365. Lorens B. Stauropigia Lwowska a Bazylianie w XVIII wieku. *Львівська Ставропігія: історія, персоналії, взаємини* /наук. ред. В.Александрович, І.Орлевич; Інститут релігієзнавства-філія Львівського музею історії релігії-Інституту українознавства ім.І.Крип'якевича НАН України. Львів: Логос, 2017. С.179 –190.

366. Ludera M. Problem «tradycji malarstwa ikonowego» w późnych ikonach na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej (2. połowa XVII–XVIII w.). W poszukiwaniu nowych perspektyw badawczych. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Seria Humanistyczna*. 2013. N.6. S. 49–95.

367. Mańkowski T. Lwowska rzezba rokokowa. Lwów: Nakł. Towarzystwa Miłosników Pszeszłosci Lwowa, 1937. 47 s.

368. Mariologie: Enciclopedia Mariana-Theotókos, 2. Aufl., Genova-Milano, 1958. 584 p.

369. M.H.[Golubec M.].Wystawa starych mistrzów Lwowa. *Wiadomości konserwatorskie.* 1924. №3. S.89 – 90.

370. Milam J. D. Historical Dictionary of Rococo Art. Scarecrow Press, 2011. 334 p.

371. Mitchell N. D. The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism. New York University Press, 2009. 338 p.

372. Nabywaniec S. Unicka archidiecezja kijowska w okresie rządów arcybiskupa metropolity Felicjana Filipa Wolodkowicza 1762 –1778. Rzeszów, 1998. 576 s.

373. Ostrowski J. Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii. *Sztuka Kresów Wschodnich*. Kraków, 1996. T. 2. S.361–373.

374. Pekar A., OSBM. Contributions of the Basilian order to the Ukrainian religious and cultural life. *Analecta OSBM*. Romae, 1982. Sectio II. Vol.XI (XVII). Fasc.I-IV6. P.44 –463.

375. Penczakowski P. Kościół parafjalny p.w. Św. Antoniego we Lwowie (dawniej klasztorny OO. Franciszkanów Konwentualnych). Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. Kraków, 1993. Pt. 1. Vol. 1. S.39–51.

376. Pigler A. Barockthemen. Eine auswahl von Ver zeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts/ 2 erv. Budapest: Akademiai Kiado, 1974. Bd.I. 340 s.

377. Plate S. B. Religion, Art, and Visual Culture. New York: Palgrave McMillan, 2002. 326 p.

378. Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny / Pod red. A. Gila, M. Kalinowskiego, I. Skoczylasa. Lublin; Lwów: Wyd-wo KUL, 2016. 320 s.

379. Puszkasz B. Das Portrat des Bischofs De Camillis und die Munkatscher Bischofsgalerie. *Da Roma all'Hungaria. Atti del convegno nel terzo centenario della morte di Giovanni Giuseppe De Camillis, rescovo di Munkacs/Mukacevo (1689-1706)* /ed. T.Veghseo. Nyiregyhaza, 2009. Vol.2. P. 273 –294.

380. Radwan M. Kościół greckokatolicki w zaborze rosyjskim około 1803 roku. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2003. 188 s.

381. Religion and Cultural Exchange in Europe: 1400–1700 /Schilling H. et al. (eds.). Cambridge, 2006. 21 p.

382. Rok B. Sanktuaria Maryjne ziem ruskich w kulturze Rzeczypospolitej XVIII wieku. *Czasy nowożytne. Studia poświęcone pamięci prof. Władysława Eugeniusza Czaplińskiego w 100 rocznicę urodzin* / Krystyn Matwijowski (red.). Wrocław, 2005. S.137 –147.

383. Rousová A., Hladík T. Umění vrcholnégo baroka. *Umění manýrismu a baroka v Čechách.* Praha: Národní galerie v Praze, 2005. 150 s.

384. Royt J. Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum, 2011. 362 s.

385. Rzepinska M. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego: w 2 TT. Warszawa: Arkady, 1989. T.2. S.384 –403.

386. Sacred Space in Central and Eastern Europe from Middle Ages to the Late Modernity: Birth, Function, and Changes /eds. Daniel Dumitran, Ileana Burnichioui. *Annales Universitatis Apulensis*. *Series Historica*, 2014. V. 18. P.64

387. Schmale W. Das 18. Jahrhundert. Vienna: Bochlau Verlag, 2012. 425 p.

388. Schonberger A., Soehner H. The Rococo Age: Art and Civilization of the 18th century (2nd impression). New-York: Mc-Graw Hill Book Co, 1963. 393 p.

389. Sendler E. The Icon. Image of the Invisible (Elements of Theology, Aesthetics and Technique) /transl. by Fr.S.Bigham, 4th printing. [B.m.]: Ωakwood Publications, 1999. 283 p.

390. Senyk S. The Ukrainian Church and Latinisation. *Orientalia Christiana Periodika*. 1990. N56. P.165 –187.

391. Skinner B. The Western front of the Eastern Church: Uniate and Orthodox Conflict in 18th century Poland, Ukraine, Belarus, and Russia. Nothern Illinois Univ. Press, 2009. 295 p.

392. Skochylias I. Sobory eparchii chełmskiej XVII wieku. Program religijny Slavia Unita w Rzeczypospolitej /Studia I materialy do dziejow cherscjanstwa wschodniego w Rzeczypospolitej.Red. J.Kloczowski. T.4. Lublin: IESW, 2008. 177 s.

393. Sito J., Betlej A. U źródeł tworczości Sebastiana Fesingera. *Sztuka Kresów Wschodnich*. Kraków, 1996. T. 2. S. 339–360.

394. Sito J. Lwów jako centrum rzeźbiarskie w 1. połowie XVIII wieku. *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII ww.* /red. J. Lileyko. Lublin, 2000. S.581 –590.

395. Stoll P. Die Bilderbibel der Bruder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber.

URL: http://opus.bibliothek.uniaugsburg.de/opus4/files/565/Stoll_Klauber_Bilderbibel.pdf (дата перегляду:14-08-2018) .

396. Sulima Kamiński A. Historia Rzeczypospolitej Wielu Narodów 1505-1795. Obywatele, ich państwa, społeczeństwo, kultura. Lublin, 2002. 264 s.

397. Swięcickyj I. Rachunki robot malarskich I rzezbiarskich w katedrze Sw.Jura we Lwowie w l. 1768-1779. *Dawna Sztuka*.1938, T.1. S.146 –150.

398. Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzezcypospolitej. *Teka konserwatorska. Polska Południowo Wschodnia.* Rzeszow, 1985. T.3. S.93 –135.

399. The Legend of St.George (Abstracted from The Golden Legend by D.L.Ashliman) URL: http://www.pitt.edu/~dash/stgeorge1.html

400. Terdik Sz. Coexisting Traditions: The Conversion of the Jesuit Church of Uzhgorod into a Greek Catholic Cathedral. *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica* 18/I: *Sacred Space in Central and Easter Europe from Middle Ages to the Late Modernity:Birth, Functions and Changes.*[B. m.], 2014. P.95 – 113.

401. Terdik Sz. Artists from the Balkans in the Service of Greek Catholic Bishops (18th Century). *Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works* /ed. by M. Rakocija. Niš 2014. Vol. 12. S. 477– 488.

402. Terdik Sz. Marian Symbols of the Iconostasis of the Cathedral of Blaj. In: *Apulum: Series Historia&Patrimonium*, 52/2 (2015), p. 83–103.

403. Turner V., Turner E. Image and Pilgrimage in Christian Culture. New York, 1978. 344 s.

404. Volk P., Kozyr O. Zur Lemberger Rokokoplastik: Bozetti von Johann Georg Pinzel. Weltkunst. 2004. Heft 14 (Dezember), s.75 –87.

405. Wallfahrten in der europäischen Kultur – Pilgrimage in European Culture /ed. Doležal D., Kühne H. Tagungsband, Přibram, 2004. Band 1. 732 p.

406. Wawrzeniuk P. Confessional Civilising in Ukraine: The Bishop Iosyf Shumliansky and the Introduction of Reforms in the Diocese of Lviv 1668 –1708. Stockholm, 2005. 164 p.

407. Weitere Beispiele der zahlreichen Wallfahrtskirchen Mitteleuropas finden sich unter: Auf Wallfahrt, URL: http://www.wallfahrtsorte-wallfahrtskirchen.de/wallfahrtskirche/ (дата звернення: 12-07-2020).

408. Welykyj A. Il culto della Madonna SS.ma in Ucraina. Academia *Mariana Internationalis, Acta Congressus Mariologici – Mariani*. Romae, 1950. 386 p.

409. Widman K. Uwagi o architekturze. *Tygodnik Ilustrowany*. 1861, Cz.4. N. 115. S.229.

410. Widman K. *Tygodnik ilustrowany*. 1861.Vol.IV. №.115. S. 229; №117. S.238 –239.

411. 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 red. Kraków: Instytut Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego. S.87 –103.

412. Wolff L. The Uniate Church and the Partitions of Poland: Religious Survival in an Age of Enlightened Absolutism. *Harvard Ukrainian Studies*. 26 (2002–2003). № 1–4. S.153–244.

413. Zakony I klasztory w Europie Srodkowo-Wschodniej. X-XX wiek. Lublin: KUL, 1999. 438 s.

414. Zbožne putováni v europské kultuře – Wallfahrten in der europaischen Kultur – Pilgrimage in European Culture /ed. D. Doležal, W. Kühne. Přibrám, 2004. 66 s.

415. Zubko P. Marianske sviatky latinskej cirkvi s prihliadnutim na zemie Slovenska / (Peter Zubko, Peter Zenuch (eds.). *Bohorodicka v kulturnych dejinach Slovenska*. Bratislava: Slavisticky ustav Jana Stanislava SAV, 2014. S. 22 – 55.