



УДК 75.046:27-312.55]-043.86(477)"16/17"  
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.900>

## ХУДОЖНЯ ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗІВ АПОСТОЛІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ XVII—XVIII ст. ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРУ

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

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

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
старша наукова співробітниця,  
Інститут народознавства НАН України,  
відділ мистецтвознавства,  
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,  
e-mail: [m.levytska@gmail.com](mailto:m.levytska@gmail.com)

Андрій ЛЕСІВ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3408-7496>

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
Інститут народознавства НАН України,  
відділ мистецтвознавства,  
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,  
e-mail: [lesiv@nas.gov.ua](mailto:lesiv@nas.gov.ua)

*Метою* статті є проаналізувати художню еволюцію образів апостолів в українському іконописі у XVII та XVIII ст. з огляду на впливи і запозичення із західноєвропейських живописних та графічних взірців. *Об'єктом* дослідження є генеза та розвиток стилістики іконографії на українських теренах у XVII—XVIII ст. та вплив на неї західноєвропейських мистецьких традицій. Дослідження фокусується на окремих, найбільш характерних зразках нової іконографії апостолів, які можна розцінювати як приклад культурного трансферу — *методологічну* основу дослідження. Поняття культурного трансферу розглядається як перенесення визначених художніх схем із їх певною трансформацією, згідно з вимогами місцевого середовища. В *результаті* дослідження встановлено, що одним із головних чинників розвитку нової іконографії та стилістики в церковному малярстві XVII—XVIII ст. була позиція замовників — церковних ієрархів і кліру та вірних, які прагнули «модернізувати» традицію в умовах різної конфесійної конкуренції на теренах Галичини.

**Ключові слова:** теорія культурного трансферу, український іконопис, образи апостолів, лицеві Біблії, графічні зразки.

Mariana LEVYTSKA

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

PhD, Assistant professor,  
Senior Research Scholar,  
Department of Art History  
The Ethnology Institute of NASU,  
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine.  
e-mail: [m.levytska@gmail.com](mailto:m.levytska@gmail.com)

Andriy LESIV

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3408-7496>

PhD, Senior Research Scholar  
Department of Art History  
The Ethnology Institute of NASU  
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,  
e-mail: [lesiv@nas.gov.ua](mailto:lesiv@nas.gov.ua)

ARTISTIC EVOLUTION OF THE APOSTLE'S IMAGES IN THE UKRAINIAN ICON PAINTING OF THE 17th—18th CENTURIES FROM THE PERSPECTIVE OF THE CULTURAL TRANSFER THEORY

*Problem statement.* When studying causes and consequences of artistic transformations in Ukraine, one cannot avoid the issue of artistic influences (acquaintance, adaptation, rejection) in a wide temporal and territorial perspective. One of the aspects that well illustrates this broad field of art studies is the exploration of a certain narrow group of images is *the cultural transfer theory*, which is the paper's *methodological* basis.

*The purpose* of the paper is to analyze the artistic evolution of the Apostles' images in Ukrainian iconography in the 17th—18th centuries, considering the influences and citations from Western European painting and engravings. *The research's subject* is the genesis and development of iconography's style in Ukraine in the 17th—18th centuries, and the influence of Western European artistic traditions on it. The study focused on some of the most characteristic examples of the Apostles' iconography, which can be regarded as an example of cultural transfer, in other words, the transfer of certain artistic schemes with their alteration according to the local requirements and expectations.

In particular, Jan Sadeler's «the Last Supper» was considered as a model for several paintings in various variations, such as Pedro Ruiz De Salazar's «the Last Supper» at the Cathedral of Santo Domingo de la Calzada in Spain in the mid-17th century, as well as for several the Last Supper icons in the Ukrainian icon painting of that period. Regarding the samples of the 18<sup>th</sup> c. Luka Dolynskyy's life trajectory and artistic manner well represented the concept of cultural transfer. Most characteristic images of apostles painted by L. Dolynskyy for Uniate churches are compared with their West European prototypes, dated to the same period.

*Results of the research.* It was found that evolution of the new iconography and stylistics in sacral painting of the 17th—18th centuries were caused by patrons or clients, mainly the Church and local parishes, who endeavoured to «modernize» the tradition. Both patrons and painters have been interested in new iconographic samples, represented in Western ecclesiastic prints and engravings.

**Keywords:** cultural transfer theory, Ukrainian icon painting, images of apostles, illustrated Bibles, graphic samples.

**Вступ. Постановка проблеми.** Аналізуючи розвиток українського релігійного малярства (переважно у стилістичних категоріях бароко) дослідники неодноразово відзначали різноманітні джерела творчих інспірацій, завдяки яким протягом XVII—XVIII ст. змінювалася іконографія його основних сюжетів та образів. У статті розглядаються особливості впровадження нових мистецьких ідей і схем в церковному малярстві Галичини на прикладі окремої тематичної групи (образи апостолів). Варто зазначити, що актуальним є саме застосування методології культурного трансферу для аналізу як стилістичних змін, так і змін у свідомості самих художників, здобутті ними все більшої свободи в питаннях авторської інтерпретації релігійних сюжетів і тем.

**Мета статті** — не лише зафіксувати джерела творчих інспірацій українських художників і з'ясувати чинники формування нової іконографії, але, по можливості, проаналізувати контекст і потреби місцевого середовища, показати, яким був остаточний «мистецький продукт» з точки зору пошуків стійких ознак стилю у поєднанні із національною специфікою. Для ілюстрації вказаного методологічного підходу автори сфокусувалися на вузькій тематичній групі зображень апостолів (в т. ч. в іконі «Тайна вечеря»), із теренів Галичини, відділених значним часовим проміжком (сер. XVII ст. та кін. XVIII — поч. XIX ст.).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вказані аспекти у дослідженні українського релігійного малярства набувають логічного розкриття завдяки застосуванню методології культурного трансферу. Варто зазначити, що культурний трансфер у мистецтвознавстві розуміється не як автоматичне перенесення чужих ідей чи художніх форм, а як процес продуктивного засвоєння нових взірців в певному, культурно-відмінному середовищі (Я. Бялостоцький 1969, 1976) [1, с. 9—10; 2, с. 6—7]. Згадану методологію у своїх працях розвинули і застосовували такі дослідники, як Т. да Коста Кауфманн (2004; 2005), П. Бурке (2007), Б. Хок і А. Аллаш (2018), В. Шмале (2012) та ін. [3; 4; 5; 6; 7; 8]. Вказані автори використовували концепт культурного трансферу зі значною варіативністю, залежно від досліджуваного художнього матеріалу і поставлених завдань. В українській гуманітаристиці теорію культурного трансферу застосували дослідники історії Церкви та релігійної культури ранньомодерної доби. Зокрема поняття «культурний

трансфер» щодо архітектури і оздоблення унійних церков Галицько-Львівської єпархії у XVIII ст. використовував І. Сковчилюк (2010) [6, с. 614]. Однак питання оцінки запозичень і «цитувань» іноземних мистецьких взірців в українському релігійному мистецтві не можна вважати вичерпаним і дослідженим до кінця.

Наше дослідження фокусується на окремих, найбільш характерних зразках нової іконографії апостолів, які можна розцінювати як приклад культурного трансферу — *методологічну* основу дослідження.

**Основна частина.** Друга половина XVI—XVII ст. в історії українського іконопису позначає особливий переломний період. Активізується і стрімко розвивається діяльність народних малярів-іконописців, які, розвиваючи композицію ікони, часом вносили до неї наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [10, с. 7—19]. У іконопис проникають світські мотиви, адже паралельно із сакральним розвивається також і світське малярство — портретний жанр, окремі зразки натюрмортів, пейзажу, батальних сцен. Ікона вбирає в себе ці нові світські риси.

Однією з рушійних сил, що змінювали церковне малярство, стала церковна унія 1596 р. Впродовж XVII і далі у XVIII ст. в бурхливому полемічному процесі формується новий релігійний світогляд, який не міг не вплинути і на сакральне мистецтво. На терени українських земель проникають ренесансні й барокові віяння, що в особливий спосіб трансформують зокрема і національну іконописну традицію.

Потужним джерелом поширення ідей і принципів європейського мистецтва на українських землях стали гравюри з композиціями на численні релігійні сюжети. Вони розповсюджувалися Європою завдяки можливості багатократного тиражування і відносно невеликій вартості. Різні видання лицевих Біблій Піскатора, Гергарда де Йоде та інші стали настільними книгами в майстернях іконописців. Вони містили сотні ілюстрацій сюжетів зі Святого Письма, що слугували взірцями для композицій відповідних ікон. Одним із прикладів сюжету, іконографія якого зазнала відчутного впливу західного мистецтва, є «Тайна вечеря» — гравюра Яна Саделера за цим сюжетом стала важливим взірцем іконографії для український майстрів, а сама вона була створена за живописним твором Пітера де Вітте.

Пітер де Вітте (1540/1548—1628), також відомий в Італії як П'єтро Кандідо, протягом довгого



Іл. 1. Пітер Де Вітте. «Тайна вечеря». 1580. Приватна колекція. Фото: catawiki.com



Іл. 2. Ян Саделер. «Тайна вечеря». Між 1580 і 1600 рр. Фото: wikimedia.commons

періоду жив у Італії, навчався у Джорджо Вазарі і перебував під його сильним мистецьким впливом. У «Тайній вечері» Пітера де Вітте (1580) (іл. 1) особливо відчувається вплив живописної манери і композиції «Тайної вечері» Джорджо Вазарі (1546) [11, с. 79—82]. Де Вітте зображає сцену Тайної вечері в інтер'єрі. За прямокутним, видовженим по горизонталі столом розташовані Ісус і апостоли — Ісус посередині, з обох боків сидять по шестеро апостоли, розташовані навколо столу, залишивши вільний простір перед Христом. До Ісусового лівого плеча притуляється молодий Іван, Юда Іскаріот — на передньому плані праворуч, крайній по ліву руку від Спасителя. У цій композиції відображені особливості іконографії, зокрема, Юди Іскаріота, які згодом стали типовими для української унійної іконографії «Тайної вечері» — позиція Юди за столом, його жести, міміка, зовнішність, символіка кольорового трактування одягу.

Гравюру за мотивами «Тайної вечері» Пітера де Вітте виконав Ян Саделер в період між 1580 і 1600 роками (точної дати створення не відомо, але відомо, що Ян Саделер помер 1600 р.) (іл. 2). Династія Саделерів — одні з провідних фламандських граверів другої половини XVI—XVII ст. Відомо щонайменше десяти граверів, що належали до цієї династії. Гравюра «Тайна вечеря» послужила взірцем для цілого ряду живописних композицій у різних варіаціях, наприклад, для «Тайної вечері» Педро Руїса Де Салазара в катедрі муніципалітету Санто-Домінго-де-ла-Кальсада у Іспанії, створеної в середині XVII ст. [11, с. 82].

Гравюра Саделера спрощує певні деталі композиції де Вітте, в той же час розбудовує і деталізує деякі інші. У гравюрі тло композиції стає нейтральним, тоді як в малярстві де Вітте на задньому плані представлена темно-зелена драперія, дві вази з квітами і дві колони. Також на гравюрі відсутній невеликий столик на передньому плані зі дзбанком і скляним кубком і децю змінений натюрморт на головному столі Тайної вечері. Німб Христа в гравюрі відчутно збільшений, очевидно, з метою композиційно врівноважити брак декорацій на задньому плані. Постаті апостолів, їхні жести практично повністю перенесені в гравюру, проте Саделер деталізував риси зовнішності апостолів — їхні лики, міміка, волосся пропрацьовані гравером скурпульозніше, аніж на малярстві де Вітте. У Саделера всі образи мають виразні портретні риси реальних осіб.

У 1634/1644 р. надруковане у Львові «Євангеліє» включало в себе гравюру «Тайна вечеря», що за своєю композицією багато в чому наслідувала композицію де Вітте і Саделера, проте в ній проглядаються і риси народного сакрального мистецтва (іл. 3). Фактично, ця гравюра є одним із прикладів як українське мистецтво трансформувалося під впливом західноєвропейських зразків, що набували поширення на наших землях у той період часу. Образи тут більш стилізовані, спрощені, переважають грубі риси і штрихи, на відміну від мідьориту Саделера, що вирізняється високою деталізацією і тонким штрихом. Не зважаючи на певне стилістичне спрощення, «Тайна вечеря» з львівської «Євангелії» багата на деталі і декоративні елементи. На відміну від гравюри Саделера, задній план тут багато декорований — стилізований архітектурний стафаж, характерний для візантійської іконографії, а за спиною Ісуса — драпірована завіса, що важкими

півкруглими складками спадає донизу. Також на передньому плані перед столом наявний дзбанок — схожий на такий, як був на столику в композиції де Вітте, але якого вже немає в гравюрі Саделера, а ще скатертина на передньому плані: в композиції Саделера вона спадала з краю стола рівно, з помітними прямокутними складками від спрасування, а в гравюрі з «Євангелії» передній край застеленого стола вкритий складками, як на задньому плані за спиною Ісуса. Розташування апостолів за столом і їхні жести в загальному сприйнятті наслідують композицію Саделера, проте в деталях окремих образів помітні відмінності. Двоє апостолів на передньому плані (один із них Юда Іскаріот), а також постаті Ісуса та Івана, що притуляється до Нього, в загальному запозичені з композиції Саделера, за винятком жесту руки Іскаріота, яку він простягає до чаші на столі, і голови Ісуса, що спрямовує погляд у інший бік. Натомість групи апостолів на другому плані, обабіч Христа, зображені в інших позах, більш статично. Вони переглядаються між собою, проте сидять в основному прямо, з легкими нахилами голів, на відміну від дуже динамічних позицій і децю театралізованих жестів апостолів в гравюрі Саделера. Характерним у гравюрі з «Євангелії» є також жест двох апостолів, котрі схрестили на грудях долоні — так під час літургії східного обряду схрещують руки вірні, що приступають до причастя. Жоден з апостолів в «Тайній вечері» де Вітте і Саделера не зображений з таким жестом, це якраз вияв східної, української традиції.

Нарешті, одним із прикладів того, як західноєвропейська композиція Пітера де Вітте і Яна Саделера вплинула на українську іконографію XVII ст., є «Тайна вечеря» з іконостасу церкви Святого Духа в Рогатині (іл. 4). Іконостас церкви був завершений 1650 р. Ікона «Тайна вечеря» за композиційною побудовою схожа як до гравюри Яна Саделера, так і до згаданої вище гравюрі зі львівської «Євангелії». Образи Юди Іскаріота та апостола на передньому плані з іншого краю столу практично повністю дублюють зображення Саделера — позиція фігури, жести, навіть складки на одязі безперечно були запозичені іконописцем з європейської гравюри. Натомість, апостоли за столом на другому плані, їхні позиції, жести, перейняті у Саделера не так очевидно, їхня композиція радше нагадує українську гравюру з львівської «Євангелії». Поста- ті апостолів сидять прямо, з легкими нахилами голів. Ісус правою рукою благословляє хліб — жест з укра-



Іл. 3. «Тайна вечеря». «Євангелії», Львів, 1634/1644 р. Фото: Лесів А. Архів Музею-Замку в Ланьцуті, Польща



Іл. 4. «Тайна вечеря». Іконостас церкви Святого Духа в Рогатині. 1650 р. Фото: Лесів А.

їнської гравюри, тоді як у Саделера і де Вітте Ісусава права рука спрямована вбік і вниз, у напрямі жертвовного ягняти на столі. У де Вітте і Саделера другий від Ісуса апостол, зображений після Івана, має коротке темне волосся, без бороди, з дуже характерним динамічним жестом випрямлених кистей обох рук, спрямованих до Ісуса. У рогатинській іконі цей апостол зображений інакше — сивий чоловік з довгою бородою і вусами, одну руку опустив на стіл, а іншу притуляє до рамена — схоже, як у гравюрі із львівського «Євангелія». Так само в іконі зображений апостол зі схрещеними на грудях руками, немов для причастя. Тло рогатинської ікони золочене, без додаткового декору, що характерно для візантійського іконопису. У даній іконі персонажі трактовані з особливим психологізмом. Малець з майстерністю передав емоційні образи Ісуса,

апостолів та особливо — Іскаріота. У зовнішності Ісуса прочитується спокій, умиротвореність і, водночас, легке хвилювання, трепет. Голова Христа обернена в бік зрадника, проте погляд ковзає повз Юду, спрямовується вище над ним. Якщо лики практично усіх апостолів написані в схожій манері й виражають подібні, дещо нейтральні емоційні стани, то образ Юди прописаний з особливою увагою і має виразні портретні риси: чоловік середнього віку з довгим світло-рудим волоссям і бородою з вусами такого ж відтінку, подовгасте обличчя, широкі брови, низько посаджені вузькі очі, вузький і довгий ніс, чітко виражені вилиці; крила носа дещо підняті, відтворюючи мімічний жест зневаги; ліва рука з розкритою долонею та відведеним великим пальцем заставлена за спину — характерний жест приховування правди; права рука схована за корпусом, проте видно її кулак, в якому апостол міцно стискає свій головний атрибут — кисет зі срібняками. Одягнений Юда в колір зради — жовтий хітон і вохристий гіматій. Символічне значення жовтого кольору як кольору зради і пов'язування із ним образу Юди сягає корінням якраз західноєвропейського мистецтва. У рогатинській іконі окрім Юди жоден з апостолів не має на собі жовтого хітону, що свідчить про свідоме акцентування малярем саме на такому значенні кольорової символіки цього образу.

На прикладі рогатинської ікони простежуємо як у одному творі переплітаються впливи західноєвропейської мистецької традиції і церковного українського мистецтва, що формувалося під впливом візантійського канону. Наближення східної церкви до католицизму і релігійного мистецтва, що творилося в ньому, спровокувало радикальні зміни в способі сприйняття та інтерпретації ікони, а відповідно і її створення.

Зображення сюжету «Тайна вечеря» як фронтально-горизонтальної композиції з прямокутним столом, за яким по центру сидить Ісус, а з боків від Нього апостоли, інспіроване західноєвропейським мистецтвом і відрізняється від канонічної візантійської іконографії, яка домінувала на українських землях до XVI ст. У XVI—XVII ст. відбувається поступовий відхід від візантійських канонів іконографії. В цей період значно активізувалися контакти українського мистецтва з мистецтвом Західної Європи. Зміцнюється діяльність народних малярських осередків, які вносять свої характерні особливості в стилістику ікон. Набуває поширення незвичне тракту-

вання біблійних сюжетів, ікона зазнає впливу світських мотивів, постаті святих набувають в іконописі рис звичайних людей. Ікона вбирає в себе елементи інших мистецьких жанрів, що активно розвиваються, в іконописну традицію все активніше проникають реалістичні художньо-стилістичні віяння.

Досліджуючи еволюцію образів апостолів в українському малярстві XVIII ст., включно із пошуком іконографічних прототипів варто звернутися до творчості Луки Долинського (1740—1824), адже життєва траєкторія художника може бути прикладом реалізованого «культурного трансферу» [12, с. 4—6]. Народжений у м. Біла Церква, першу художню освіту Долинський здобув імовірно у Києві, переїхав до Львова і завдяки протекції львівського єпископа вирушив на навчання до Відня, звідки знов повернувся у Галичину. Таким чином художник став носієм певних художніх форм, які він засвоював у різних культурно-мистецьких середовищах, трансформуючи місцеву малярську традицію.

Активна діяльність Долинського припадає на 1770-ті 1800-ті рр. — період важливих змін в релігійному малярстві, спричинених різними факторами, як суто художніми, так і соціально-історичними. Впродовж усього XVIII ст. унійна Церква та Василіянський чин прагнули підняти престиж деномінації засобами мистецтва, вони скеровували свої погляди на теологічно-мистецькі програми католицьких орденів, запозичуючи як окремі паломницькі практики, так і чимало із їхніх художніх форм [13, с. 235]. Особливо ця тенденція відобразилася у зміні архітектурної композиції та іконостасної структури й оздоблення численних барокових храмів др. пол. XVIII ст.

Серед реалізованих проектів Долинського — іконостаси головних львівських храмів: собору св. Юра (1778—1780), церкви Зіслання Святого Духа (1784—1787), церкви св. апостолів Петра і Павла (1790-ті рр.), церкви св. Онуфрія (1820—1821 рр.) та Успенської церква Почаївського монастиря (1807—1810 рр.). Для кожного із 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 проектах Долинського є чимало новацій з точки зору стилю, іконографії і манери [14, с. 46—48], однак, зосередимо головну увагу на

образах апостолів, особливо на предмет джерел інспірацій та пошуків образної виразності, споріднених із західноєвропейськими взірцями.

В латинській релігійній традиції акцентувалася діяльність апостолів: з XVI ст. до усталених зовнішніх характеристик апостолів додавалися конкретні атрибути, символи їх діяльності або мучеництва (св. Андрій, св. Варфоломій, св. Симон, св. Йоанн тощо). В українському іконопису також у XVI—XVII ст. відбувалися певні зміни у трактуванні апостолів: ідеал лику трансформувався в ідеал обличчя. Лик, наділений такими ознаками як нерухомість (внутрішня і зовнішня) і понадчасовість, мав особливу силу, здатну «...поставити на коліна того, хто молиться або споглядає» [15, с. 204]. Але поступово іконні лики святих трансформувалися в обличчя, позбувалися відчуженості, з'являвся зв'язок із певним часом, ознаки неповторності, індивідуальності, композиційної різноманітності.

В роботах Л. Долинського над апостольським чином для різних церков також можна прослідкувати вказані перетворення. Отже, якими були особливості іконографії апостолів та манери Долинського у світлі впливу Віденської академії, як прояву культурного трансферу [16, с. 57]. Оскільки Долинський у Відні був учнем класу Каспара Ф. Замбаха (Caspar Franz Sambach), доречно пов'язувати його творчі аспірації із ширшим колом тогочасних австрійських монументалістів: Д. Грана, М.Й. Кремзера-Шмідта, Й. Мільдорфера [17, с. 245; 18, с. 224—225]. Відомо, що на стилістику австрійського релігійного малярства XVIII ст. суттєво вплинули тогочасні мандрівні італійські митці (переважно венеційці), серед яких особливий відгук в австрійському мистецтві отримали твори Тьєполо, С. Річчі, Дж. М. Креспі, Ф. Солімени, С. Конки, Дж. П'яцетти [19]. 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. Все це дозволяє стверджувати про визначальний характер впливів австрійської (та частково італійської) монументальної школи періоду пізнього бароко-рококо. У євангельських сценах Л. Долинського видно типове для рококо відсутність глибини в композиціях, накладання силуетів, ритми S-подібних ліній, присутність незбалансованих

елементів [20, с. 23]. 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 друкованих виданнях [20, с. 24]. Інший вектор творчих пошуків наближає нас до графіки Дж. М. Креспі за творами Лодовіко Караччі на релігійні теми (в т. ч. образи апостолів і пророків), адже Креспі також 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 Святого Духа) нагадують таких більш приземлених героїв (можна також порівняти із графікою рисунками за Г. Рені із серії «Христос, Богородиця і апостоли» /Відень, Альбертіна) [21, с. 216].

Характерно, що в апостольському чині в соборі св. Юра та в церкві Зіслання Святого Духа художник вводить типово західні атрибути апостолів (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 притаманне латинській традиції і зустрічається у бароковому малярстві Центральної Європи. Також особливий інтерес викликає суто авторське трактування зовнішності апостолів, які втрачають ореол «святості» і набувають «характерності» типажів та навіть деякої побутової приземленості (наприклад, євангелист Матея із апостолом Филипом/?, апостол Симон Зелот із церкви Зіслання Святого Духа). Ці та інші образи мають спільні риси із окремими західноєвропейськими взірцями графіки: зокрема, серією гравюр Шельте Больсверта «12 апостолів» за рисунками Герарда Сегерса (XVII ст., Антверпен). Також вважаємо, що чимало елементів (композиційні схеми, орнаментальний декор, загальний рисунок фігур і типажі) могли бути запозичені із популярного аугсбурзького видання лицевої Біблії Клауберів [22].

Не знаючи практично нічого про майстерню і методи творчої роботи Долинського, можемо тільки опосередковано залучити свідчення про наявність зразків-коперштів, зафіксовані у львівських джерелах:

а) в описі майна з майстерні львівського гравера Івана Филиповича († 1770?) було чимало «коперштів» (тобто гравюр) [23, с. 275—276];



а б в

Іл. 5. а — Дж. П'яцетта. «Успіння Богородиці» (фрагмент із апостолом Петром), 1730?, (фото [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/)); б — Л. Долинський. «Апостол Петро» (фрагмент), 1780-ті рр., церква Зіслання Святого Духа (НМЛ); в — Гравюра К.Г. Юнгверта (за твором Дж. Б. П'яцетти) «Апостол Петро» (ІДБМР ЛННБ фонд графіки, інв. № 45773)



а б в

Іл. 6. а, б — «Апостоли Петро і Павло», ескізи невідомого художника XVIII ст. (ЛНБ ІДБМР, фонд графіки, інв. № 33277, 33278; в — Л. Долинський. «Апостоли Петро і Павло», 1780-ті рр., церква Зіслання Святого Духа (НМЛ)



а б

Іл. 7. а — Г. Рені. «Євангелист Йоан», бл. 1621 р. (фото з ел. ресурсу: <https://www.pinterest.com/pin/564216659539284918/>); б — Л. Долинський. «Христос і євангелист Йоан» (Фрагмент зі «Зцілення сліпонародженого»), церква Зіслання Святого Духа (НМЛ)



а б

Іл. 8. а — Ю. Радивилівський. «Апостол Павло», 1760-ті рр., собор св. Юра (фото: М. Левицька); б — Л. Долинський. «Апостоли Павло і Йоан», 1780 рр., церква Зіслання Святого Духа, (НМЛ)

б) значна колекція графічних взірців була у С. Строїнського, в т. ч. із німецьких друків [24];

в) графічні зразки для малювання апостольського і пророцького чину до іконостасу каплиці св. Трійці в церкві св. Онуфрія чину Василян, які надав художнику Томі Гертнеру в 1777 р. ігумен монастиря [25, с. 61].

Тобто поширеність подібних зразків у львівському середовищі бодай фрагментарно зафіксована.

З графічних зразків XVIII ст. також варто згадати зображення апостолів у молитовних позах (авторства Джанбатісти П'яцетти у гравюрах Ф.К. Юнгверта (добре відомих не тільки у віденському середовищі, але й в Галичині) [26].

Зокрема, образ апостола Петра в доробку Долинського надзвичайно близький до образу авторства П'яцетти та перегукується із графічними ескізами апостолів Петра і Павла з фондів ЛННБ ім. В. Стефаніка (іл. 5а, 5б, 5в) [27]. Одного разу віднайденний 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 (іл. 6а, 6б, 6в).

Також у творчості Долинського майже ідентичний типаж апостола Йоана Богослова повторюється у «Зціленні сліпонародженого» із собору св. Юра, в апостольському чині в церкві Зіслання Святого Духа та в сюжеті «Зцілення у Витезді» з Почаєва (іл. 7а, 7б). Такий, апробований в різних композиціях, зразок нав'язує до характерного пізньобарокового типажу з видовженими рисами обличчя та дещо витягнутими пропорціями фігури, який нагадує постаті з творів Ф. Маульперча чи скульптур Й. Пінзеля, тобто стилістики центральноєвропейського рококо (іл. 8а, 8б). Іншим джерелом інспірацій міг бути потужний індивідуалізм апостолів авторства Г. Рені (XVII ст., Рим). Питання про «кодування» Долинським у певних постатях Святого письма портретних ознак церковних ієрархів залишається відкритим. Пошук аналогій між портретами сучасників художника з середовища унійного кліру і зображеннями апосто-

лів чи пророків може бути перспективою наступних досліджень. Безперечно, дана розвідка не вичерпує проблематики дослідження трансформації українського іконопису через призму теорії культурного трансферу, в ній лише намічено потенційний вектор мистецтвознавчих досліджень в цьому напрямку.

**Висновки.** 1. Ікони, створені в XVII—XVIII ст., виявляють абсолютно нові риси, підґрунтя появи яких лежить у звільненні від жорстких візантійських канонів та підпорядкуванні локальній церкві. Новостворена унійна церква потребувала нових ікон для нових церков. Ікони мали поєднувати в собі релігійно-світоглядні традиції Сходу та Заходу. Це означало необхідність погодження між собою східного символічного розуміння ікони і західного бачення образу в релігійному культі.

2. Одним із визначальних чинників еволюції українського іконопису у XVII ст. стало проникнення світських мотивів та розвиток світських жанрів, що уможливило «перетікання» реалістичних елементів у сакральний простір ікони.

3. Також на українську іконографію XVII ст., зокрема в переосмисленні композиції «Тайна вечеря» щодо опрацювання стафажу, трактування образів апостолів, вплинули зразки з західноєвропейських лицевих Біблій. Водночас в Галичині ці нові іконографічні віяння у XVII ст. доповнювалися уважливістю до збереження традиції у важливих еkleзіальних акцентах (як, наприклад, у гравюрі львівського Євангелія 1634/1644).

4. Протягом XVIII ст. образи апостолів набули значної індивідуалізації, яка може бути пояснена саме орієнтацією на західноєвропейські зразки і нові запити замовників. В цьому процесі вже прослідковуються різні форми культурного трансферу: не лише поширення графічних зразків, але й рух художників до нових освітніх осередків (Відень, Рим). Зокрема у наведених зразках авторства Л. Долинського видно, наскільки вилучені із контексту іконостасних циклів образи апостолів, цікаві яскравими персональними характеристиками, що «переростають» усталений богословський канон.

Умовні скорочення

ІДБМР ЛННБ — Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України

НМЛ — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

1. Bialostocki J. Rokoko: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej. *Rokoko. Studia nas sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, 1969. S. 9—36.
2. Bialostocki J. *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary — Bohemia — Poland*. London, 1976.
3. Da Costa Kaufmann T. *Toward a Geography of Art*. Chicago et al., 2004.
4. Da Costa Kaufmann T. *Paintered Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724—1796*. University of North Carolina Press, 2005.
5. Burke P. et al. (eds.). *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge. 2007. P. 125—141.
6. *Cultural Transfer, by Wolfgang Schmale (Original in German, translated in English, published 2012—05—12)*. URL: <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer> (11-09-2018).
7. Hock B., Allas A. *Globalizing East European art Histories: Past and Present*. Routledge, 2018.10
8. Schmale W. *Das 18. Jahrhundert*. Vienna, 2012.
9. Скочиляс І. *Галицька (Львівська) єпархія XII—XVIII ст.* Львів, 2010.
10. Свенціцька В., Сидор О. *Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр, 1990. С. 7—19.
11. Butler Jacobo Ollero. Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte Madrid: Universidad Autónoma de Madrid*, 1989. Vol. 3. P. 79—82.
12. Голубець М. *Долинський*. Львів, 1924. С. 4—5.
13. Кобрин М. Замойський синод і формування традиційної ідентичності УГКЦ. *Вісник ЛНУ*. 2012. Вип. 15. С. 232—236.
14. 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. № 1. S. 46—48.
15. Степовик Д. *Українська графіка XVI—XVIII століть. Еволюція образної системи*. Київ, 1982.
16. Telesko Werner. *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*. Wien u. a., 2005.
17. Arijcuk Petr. F.A. Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach. *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa*. Ed. Hingelang, L. Slavicek eds. *Museum Lagenargen am Bodensee — SDU MU*. Brno, 2007.
18. Левицька М. Віденський досвід Луки Долинського (1775—1777 роки). *Записки НТШ. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. 2011. Т. CCLXI. С. 223—232.



19. Hindelang E. *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, 1996.
20. Lanckorońska M., Oehler R. Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Erster Teil: Die Buchillustration des Spätbarock und Rokoko. Leipzig, 1923. S. 23.
21. The Illustrated Bartsch: Italian masters of the 16<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> cc. Abaris Books: New York, 1995. Vol. 39. Part 2. P. 216.
22. 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](http://opus.bibliothek.uniaugsburg.de/opus4/files/565/Stoll_Klauber_Bilderbibel.pdf) (14-08-2018).
23. Ляльо О. Посмертний опис майна львівського гравера і друкаря середини XVIII ст. Івана Філіповича. *Записки НТШ. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. Т. 236. С. 475.
24. *Grafik aus dem Klebeband № 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> (21-08-2018).
25. Вуйцик В. Монастир Св. Онуфрія у Львові. Інститут «Укрзахідпроектреставрація». *Вісник'2004*. Львів, 2004. С. 61.
26. Апостоли Андрій, Йоанн, Павло і Петро. Інв. № 45783, 45773, 45774, 45775. *Фонд графіки Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ*.
27. Апостоли Петро і Павло, ескіз невідомого художника XVIII ст. Інв. № 33277, 33278. *Фонд графіки Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ ім. В. Стефаника НАНУ*.
- Skochylyas, I. (2010). *Halych (Lviv) Eparchy in 12-18th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Svietsitska, V., & Sydor, O. (1990). The Heritage of centuries. Ukrainian painting of the 14-18th cc. in the Lviv's museum collections. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Butler Jacobo Ollero. (1991). *Some news about Flemish painting of the 16th century in Spain: Pieter de Witte and Denis Calvaert*. *Yearbook of the Department of History and Theory of Art (UAM) (Vol III)* [in Spanish].
- Holubets, M. (1924). *Dolynskyy*. Lviv [in Ukrainian].
- Kobryn, M. (2012). Zamoyskyy Synod and formation of the traditional identity of the Ukrainian Greek Catholic Church. *Visnyk LNU* (Issue 15) [in Ukrainian].
- Fenczak, A. (1995). Latinisation or Ockcydentalisation? On new directions of research on the role of Western influences in shaping the identity of the Greek Catholic Church in Poland in the years 1596-1772. In: *Bulletin of the South-Eastern Scientific Institute in Przemysl, 1*, 46—48 [in Polish].
- Stepovyk, D. (1982). *Ukrayins'ka grafika XVI—XVIII stolit'. Evolutsiya obraznoyi systemy*. Kyiv [in Ukrainian].
- Telesko, W. (2005). *Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst*. Wien u. a. [in German].
- Arijcuk, P., Hingelang, & Slavicek, L. (Eds.). (2007). F.A. Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach. *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Museum Lagenargen am Bodensee — SDU MU*. Brno [in German].
- Levytska, M. (2011). Luka Dolynskyy's Viennese experience (1775-1777 years). In: *Notebooks of T.Shevchenko Scientific Society. Works of the commission of fine and applied art. (Vol. CCLXI)* [in Ukrainian].
- Garas, K. (1968). Venetian painting of the 18<sup>th</sup> century. (Transl. from Hungarian). Budapest [in Russian].
- Lanckorońska, M., & Oehler R. (1923). *Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Osterreich und der Schweiz. Erster Teil: Die Buchillustration des Spätbarock und Rokoko*. Leipzig [in German].

## REFERENCES

- Bialostocki, J. (1969). Rococo: ornament, style and attitude. Review of research issues. In: *Rokoko. Studies of the art of the first half of 18th century; Proceedings of the Section of Art Historians*. Warszawa [in Polish].
- Bialostocki, J. (1976). *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary — Bohemia — Poland*. London.
- Da Costa Kaufmann, T. (2004). *Toward a Geography of Art*. Chicago et al.
- Da Costa Kaufmann, T. (2005). *Paintered Enlightenment: The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724—1796*. University of North Carolina Press.
- Burke, P., et al. (Eds.) (2007). *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge.
- Cultural Transfer, by Wolfgang Schmale (Original in German, translated in English, published 2012—05—12)*. Retrieved from: <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer> (11-09-2018).
- Hock B., & Allas, A. (2018). *Globalizing East European art Histories: Past and Present*. Routledge.
- Schmale, W. (2012). *Das 18. Jahrhundert*. Vienna [in German].
- (1995). The Illustrated Bartsch: Italian masters of the 16<sup>th</sup>—17<sup>th</sup> cc. (Vol. 39, part 2): Abaris Books: New York.
- Stoll P. The illustrated Bible of the brothers Joseph Sebastian and Johann Baptist Klauber.. Retrieved from: [http://opus.bibliothek.uniaugsburg.de/opus4/files/565/Stoll\\_Klauber\\_Bilderbibel](http://opus.bibliothek.uniaugsburg.de/opus4/files/565/Stoll_Klauber_Bilderbibel) (14-08-2018)
- Lylyo, O. (1998). Posthumous description of the property of Ivan Phylpovych, Lviv engraver and printer of the 18th c. In: *Notebooks of T.Shevchenko Scientific Society. Works of the commission of fine and applied art. (Vol. CCLXI)*, [in Ukrainian].
- Graphic from tape number 13 of the Fürstlich Waldeckschen Hofbibliothek Arolsen Apostle portraits by Schelte a Bolswert after Gerard Seghers: S. Petrus. [in German]. Retrieved from: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband13> (21-08-2018) [in German].
- Vuytsyk, V. (2004). St. Onuphrius monastery in Lviv. In: *Notebook of Instytut West Ukrainian Projects and Conservation*. Lviv [in Ukrainian].