



УДК 730.046.3:94](477.83/.86)"17"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.01.104>

«АНГЕЛ-ОХОРОНЕЦЬ» ЙОАНА ГЕОРГА ПІНЗЕЛЯ: БОРИС ВОЗНИЦЬКИЙ ТА ОДИН ІКОНОГРАФІЧНИЙ МОТИВ

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

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

докторка історичних наук, кандидатка мистецтвознавства,
старша наукова співробітниця, Інститут народознавства
НАН України, відділ мистецтвознавства,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна;
професорка, НУ «Львівська Політехніка»,
кафедра графіки і мистецтва книги,
вул. С. Бандери, 12, м. Львів, 79013, Україна,
e-mail: m.levytska@gmail.com

Стаття опирається на дослідження творчості Йоана Георга Пінзеля, здійснені Б. Возницьким у 1990—2000-х рр. і є даниною пошани видатному музейнику та зберігачу творів славетного майстра XVIII ст. У статті запропоновано нові інтерпретації зображення ангела-охоронця та варіацій цього мотиву в проектах, атрибутованих скульптору та колу його учнів або послідовників у католицьких та унійних церквах на теренах Галичини XVIII ст. Метою статті є аналіз історіографії джерел творчості Пінзеля, іконографії окремого мотиву його творчості (а саме — ангела-охоронця), та пошук відповідних змістових та стилістичних паралелей цього мотиву в європейському мистецтві. *Джерельною основою дослідження* є визнані публікації українських та закордонних дослідників доробку скульптора, а також — порівняно мало залучені публікації з іконографії цього мотиву в тогочасному мистецтві та джерела щодо теологічних основ переосмислення подібних зображень у католицькому пост-тридентському богослов'ї, у його зв'язках із релігійною культурою Галичини у складі Речі Посполитої XVIII ст. *Методи дослідження* включають базові методи мистецтвознавчого аналізу, серед яких ключовим є іконографічний метод, що у взаємодії із формально-стилістичним, контекстуальним, та порівняльним аналізом дає змогу здійснити пошуки іконографічної основи та поглибити богословські й мистецтвознавчі аспекти інтерпретації зображення ангела-охоронця, як одного із новаторських іконографічних мотивів у творчості Йоана Георга Пінзеля.

Ключові слова: Пінзель, іконографічний мотив, ангел-охоронець, Борис Возницький, теологія образу.

Mariana LEVYTSKA

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

Dr. hab. in History, PhD in Art History,
Senior Research Associate of the Art Studies Department
The Ethnology Institute NAS of Ukraine (Lviv),
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine,
Professor of the Graphic and Art of Book Department,
Lviv Polytechnic National University
e-mail: m.levytska@gmail.com

JOHANN GEORG PINZEL'S «THE GUARDIAN ANGEL»: BORYS VOZNYTSKYI AND ONE ICONOGRAPHIC MOTIF

Introduction. The article is based on research on the artworks of Johann Georg Pinzel conducted by B. Voznytskyi in the 1990s—2000s and serves as a tribute to the outstanding museum professional and custodian of the renowned eighteenth-century master's works.

Problem statement and purpose. The article offers new interpretations of the guardian angel image and its variations in projects attributed to the sculptor and his pupils or followers in Catholic and Uniate churches of eighteenth-century Galicia. It demonstrates how the historiography of Pinzel's oeuvre, analysis of this motif, and its European parallels support a reinterpretation of his work as a significant and innovative contribution to local religious art.

The sources of the study include recognized publications by Ukrainian and foreign scholars on the sculptor's body of work, as well as comparatively underestimated studies on the iconography of this motif in eighteenth-century art and sources on the theological foundations of its reinterpretation in post-Tridentine Catholic theology, in connection with the religious culture of eighteenth-century Galicia within the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Methods. The research employs basic methods of art-historical analysis, among which the key is the iconographic method. Through formal-stylistic, contextual, and comparative analyses, it is possible to identify the iconographic basis and to deepen the theological and art-historical interpretation of the image of the guardian angel as an innovative iconographic motif in Johann Georg Pinzel's work.

Results. The study outlines a research framework situated between the analysis of artifacts and sources and the search for comparisons and analogies of the guardian angel iconographic motif within the context of Pinzel's artworks. A review of the historiography of J.G. Pinzel and his followers shows that most scholars have focused primarily on verifying and attributing the corpus—an important task in art history. However, it is equally important to address questions concerning the emergence, development, circulation, and transformation of individual artistic motifs as carriers of deeper historical and cultural meanings of a given epoch or style.

The research has proposed possible interpretations of this image within the complex interrelations and intersections of Baroque imagery in both its Western (Catholic) and Eastern (Uniate) dimensions. Ultimately, this has made it possible to reassess the efforts of twentieth-century museum professionals and scholars aimed at the preservation, study, and presentation of outstanding works of eighteenth-century Ukrainian art.

Keywords: Pinzel, iconographic motif, guardian angel, Borys Voznytskyi, theology of the image.

Вступ. В музейній промоції імені та творів Йоана Георга Пінзеля, як і аналізу його в історіографії історії мистецтва Галичини XVIII ст., не можна уявити без імені Бориса Возницького. Видатний музейник не лише врятував твори геніального майстра, але понад 30 років займався їх збереженням, експонуванням, дослідженням та популяризацією (іл. 1). Варто згадати виставки творів Пінзеля, патроновані Борисом Возницьким: 1987—1988 рр. у Львові, 1989 р. у Празі, 1990 р. у Варшаві, 1996 р. у Львові та 2012 р. у Луврі. Саме тому у назві статті закладено певний подвійний акцент: Борис Возницький як «ангел-хранитель» для майстра Пінзеля, і «ангел-охоронець» Пінзеля як оригінальний іконографічний мотив в українському релігійному мистецтві XVIII ст.

Борис Возницький був невгамовним дослідником спадщини майстра Пінзеля, пропонуючи нові атрибуції чи несподівані порівняння та зіставлення, розкриті у низці авторських публікацій вченого [1; 2; 3]. Справді неocenним внеском Б. Возницького було відкриття доробку Пінзеля для широкого міжнародного кола, що не лише уможливило багаторічні фахові дискусії навколо творів, але також забезпечило включення імені Пінзеля і діячів його кола до низки міжнародно-визнаних джерел з історії мистецтва



Іл. 1. Борис Возницький у фондосховищі Олеського замку, 1980-ті рр. (фото «Пам'ятки України». № 5—6. 2018)

Центрально-Східної Європи (наприклад, фундаментальної праці Т. Да Кости Кауфманна) та стимулювало осмислення багатомірності української мистецької спадщини XVIII ст. [4, с. 428—432]. Маючи виняткову нагоду хоч і короткого, але насиченого фахового спілкування із шановним Борисом Григоровичем на зорі своєї наукової кар'єри, переконана, що він був би безмірно радий впровадженню нових гіпотез, ідей та тлумачень, пов'язаних із творами скульптора Пінзеля [5, с. 96—97].

Отож, метою статті є висунення ряду гіпотез та поглиблення інтерпретацій навколо іконографічного мотиву ангела-охоронця, впровадженого Пінзелем та його послідовниками у різьблення дияконських дверей українських іконостасів сер. XVIII століття.

Методологічну основу дослідження становлять традиційні методи мистецтвознавчого аналізу, серед яких ключовим є іконографічний метод. Його поєднання з формально-стилістичним, контекстуальним і порівняльним підходами дає змогу здійснити комплексне вивчення образу ангела-охоронця у творчості Йоана Георга Пінзеля. Така методологічна взаємодія дає змогу не лише простежити іконографічне походження мотиву, а й поглибити розуміння його богословського змісту, художньої специфіки та ролі в системі новаторських рішень майстра.

Основна частина. Завдяки публікаціям дослідників феномена львівської скульптури XVIII ст., таких як Б. Возницький, В. Вуйцик, Д. Крвавич, В. Жишківич, Б. Шенгера, М. Гембарович, Я. Островський, П. Красни, А. Дворжак та інших, у історіографії майстра Пінзеля поменшало «білих плям», але збереглася суперечливість деяких атрибуцій (дискусія, розпочата ще у першій половині XX ст., зокрема З. Горнунгом, А. Бохняком, спалахує і досі) [6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14; 15]¹. В колі останніх версій, зокрема, й міркування про скульптури ангелів з вітваря костелу Всіх Святих у Годовиці [11, с. 89—91].

Як відомо, задокументований період професійної діяльності Пінзеля тривав з кінця 1740-х по 1761 рік і був позначений великими і меншими проектами у Бучачі, Монастириськах, Городенці, Львові і навколо Львова, призначеними для католицьких та

¹ Вагомим компендіумом згаданих текстів став спеціальний випуск Часопису І, присвячений майстру та його епосі. Див.: *Незалежний культурологічний часопис І. Ч. 72: Львів епохи Пінзеля: 1720—1760*, 2013.

унійних парафіяльних чи монастирських храмів [12, с. 341—342; 13]. Усі дослідники творчості Пінзеля пишуть про його тісну колаборацію з Бернардом Меретином/Меретіні, архітектором італійського походження (імовірно з регіону Лугано) [6, с. 179—182; 15, с. 150; 16, с. 160]. Меретин з'являється у Львові орієнтовно в 1730-х роках на запрошення доктора медицини та райці львівського магістрату Кароля (Карла) Гарані (можливо також італійського походження) і виконує проєкт перебудови палацу останнього [16, с. 158]. Тому, пишучи про космополітичний, чи понад-національний характер частини львівського мистецького середовища поза цехом, із кола мандрівних митців, які осіли у Львові, Т. Маньковський, наприклад, не відкидає італійських зв'язків та впливів у діяльності Меретинера, слов'янізованого у Львові на Меретина [10, с. 167—169]. В даному випадку, цей аспект важливий як напрям потенційного пошуку впливів певних стилістичних та іконографічних моделей для обох колег — архітектора та скульптора. Вектор цього напрямку багатьма дослідниками намічений як вплив центрально-європейського бароко-рококо у його австрійській чи німецькій редакціях, безумовно визначених внеском італійського мистецтва пізнього бароко-рококо, нерідко у менш відомих зразках (наприклад, архітектура, декоративне оздоблення і малярство храмів Венеції пер. третини XVIII ст.) [3, с. 108—110; 4, с. 408—414; 17, с. 167—179; 18, с. 179—180]. До таких впливів можна, наприклад, віднести первісний проєкт Меретина щодо завершення собору Святого Юра у Львові (1744), який мала увінчувати скульптура Богородиці — Непорочне Зачаття, на зразок венеційської церкви Санта Марія делла Салюте архітектора Б. Лонгени [19, с. 62—64, с. 91]. У пропозиції інтелектуальної біографії Пінзеля Т. Возняк також висловлює гіпотезу про його можливе південне походження [19, с. 14].

У творчості Пінзеля є багато інтригуючих моментів та нез'ясованих питань, і одним із таких специфічно «пінзелівських» образів, вписаних у канву барокової естетики і барокової побожності, можна назвати образ ангела. Безпосередньо звертаючись до окремого мотиву ангела-хоронителя у сницарській декорації авторства Пінзеля, варто зробити своєрідну «інвентаризацію» цих образів небесних сил у творчості майстра. У цьому суттєво допоможе мо-

нографія Б. Возницького, присвячена Миколі Потоцькому та його майстрам, де автор наводить перелік храмів, оздоблених за участі Пінзеля, що дає змогу сформулювати певні закономірності іконографічних мотивів у них [2, с. 57—68].

По перше, у кожному храмі, патронуваному Потоцьким, був різьблений вівтар його покровителя — Св. Миколая (однаково в католицьких чи унійних церквах) [2, с. 58]. Св. Миколай, відомий як покровитель подорожуючих, помічник потребуючих та упосліджених, був надзвичайно шанованим на теренах Русі Коронної XVIII ст. як у парафіяльних, так і в монастирських церквах. У різноманітності бічних вівтарів авторства Пінзеля та його кола (Бучач — костел Успіння/Внебовзяття; Бучач — церква Покрови; Городенка — костел Непорочного Зачаття Діви Марії оо. місіонерів, Монастирська — костел Внебовзяття) присвячених Св. Миколаю, зустрічалися численні зображення ангельських сил — різьблені фігури масивних видовжених путті у складних ракурсах, крилаті голівки небесних сил у хмарах тощо.

По друге, серед храмів, споруджених Меретином та оздоблених Пінзелем, були костели оо. місіонерів (Городенка) та пов'язаного із ними жіночого ордену сестер милосердя (шариток; Маріямпіль). Засновником обидвох орденів був Св. Вікентій (Vincent de Paul, XVII ст.), відомий своєю допомогою полоненим та недужим; подібний напрям діяльності у XVIII—XIX ст. розвивали і сестри милосердя. Рід посвяти ордену місіонерів, іконографія Св. Вікентія мали важливі референції до архангела Рафаїла — одного із представників небесних сил, який набув нової популярності в католицькому бароко [21; 22, с. 83—84].

Наприклад, в Бучацькому парафіяльному костелі Успіння Св. Вікентій був зображений з дитиною, як провідник, що вказує жестом на небеса, і досить близько нагадує іконографію ангела-охоронця (іл. 2). Прикладом подібної іконографії Св. Вікентія є фреска із зображенням у віконному обрамленні каплиці церкви монастиря в Клостернойебурзі (Beichtkapelle Stiftskirche Klosterneuburg), оздобленої розписами Йоганна Міхаеля Ротмайєра (1729 р., фреска могла бути поновлена у XIX ст.).

Подібно, в костелі Непорочного Зачаття Діви Марії монастиря оо. місіонерів у Городенці (1743—

170-ті рр.) Пінзель виконав бічний вітвар Св. Вікентія (зліва від головного вітваря). А вся помпезна сницарська оздоба храму налічувала десятки різномасштабних фігур і голівок ангелів путті навколо великого і чотирьох малих вітварів. Б. Возницький зазначав, що архітектура костелу в Городенці тяжіла «...більше до німецько-австрійської архітектури, ніж до італійських традицій», однак увага до святих-засновників та покровителів ордену місіонерів була саме тим знаком італійського мистецького впливу [3, с. 63].

Орден тринітаріїв, для храму якого у Львові Пінзель виконав два бічних вітварі (1757 р.) також займався справами милосердя та викупамі християн з османської неволі, все ще актуальними у XVIII ст. Щоправда, тут авторству Пінзеля належав вітвар, присвячений Св. Феліксу (Felice da Cantalice, святий ордену капуцинів, відомий містичними видіннями про Христа-дитину), шанованому за проповідь смирення та опіку над дітьми і хворими, та беатифікованому в 1712 р. Так само скульптуру Св. Фелікса з дитям-Ісусом для костелу Св. Трійці сестер милосердя в Маріямполі (1738—1746) Возницький атрибував Пінзелю [2, с. 64]. Варто зазначити, що до поширення культу Св. Фелікса на наших теренах також долучився маляр Шимон Чехович («Видіння Св. Фелікса з Канталіче», бл. 1767, Музей-замок у Жовкві ЛНГМ).

Тобто спостерігаються певні паралелі в осмисленні теми милосердя, допомоги, патронату небесних сил, які діють як посередники Божої волі — паралелі в бароковій теології та бароковій образності, тісно пов'язані з появою нових іконографічних взірців — архангела Рафаїла та ангела-охоронця [21]. Ці взірці мали несподіваний відгомін також в унійній образності першої половини XVIII ст., про що мова піде далі.

З численних досліджень українського мистецтва і релігійної культури XVII—XVIII ст. відомо про низку нововведень у іконографічні програми іконостасів та поступові зміни їх декоративної та теологічно-образотворчої структури [8, с. 905—907]. Зокрема, ці зміни торкнулися і зображень ангельських сил — архангел Михаїл на дияконських дверях іконостасу, що нерідко мав «парну» фігуру архангела Гавриїла, отримав у XVIII ст. «парний» образ архангела Рафаїла або навіть ангела-охоронця (що розвинувся

із попереднього мотиву), тоді як Гавриїл зберігся у сюжеті «Благовіщення» — або Царських врат, або дияконських дверей, але вже у різьбленому варіанті низького рельєфу, а не ікономалярства.

Один із перших взірців такої іконографії віднайшовся в описах руської унійної церкви в Римі — колишнього храму Св. Сергія і Вакха/Santi Sergio e Vasso, неподалік від парафіяльної латинської церкви Madonna dei Monti. З 1641 р., згідно з брєве папи Урбана VIII, ця церква стала храмом для усіх вірних унійної конфесії з теренів Речі Посполитої та адмініструвалася василіянами під наглядом конгрегації Propaganda Fidae [23, с. 138]. Питаннями реновації цієї церкви і підтримки руського кліру у Римі опікувався кардинал Антоніо Барберіні — брат папи Урбана VIII, великий патрон оновлення церков і знавець мистецтва. Цей кардинал завершив беатифікаційний процес Свмч. Йосафата і вшанував його великою церемонією в церкві Іль Джезу (1643) та фундацією для обнови руської церкви Св. Сергія і Вакха. Ці факти з XVII ст. важливі для розуміння контактів між Святим престолом та унійним духовенством, в тому числі щодо шляхів поширення нових тем і мотивів релігійного мистецтва. Зокрема, із описів цієї церкви середини XVII ст. відомо, що спершу вона мала три вітварі — присвячені Діві



Іл.2. Й.Г. Пінзель. «Св. Вікентій» костел Успіння/Внебовзяття у Бучачі (1750-ті рр. ТОКМ)

Марії, Св. Миколаю (головний), і Свмч. Йосафату, тобто бачимо тут основу релігійної традиції щодо спадкоємності і вшанування головних постатей, і подій священної історії й історії церкви [20, с. 153]. Дуже цікавим є свідчення 1661 р., що ця церква мала (низький?) іконостас, який відділяв простір вівтаря, і дияконські двері містили зображення архангела Рафаїла як ангела-хоронителя (що не було типовим для тогочасних іконостасів на руських теренах Речі Посполитої) [23, с. 156].

Особлива увага до цієї церкви була звернута у першій третині XVIII ст. через низку подій: появу чудотворного образу Діви Марії на стіні церкви у вигляді фрески «яка в чудесний спосіб проявилася на стіні ризниці під тиньком в 1719 р.» [20, с. 168]. Цей образ не лише уславився в Римі чудами



а



б

Іл. 3а, б. Українська Греко-Католицька Церква Богородиці Жирівської та Свв. Сергія і Вакха у Римі: а) інтер'єр; б) чудотворна ікона Богородиці Жирівської, XVIII ст.

і отримав народну назву *Madonna del Pascolo*, але й дуже сильно нагадував чудотворний образ Богородиці з Жирівців (Гродненщина, білоруські терени Речі Посполитої XVIII ст.) — колиски унійної побожності. Так що монахи і руські вірні назвали цей образ «наша пані з Жирівців», відзначаючи сильну подібність оригіналу та його чудесної репліки, названої «*Regina di Zyrovicze del Pascolo*» (іл. 3а, б). Коли у 1730 р. митрополит Києво-Галицький Атаназій Шептицький коронував автентичну ікону Матері Божої в Жирівцях, то в тому ж році у церкві Св. Сергія і Вакха було встановлено новий престол для вшанування італійської репліки цього чудотворного образу. В 1732 р. було видано розвідку про Жирівську ікону Пресвятої Богородиці в храмі Святих мучеників Сергія і Вакха в Римі під розлогим титулом «*Il Diaspro Prodigioso Di tre Colori ovvero Narrazione istorica Delle tre Imagini Miracolose della Beata Vergine Maria: La prima, di Zyrovvice in Lituania, la Seconda, del Pascolo in Roma, e la Terza Copia della Seconda parimente in Zyrovvice detta da quei Popoli Romana*» (Чудотворна триколірна яшма, або історична оповідь про три чудотворні ікони Діви Марії: перша — в Жирівцях у Князівстві Литовському, друга — Богородиця дель Пасколо [з пасовища] в Римі, і третя — це копія другої, подарована римлянами в Жирівчичі)» [23, с. 164]. Таким чином, події у Римі XVII — початку XVIII ст. та зв'язок між єпископською столицею, папськими колегіями для уніатів-русинів та василіянськими монастирями і духовенством на українських землях Речі Посполитої можуть надати опосередковані докази для кращого розуміння джерел і динаміки розвитку унійної образності [24, с. 244—245]. Іншим доказом особливої уваги до ангелів і небесних сил у теології образу XVIII ст. на наших теренах може бути трактат отця-єзуїта Адама Мальчевського про ангелів «Про ангелів і людські діяння/*De Angelis et Factis Humanis*», який походить із фондів василіянських книгозбірень [25].

В руслі теологічної образності не можна оминати коротку характеристику зображення архангела Рафаїла та ангела-охоронця у бароковій католицькій свідомості та візуальній культурі. Насамперед, архангел Рафаїл — один із трьох верховних ангельських сил, найчастіше згадуваних і зображуваних у релігійно-мистецькому контексті. Кожен із цих ар-

хангелів мав певні функції та символіку: архангела Михаїла зображували як божого воїна із щитом, мечем або списом, терезами; архангел Гавриїл поставав як вісник Божої волі і його атрибутами були лілея, сувій або сурма; архангел Рафаїл був цілителем та провідником, і зображувався із посохом або рибою [22, с. 84]. Такі атрибути архангела пов'язані із відповідними текстами Святого Письма, зокрема епізодів про подорож Товії з ангелом та зцілення Товита (Товит 5-12) [26, с. 464—466]. Головне послання цього уривку у богословському контексті, що Бог благословляє вірних, навіть якщо певний час їм доводиться страждати. У Новому завіті немає прямих цитат із Книги Товита, проте є багато тем із неї, як-от щедрість до бідних, гостинність, допомога потребуючим, зцілення душі і тіла. Архангел Рафаїл, який допомагає Товії безпечно здійснити подорож у вигляді звичайного супутника-мандрівника, у кінці уривку розкриває себе словами «Я — Рафаїл, один із семи святих ангелів, які підносять молитви святих» (Товит 12:15). Також ім'я Рафаїл означає «Бог зцілив» або «Божі ліки/ *Medicina Dei*», напис, що нерідко доповнював зображення архангела у пізніший час.

Однак у XVIII ст. цей образ у європейському мистецтві набуватиме ширшого значення ангела-охоронця, якому доручено охороняти людину від духовної шкоди (Пс. 90 (91)), а також — супроводжувати душу людини після смерті. В такому випадку — дитина, супроводжувана архангелом, символізує людську душу, чи то в небезпеках земного життя, чи на шляху до небесного царства (відповідні коментарі містили, наприклад, тексти Св. Ієроніма та Томи Аквінського [22, с. 84]).

Із релігійної традиції трансформації зображення архангела Рафаїла у ангела-охоронця можна назвати твори з різних видів мистецтва XVII—XVIII ст., починаючи від образу Марка Антоніо Франческіні «Ангел-охоронець» (1715 р., іл. 4а), до цілком нарративних біблійних образів «Товій із ангелом» Антона Лосенка середина XVIII ст., чи Симона Чеховича «Ангел і Товій» (до 1768 р., ЛНГМ) (іл. 4б). Як одне потенційне джерело до переосмислення образу ангела-охоронця в нашому контексті варто згадати фрески учня Марка Антоніо Франческіні — Джузеппе Карло Педретті, який працював у Львові над розписами костелу Архистратига Михаїла оо. карме-



Іл. 4 а. М.-А. Франческіні. «Ангел-охоронець», 1715 р.

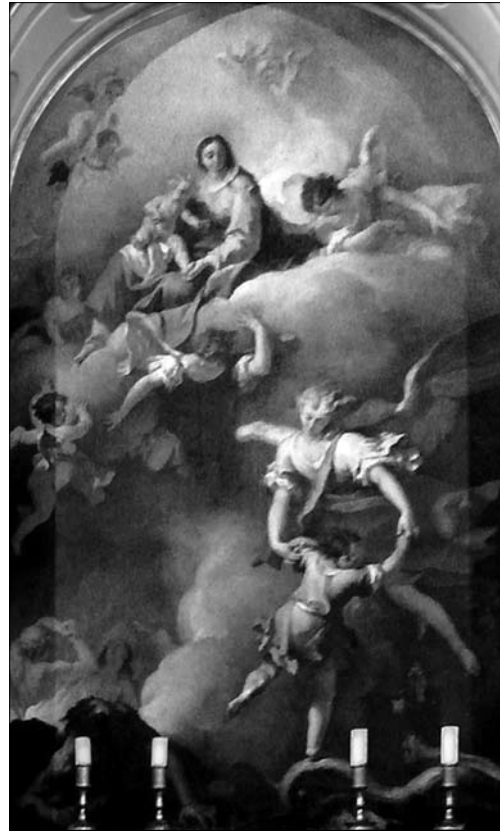


Іл. 4 б. С. Чехович «Товій і ангел» (до 1768 р., ЛННМ)

літів в 1730-х рр. На склепінні при вході до костелу оо. кармелітів фрагментарно зберігся розпис «Молитва Св. Йосифа», базований на апокрифічному тексті, в якому Св. Йосиф перед смертю просить Господа надати йому при переході у вічність супутника — архангела Михаїла [27, с. 137]. У програмі розписів львівського костелу кармелітів цей сю-



Іл. 5 а. Дж. Торетті. «Архангел Рафаїл» із церкви Санта Марія Ассунта /Santa Maria Assunta il Gesuiti/ у Венеції, створена в 1726



Іл. 6. Невідомий художник, вітарна картина Братства ангелів-охоронців з колишньої німецької євангельської церкви у Венеції (Scuola degli Angeli Custodi della Chiesa Evangelica Tedesca, 1658



Іл. 5 б. Ф. Ерера-молодший (іспанська школа XVII ст.). «Ангел-охоронець», перо. URL: <https://www.delamano.eu/work/the-guardian-angel>

жет молитви про добру смерть кореспондує із розписом головного склепіння — зображенням архангела Михаїла.

Звертаючись до цих та інших творів, очевидно, що на українських теренах у середині XVIII ст. новий сюжет із архангелом ще не набув символічного переосмислення та різноманітних конотацій, отож джерела оновленої іконографії найімовірніше шукати в Італії кінця XVII — першої половини XVIII ст. І справжньою скарбницею у розробці сюжету архангел Рафаїл — ангел-охоронець можна назвати Венецію XVIII ст. Прямою референцією до біблійного тексту та його символіки може бути скульптура Джузеппе Торетті «Архангел Рафаїл» із церкви Санта Марія Ассунта/Santa Maria Assunta il Gesuiti/ у Венеції, створена в 1726 р. (іл. 5а). Тут представлено прегарну постать ангела, підписану унизу на постаменті, під його ногою — велика риба, обрамлена декоративною стрічкою з написом «Medicina Dei/Бог зцілив», за руку він тримає і провадить хлопчика. Хоча в історії Товії з анге-

лом, Товія був юнацького віку, цей образ Торетті із хлопчиком якраз показує цю трансформацію до більш загальної іконографії ангела-охоронця. Темою ангела-охоронця доповнений вівтарний образ Джанбаттісти П'яцетти «Ангель-охоронець зі Св. Антонієм і Св. Каетаном» у церкві Св. Віталія / Chiesa di San Vidal / у Венеції (1729 р.). Окрім двох святих, тут ліворуч зображений хлопчик, якого веде ангел, коли вони проходить небезпечною крутою стежкою. Іконографія в обох випадках має виразну текстову основу (Товит 5:22), де Товит запевняє свою дружину, що «добрий ангел Божий супроводжує» їхнього сина Товію в його подорожі, насправді не знаючи, що людина, яка супроводжує Товію, дійсно є ангелом, хоча митці XVIII ст. вже не залишають глядачам інтриги. Великою популярністю користувався цей сюжет у католицькому іспанському мистецтві XVII—XVIII ст., як, наприклад, на рисунку Франсіско Ерери-молодшого (іл. 56).

А от вівтарна картина Братства ангелів-охоронців (німецької євангельської церкви / Scuola degli Angeli Custodi della Chiesa Evangelica Tedesca / у Венеції (1658 р., іл. 6) демонструє ангела-охоронця, що забирає душу на небеса. Тобто тут відображено ідею доброї смерті та супроводу в небесне царство, ідею яка опиралася на текст молитви Св. Йосифа у апокрифічному тексті «Історія Св. Йосифа, теслі», зі словами «Господи, якщо сповнені дні мої, якщо мій відхід зі світу цього вже близько, пошли мені всесильного Михаїла, старшого над ангелами твоїми святими, аби був він при мені, доки моя бідна душа не вийде з мого нікчемного тіла...» [27, с. 147]. Однак католицька візуальна культура поступово розмиває це пряме відсилання до архангела Михаїла, змінюючи його на узагальнений образ «ангела-охоронця».

Подібним змістом наділена меморіальна скульптурна група пам'яті Джузеппе Мангілі, виконана бл. 1811 р. скульптором Луїджі Трецца у церкві Св. Апостолів / Chiesa dei Santi Apostoli у Венеції. Ця скульптура також репрезентує ангела-охоронця, як того, що після смерті супроводжуватиме душу свого підопічного до раю: вгорі ангел піднімає душу померлого Мангілі у вигляді малого хлопчика. Вказані приклади лише підтверджують як популярність, так і розмаїтість іконографічного сюжету «Ангел-охоронець» у католицькому мистецтві XVIII ст. А



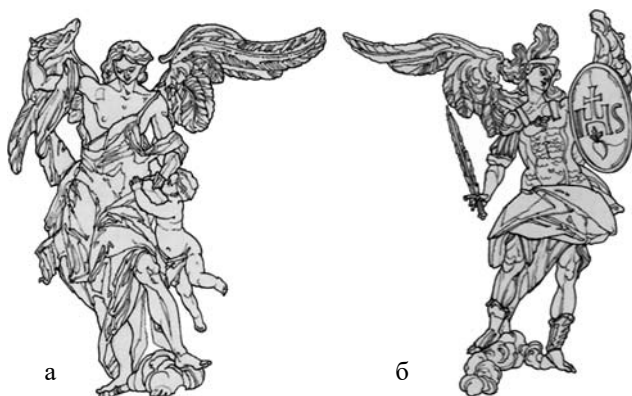
Іл. 7а. Й.Г. Пінзель. «Ангел-охоронець», костел Внебовзяття, Бучач (злам 1740-х —1750-х рр.)



Іл. 7 б. Й.Г. Пінзель, рельєф дяконських дверей з мотивом «Ангела-охоронця», церква Покрови у Бучачі (1750-ті рр.)

от прослідкувати потенційні маршрути трансферу цього мотиву в українське релігійне мистецтво поки не вдалося, більшою мірою через брак документів та візуальних джерел (описів, реєстрів, ескізів чи проєктів) місцевих митців. І тут творчість Пінзеля може бути одним із таких показників трансферу католицького мотиву та адаптації його в українському релігійному мистецтві, як наприклад, творчість іншого майстра собору Св. Юра — Луки Долинського [28, с. 1601].

Повертаючись до Пінзеля і аналізованого мотиву в його проєктах, не можна оминати кілька безпосередніх референцій до теми архангелів як ангелів-охоронців. Про це переконує скульптура ангела-охоронця з вітваря костелу Внебовзяття у Бучачі (кін. 1740-х рр., втрачений), відома з архівного фото (іл. 7а). Далі тема ангела-охоронця розкривається Пінзелем у частині скульптурної декорації з фігурою Товії до вітваря Успіння Богородиці та рельєфу дияконських дверей для церкви Покрови у Бучачі (іл. 7б) [8, с. 904—905]. А особливо у сницарському оздобленні головного вітваря костелу Внебовзяття у Монастириськах — із вражаючими динамічними постатями архангелів Михаїла та Рафаїла. Образ, ідентифікований Б. Возницьким як архангел Гавриїл, можна з певністю інтерпретувати як образ Рафаїла — ангела-охоронця, який підтримує хлопчачу фігурку пугті та спрямовує вперед енергійним жестом правої руки (іл. 8 а, б) [2, с. 72; 21]. Загальний абрис постаті та її формальний рисунок привертає увагу контрапостом та типовим для бароко S-подібним вигином фігури, яким Пінзель



Іл. 8 а, б. Й.Г. Пінзель. «Архангел Рафаїл як ангел-охоронець», б) «Архангел Михаїл», костел Внебовзяття Пресвятої Діви Марії у Монастириськах (Возницький (2005)). Рис. І. Щурова)

досягає враження руху, як інтегральної вимоги барокового стилю.

Сила скульптурних композицій та рельєфів Пінзеля полягала не тільки у їх формальних якостях і майстерному володінні матеріалом аж до подолання його матеріальних аспектів, а передусім — у його здатності до внутрішньої режисури окремих частин як цілого та встановленні ідейних, пластичних та емоційних зв'язків між ними. Образна цілісність досягається схожістю і повторюваністю характеру форм, ліній, ритмів та їх взаємодії у порівнянні; ідейна цілісність — системою емоційних наголосів навколо єдиної богословської проблеми.

А здатність Пінзеля до авторських інтерпретацій, впровадження нових мотивів, та певна свобода у вирішенні окремих партій єдиної іконографічної програми, підтверджується сюжетами його рельєфів із антепендіумів (Бучач), де він розробляє власну сценографію біблійних тем, або переносить їх у актуальний контекст замовника [2, с. 72—73].

З позиції барокової католицької теології цікаво зрозуміти, яким був ланцюжок зв'язків алегоричних фігур та фігури Товії у темі вітваря Успіння церкви Покрови у Бучачі. Відповідь на це питання могли б запропонувати подальші дослідження переплетіння католицької та унійної барокової маріології, адже навіть у збережених проєктах виразно прослідковується ця загальна іконографічна марійна «рамка». Особливо, якщо зважати на наявність у цій церкві унікальної ікони «Богородиця-Непорочне Зачаття» в оточенні 9 ангельських сил (архангелів), яка є вітварною іконою, але більшість часу у храмі затулена головним вітварним образом «Покрови». Вказана ікона, яка видається оригінальним «перехідним» зразком, потребує окремого дослідження на предмет зв'язку її іконографії та символіки із католицькою маріологією, зокрема вшануванням Діви Марії як цариці ангелів у Лоретанській літанії.

До варіанту ангела-охоронця як архангела, що супроводжує душу по смерті, нав'язує також присутність в доробку Пінзеля скульптур Св. Йосифа (Городенка), не лише як представника Святого сімейства, але й як певного ідеалу доброго християнина, та втілення досліджуваного мотиву «доброї смерті» у католицькій теології (зокрема кармелітів) [27, с. 146].

Тут додаткову поживу для роздумів дає центральна рельєфна композиція «Вознесення Богоматері» із

вівтаря костелу в Монастирських, авторства учня і послідовника Пінзеля — Антонія Штіля. Вона виразно взорована на вказані італійські зразки композицій із архангелом, який супроводжує душу Діви Марії у небесну славу, тримаючи її за руку (іл. 9). Тоді як пізніший рельєф А. Штіля на цю ж тему («Внебовзяття Богоматері») для костелу кармелітів босих у Львові (1760-ті рр., ЛНГМ), виконаний вже по смерті Пінзеля, розкриває цю сцену дещо по-іншому, без участі архангела чи ангела-охоронця — Богоматір підноситься на хмарині в оточенні ангелів-путті [15, с. 239]. Можна припустити, що образ архангела у Монастирських, доволі подібний на інші «ангельські» втілення Пінзеля, постав саме під впливом майстра, або й за його ескізом (?).

Збережений ансамбль костелу Непорочного Зачаття оо. місіонерів у Городенці (1752—1755) диспонує лише двома фрагментами скульптур ангелів (крилата постать з імпосту колони головного вівтаря та фрагмент голови) авторства Пінзеля — обидва надзвичайної пластичної сили, але ніяк не пов'язані з тематикою ангела-охоронця. Те саме можна сказати і про скульптури ангелів, що фланкували Розп'яття із вівтаря костелу Всіх Святих у Годовиці (1757—1758 рр.). Такі дотичні згадки про «ангельський репертуар» в доробку Пінзеля залучені тут нами для подальших порівнянь та співставлень окремих формальних та виражальних рис цієї групи творів, спільні ознаки яких не завжди є явними, а більше присутні у деталях.

Не можна також оминати цей мотив у інших, пост-пінзелівських проектах декору унійних церков Галицько-Львівської єпархії. Насамперед, це дияконські двері собору Св. Юра у Львові, виконані за проектом Себастьяна Фесінгера сницарем Михайлом Філевичем (1768—1770 рр.) у техніці ажурного різьблення-трельяжу. В описі цих дияконських дверей вірно згадано барельєф з зображенням архангела Михаїла, і помилково атрибутований архангел Гавриїл, хоча зображення фігури з посохом і рибою однозначно вказує на архангела Рафаїла, саме в іпостасі ангела-охоронця [8, с. 906]. Очевидним наслідуванням внутрішньої композиції низького іконостасу та вівтаря собору Св. Юра є опорядження львівської Успенської церкви (1772 р.), де також представлені два горельєфи на дияконських дверях — архангел Михаїл та архангел Рафаїл як ангел-охоронець



Іл. 9. А. Штіль. «Вознесіння Богоматері» із вівтаря костелу Внебовзяття Пресвятої Діви Марії в Монастирських (1740-ві—1751 рр.)



Іл. 10. М. Філевич. Царські врата і дияконські двері Успенської церкви у Львові (1772 р.)

(іл. 10). Дещо епігонським зразком наслідування пост-пінзелівської стилістики, можуть сприйматися барельєфи дияконських дверей церкви Св. Ахристратига Михаїла із с. Жирівка (сер. 1770-х рр., тепер в НМЛ), з зображеннями архангела Михаїла та ангела-охоронця [8, с. 913]. Ця парафіяльна під-львівська церква є цікавим зразком внутрішнього опорядження простору і оновленого репертуару деяких композицій іконостасу. Зокрема, тут також прослідковується низка виражених марійних мотивів — у Царських вратах замість Благовіщення за-

компоновано старозавітні мотиви «Неопалима купина» та «Св. пророк Ілля», які є символічною префігуратцією Боговтілення (перше) і Вознесіння в небесну славу Діви Марії (друге). Також, крім рельєфних зображень на дияконських дверях, іконостас у Жирівці має дві круглі скульптури архангелів Михаїла та Гавриїла (розміщених на імпостах відкосів входу до святилища обабіч Царських врат. Але ці скульптури належать до ранішого маньєристичного етапу оздоблення, як і запрестольний різьблений вівтар у цій церкві [8, с. 913]. Загалом, наведені приклади демонструють, що теологія образу українського барокового мистецтва XVIII ст. була досить складною і визначалася не лише локальними тенденціями, але і ширшим релігійно-мистецьким контекстом.

Висновки. Підсумовуючи викладений матеріал, можна стверджувати що потенціал творчості майстра Пінзеля, як і потенціал дослідницьких гіпотез у наукових публікаціях Бориса Возницького, має чимало нерозкритих аспектів. Сподіваємося, що вдалося окреслити заявлену в назві статті дослідницьку рамку: поміж аналізом артефактів і джерел та пошуками порівнянь і аналогій іконографічного мотиву ангела-охоронця в окремо взятому випадку творчості скульптора Пінзеля.

Оглядаючи загальну історіографію творчості Й.Г. Пінзеля та його послідовників, представлену в різних джерелах, можна відзначити, що більшість дослідників головну увагу спрямовували на верифікацію та атрибуцію корпусу творів, що безперечно є одним із важливих завдань історії мистецтва. Але не менш важливою є постановка та пошук відповідей на питання про появу, розвиток, циркуляцію та зміни окремих образотворчих мотивів як носіїв глибшого історико-культурного змісту епохи чи стилю. В такому випадку пропозиція уважніше приглянути-ся до іконографічних мотивів архангелів та ангелів-охоронців у контексті релігійної культури та мистецтва XVIII ст. видається доволі плідною. Адже у процесі дослідження було представлено не тільки окремі приклади вказаного іконографічного мотиву у творчості Пінзеля, але й запропоновано їх можливі інтерпретації у взаємозв'язках та переплетеннях барокової образності в її західному (католицькому) та східному (унійному) вимірах. Врешті, це дозволило по-новому оцінити зусилля музейників і дослідників ХХ ст. із порятунку, вивчення та ре-

презентації видатних творів українського мистецтва XVIII століття.

Умовні скорочення

ЛНГМ — Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького

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

НМЛ — Національний музей у Львові ім. Андрія Шептицького

ТОКМ — Тернопільський обласний краєзнавчий музей

1. Возницький Б. *Jan Jerzy Pinsel — Іоанн Георг Пінзель — Johann Georg Pinsel. (Альбом)*. Olszanica: Bosz, 2007. 144 с.
2. Возницький Б. *Микола Потоцький староста Канівський та його митці: архітектор Бернанд Меретин і сницар Іоанн Георг Пінзель*. Львів: Центр Європи, 2005.
3. Возницький Б. Проблеми інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 105—112.
4. DaCosta Kaufmann T. *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450—1800*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
5. Левицька М. Дві інтерпретації образу Св. Юрія-Змієборця: Йоан Георг Пінзель та Лука Долинський. *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення*. (Матеріали міжнародної наукової конференції м. Львів, 6—7 грудня 2013 р.). Львів, 2013. С. 95—105.
6. Вуйцик В. Бернанд Меретин — видатний архітектор епохи пізнього бароко. *Незалежний культурологічний часопис Ї. Ч. 72: Львів епохи Пінзеля: 1720—1760*. 2013. С. 178—183.
7. Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва: у 6 т.* Ред. М. Бажан. Київ, 1968. Т. 3. С. 125—151.
8. Жишківич В. Рельєфне різьблення та кругла скульптура у привіттарних відгородах церков Західної України другої половини XVII — середини XIX століття. *Народознавчі зошити*. 2024. № 4 (178). С. 901—925.
9. Кравич Д. Українська скульптура періоду рококо. *Записки НТШ*. 1996. Т. 236. С. 127—155.
10. Маньковський Т. Львівська рококова скульптура. Укр. перекл. Б. Білан. *Незалежний культурологічний часопис Ї. Ч. 72: Львів епохи Пінзеля: 1720—1760*. 2013. С. 162—178.
11. Dworzak A. *Kościół parafialny w Hodowicy, jego twórcy i znaczenie dla sztuki lwowskiej drugiej połowy XVIII wieku*. W: *Betlej, Andrzej (ed.): Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa*. Kraków, 2023. S. 68—112.

12. Krasny P., Ostrowski J.K. Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1995. Vol. LVII. № 3—4. S. 341—342.
 13. Ostrowski J.K. Jan Jerzy Pinsel — zamiast biografii. *Sztuka Kresów Wschodnich*. Ed. Ostrowski J.K. T. 2. Kraków, 1996. S. 361—373.
 14. Bochnak A. *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w erze rokoka*. Kraków, 1931.
 15. Шенгера Б. Львівські скульптори та скульптура Львова у XVIII сторіччі. Львів: Львівська національна галерея мистецтв, 2019.
 16. Маньковський Т. Бернард Меретин, львівський архітектор XVIII ст. Укр. перекл. Б. Ворон. *Незалежний культурологічний часопис Ї. Ч. 72: Львів епохи Пінзеля: 1720—1760*. 2013. С. 156—161.
 17. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a różny barok w Polsce. *Biuletyn Historii sztuki*. 1974. Vol. XXXVI. № 2. Pp. 162—178; *Biuletyn Historii sztuki*. 1975. Vol. XXXVII. № 4. S. 335—350.
 18. Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730—1780). *Rocznik Historii Sztuki*. 2005. T. XXX. S. 147—189.
 19. Александрович В., Ричков П. *Собор Св. Юра у Львові*. Київ: Техніка, 2008.
 20. *Незалежний культурологічний часопис Ї. Ч. 72: Львів епохи Пінзеля: 1720—1760*. 2013. *Guardian Angel*. URL: <https://www.christianiconography.info/guardianAngel.html> (дата звернення: 21.01.2026).
 22. Hammond J. The Cult and Representation of the Archangel Raphael in Sixteenth-Century Venice. *St. Anrews Journal of Art History and Museum Studies*. 2011. № 15. Pp. 79—88.
 23. Хома І. Нарис історії храму Жировицької Богоматері Свв. Мучеників Сергія і Вакха в Римі. *Богословія*. 1971. Т. XXXV. С. 129—173.
 24. Levytska M. Religious Art under the auspices of the Basilian Order in the 18th century. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*. 2021. Вип. 31. С. 235—247. DOI: 10.33294/2523-4234-2021-31-1-235-247.
 25. Malczewski Adam, rev. *De Angelis et Factis Humanis (De Miraculis Verbi Dei Incarnationibus)*. Leopoldis: Collegium Jesuitarum, 1724. (Рукопис лат., відділ рукописів ЛННБ ім. В. Стефаника, фонд «Монастирі василіянські»).
 26. Новел І. Книга Товита. *Міжнародний Біблійний коментар. Т. 2: П'ятикнижжя та історичні книги*. Львів: Свічадо, 2021. С. 464—466.
 27. Мораліс Маргін-Лочес Ф. Іконографія фресок церкви Святого Архистратига Михаїла. *Свята Тереза від Ісуса і Україна — Santa Teresa de Jesus u Ucraina*. Упор. і передм. Б. Чума). Львів: УКУ, 2017. С. 123—148.
 28. Левицька М. Теорія культурного трансферу у мистецтвознавчих дослідженнях: можливості для аналізу творчої біографії. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1598—1605.
- REFERENCES
- Voznytskyi, B. (2007). *Jan Jerzy Pinsel — Johann Georg Pinsel. (Art Album)*. Olszanica: Bosz [in Ukrainian].
 - Voznytskyi, B. (2005). *Mykola Pototsky, the Starosta of Kaniv and His Artists: Architect Bernard Meretyn and Sculptor Johann George Pinzel*. Lviv: Center of Europe [in Ukrainian].
 - Voznytskyi, B. (1991). Problems of inspiration in the work of Master Pinzel and its influence on Lviv sculpture of the second half of the 18th century. In: *Ukrainian Baroque and European Context* (Pp. 105—112). Kyiv [in Ukrainian].
 - DaCosta Kaufmann, T. (1995). *Court, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450—1800*. Chicago: University of Chicago Press.
 - Levytska, M. (2013). Two interpretations of St. George: Johann Georhe Pinzel and Luka Dolynskyi. *Christian Sacral Tradition: History and Today*. (Proceedings of International scientific conference. Lviv, 6—7 December, 2012 (Pp. 95—105 [in Ukrainian].
 - Vujtsyk, V. (2013). Bernard Meretyn a prominent architect of the late Baroque period. In: *Nezalezhny kulturolohichny chasopys Ji, 72, 178—183* [in Ukrainian].
 - Gebarowicz, M., & Bazhan, M. (Ed.). (1968). Sculpture and curving. *History of Ukrainian Art: in 6 vol. (Vol. 3, pp. 125—151*. Kyiv: AN URSSR [in Ukrainian].
 - Zhyshkovych, V. (2024). Relief carving and sculpture in altarpieces of churches in Western Ukraine from the second half of the 17th to the middle of the 18th century. In: *The Ethnology Notebooks, 4 (178), 901—925* [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.04.901>.
 - Krvavych, D. (1996). Ukrainian sculpture of the Rococo period. In: *Shevchenko Scientific Society Notebooks, 236, 127—155* [in Ukrainian].
 - Mankowski, T. (2013). Lviv Rococo Sculpture. In: *Nezalezhny kulturolohichny chasopys Ji, 72, 162—178* [in Ukrainian].
 - Dworzak, A., & Betlej, A. (Ed.). (2023). Parochial church in Hodowice, its creators and its meaning for the Lviv's art of the second half of the 18th century In: *Ekspresja. Lwowska rzeźba rokokowa* (Pp. 68—112). Krakow [in Polish]. DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009206>
 - Krasny, P., & Ostrowski, J. K. (1995). Biographical Notes on Johann George Pinsel. In: *Biuletyn Historii Sztuki, 3—4 (Vol. LVII, 341—342)* [in Polish].
 - Ostrowski, J.K. (Ed.). (1996). Johann Georg Pinsel — Instead a Biography. In: *Sztuka Kresow Wschodnich (Vol. 2, pp. 361—373)*. Krakow [in Polish].
 - Bochnak, A. (1931). *From the Studies on Lviv Sculpture in the Rococo Era* [in Poland].
 - Shenhera, B. (2019). *Lviv's sculptors and sculpture in Lviv in the 18th century*. Lviv: Lviv National Art Gallery [in Ukrainian].
 - Mankowski, T. (2013). Bernard Meretyn — Lviv's architect of the 18th century. In: *Nezalezhny kulturolohichny chasopys Ji, 72, 156—161* [in Ukrainian].

- Kowalczyk, J. (1974-1975). Andrea Pozzo and a Late Baroque in Poland. In: *Biuletyn Historii sztuki*, 2 (Vol. XXXVI, pp. 162—178; 4 (Vol. XXXVII, pp. 335—350) [in Polish].
- Krasny, P. (2005). Lviv Art Milieu According to Idea of Symbiosis of Arts in Ecclesiastical Interiors Design (1730—1780). In: *Rocznik Historii Sztuki* (Vol. XXX, pp. 147—189) [in Polish].
- Aleksandrovych, V., & Rychkov, P. (2008) *The St. George Cathedral in Lviv*. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
- (2013). *Independent culturological magazine*, 72: *Lviv of the Pinzel's epoch* [in Ukrainian].
- Guardian Angel*. Retrieved from: <https://www.christianiconography.info/about.html#catholicEncyclopedia> (Last accessed: 21.01.2026).
- Hammond, J. (2011). The Cult and Representation of the Archangel Raphael in Sixteenth-Century Venice. In: *St. Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, 15, 79—88.
- Khoma, I. (1971). A Sketch of the History of the Zhyrovytsia's Mother of God Church of the Holy Martyrs Sergius and Bacchus in Rome. *Bohosloviya* (Vol. XXXV, pp. 129—173). Rome [in Ukrainian].
- Levytska, M. (2021). Religious Art under the auspices of the Basilian Order in the 18th century. *History of Religion in Ukraine. Yearbook*, 31, 235—247. DOI: 10.33294/2523-4234-2021-31-1-235-247.
- Malczewski, Adam, Rev. *De Angelis et Factis Humanis (De Miraculis Verbi Dei Incarnationibus)*. Leopoldis: Collegium Jesuitarum, 1724 (Manuscript Latin), Manuscript is storage in the Department of Manuscripts of the Vasyl Stefanyk National Library of the NASU, storage «Basilian Monasteries») [in Latin].
- Novell, I. (2021). Book of Tobit. In: *International Bible Commentary. Pentateuch and Historical Books* (Vol. 2, pp. 464—466). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
- Moralis Martin-Loeches, F., & Chuma, B. (Ed.). (2017). Iconography of the frescoes of the Church of St. Archangel Michael. *Saint Teresa of Jesus and Ukraine — Santa Teresa de Jesus y Ucrania* (Pp. 123—148). Lviv: UCU [in Ukrainian and Spanish].
- Levytska, M. (2019). Cultural Transfer Theory and Art Studies: *Application to Artists's Biography Case Studies. The Ethnology Notebooks*, 6 (150), 1598—1605. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1598>.

Received: 23.01.2026

Accepted: 10.02.2026

Published: 12.03.2026