

**Мар'яна ЛЕВИЦЬКА**

*кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу  
мистецтвознавства*

*Інституту народознавства НАНУ (Львів)*

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

*e-mail: [m.levytska@gmail.com](mailto:m.levytska@gmail.com)*

## **МИСТЕЦЬКІ СТРАТЕГІЇ ЛЬВІВСЬКИХ ВЛАДИК В ОПОРЯДЖЕННІ УНІЙНИХ ХРАМІВ ЛЬВОВА У XVIII СТ.**

У статті висвітлено патронат львівських владик у сфері церковного мистецтва протягом XVIII ст., з метою виявлення мотивів та цілей подібних релігійно-мистецьких ініціатив. Хронологічні межі дослідження охоплюють XVIII ст., як важливий і відносно цілісний період інституційного розвитку Унійної церкви в Галичині та в Галицько-Львівській єпархії зокрема.

В умовах, коли українці/русини на території Галичини (у складі Речі Посполитої чи монархії Габсбургів після 1772 р.) були позбавлені таких впливових суспільних верств як національна шляхта чи заможне міщанство, головним чином Унійна церква та її вище духовенство були замовниками мистецьких проєктів, а також тими, хто розгорнув процес формування конфесійної (і, водночас, національної) ідентичності.

У статті охоплено період із 1700 по 1814 рр. із порівняннями діяльності кожного із львівських владик у сфері оздоблення церков: із програмним підходом (як в діяльності владик Лева Шептицького та Петра Білянського), чи в формі принагідних ініціатив (як за Йозефа Шумлянського чи Антонія Ангеловича). Дослідження базується на різних групах джерел (опублікованих архівних матеріалах, статтях і монографіях) із особливою увагою до самих творів церковного мистецтва XVIII ст. у львівських церквах.

*Ключові слова:* Унійна церква, Львівська єпархія, церковне мистецтво, мистецькі стратегії, архітектура, релігійне малярство.

В історії унійного періоду Львівської єпархії питання архітектурно-мистецького опорядження храмів і вплив єпископів та вищого духовенства на цю сферу потребує прискіпливого вивчення, яке може бути плідним у зустрічній перспективі: як для студій із церковної історії, дослідження змін в обряді, так і для вивчення богословських та ідейних основ у розвитку церковного мистецтва зазначеного періоду. Адже у свідомості світських і духовних правителів Ранньомодерного і Нового часу, підпорядковані їм території «маркувалися» через мережу сакральних об'єктів. За такого підходу висвітлення потребують два головні питання: чим визначалися особливості оздоблення храмів і хто впливав на остаточний результат? Тобто, має бути висвітлена як інституційна ситуація: хто обирав форму опорядження (розбудови/перебудови/реконструкції) церкви, в залежності від того, чи це був катедральний

храм, міська парафіяльна чи монастирська церква. З іншого боку вимагає певної рефлексії питання щодо «простору теології», тобто традиції і вимог культури, згідно з якими здійснювалося оздоблення.

Проаналізувавши зміни в архітектурі й опорядженні львівських унійних церков протягом XVIII ст. спробуємо узагальнити, наскільки такі зміни можна визначити як цілеспрямовану мистецьку стратегію, яка корелювалася питаннями престижу конфесії у складній історико-культурній реальності уніатів-українців Львова і єпархії у XVIII ст.

Для дослідження історіографії питання в українському контексті можна опертися на праці дослідників церковної історії, зокрема, публікації В. Александровича, І. Скочиляса, Л. Тимошенка, І. Альмеса, присвячених різним аспектам релігійної культури і церковно-мистецького патронату<sup>1</sup>. Одним із новіших досліджень, де прицільно висвітлено церковний патронат у питаннях мистецтва XVIII–XIX ст. є монографія М. Приймича<sup>2</sup>. Водночас, українські і польські історики мистецтва Львова XVIII ст. неминуче торкалися питань взаємодії церковної влади і митців, питань мистецького патронату єпископів і кліру при оздобленні церков, влаштуванні релігійних свят і церемоній тощо<sup>3</sup>.

В історіографії XVIII ст. цілком слушно назване «золотим віком» Української унійної церкви на теренах Речі Посполитої та її Львівської єпархії зокрема<sup>4</sup>. Дійсно, в історичній ретроспективі розвитку архітектури і мистецтва у Львові, це був час вражаючого підйому різних художніх сил, діяльності видатних архітекторів, скульпторів та малярів на зразок Б. Меретина і Й. Г. Пінзеля, М. Полейовського, Ф. Олендзького, С. Фесінгера, С. Строїнського, Л. Долинського, О. Білявського та багатьох менш відомих митців.

<sup>1</sup> Александрович В. Три документи до історії львівської скульптури 1730-х років. *Ковчег: наук. зб. із церковної історії*. Львів, 2000. Ч. 2. С. 339–346; 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; Тимошенко Л. Духовенство дрогобицьких церков XV–XVIII ст.: особовий склад, династії, душпастирська та мистецька діяльність. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 2006. Вип. 10. С. 221–240; Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. Львів, 2010; Альмес І. Богослужбові книги у Крехівському василіанському монастирі у другій половині XVIII ст. *Історія релігій в Україні: наук. щорічник*. Львів, 2014. Кн. 1. С. 155–168.

<sup>2</sup> Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Карпати, 2017. 518 с.

<sup>3</sup> Жолтовський П. Декорація Львова на урочистостях коронації образу Домініканської Богородиці у 1751 році. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці Секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т. ССXXVII. С. 382–386; Deluga W. Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku. *Czterechsetlecie unii*. 1998. S. 147–156; Baranowski A. J. Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. *Zjawisko kulturowe i artystyczne*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003; Krasny P. Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914. Kraków: Universitas, 2003, 429 s.; Krasny P. Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuki w wystroju i wyposażeniu wnetrz sakralnych (1730–1780). *Rocznik Historii Sztuki*. 2005. № 30. S. 178–185.

<sup>4</sup> 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 UJ. Seria Humanistyczna*. 2013. T. 6. S. 49–95.

Однак, для розуміння ситуації очима людини значно ближчої в часі до досліджуваного періоду можна звернутися до кількох характерних реляцій про церковну архітектуру Львова із середини XIX ст. Наприклад, у виданні «*Tygodnik Ilustrowany*» Кароль Відман зазначав, що «до сер. XIX ст. не було у Львові резиденції кращої для прийому австрійських монархів, аніж Єпископська палата на Святоюрській горі»<sup>5</sup>. Дещо раніше про головний храм Львівської архієпархії місцевий краєзнавець і маляр Ф. Лобеський писав 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, що нагадує Мадонни Карло Дольчі, Святий апостол Павло – образ Амерлінга [...]»<sup>6</sup>. (рис. 1) Однак такий стиль мистецького оздоблення викликав і критику, в 1877 р. краєзнавець Ф. Білоус, писав про Святоюрську катедру: «Із всех церков руских в Галиції так древніших, як і новіших первое место займає собор Св. Георгія у Львові, а то як своєю висотою, так і красою стиля», але зазначав, що всередині цей храм «действует на приходящих отвратительно»<sup>7</sup> [найімовірніше – через виразно прозахідний стиль його мистецького оздоблення – *М. Л.*].

Із цих трьох цитат бачимо, що всі оглядачі вирізняли певні спільні риси, а саме – потяг до пишноти опорядження, наслідування західних взірців стилю, намагання «перевершити» існуючі в місті католицькі храми. Очевидно, що в реалізації таких намірів перше слово було не стільки за митцями, скільки за замовниками важливих церковно-мистецьких проєктів, головними серед яких були єпископи.

Від початку XVIII ст. унійні єпископи обиралися виключно із василіянського духовенства (Чину святого Василя Великого – ЧСВВ). З одного боку це було виправдано, оскільки чернеча верхівка здобувала освіту у кращих місцевих та європейських папських колегіумах<sup>8</sup>. З іншого боку – василіянам закидали зверхність щодо парафіяльного духовенства та прихильність у впровадженні латинських зразків у оздобленні церков. Можна сказати, що єпископи-вихідці із ЧСВВ в оздобленні храмового простору були більше орієнтовані на взірці аристократичної культури, формували складні іконографічні програми (як, наприклад, в Почаєві, чи сюжети на теми «Блаженств» у Малоберезнянському монастирі Закарпаття)<sup>9</sup>. Саме ченці монастирів ЧСВВ, як найбільш освічена частина церкви, першими адаптували нові художні форми, з іншого боку – довіра парафіян до всього, що йшло від монастирів, сприяла поширенню нових взірців у менших парафіяльних храмах.

Проаналізувавши хронологію життя й діяльності львівських владик досліджуваного періоду, можна виділити особливості діяльності кожного з них, що

<sup>5</sup> *Tygodnik Ilustrowany*. 1861. Т. IV. Nr 115. S. 229.

<sup>6</sup> Łobieski F. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska (Dod. tygodniowy Rozmaitości)*. 1853. № 49. S. 194–195.

<sup>7</sup> [Білоус Ф.]. Описание иконъ по церквахъ рускихъ въ столичномъ градѣ Львовѣ. Львовъ, 1858. С. 49–50.

<sup>8</sup> Ленчик В. Рід Шептицьких в українській церкві. *Богословія*. 1988. № 52. С. 108–124; Патрило І., ЧСВВ. Нарис Історії Василян 1743–1839. Нарис історії Василянського Чину Святого Йосафата. Рим, 1992. Т. 48. С. 239–248; Ісаєвич Я. До характеристики культури доби бароко: василіянські освітні осередки. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2004. Т. 12. С. 195–206; Шкраб'юк П. Монаший чин отців Василян у національному житті України. Львів: Місіонер, 2005. 437 с.

<sup>9</sup> Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття... С. 9, 96–98.



рис. 1. Радивилівський Ю.  
Богородиця з дитям,  
собор Св.Юра, Львів.  
1760-ті рр. (фото автора,  
2009 р.).

пов'язані з увагою до питань мистецького патронату, та виокремити певні важливі етапи. Логічно буде почати від переходу Львівської єпархії на унію в 1700 р. (та 1-го унійного з'їзду 1694 р. у Львові, що передував цій події) за ініціативи владики Йосифа Шумлянського (1643–1708 рр.) (рис. 2).

Період адміністрування єпархії Шумлянським (1674–1708 рр.) можна умовно назвати часом інвентаризації об'єктів та перегляду підходів до релігійної мистецької спадщини. Зокрема, завдяки реєстру, укладеному на вимогу єпископа в кінці XVII ст. дізнаємося, що у Львові було 15 українських церков, з яких 5 були муровані, решта – дерев'яні, крилошанськими були 11 церков<sup>10</sup>. Ще наприкінці XVII ст. заходами владики Шумлянського до Святоюрського монастиря василіян прибув крехівський ієромонах-гравер Никодим Зубрицький, який разом із ігуменом монастиря Діонісієм Сінкевичем, розвивав книгодрукування і графіку. Існує згадка про встановлення нового іконостасу у соборі Св. Юра в 1685 р., очевидно також за сприяння владики Й. Шумлянського (хоча детальніша інформація про цей іконо-

стас відсутня, за винятком кількох збережених ікон у фондах Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького – НМЛ).

Із нових ініціатив єпископа Шумлянського в культурному полі діяльності Церкви особливої уваги заслуговує акт визнання чудотворними і перенесення чотирьох ікон Богородиці (Теребовельської/1674 р.; Верхратської/1688 р., Підгорецької/1699 р. та Крилоської/1707 р.), що можна розцінювати як намір використати ікони в *конфесійній конкуренції* (поняття застосоване Н. Яковенко)<sup>11</sup>. Зокрема, «присутність ікони Теребовельської Богородиці в соборі Св. Юра перетворила його на один із головних осередків богородичного культу в єпархії, культу що активно розповсюджувався у XVIII ст.»<sup>12</sup>. Для поширення цього культу було засноване Братство, устав якого затвердив владики Атаназій Шептицький у 1717 р. Наголошення на сакральному значенні реліквій і формування нових сакральних просторів (образ розміщувався у каплиці Непорочного зачаття Діви Марії) були важливим кроком для утвердження Унійної церкви; експонування таких ікон у відповідному емоційно-мистецькому церковному обрамленні, впливало на розвиток нової релігійної свідомості. Так, Теребовельська

<sup>10</sup> Сkochиляс І. Генеральні візитації Київської унійної митрополії XVII–XVIII ст.: Львівсько-Галицько-Кам'янецька єпархія. Львів: Вид-во УКУ, 2004. Т. 2: *Протоколи генеральних візитацій*. 512 с.

<sup>11</sup> Яковенко Н. «Битва за душі»: Конкуренція богородичних чуд між уніятами та православними у 17 ст. (від Теодозія Боровика до Йоаникія Галятівського). *Harvard Ukrainian Studies*. 2011–2014. Part 32–33. P. 808–825. Одним із перших, хто визнав важливу роль Марійного культу чудотворних ікон у Галичині був В. Щурат (Щурат В. Маріянський культ на українських землях давньої польської держави. Львів, 1910. С. 3–4).

<sup>12</sup> Сkochиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII ст. ... С. 576.

ікона перетворювалася на «символ, що органічно поєднував православний період пастирства Йосифа Шумлянського з архиерейським служінням унійних владик Варлаама і Атанасія Шептицьких»<sup>13</sup>.

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

Єпископ Варлаам Шептицький, ще будучи архімандритом Унівського монастиря, подбав про його відбудову та підняття освітнього рівня монахів<sup>14</sup>. Однак, за короткий період свого правління на єпископській катедрі, він відзначився більше юридичною обороною прав львівських руських міщан-уніатів супроти інших етнічних спільнот у Львові.<sup>15</sup> В 1713 р. він надіслав Римській курії меморіал щодо літургійної традиції та юрисдикційного зв'язку Львівської єпархії із Київською митрополією<sup>16</sup>. Із питань культурного патронату владика Варлаама можна виділити його інтерес до книговидання («Зерцало Богословія» Кирила Транквіліона-Ставровецького, видання «Життя Великого князя Володимира Київського» 1710 р.)<sup>17</sup>. Загалом, завдяки авторитету і дипломатичним якостям владика Варлаама, йому вдалося зберегти «внутрішню консолідацію» різних церковних і монаших середовищ і «розпочати адаптацію елементів католицької ідентичності до регіональної специфіки»<sup>18</sup>.

Наступник владика Варлаама – інший представник українського роду Шептицьких Атаназій-Антоній (єпископ з 1715 по 1746 рр., з 1729 р. митрополит Київський) був активним промотором унії, здійснив реформу Василянського чину (затверджену Дубенською капітулою 1743 р.). Хоча єпископа Атаназія критикували за латинізацію обряду, включно з вимогами до оздоблення храмів та зовнішнього вигляду духовенства, однак з перспективи часу, такі прагнення єпископа можна назвати модернізаційними, адже при цьому він рішуче запобігав переходу з руського на латинський обряд<sup>19</sup>.

Владика Атаназій провів перші коронації чудотворних ікон (впроваджені на початку XVIII ст. римо-католиками), перетворюючи їх на важливі релігійно-культурні маніфестації, зважаючи на те, що Богородичні чуда належали до «спільного фонду» латинського і грецького сакрального простору<sup>20</sup>. Зокрема, відповідно до вимог

<sup>13</sup> Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII-XVIII ст. ... С. 579.

<sup>14</sup> Ленчик В. Рід Шептицьких... С. 111–113.

<sup>15</sup> Там само. С. 113.

<sup>16</sup> Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII-XVIII ст. ... С. 613–615.

<sup>17</sup> Ленчик В. Рід Шептицьких... С. 113.

<sup>18</sup> Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII-XVIII ст. ... С. 613.

<sup>19</sup> Senyk S. The Ukrainian Church and Latinisation. *Orientalia Christiana Periodika*. 1990. № 56. P. 165–187.

<sup>20</sup> Baranowski A. J. Oprawy uroczystosci koronacyjnych wizerunkow Marii na Rusi Koronnej. *Biuletyn Historii Sztuki*. 1995. Nr 3–4. S. 299–310; Betlej A. Ceremonial settings accompanying religious celebrations in 18<sup>th</sup> century Lviv: an attempt at reconstruction. URL: [https://www.academia.edu/28864858/THE\\_ARTISTIC\\_SETTING\\_\(Last accessed: 11.06.2017\)](https://www.academia.edu/28864858/THE_ARTISTIC_SETTING_(Last%20accessed%3A%2011.06.2017)); Левицька М. Короновані ікони Богородиці в українській унійній традиції XVIII–XIX ст. (Історіографія і зразки). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. 2018. № 7–8. С. 270–284.



Рис. 2. Невідомий художник. Портрет єпископа Йосифа Шумлянського, бл. 1700–1708 рр., (НМЛ, фото автора).

процедури від апостольського престолу, в 1730 р. відбулася перша така коронація – Жировицької ікони Богородиці: на кошти владики і митрополита Київського Атаназія була побудована і декорована одна із арок для коронаційної процесії, на стінах храму було встановлено 7 великих овальних образів із зображеннями чудес<sup>21</sup>. Коронаційні церемонії не лише поживляли церковну активність серед вірних, але й пробуджували різні форми мистецької продукції програмного характеру: монументально-декоративні архітектурні композиції (стаціонарні в'їзні брами), живопис (на фасадах та в інтер'єрах церков), репродукційну графіку, скульптуру і ювелірне мистецтво (медалі, натільні хрестики тощо)<sup>22</sup>.

Однак, найважливішою ініціативою єпископа Атаназія у справі мистецького патронату була перебудова катедри Св. Юра у Львові. Тут варто докладніше охопити тогочасну ситуацію із будівництвом і оздобленням львівських храмів: на першу половину XVIII ст. припало

значне поживлення будівельного руху серед львівських римо-католиків<sup>23</sup>. До прикладу, поміж 1718–1739 рр. відбувалося будівництво костелу Св. Антонія (проект якого приписується Б. Меретину), з оригінальним скульптурним декором на фасаді та в бічних вітварях (авторства С. Фесінгера). Оздоблення інтер'єру костела включало фрески С. Строїнського і Й. Майєра, «Розп'яття» Й. Г. Пінзеля, бічні вітварі виконав А. Штіль. Б. Меретину належать проекти ще двох львівських будівель: костелу сакраменток (будівництво між 1744–1780 рр.) та костелу кармеліток черевичкових (перебудова 1743–1759 рр.). Також, між 1739–1745 рр. орден тринітаріїв спорудив костел Св. Миколая (остаточно опоряджений до 1770-х рр.; архітектор К. Гранацький) із рококовим головним вітварем і амвоном (проект С. Фесінгера). Наступним масштабним львівським храмом став костел Божого тіла, ордену домініканців, споруджений між 1744–1764 рр. авторства Я. де Вітте та М. Урбаніка. Тут головну увагу було приділено синтезу архітектурних об'ємів та пластичного декору (статуарної і декоративної скульптури).

Моду на нові ілюзіоністичні розписи склепінь і стін костелів у Львові було започатковано ще у 1730-х рр. розписами Дж. К. Педретті у львівських кармелітів та розписами Б. Мазуркевича 1740-х рр. у костелі бернардинів. Не можна оминати увагою і поліхромії костелу єзуїтів 1740-х рр. авторства батька і сина Екштайнів. Після цього пізньобарокової модернізації не уникнула і львівська латинська катедрa (1760–1770-ті рр.), у якій на замовлення єпископа В. Сераковського іконографічну програму малярства та пластичного оздоблення опрацював архідиякон Степан Мікульський<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Baranowski A. J. Koronacje wizerunków maryjnych... S. 137-138.

<sup>22</sup> Ibid. S. 124-130, 137-138.

<sup>23</sup> Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej / Red. J. K. Ostrowski. Cz. 1: Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego. Krakow: IHS UJ, 2012. Vol. 19. S.77, 269-271, 297, 319-324, 349-350; Vol. 20. S.13-18, 133-136, 171-174.

<sup>24</sup> Kowalczyk J. Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej. *Roczniki Historii Sztuki*. 2003. T. 28. S. 229.

З цього побіжного огляду видно, наскільки інтенсивними були роботи із будівництва і опорядження найкращих львівських храмів у XVIII ст., значною мірою інспіровані вищим кліром. Хоча 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» проте орієнтація на західну стилістику не підлягає сумніву<sup>25</sup>. Водночас, така спрямованість до західних стилістичних взірців не передбачала буквальних запозичень, а поширювалася як концептуальна модель, яку можна було модифікувати.

Повертаючись до ініціативи будівництва нової унійної катедри на Святоюрській горі, зазначимо, що владика Атаназій Шептицький зумів зібрати на цей проект значну суму коштів (116 тис. зол.) і в 1744 р. було закладено фундамент під новий храм за проектом Б. Меретина (Meretini/Merettiner'a)<sup>26</sup>. Мотивація замовника визначалася прагненням, що нова церква «мала зрівнятися простором і красою з усіма існуючими у Львові католицькими храмами» (рис. 3)<sup>27</sup>. Спосіб і шляхи реалізації задуму єпископа залежали від рівня запрошеного архітектора і майстерності митців. Архітектор Б. Меретин не лише презентував проект, але здійснював нагляд і керував роботою усієї будівельної «fabrica ecclesiae», яка була великим колективом майстрів та ремісників.

Однак і єпископ-фундатор, і архітектор не дожили до завершення свого проекту: після смерті владика Атаназія в 1746 р. його справу продовжив єпископ Лев Шептицький, а нагляд за будовою після смерті в 1759 р. Меретина згодом перейняв Клемент Фесінгер<sup>28</sup>. Остаточне будівництво собору було завершено у 1761 р., а оздоблювальні роботи всередині тривали до кінця 1770-х рр.

Загалом, етап управління єпархією за владика Лева Шептицького (1748–1778 рр. (рис. 4) можна визначити як період утвердження Унійної церкви, адже владика активно використовував вплив мистецтва для престижу конфесії. Львівський єпископ не лише контролював об'єкти власного патронату, але й будівництво храмів під патронатом місцевих магнатів. Яскравим прикладом може бути взаємодія між Левом Шептиць-

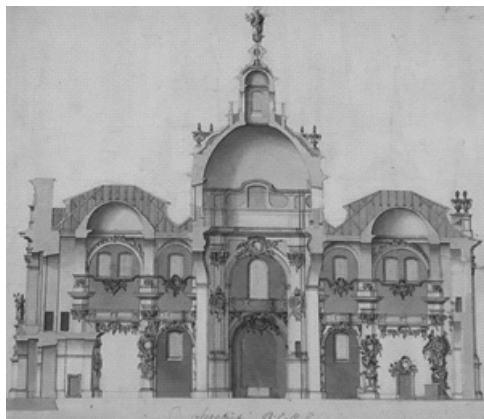


Рис. 3. Бернард Меретіні(?), проєкт оздоблення інтер'єру собору Св. Юра у Львові. Рисунок, 1744 р. (НМЛ, фото автора).

<sup>25</sup> Krasny P. Architektura cerkiewna... S. 66.

<sup>26</sup> Січинський В. Архітектура катедри Св. Юра у Львові. Львів: Накл. Богословського наук. тов-ва, 1934. С. 51.

<sup>27</sup> Александрович В. С., Ричков П. А. Собор Святого Юра у Львові. Київ: Техніка, 2008. С. 61.

<sup>28</sup> Вуйцик В. Архикатедра Св. Юра у Львові. Архітектурний ансамбль (Вибрані праці. До 70-річчя від дня народження). Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація. 2004. № 14. С. 18–19.



Рис. 4. Долинський Л. Портрет єпископа Лева Шептицького, бл. 1778 р. (НМЛ, фото автора).

ким та Миколою Потоцьким<sup>29</sup>, завдяки фундації якого майже одночасно відбулося спорудження і посвячення двох величних храмів у Городенці: костелу Непорочного Зачаття Діви Марії (1745–1763 рр.) (за участі Б. Меретина, П. Полейовського, Й. Пінзеля) та унійної церкви Успіння Богородиці (1766 р.), обидві події були активно підтримані владикою Шептицьким. Імовірно, ексцентричний магнат Потоцький (що перейшов на унію в 1758 р.) був єднаючою ланкою між творчим тандемом Меретині–Пінзель (із послідовниками) та львівським єпископом і у питаннях святоюрської фабрики та інших церковних проєктів<sup>30</sup>. Зокрема, у листах М. Потоцький неодноразово називав владика Лева «добродієм», зазначаючи, що його фабрики забезпечені переважно львівськими майстрами, завдяки добрій волі останнього і львівського магістрату.

З'ясовуючи міру впливу єпископа Лева Шептицького на процес проєктування,

будівництва і оздоблення катедри Св. Юра, варто звернути увагу як на фінансові умови і зобов'язання (виражені у рахунках конкретним майстром)<sup>31</sup>, так і на побажання замовника щодо архітектурно-планувальної композиції ансамблю та оздоблення самого собору. Треба визнати, що архітектор отримав достатню свободу у професійних будівельних питаннях і стосовно оздоблення, але вирішальне слово щодо загальної планувально-просторової композиції катедри залишалося за єпископом<sup>32</sup>. Щоправда, відсутня інформація про прямі настанови Шептицького для Б. Меретина щодо архітектурного оздоблення катедри, тут йдеться більше про неформальні вказівки, відповідно до особистих уподобань владика. Однак, про вплив єпископа на подальше розпланування

<sup>29</sup> Потоцький із середини 1740-х по 1770-ті рр. паралельно фундував будівництво і оздоблення католицьких та унійних релігійних комплексів у своїх маєтках: 1743 – костел театинів у Городенці; парафіяльний костел і церква Покрови в Бучачі, 1754 – василіянський колегіум і церква в Бучачі; 1756 р. – фундуш для львівських домініканців; 1761 – фундація домініканцям в Підкамені і почаївським василіянам; 1763 р. – унійна церква в Городенці; в 1778 р. загальна сума дотації Потоцького на «Почаївську фабрику» склала 2 млн. 240 тис зол. (Возницький Б. Микола Потоцький староста Канівський та його митці – архітектор Бернард Меретин і сницар Іоанн Георгій Пінзель. Львів: Центр Європи, 2005. С. 222–223).

<sup>30</sup> Hornung Z. Majster Pinsel, snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. Wrocław, 1976. 194 s.; Ostrowski J. K. Jan Jerzy Pinsel, zamięs tbiografii / Sztuka kresów wschodnich. Kraków, 1996. T. 2. S. 361–373.

<sup>31</sup> Січинський В. Архітектура катедри Св. Юра... С. 51.

<sup>32</sup> Krasny P. Architektura cerkiewna... S. 131.



цілого ансамблю свідчить пізніший документ 1771 р.: «План зведених мурів і будівель, для симетрії впроваджених кс. Леоном Шептицьким єпископом Львівським», із зауваженнями щодо комплексу митрополичого палацу авторства К. Фесінгера<sup>33</sup>. Згідно з кресленням, для єпископа визначальним був послідовний розвиток просторової композиції ансамблю по лінії «собор – митрополичий палац – сад». Таким чином 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. Цікавою деталлю щодо стосунку єпископа Л. Шептицького до мистецьких форм супроводу богослужіння є нотатка про орган, встановлений у соборі після 1765 р. для музичного супроводу богослужінь (ця практика більше була притаманна для середовища василян).

Щодо пошуку прототипів плану та архітектурної композиції собору більшість дослідників вважають визначальними зразки центральноєвропейської барокової школи початку XVIII ст. (в ареалі земель нижньої Баварії, Верхньої Австрії і частини Моравії), до яких прослідковуються творчі контакти окремих митців, що працювали на той час у Львові<sup>34</sup>.

На першому етапі проектування Б. Меретин заздалегідь запрограмував місце пластичного декору у загальній композиції (включно з фігуративною та декоративною скульптурою на фасаді). Про комплексність архітектурно-декоративного оздоблення кожного із проектів Б. Меретина свідчить інвентар майна, укладений після смерті архітектора, в якому вказано чимало проектних креслень<sup>35</sup>. При спорудженні собору будівничий прагнув підкреслити барокову експресію храму, використовуючи для 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,

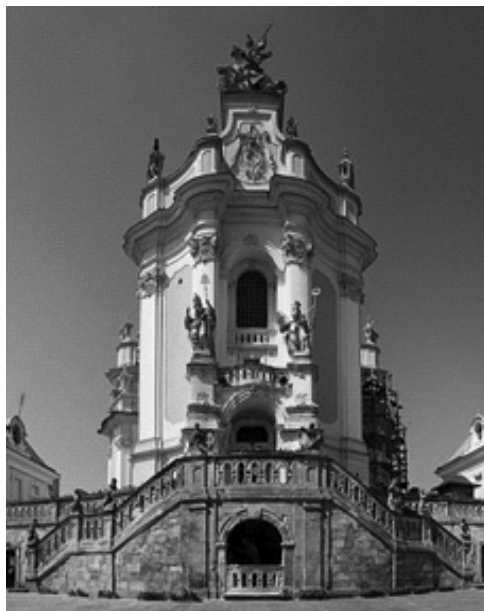


Рис. 5. Пінзель Й. Г. Скульптурне оздоблення фасаду собору Св. Юра у Львові, між 1759–1761 рр. (фото Wikipedia Commons).

<sup>33</sup> Александрович В., Ричков П. Собор Святого Юра... С. 104.

<sup>34</sup> Gębarowicz M. Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej. *Artium Quaestiones*. 1986. Т. 3. С. 5–46; Ostrowski J. K. Jan Jerzy Pinsel... С. 361–373; Кривач Д. Українська скульптура періоду бароко. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1998. Т. 236. С. 127–154.

<sup>35</sup> Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2001. Т. 241: Праці комісії архітектури та містобудування. С. 517–523.

і лише підкреслюють завершення горизонтального руху рамен просторового хреста. Оскільки протягом 1750-х рр. Пінзель і Меретин тісно співпрацювали не лише у Львові (Бучач, Монастириська), можна припустити, що ідея скульптурного завершення аттика виникла в процесі їхньої спільної роботи. А от скульптури головного фасаду храму – постаті Св. Атаназія Олександрійського та папи Лева X, скульптура аттика «Святий Юрій-Зміборець» та рельєфний герб роду Шептицьких у полі фронтона (рис. 5) можуть бути свідченням впливу владики на оздоблення собору, адже вони акцентують роль греко-католицької церкви у справі відновлення церковної єдності та, водночас, переводять зображення у місцевий релігійно-культурний контекст. Варто наголосити, що за вказані статуї головного фасаду Й. Г. Пінзелю в 1759–1761 рр. було виплачено нечувану суму 37 тис. зол. (включаючи гонорар скульптора, вартість каменю і всі технічні процедури монтажу)<sup>36</sup>.

Щодо інтер'єру – декоративне оздоблення, початково заплановане Б. Меретином, після його смерті звелось до значно скромнішого варіанту: рокайлеві орнаменти не заповнювали основні поверхні стін, не були встановлені рельєфні картуші із єпископським гербом та інші стюккові деталі, як передбачалося, згідно вказаного проектного кресленника<sup>37</sup>. Видається, що в опорядженні внутрішнього простору храму (нави, іконостасу і святилища) єпископ також вносив власні корективи.

Оздоблення інтер'єру собору проектувалося за новими принципами: іконостас був замінений на однарусну передвітарну перегородку із широкими Царськими вратами, що давало відкриту перспективу на престол і запрестольний образ. Таке нове рішення входило у практику греко-католицьких храмів другої половини XVIII ст., коли верхні яруси іконостасу підносилися над намісним рядом високою дугою, відкриваючи вівтарний простір<sup>38</sup>. Паралельно, у святилищі встановлювали високий вівтар із запрестольним образом, а просторовий прорив дозволяв вірним сприймати цей вівтар як елемент навіть важливіший за іконостас<sup>39</sup>. Такі «розірвані іконостаси» нового конструктивного типу і стилістичного взірця в 1770-х рр. у Львові були встановлені у храмі Св. Миколая (1771 р.) та в Успенській церкві (до 1779 р.?)<sup>40</sup>.

Отже, головний вівтар катедрі був споруджений у 1768 р. (про що свідчать рахунки фабрики за цей рік), роботи оплачені С. Фесінгеру, хоча збереглося ще креслення проекту Я. Пропста з 1760-х рр.<sup>41</sup> За 1770–1772 рр. значні суми за різьблення в інтер'єрі і на фасаді собору отримав скульптор Михайло Філевич<sup>42</sup>. І загальне вирішення, і окремі частини іконостасу-вівтаря (особливо його величне скульптурне завершення) стали свідченням модифікації католицьких форм. Неочікувано пишним для східної традиції є скульптурне оздоблення у інтер'єрі собору: постаті ангелів у завершенні вівтарного

<sup>36</sup> Відомості про рахунки фабрики у 1768–1770-ті рр. див.: Січинський В. Архітектура катедрі Св. Юра... С. 14.

<sup>37</sup> Александрович В., Ричков П. Собор Святого Юра... С. 61.

<sup>38</sup> Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1970. С. 154–155.

<sup>39</sup> Там само. С. 154.

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Александрович В., Ричков П. Собор Святого Юра...

<sup>42</sup> Драган М. Українська декоративна різьба... С. 154.

образу «Христос-Архиерей» (рис. 6) та запрестольна скульптурна група «Бог-Отець в оточенні ангелів» із постатями первосвященників Аарона та Мелхіседека. Образ «Христос-Архиерей», що увінчує високу віттарну арку в соборі, вперше був впроваджений у церкві монастиря василіянського чину у Підгірцях (споруджений за проектом 1754 р. єзуїта П. Гіжицького). Справедливо зазначити, що ця тенденція не стала масовою і вже за правління наступного владики Петра Білянського була змінена в іншому програмному храмі Львова – семінарійній церкві Зіслання Святого Духа.

У малярському оздобленні катедри Св. Юра також прослідковується тенденція до оновлення образності і художньої манери. Спершу малярські роботи в катедрі було доручено Юрію Радивилівському (діяльність бл. 1749–1781 рр.). Його авторству належать образи Христа і Богородиці, розміщені на прилеглих до віттаря пилонах; два овальні зображення апостолів Петра і Павла і два менші круглі образи євангелистів Луки і Йоана; «Тайна вечеря» (на звороті передвіттарної конструкції) і «Розп'яття» як запрестольний образ із скульптурним завершенням фігури Бога-Отця і Св. Духа<sup>43</sup>. Однак, початкове залучення Ю. Радивилівського імовірно не виправдало сподівань єпископа на винятковість стилю, порівняно із іншими бароковими храмами Львова. Мабуть тому, владику Шептицький відіслав на навчання до Віденської академії молодого маляра Луку Долинського, який з'явився на львівському мистецькому «обрїї» десь після 1768 р. Навчаючись у академії між 1775–1777 рр., Долинський перебував під наглядом каноніка церкви Св. Варвари о. Івана Гудзя. У листуванні між львівським єпископом та о. Іваном Гудзем зафіксовано, що Шептицький очікував на опанування митцем технік олійного і фрескового малярства, очевидно, розраховуючи зробити з Долинського головного єпархіального художника. Після повернення з Відня, Долинський завершив малярський цикл у соборі, з суттєво зміненою композиційною структурою та цілковито новою рококовою малярською манерою виконання релігійних сюжетів, які неможливо назвати іконами.

Перш за все, оновлення торкнулося топографії традиційних іконостасних ярусів: празничковий, апостольський і пророчий ряди перемістилися на стіни святилища в якості окремих композицій з довільним розташуванням сюжетів. Наприклад,



*Рис. 6. Фесінгер С. Головний віттар собору Св. Юра у Львові, 1768 р. (фото автора, 2011 р.).*

<sup>43</sup> Це «Розп'яття» було вилучене в 1820-х і замінено полотном Ф. Смуглевича «Проповідь Христа», яке не цілком відповідає загальній первісній програмі оздоблення святилища.



Рис. 7. Долинський Л. Частина празничкового циклу з південного боку святилища («Преображення», «Зіслання Св. Духа»), між 1778–1780 рр. (фото автора, 2009 р.).

різноформатні сцени празничкового циклу були розміщені в дерев'яній боазерії святилища (рис. 7)<sup>44</sup>. Ця боазерія має складну вибагливу конфігурацію, живописні панно вмонтовані там під різними кутами, на плоских та увігнутих поверхнях, повністю виражаючи стилістику рококо. Дві сцени («Благовіщення» і «Богоявлення»), встановлені на цоколях бічних стовпів передвітарної огорожі, є доступні для огляду вірних. Також шість пар пророків в овальних рамах з рокайльним декором розташовані на бічних стінах святилища<sup>45</sup>. Манера Долинського після Віденської академії засвідчує засвоєння взірців католицького бароко у його центральноєвропейському варіанті (коло художників Ф. А. Маульберча, М. Й. Шмідта (Кремзера), Ф. К. Замбаха та ін.). Орнаментальні взірці західноєвропейської графіки, вільне поєднання східних і західних композиційних схем та нова легка техніка з виразно висвітленою палітрою у творчості Долинського витіснили давню іконописну традицію (рис. 8). Вочевидь,

<sup>44</sup> Драган М. Українська декоративна різьба... С. 154.

<sup>45</sup> В завершенні бічних нав собору були вітварі Покрову Богородиці (1-й бічний вітвар зліва – станом на 1853 р ще був) та Св. Юрія (імовірно із великим образом «Святий Юрій», що зараз знаходиться в НМЛ); в завершенні трансепта були встановлені вітварі Св. Миколая (згаданий в 1853 р) та Св. апостолів Петра і Павла (хоча В. Александрович вказує архангела Михаїла/?); їх однойменні образи виконав Л. Долинський згідно угоди із владикою Білянським від 1781 р. (їх вартість становила 400 зл. р.) (Купчинська Л. Забутий документ до біографії художника Луки Долинського. *Вісник Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2011. Ч. 46. С. 62–63).

саме такого результату очікував від художника єпископ Шептицький, та й цісар Йосиф II під час свого візиту до Львова в 1785 р. схвально відгукувався про малярське оздоблення катедр.

Однак, принципи оздоблення катедр Св. Юра не стали надалі обов'язковим взірцем для інших храмів єпархії, обмежуючись введеннями окремих елементів (низька передвітарна перегородка, за престольні вівтарі; окреме використання рокайлевих орнаментів у декоративному храмовому різьбленні кінця XVIII ст. тощо). Модернізаційні тенденції було перервано за адміністрування Львівською єпархією єпископа Петра Білянського (1779–1798 рр.). Той період щодо мистецького патронату можна назвати періодом балансування між традицією і новаторством. Зокрема, на той час припадає завершальний етап оздоблення собору Св. Юра, нове опорядження семінарійної церкви Зіслання Святого Духа, часткова зміна оздоблення інтер'єру церкви Св. апостолів Петра і Павла на Личакові. Владика П. Білянський був першим єпископом з парафіяльного духовенства, призначеним поза впливом середовища василіян.

Ще до обрання на єпископську катедру канонік собору Св. Юра о. Білянський слідував за завершенням мистецьких робіт у храмі за участі художника Л. Долинського, різьбярів І. Щуровського, І. Оброцького, С. Стажевського та ін. Саме їх він залучив згодом до нового церковно-мистецького замовлення: 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 українських греко-католиків. Будівля колишнього костелу мала стати семінарійною церквою Зіслання Св. Духа. Переобладнання костелу й семінарських приміщень тривало до 1787 р. Орієнтовно саме проміжком між 1783–1787 рр. можна датувати роботи з опорядження інтер'єру церкви, де мали поєднатися традиційна композиційна структура простору із актуальним епосі стилістичним вираженням. Домінантою внутрішнього простору церкви, на думку єпископа, мав стати іконостас<sup>46</sup>.

Конструктивну основу та декоративне різьблення цього іконостаса у 1784 р. виконував різьбяр-скульптор Іван Щуровський<sup>47</sup>. Проект різьблення, запропонований Щуровським, опирався на традицію кількаярусного українського іконостасу із



Рис. 8. Долинський Л. “Воскресіння”, собор Св. Юра, між 1778–1780 рр. (фото автора, 2009 р.).

<sup>46</sup> Застирець О. Й. Петро Білянський єпископ Львівський, Галицький і Каменця Подільського 1781–1798 р. Тернопіль, 1908. URL: <http://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/doccontent?id=4133> (дата звернення: 12.02.2018).

<sup>47</sup> Вуйцик В. Скульптор Іван Щуровський. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1998. Т. 236. С. 305–313.

горизонтальним укладом тематичних ярусів<sup>48</sup>. Тому Святодухівський іконостас за своєю композиційною структурою сприймається як поворот до традиції. Малярем, якому замовили живопис до іконостаса став Лука Долинський: цьому сприяли як тісні контакти художника особисто із єпископом, так і успіх попереднього святоюрського циклу. Тематичний репертуар іконостаса був традиційним, але у його програму додали кілька нових композицій і таким чином виділили певні акценти. Очевидно, загальну ідейно-декоративну програму для семінарійної церкви ініціював тогочасний владика Петро Білянський. Зокрема, намісний ряд іконостаса сформований із чотирьох ікон: повнофігурні фронтальні постаті «Ісус Христос» і «Богородиця з дитям» (не збереглися), «Св. Миколай» (теж повнофігурна ікона) та храмова ікона «Зішестя Святого Духа». Окрім цих головних ікон до намісного ряду (над головними) входили ще шість менших, але глибоко символічних композицій:

- «Святі Тайни» і «Агнець Божий» (уособлення безкровної жертви Ісуса Христа, яку здійснюватимуть майбутні вихованці семінарії) розміщені над дияконськими дверима;
- композиції «Христос і апостол Петро на морі»; «Оздоровлення сліпого»; «Зустріч Марії та Єлизавети» та «Христос і самарянка».

Згадані сюжети не були цілком новими у тематиці українського іконостасу, адже два із них є неодмінними складовими ряду Неділь П'ятидесятниці («Оздоровлення сліпого» та «Христос і самарянка»), а два інші можуть зустрічатися в празничковому циклі. Проте у загальному контексті львівської церкви Зіслання Святого Духа, ці чотири ікони, закомпоновані в намісний ряд мали символічно-дидактичне значення саме для семінаристів. Образи «Христос і апостол Петро на морі» і «Оздоровлення сліпого» мали навчити семінаристів «ніколи не сумніватися в опіці Господа над собою» та «просвічувати людські душі, виводити їх із душевної сліпоти», як влучно зауважив О. Сидор<sup>49</sup>. Натомість дві інші композиції («Зустріч Марії та Єлизавети» та «Христос і самарянка») розкривали тяглість богословської традиції від Старого до Нового Завіту і нагадували, що лише християнство є «живою водою», яка дарує спасіння. Разом з тим, ці композиції іконографічно вже були опрацьовані Л. Долинським в соборі Св. Юра, і саме в них проявилися яскраві ознаки його творчої манери та загальний характер стилістики рококо.

Варто зазначити, що цей львівський іконостас демонструє певну подібність до іконостасу церкви Св. Варвари у Відні, виконаного в 1775 р. сербськими майстрами (скульптор Арсеній Маркович та художники Мойсей Суботовіч та Єфрем Кляйн 1780 р.). Подібним за стилем є також іконостас із катедрального собору Воздвиження Чесного Хреста в Ужгороді, виконаний під патронатом єпископа А. Бачинського між 1775–1780-м рр.<sup>50</sup> Вказані зразки нав'язують до адаптованого декретом Марії-Терезії нового «грецького стилю», щодо уніфікації оздоблення храмів православної та унійної деномінації на теренах монархії Габсбургів.

<sup>48</sup> Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського (традиція та пошук нових форм і засобів мистецького вислову). *Апологет*: матеріали II Міжнар. наук. конф. «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». Львів, 2010. № 4. С. 196.

<sup>49</sup> Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського... С. 198.

<sup>50</sup> Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття... С. 220.

Варто відзначити певну іконографічну специфіку святодухівського іконостаса, що має програмне значення. Наприклад, найближче до Христа бачимо зображених разом апостолів Петра й Андрія. Можна припустити, що єпископ, як автор програми іконостасу, керувався бажанням наголосити на єдності первісної Христової церкви: адже апостол Петро, як перший єпископ Риму, був символом католицької/Західної Церкви, апостол Андрій – православної/Східної Церкви<sup>51</sup>. Тут, як і в скульптурному декорі собору Св. Юра (у скульптурах святих Атаназія і Лева), у алегоричній формі показано роль Унійної церкви з відновлення колишньої еклезіальної єдності.

Під безпосереднім патронатом владики Білянського в українську церкву був переобладнаний також колишній костел паулінів на Личакові. Документальним джерелом до історії храму в проміжку між 1798–1810 рр. є опис майна та історичних відомостей про храм під назвою «*Documenta Existensis Parochia rg. Leopoli in Suburbio Lyczakow dicto sub titulo Exaltaonis S. Crucis SS. Peter a. Pauli. – circum: Leopolo*»<sup>52</sup>. Після передачі храму уніатам, єпископ Білянський взяв церкву під свою особисту протекцію: він був фундатором іконостасу, а згодом його поховали у крипті біля вівтаря (1799 р.)<sup>53</sup>. На згадку про владику на фасадній стіні притвору помістили залізний щит із його гербом. Згаданий новий іконостас різьбив майстер Йосиф Пйотрович, а ікони малював у 1790–1795 рр. Остап Білявський<sup>54</sup>. В 1798 р. за проектом К. Фесінгера до церкви прибудували притвор із 3-ярусною дзвіницею. На зовнішніх стінах нового притвору Л. Долинський виконав фрескові зображення апостолів у бічних нішах та композицію «Христос передає ключі апостолу Петру» (зараз закрита новішою іконою); можливо Л. Долинський виконував також образи для бічних вівтарів у церкві. Однак, в загальному рахунку видатків на реконструкцію від 1795 р. малярські та оздоблювальні роботи за його авторством не вказані. Натомість, з описів Ф. Лобеського середини XIX ст. можна дізнатися, що в тогочасному храмі було 3 вівтарі – в головному був великий образ «Зняття з хреста», в бічному лівому – «Св. Петро» (його назвав Ф. Лобеський твором «фламандським або доброю копією») <sup>55</sup>, в бічному правому – «Св. Текля». За твердженням М. Голубця, для цієї церкви Л. Долинський намалював образ апостола Петра, який 1925 р. ще знаходився у парафіяльній канцелярії. Імовірно, цей образ був даниною вшанування святого патрона єпископа Білянського<sup>56</sup>.

Після смерті владики Білянського на короткий час Львівсько-Галицьку єпархію очолив Микола Скородинський (1799–1805 рр.). Його вважали прихильником

<sup>51</sup> Сидор О. Іконостасні ансамблі Луки Долинського... С. 199.

<sup>52</sup> Бандрівський М. З історії церкви Святих апостолів Петра і Павла у Львові. Львів: Львівське крайове Ставропігійне братство Св. Андрія Первозванного, 2009. С. 16.

<sup>53</sup> Застирець О. Й. Петро Білянський...

<sup>54</sup> Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: W 5 tt. Warszawa, 1975. T. 1. S. 156–157; Eljaszewski M. [Голубець М.] Cerkiew Sw. Piotra i Pawła we Lwowie. *Wiadomosci konserwatorskie*. 1925. Nr 4. S. 121–124.

<sup>55</sup> Łobieski F. Opisy obrazow znajdujących sie w kosciolach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska (Dod. Tygodniowy)*. 1854. Nr 41. S. 163.

<sup>56</sup> Певний час цим образом вважалася пастель «Святий апостол Петро» із фондів НМЛ (авторська репліка на зображення апостола із рисунку Дж. П'яцетти), що приписувалася Л. Долинському. Але працівники НМЛ нещодавно оновили атрибуцію і встановили, що робота є копією кінця XIX ст.

латинізації, але жодних діяльних наслідків у царині церковного мистецтва це не мало. Більш відчутним результатом австрійської політики в релігійній сфері стала «Йосифінська касата», наслідки якої проявилися саме на зламі XVIII–XIX ст. З 1774 по 1810 рр. у Львові було ліквідовано 8 унійних церков<sup>57</sup>, а частина їхнього опорядження була передана до інших храмів. Цей непростий період захопив єпископат Антонія Ангеловича (1804–1814 рр.) та продовжився за адміністрування Михайла Левицького (1815–1858 рр.). Однак, ні А. Ангелович, ні М. Левицький не приділяли такої уваги церковному мистецтву, як їхні попередники: змінилася епоха, завдання Церкви і засоби впливу на віруючих.

Отже, цей майже 100-літній період розвитку церковного мистецтва під патронатом унійних ієрархів Львівської єпархії, можна виділити кілька важливих пунктів. Поступово, мистецтво у храмі перетворювалося із суто релігійного компонента, який розкривав зміст літургії, у засіб потужного ідеологічного впливу не лише для вірних Унійної церкви, але й для маніфестації престижу конфесії. Внаслідок розповсюдження Марійного культу і вшанування чудотворних ікон, релігійне малярство отримало нові можливості «вийти» поза стіни храму, творити нові сакральні простори, залучати до релігійних церемоній широкі кола віруючих. Таку барокову практику синтезу змістового і візуального компонентів у коронаційних церемоніях «благословив» єпископ Й. Шумлянський. Загалом, у сфері мистецького патронату найповніше відзначився єпископ Лев Шептицький. Владика не лише ініціював масштабні будівельні проекти і підтримував їх фінансово, але також впливав на мистецький процес. Дослідник історії Львівсько-Галицької єпархії І. Скочиляс назвав будівництво і оздоблення собору Св. Юра «актом унійного тріумфалізму»<sup>58</sup>, що мав засвідчити значення і вплив Унійної церкви, для чого були залучені передові художні сили того часу. Також, надання стипендії Л. Долинському на навчання у Відні, інтерес єпископа до нових художніх форм і засобів та інтенції художника до впровадження нового стилю і вільної манери іконописного малярства стали прикладом своєрідного «культурного трансферу», що суттєво вплинув на стиль церковного мистецтва у єпархії на зламі XVIII–XIX ст.

Підсумовуючи, можна зауважити, що у сфері патронату над церковним мистецтвом львівські єпископи відзначилися по-різному. Наприклад, владика Й. Шумлянський зробив перші важливі кроки щодо переоцінки оздоблення храмових інтер'єрів, розширення практик вшанування чудотворних ікон тощо. У діяльності єпископів Атаназія і Лева Шептицьких, Петра Білянського питання мистецького патронату були на чільному місці, допомагаючи підняти престиж конфесії завдяки першорядним зразкам синтезу архітектури і монументальних мистецтв. Натомість, питання мистецького патронату відійшли на маргінес у діяльності таких єпископів як Антоній Ангелович та Михайло Левицький, котрі більшої ваги надавали політичним та адміністративним, аніж культурно-естетичним важелям впливу.

<sup>57</sup> А саме: церква Св. Теодора/Федора Тиронського, церква Введення Богородиці із монастирем, церква Воскресіння, Різдва Богородиці, Св. Івана Богослова, Благовіщення, Воздвиження Чесного Хреста.

<sup>58</sup> Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія... С. 657.



## REFERENCES

- Aleksandrovych, V. (2005). Materialy do istorii mystets'koho ozdoblennia zahorivs'koi monastyr'skoi tserkvy u druhii polovyni XVIII stolittia, *Volyns'ka ikona: doslidzhennia ta restavratsiia*: nauk. zb., Luts'k, (12), 119–126 [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (2000). Try dokumenty do l'vivs'koi skul'ptury 1730-kh rokiv, *Kovcheh*: nauk. zb. z tserkovnoi istorii, (2), 339–346 [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V., Rychkov, P. (2008). Sobor Sviatoho Yura u L'vovi, Kyiv: Technika [in Ukrainian].
- Al'mes, I. (2014). Bohosluzhbovi knyhy u Krekhivs'komu vasylians'komu monastyr'i u druhii polovyni XVIII st., *Istoriia religii v Ukraini*: nauk. shchorichnyk, L'viv, (1), 155–168 [in Ukrainian].
- Bandriv'skyi, M. (2009). Z istorii tserkvy Sviatykh apostoliv Petra i Pavla u L'vovi, L'viv [in Ukrainian].
- Baranowski, A. J. (2003). Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne, Warszawa: Instytut Sztuki PAN [in Polish].
- Baranowski, A. J. (1995). Oprawy uroczystosci koronacyjnych wizerunkow Marii na Rusi Koronnej, *Biuletyn Historii Sztuki*, (3–4), 299–310 [in Polish].
- Bernatowicz, A. (Ed.) (1975). Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Warszawa, (1) [in Polish].
- Betlej, A. Ceremonial settings accompanying religious celebrations in 18<sup>th</sup> century Lviv: an attempt at reconstruction. Retrieved from [https://www.academia.edu/28864858/THE\\_ARTISTIC\\_SETTING](https://www.academia.edu/28864858/THE_ARTISTIC_SETTING) [in English].
- Bilous, F. (1858). Opysanie ikon po tserkvakh ruskykh v stolychnom gradi L'vovi.
- Deluga, W. (1998). Przemiany w ikonografii Kościoła greckokatolickiego w XVIII wieku, *Czterechsetlecie unii* [in Polish].
- Drahan, M. (1970). Ukrains'ka dekoratyvna riz'ba XVI–XVIII st., Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Eljaszewski, M. [Holubets', M.] (1925). Cerkiew Sw. Piotra i Pawla we Lwowie, *Wiadomosci konserwatorskie*, (4) [in Polish].
- Gębarowicz, M. (1986). Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej, *Artium Quaestiones*, (3), 5–46 [in Polish].
- Hornung, Z. (1976). Majster Pinsel, snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej, Wrocław [in Polish].
- Isaievych, Ya. (2004). Do kharakterystyky kultury doby baroko: osvitni osередky, *Ukraina: kul'turna spadshczyna, natsional'na svidomist', derzhavnist'*, (12), 195–206 [in Ukrainian].
- Kowalczyk, J. (2003). Świątynie i klasztory późniobarokowe w archidiecezji lwowskiej, *Roczniki Historii Sztuki*, (28) [in Polish].
- Krasny, P. (2003). Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914, Kraków: Universitas [in Polish].
- Krasny, P. (2005). Lwowskie srodowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposazeniu wnetrz sakralnych (1730–1780), *Rocznik Historii Sztuki*, 30 [in Polish].
- Krvavych, D. (1998). Ukrains'ka skul'ptura periodu baroko, *Zbirnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, (236) [in Ukrainian].

Kupchyns'ka, L. Zabutyi dokument do biohrafii khudozhnyka Luky Dolyns'koho. *Visnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, (46) [in Ukrainian].

Lencyk, V. (1988). Rid Sheptyts'kykh v ukrains'kii tserkvi, *Bohoslovia*, (52), 108–124 [in Ukrainian].

Levyts'ka, M. (2018). Koronovani ikony v ukrains'kii uniinii tradytsii XVIII–XIX st. (Istoriographiia i zrazlky), *Karpaty: liudyna, etnos, tsyvilizatsiia*, (7–8), 270–284 [in Ukrainian].

Ludera, M. (2013). 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 UJ. Seria Humanistyczna*. 2013. T. 6. S. 49–95 [in Polish].

Łobieski, F. (1854). Opisy obrazow znajdujacych sie w kosciolach miasta Lwowa, *Gazeta Lwowska (Dod. Tygodniowy)*, (41) [in Polish].

Łobieski, F. (1853). Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. *Gazeta Lwowska (Dod. tygodniowy Rozmaitości)*, (49) [in Polish].

Ostrowski, J. K. (1996). Jan Jerzy Pinsel, zamias biografii, *Sztuka kresów wschodnich*, Kraków, (2) [in Polish].

Ostrowski, J. K. (Red.). Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, (19–20), 1: Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego [in Polish].

Patrylo, I. (1992). Narys istorii Vasyliian 1743–1839. Narys istorii Vasyliians'koho Chynu Sviatoho Yosafata [Essay on the history of the Basilians 1743–1839. Essay on the history of the Basilian Order of St. Jehoshaphat], Rym, 48 [in Ukrainian].

Prymych, M. (2017). Tserkovne profesiine maliarstvo Zakarpattia druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny XX st.: narodna tradytsiia, vizantiis'ka kanonichnist' ta vplyvy zakhidnoievropeis'koho mystetstva [Church professional painting of Transcarpathia in the second half of the XVIII – first half of the XX century: folk tradition, Byzantine canonicity and influences of Western European art], Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].

Senyk, S. (1990). The Ukrainian Church and Latinisation, *Orientalia Christiana Periodika*, (56), 165–187 [in English].

Sichyns'kyi, V. (1934). Arkhiyektura katedry Sv. Yura u L'vovi [Architecture of St. George's Cathedral in L'viv], L'viv [in Ukrainian].

Skochylias, I. (2010). Halyts'ka (L'vivs'ka) yeparkhiia XII–XVIII stolit': orhanyzatsiina struktura ta pravovyi status [Galician (L'viv) eparchy of XII–XVIII centuries: organizational structure and legal status], L'viv [in Ukrainian].

Skochylias, I. (2004). Heneral'ni vizytacii Kyivs'koi uniinoi mytropolii XVII–XVIII st.: L'vivs'ko-Halyts'ko-Kamianets'ka yeparkhiia [General visits of the Kyiv Union Metropolitanate of the XVII–XVIII centuries: L'viv-Halych-Kamianets' Eparchy], *Protokoly heneral'nykh vizytacii*, (2) [in Ukrainian].

Sydor, O. (2010). Ikonostasni ansambli Luky Dolyns'koho (tradytsiia ta poshuk novykh form i zasobiv mystets'koho vyslovu) [Iconostasis ensembles of Luka Dolyns'ky (tradition and search for new forms and means of artistic expression)], *Apolohet: materialy II Mizhnar. nauk. konf. «Khrystyians'ka sakral'na tradytsiia: vira, dukhovnist, mystetstvo»*, L'viv, (4) [in Ukrainian].

Szchurat, V. (1910). Mariians'kyi kul't na ukrains'kykh zemliakh davnioi pol's'koi derzhavy [Marian cult in the Ukrainian lands of the ancient Polish state], L'viv [in Ukrainian].

Szkrabiuk, P. (2005). Monashyi chyn ottshiv Vasyliian u natsional'nomu zhytti Ukrainy [The monastic rank of the Basilian Fathers in the national life of Ukraine], L'viv: Misioner [in Ukrainian].

(1861). *Tygodnik Ilustrowany*, (IV (115) [in Polish].

Tymoshenko, L. (2006). Dukhovenstvo drohobyts'kykh tserkov XV–XVIII st.: osobovyi sklad, dynastii, dushpastyrs'ka ta mystets'ka diial'nist' [Clergy of Drohobych churches of the XV–XVIII centuries: personnel, dynasties, pastoral and artistic activity], *Drohobyts'kyi kraieznavchyi zbirnyk*, (10), 221–240 [in Ukrainian].

Voznyts'kyi, B. (2005). Mykola Potots'kyi starosta Kanivs'kyi ta yoho mytsi – arkhitektor Bernard Meretyn i snytsar Ioan Heorhii Pinzel' [Mykola Potocki, mayor Kanivsky and his artists – architect Bernard Meretin and carpenter Ioan Georgy Pinzel], L'viv: Tsentri Yevropy [in Ukrainian].

Vuitsyk, V. (2004). Arkhikatedra Sv. Yura u L'vovi. Arkhitekturnyi ansambl'. (Vybrani pratsi. Do 70-richchia vid dnia narodzhennia) [St. George's Cathedral in L'viv. Architectural ensemble. (Selected works. To the 70<sup>th</sup> anniversary of his birth)], *Visnyk Instytutu Ukrzakhidproektrestavratsiia*, (14) [in Ukrainian].

Vuitsyk, V. (2001). Novi stryky do tvorchoi biographii Bernarda Meretyna [New touches to the creative biography of Bernard Meretin], *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, (241) [in Ukrainian].

Vuitsyk, V. (1998). Skulptor Ivan Szczurovs'kyi, *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, (236) [in Ukrainian].

Yakovenko, N. (2011–2014). “Bytva za dushi”: Konkurentsiia bohorodychnykh chud mizh uniiatamy ta pravoslavnymy u 17 st. (vid Theodoziia Borovyka do Yoanykii Haliatovs'koho) [“Battle for the souls”: the competition of the miracles of the Virgin between the Uniates and the Orthodox in the 17<sup>th</sup> century (from Theodosius Borovic to Ioaniki Galiatovski)], *Harvard Ukrainian Studies*, (32–33), 808–825 [in Ukrainian].

Zastyrets', O. Y. (1908). Petro Bilians'ky yepyskop L'vivs'ky, Halyts'ky i Kamenetsia Podil's'koho 1781–1798 [Petro Bilyans'ky Bishop of L'viv, Halych and Kanianets' Podil's'ky 1781–1798], Ternopil. Retrieved from <http://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/doccontent?id=4133> [in Ukrainian].

Zholtovs'kyi, P. (1994). Dekoraciia L'vova na urochystostiakh koronacii obraza Dominicans'koi Bohorodytsi u 1751 rotsi [Decoration of L'viv at the celebration of the coronation of the image of the Dominican Virgin in 1751], *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Pratsi Sektzii mystetsvoznavstva, CCXXVII [in Ukrainian].

### Mariana LEVYTSKA. Artistic strategies of Lviv bishops in the decoration of the Uniate churches of Lviv in the XVIII century

This paper outlines patronage of the religious art by Lviv (Львів, Lwów, Lemberg) Uniate bishops for the 18<sup>th</sup> century to examine their motivations and purposes for ecclesiastic art and cultural projects because the whole 18<sup>th</sup> century could be considered as a vital period of the institutional development of the Uniate Church and the Lviv-Halych (Львівсько-Галицька) Diocese in particular.

In conditions when Ukrainians/ Ruthenians/ in Halychyna (former Crownland Rus, next \ Königreich Galizia und Lodomeria) was deprived of other influential social strata such as national gentry or wealthy burghers, principally the Uniate Church and its high clergy had long

been the customers of artistic works and those who had deployed a process of the signification of the confessional identity.

This paper covers the period between 1700 and 1814 and compares patronage activity of the Lviv Bishops who were engaged in patronage systematically (as Leon Sheptycky and Peter Bilyansky) or occasionally (as Joseph Shumlyansky or Anthony Anhelovych). The research is based on different groups of sources: primary sources (such as documents) and publications involved in analysis of primary source material but the main accent is focusing on the artworks.

*Keywords:* Uniate Church, Lviv Diocese, ecclesiastical art, artistic strategies, architecture, religious art.