

УДК 75.046.3Копистинський:75/76(436+430)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21>

Лариса КУПЧИНСЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника, вул. В. Стефаника, 2, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0001-6461-4819

Бібліографічний опис статті: Купчинська, Л. (2023). Вплив австрійського та німецького мистецтва на іконопис Теофіла Копистинського. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 152–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21>

ВПЛИВ АВСТРІЙСЬКОГО ТА НІМЕЦЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ІКОНОПИС ТЕОФІЛА КОПИСТИНСЬКОГО

Стаття присвячена іконопису Теофіла Копистинського, відомого українського митця другої половини XIX – початку XX ст. Упродовж майже 40 років Т. Копистинський працював у понад 100 храмах і виконав приблизно 2 000 ікон. З об'єктивних причин ікони, які зберігаються в музеях та храмах, розташованих на теренах України та поза її межами, вимагають багатоаспектного аналізу. Це додатково підкреслює актуальність теми дослідження. **Мета роботи** – визначення джерельної бази іконопису митця. Для досягнення мети використано **методологія**, яка включає такі методи пізнання як історико-системний, історико-типологічний і культурно-стилістичний.

У статті підкреслено, що Т. Копистинський враховував вимоги часу. Митець орієнтувався на традиції місцевої іконописної школи. Він був добре обізнаний із творами XIII–XVIII ст. і характерними рисами іконопису західноукраїнських земель упродовж століть. **Науковою новизною** статті є розкриття впливу західноєвропейського мистецтва на появу деяких ікон, які намалював Т. Копистинський. Це пояснюється навчанням митця у Кракові та Відні, де він вивчав досягнення видатних митців минулого, у тому числі Пітера Пауля Рубенса. Поза увагою живописця не залишилися здобутки віденської, дюссельдорфської, мюнхенської і нюрнберзької мистецьких шкіл. Їхній вплив на творчість Т. Копистинського помітний при вивченні ікон апостольського ряду іконостасу, а також намісних ікон та ікон для великих і бокових вітарів. В поодиноких випадках він простежуються у творах, які митець намалював для костелів.

Висновки. Вирішивши на ґрунті давньої української мистецької культури, Т. Копистинський повсякчас шукав нових засобів мистецького виразу, розширював горизонти. В іконах, які він намалював для багатьох храмів західноукраїнських земель, тісно поєднуються традиційне з новим. Опираючись на австрійське та німецьке мистецтво, митець кращими чином демонстрував нові можливості зображення святих, або біблійних сюжетів.

Ключові слова: Теофіл Копистинський, австрійське мистецтво, німецьке мистецтво, ікони, здобутки європейських митців, вплив.

Larysa KUPCHYNSKA

Candidate of Art History, Associate Professor, Director Research Institute for Art Library Resources; Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv, 2 Stefanyka street, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0001-6461-4819

To cite this article: Kupchynska, L. (2023). Vplyv avstriiskoho ta nimetskoho mystetstva na ikonopys Teofila Kopystynskoho [Influence of austrian and german art on the iconography of Teofil Kopystynskiy]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 152–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-21>

INFLUENCE OF AUSTRIAN AND GERMAN ART ON THE ICONOGRAPHY OF TEOFIL KOPYSTINSKYI

The article deals with the icon painting of Teofil Kopystynskiy, a famous Ukrainian artist of the second half of the 19th – beginning of the 20th century. For almost 40 years, T. Kopystynskiy had been working in more than 100 churches and painted approximately 2,000 icons. For objective reasons, the icons stored in museums and churches located on the territory of Ukraine and outside its borders, require a multi-faceted analysis. This further emphasizes the relevance of the research topic. **The purpose of the work** is to determine the source base of the artist's icon painting. To achieve the purpose

a **methodology** was used, which includes such methods of cognition as historical-systemic, historical-typological and cultural-stylistic.

The article emphasizes that T. Kopystynskyi took into account the requirements of the time. The artist focused on the traditions of the local icon painting school. He was well acquainted with the works of the 13th–18th centuries and characteristic features of the iconography of Western Ukrainian lands over the centuries. **The scientific novelty** of the article is the disclosure of the influence of Western European art on the appearance of some icons drawn by T. Kopystynskyi. This is explained by the artist's studies in Krakow and Vienna, where he studied the achievements of outstanding artists of the past, including Peter Paul Rubens. The achievements of the Vienna, Dusseldorf, Munich and Nuremberg art schools did not remain outside his attention. Their influence on the work of T. Kopystynskyi is noticeable when studying the icons of the apostolic row of the iconostasis, as well as the place icons and icons for the high and side altars. In isolated cases, it can be traced in the works that the artist painted for churches.

The conclusions. Having grown up on the soil of the ancient Ukrainian artistic culture, T. Kopystynskyi was always looking for new means of artistic expression, expanding his horizons. In the icons that he painted for many churches of Western Ukrainian lands, the traditional and the new are closely combined. Relying on Austrian and German art, the artist demonstrated in the best way new possibilities of depicting holy or biblical subjects.

Key words: Teofil Kopystynskyi, austrian art, german art, icons, achievements of European artists, influence.

Актуальність проблеми. Теофіл Копистинський відомий український митець другої половини XIX – початку XX ст. Левову частку його мистецького доробку становить релігійне малярство: іконопис і монументальний живопис. Встановлення місцевостей і храмів, у яких працював митець, проводиться шляхом вивчення реєстру, підготовленого ним наприкінці життя. Його доповнюють архівні матеріали з фондів Національного музею у Львові імені А. Шептицького (далі – НМЛ). Важливим джерелом дослідження спадщини митця є замітки у періодичних виданнях другої половини XIX – початку XX ст. Сьогодні з упевненістю можемо сказати, що упродовж майже 40 років він працював як іконописець і монументаліст у понад 100 храмах, розташованих тепер як на теренах України, так і поза її межами, переважно у Польщі, і виконав приблизно 2 000 ікон. Будучи власністю храмів, вони постраждали під час світових воєн. Їх знищували у радянські часи, коли викорінювалися прояви української культури. Поступово ікони зникають і в наш час. Багато пам'яток, переживши усі лихоліття, втратили свій первісний вигляд. Усе свідчить про актуальність багатоаспектного вивчення іконопису митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У силу об'єктивних причин про релігійне малярство Т. Копистинського писали мало. Упродовж багатьох років дослідники зазначали, що для митця воно було основним джерелом заробітку: «Ради шматка хліба для себе й наростаючої рідні кинувся артист на заробітки. Зразу портретами [...], а згодом – церковними мальовилами» (Голубець, 1926, с. 15). З роками науковці не змінили своєї думки. Вони

писали, що йому доводилося «іти на компроміс задля заробітку» (Ткаченко, 1972, с. 59). У результаті мистецтвознавці не приділяли релігійному малярству митця належної уваги. У 2009 р. вийшла книжка «Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть», в якій окремий розділ присвячено іконам митця (Купчинська, 2009, с. 141–178). У ньому головна увага зосереджена на розкритті особливостей комплексу художньо-виражальних засобів митця. Незважаючи на це, багато питань залишилося поза увагою мистецтвознавців.

Метою статті є розкриття джерельної бази іконопису Теофіла Копистинського, її обумовленість та інтерпретація відповідно до вимог часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. На авансцені мистецького життя Т. Копистинський появився у час «обрядової війни», яка розпочалася з інтронізацією у 1861 р. Григорія Яхимовича. Заохочені митрополитом діячі західноукраїнських земель працювали над вирішенням питання очищення східного (грецького) обряду в Греко-католицькій Церкві. Митрополит Г. Яхимович і члени, створеної ним обрядової комісії, наголошували на необхідності встановлення у церквах іконостасів, які виступали символами східного обряду, на створенні ікон, які б відповідали йому. Намічені завдання передбачали вивчення і популяризацію давніх пам'яток, сприяли відродженню традицій іконописної школи краю: «Старинні пам'ятники нашого краю сохрненены преимущественно въ церквахъ; въ церквѣ сосредоточалось житє народа за самостоятельного быту поли-

тичного, якъ и по его утратѣ. [Треба намагатися] о знятіе изобразеній найстаршихъ церквей, въ стилю византійскомъ созданыхъ, ихъ пляну, внѣшного вида, внутренного устроения, образѡвъ, іконостасіѡвъ, яко именно церквей въ Рогатинѣ (1440 г.), Галичу, Богородчанахъ» (Русинъ Еремій, 1861, Чис. 33, с. 194). Позицію українців зміцнило Окружне послання Папи Пія ІХ від 1862 р.

До руху з очищення східного обряду долучилися митці. Корнило Романовський у своїх статтях наголошував на різнобічному вивченні мистецьких пам'яток, підкріпленому писемними джерелами. Це сприяло налагодженню системного і критичного їх аналізу, свого роду узагальненням, а отже формуванню об'єктивних висновків. Він був першим митцем, який підготував список ікон, присутність яких у церквах є неприпустима (Корнилій Р-й, 1877). У цей час Корнило Устиянович активно пропагував традиції афонської школи (Устияновичъ, 1888; Устияновичъ, 1891). Діяльність К. Романовського і К. Устияновича ставили у приклад тим, хто мав намір присвятити себе релігійному малярству (Б'лоузь, 1877, с. 106).

Подібно до своїх старших колег Т. Копистинський враховував вимоги часу. Малюючи ікони, він орієнтувався на традиції місцевої школи, з якими був добре обізнаний. Працюючи у різних куточках краю, відновлюючи пам'ятки мистецтва XIII–XVIII ст. (іконопис і стінопис) у храмах м. Беліни (Bieliny; Ніжанський повіт Підкарпатського воєводства), м. Жовква (Львівський р-н Львівської обл.), м. Загір'я (Zagórz; Сяноцький повіт Підкарпатського воєводства), м. Комарно (Львівський р-н Львівської обл.), Кракова, Лежайська, Львова і с. Тартаків (Червоноградський р-н Львівської обл.), а також в Музеї Ставропігійського інституту, митець аналізував еволюцію церковного малярства західноукраїнських земель, характерні для нього риси. У той же час він сформував власну велику збірку ікон. Деякі з них у 1888 р. він експонував на Археологічно-бібліографічній виставці Ставропігії: «Хустина Вероніки» (XVI ст.), «Успіння Пресв. Богородиці» (1675 р.), «Похвала Пресв. Богородиці» (XVIII ст.) (Шараневич, 1888, с. 44, 68, 71). У 1899 р. декілька з них подарував у фонди Музею Ставропігійського інституту, а в 1905 р. – Церковному музею, заснованому митрополитом Андреем Шептицьким. Сьо-

годні вони належать до кращих у збірці НМЛ. Про добру обізнаність Т. Копистинського з місцевими традиціями свідчить також запрошення його до підготовки першого видання каталогу Археологічно-бібліографічної виставки Ставропігії 1888 р.

У вивченні джерельної бази іконописної спадщини Т. Копистинського окрему сторінку відкриває вивчення його архіву. Під час Першої світової війни основна його частина згоріла. Вцілілі матеріали в 1944 р. молодший син митця Олександр передав у фонди НМЛ. Серед них є десятки гравюр, фотографій і репродукцій із зображеннями святих і біблійних сцен. Основна їх частина походить з різних європейських країн. Деякі появилися у Львові.

Багато образотворчих матеріалів з архіву Т. Копистинського має тісний зв'язок з австрійськими і німецькими землями. Це пояснюється кількома чинниками. До важливих належить входження наприкінці XVIII – на початку ХХ ст. західноукраїнських земель до складу Австрійської імперії (з 1867 р. – Австро-Угорська). Історичні події сприяли популяризації здобутків окремого ряду мистецьких шкіл і формуванню естетичних переконань суспільства. Діяльність нової влади знайшла плідний ґрунт на українських землях. Німецькі поселення відомими були тут, починаючи з XIII ст. (Ісаєвич, 1996), багато мистецьких пам'яток, що належать майстрам німецького походження, назавжди увійшли до української мистецької скарбниці, велика їхня частина упродовж століть була прикладом для наслідування (Antopowytch, 1942; Свенціцька, 1966; Степовик, 1982; Овсійчук, 1991; Делюга, 1998; Герій, 2007; Pelekh, 2014; Герій, 2016; Пелех, 2016). До цього додавалися брак зображень ікон у византійському стилі і первинний етап вивчення традицій української іконописної школи. Інші фактори, які визначили появу в архіві Т. Копистинського певного типу матеріалів, мають в основному особистий характер. До найголовніших належить навчання у Краківській школі образотворчих мистецтв і Віденській академії образотворчого мистецтва, авторитетних освітніх закладах держави і Європи. Там він вивчав досягнення провідних майстрів минулих століть. Це позначилося на появі в його творчості копій творів Карла Дольчі (C. Dolci) «Богородиця» (1871), «Мадонна» (1884), а також Пітера

Пауля Рубенса (P. P. Rubens) «Розп'яття» (1896), місце знаходження яких сьогодні не встановлене. Наявність деяких аркушів в архіві обумовлена працею митця у костелах.

Найбільшу групу в архіві формують гравюри, які появилися у друкарні німецького живописця, графіка, гравера і видавця Карла Майєра (K. Mayer) в Нюрнберзі, відомого своєю працею далеко за межами рідного міста. Слава, пов'язана з виконанням портретів і жанрових творів, прийшла до нього під час навчання у Парижі. Маючи багато замовлень, він співпрацював із видавництвом «Atelier für Kupferstich und Drukerei», а згодом придбав «Frauenholzschens Kunstanlung». Серед образотворчих матеріалів Т. Копистинського з друкарні К. Майєра є дві сюжетні гравюри: «Усі поклоняються Тобі і прославляють Твоє святе ім'я» (з твору аноніма) і «Мадонна на Троні» (з твору Г. Гефса (H. Hefs)), а також однофігурні зображення апостолів і євангелістів, а саме – святі Павло, Йоганн, Пилип, Матвій, Симон і Маттій, виконані з твору Фрідріха Карла Гоші (F. K. Hoesch (Hoesch, Hösch)) у 1820–1868 рр. Усі вони близькі за розміром: висота зображення – понад 11 см, ширина – понад 7 см. На окрему увагу заслуговує нумерація творів, відповідно: 58, 101, 205, 206, 209, 212, 214, 215. Це дозволяє припустити, що вони були ілюстраціями Біблії. Гіпотезу додатково підтверджують написи під зображеннями у двох перших естампах: відповідно «Псалми 65, 4» і «Пісні Пісень 6, 8». З огляду на композиційне вирішення до цієї групи можна віднести також гравюру «Зішестя св. Духа», яка обрізана по контуру зображення.

Помітно меншою в архіві Т. Копистинського є група гравюр із видавництва Георга Йозефа Манца (G. J. Manz) з Вюрцбурга, який здобув освіту в Нюрнберзі, а в 1830 р. розпочав свою власну справу. У 1835 р. він переніс видавничу майстерню у Регенбург, де здобув широку популярність. До цієї групи належать зображення святих Станіслава Костки (з твору представника мюнхенської школи Йозефа Обвексера (J. Obwexer), Симона (з твору чеського живописця Вільгельма Кандлера (W. Kandler) і Петра (з твору вихованця мюнхенської школи Йозефа Льюйднера (J. Leudner) (Рис. 1). Нумерація, присутня під зображеннями, свідчить про те, що твори були окрасами книжок.



Рис. 1. Льюйднер Й. Св. Петро (НМЛ). Середина XIX ст., гравюра

Проте відмінні композиційне вирішення, підписи, розміри доводять, що вони мають різне походження.

Усі інші естампи в архіві Т. Копистинського позбавлені будь-якого взаємозв'язку. Це твори різних митців виконані у різний час. До більш давніх належить гравюра «Христос Господь потонув у наших гріхах» авторства Йоганна Баптиста Кляубера (J. V. Klauber) (Рис. 2), успішного гравера і видавця в Аугсбургу у XVIII ст. В українського митця цей естамп не був випадковим, адже баварський гравер спеціалізувався у виконанні зображень



Рис. 2. Кляубер Й. Б. Христос Господь потонув у наших гріхах (НМЛ). Кін. XVIII ст., гравюра

святих, а в 1757 р. видав Біблію, яку прикрашали 100 його ілюстрацій.

Не залишилися поза увагою Т. Копистинського твори сучасників. В його архіві зберігається гравюра «Я – для мого лютого, і до мене звернене все його бажання (Пісні Пісень 7, 11)», виконана вихованцем нюрнберзької школи, учнем К. Майєра – Йоганом Леонардом Раабом (J. L. Raab) з твору Теодора фон Дешвандена (Th. von Deschwanden), який початкову освіту здобув у свого батька відомого швейцарського релігійного художника, продовжувача традицій школи назарейців Мельхіора Пауля фон Дешвандера (M. P. von Deschwanden), поглиблював її в індустріальній школі Цюріха, а з 1845 р. в Мюнхені.

Пrawdopodobно, прикладом німецької мистецької школи є гравюра 1823 р. «Св. Варвара», у межах зображення якої розташований криптонім «S. L.» і рік її створення. На це опосередковано вказує розгортка книжки, яку вона прикрашає. Гравюра знаходиться на лівій лицевій її стороні, а на правій – житіє святої німецькою мовою. Цей ряд доповнює гравюра «Ім'я ж Діви було Марія (Лука 1, 27)» (Рис. 3), яка має латино-і німецькомовний підпис під зображенням.

Вивчаючи архів Т. Копистинського, звертаємо увагу на те, що він містить одну фотографію твору на релігійну тематику, пов'язану з німецьким мистецтвом. Це ікона «Мадонна на Троні» Франца Іттенбаха (F. Ittenbach) (Рис. 4), представника релігійно-романтичного напрямку

дюссельдорфської школи живопису, учня назарейця Фрідріха Вільгельма фон Шадова (F. W. von Schadow).

До кожної гравюри чи фотографії Т. Копистинський ставився з особливою шаную. Усі листи у випадку, навіть, незначних пошкоджень ним особисто підклеєні. На звороті одного із творів знаходимо також його ж власницький штамп. Багато з них були підручним матеріалом у творчих пошуках митця. У верхній частині окремих бачимо сліди багаторазового кріплення до дошки. На них помітними є сліди олійної фарби. Деякі містять розмітки, здійснені графітним олівцем з метою копіювання. А на звороті гравюри, виконаної з твору Т. фон Дешвандена, є проєкт різьбленої рами, в якій планувалося розмістити ікону українського митця у церкві.

Вивчення мистецької спадщини Т. Копистинського у повному обсязі дозволяє стверджувати, що частину із названих творів художник використовував під час виконання власних композицій. В основному це були гравюри, що пояснюються загальновідомими фактами. Вони завжди мають площинний характер графічного простору. Він неглибокий, в окремих випадках поділяється на кілька планів, в основному не конкретних, які зазначаються тими чи іншими елементами композиції. Саме зображення складається з ліній і плям, досить умовних. Відповідно усі ці твори були для українського митця свого роду образом, знаком, схемою явища.



Рис. 3. Автор не встановлений. Ім'я ж Діви було Марія (НМЛ). XIX ст., гравюра



Рис. 4. Іттенбах Ф. Мадонна на Троні (НМЛ). XIX ст., фотографія

У творчості Т. Копистинського важливу роль відіграло скрупульозне вивчення естампів. Він відстежував штрих за штрихом, лінію за лінією, які чинять певну часову послідовність сприйняття, а отже бачив розповідну форму кожного твору. Не випадковим у цьому відношенні є той факт, що митець оперував тими творами, які були ілюстраціями видань. Поза його увагою не залишилася притаманна їм серійність, продиктована у цьому випадку біблійними сюжетами.

Особлива, специфічна риса гравюри – поєднання відстороненості й розповідності, спонукали Т. Копистинського до використання зразків західноєвропейського мистецтва найперше при створенні ікон апостольського ряду, який, як відомо, появився на українських землях у XVI ст. і став обов'язковим в іконостасах вже у наступному столітті. Малюючи їх, він звертався до гравюр виключно з метою запозичення схеми зображення образу святого, його постановки, жести тощо. Притому вносив власні корективи, продиктовані живописно-стильовою системою української ікони і семантикою іконостасу. Митець обов'язково розташовував апостолів на нейтральному тлі, одноколірному або збагаченому орнаментом, що відповідало традиціям українського іконопису. Це дозволяло йому концентрувати увагу на зображенні того чи іншого учня Ісуса Христа. Він малював кожного з них облагородженим, у святково-піднесеному стані, подавав їх у тісному зв'язку з тими, що поряд, а головне з центральною іконою ряду – «Моління» («Ісус Христос Вседержитель на троні», «Спас Великий Архирей»), яка по суті визначає їхній внутрішній стан, характер поведінки і сюжетний зв'язок. Він «у своїй релігійній композиції прагнув внести риси життєвості й конкретності» (Ткаченко, 1972, с. 59). На ранньому етапі творчості відхід митця від першоджерела мало помітний. Проте таке твердження будується з огляду лише на ікону «Св. апостол Симон» (1883–1884), в якій присутне точне відтворення гравюри Г. Й. Манца. Сьогодні вона прикрашає іконостас парафіяльної церкви св. архистратига Михайла с. Шоломиничі (Львівський р-н Львівської обл.). Набувши досвід, митець помітно вправніше оперував наявним матеріалом. На це вказує ікона «Св. апостол Петро» (1905–1912) з церкви св. архистратига Михайла с. Рудники (Стрийський р-н Львівської обл.). В її основі лежить гравюра

з майстерні Г. Й. Манца, де святий зображений анфас, із книгою у правій, а ключем у лівій руці, позаду нього пейзаж, плани якого відмічені колоною, пальмами і скалою з хрестом. В українській іконі він з обов'язковими для нього атрибутами поданий на вкритому срібними квітами золотому тлі у тричвертному повороті, завдяки якому розкрито глибину простору. На окрему увагу заслуговує в іконі психологічний вираз апостола, який підсилює звернений до глядача погляд широко розплющених, з темними зіницями очей (Рис. 5). У цьому контексті слід згадати гравюру із зображенням св. апостола Матвія, яка виконана із врахуванням твору Йоганна Фрідріха Овербека (J. F. Overbeck). Беззаперечний авторитет австрійського художника помітно вплинув на те, що Т. Копистинський упродовж усього творчого шляху залишав створений ним образ практично без змін. Він присутній в іконі (1877) церкви св. Миколи м. Миколаїв (Стрийський р-н Львівської обл.), а також в іконі (1903–1904) церкви Різдва Пресв. Діви Марії с. Терло (Самбірський р-н Львівської обл.). Звертаючись до знайденого Й. Ф. Овербеком образу, український митець кожен раз подавав його на другому плані, позаду іншого апостола.

Використання Т. Копистинським здобутків західноєвропейських майстрів простежується і в інших іконах іконостасу, проте помітно рідше. Сьогодні вдалося виявити один такий приклад. Це храмова ікона «Різдво Пресв. Діви



Рис. 5. Копистинський Т. Св. Петро (с. Рудники). 1905–1912, олія

Марії» (1903–1904) церкви у с. Терло, яка знаходиться у намісному ряді. В її основі лежить гравюра «Ім'я ж Діви було Марія» невідомого майстра. Працюючи над нею, митець свідомо оминув точного відтворення першоджерела. Це дозволило йому підкреслити вагомість образу св. Йоакима, в якого на руках Немовля, детально промалювати жінок-помічниць, розширити перспективу внутрішнього простору (Рис. 6). Правдоподібно, інший варіант цієї ікони був виконаний у 1897 р. для церкви Пресв. Трійці у м. Щирець (Львівський р-н Львівської обл.), яка згоріла під час Першої світової війни. Очевидці наголошували, що найпривабливішими є «живі» обличчя св. Анни та Йоакима, жінки-лікаря, служниць, одна з яких гріє пелюшки, а друга готує ліжечко (М. М. К., 1897). Це свідчить, що, навіть, дві з нині відомих ікон відрізнялися між собою, не дивлячись на спільне першоджерело, яке було тільки ключем до розкриття християнського сюжету.

Свій архів у дуже рідкісних випадках Т. Копистинський використовував з метою виконання ікон для великих і бокових вітарів. Прикладом є велика вітарна ікона «Пресв. Богородиця з Дитям» (1910; нині у фондах НМЛ) із с. Зозулинці (Чортківський р-н Тер-

нопільської обл.), яку художник намалював, беручи до уваги фотографію твору Ф. Іттенбаха. Порівняння їх між собою показує переймання митцем лише основної схеми композиції. Оминаючи академічно-класицистичний стиль у характеристиці канонічного образу, він вніс чимало змін у деталі. Вони присутні в обличчі Пресв. Богородиці, у Її вбранні, стосуються німбу, трону, килиму і троянди біля Її ніг тощо. В іконі помітним є слід від зображення жезлу, який ліквідований самим автором. На окрему увагу заслуговує орнаментальне тло. Воно вражає багатством мотивів, які в загальних рисах нагадують кращі зразки українського бароко. У результаті українська ікона набула абсолютно нового звучання, сповненого ліризму і поетичності образу (Рис. 7).

Із багатьох у творчому доробку Т. Копистинського виділяється ікона «Христос у в'язниці», намальована з твору Й. Б. Кляубера. Припускаємо, що вона виступає ескізом ікони для костелу Пресв. Діви Марії у Кракові, яка на початку 1894 р. експонувалася у торгівлі Івана Дуткевича: «П. Теофіль Копистинській [...] вымалювавъ до краковскаго костела Панны Маріи образъ представляющей Христа у вязниці [...]. Узвзненный Христось знаходить ся за кратами въ стоячой пригорбленой поставѣ, зъ



Рис. 6. Копистинський Т. Різдво Пресв. Діви Марії (с. Терло). 1903–1904, олія



Рис. 7. Копистинський Т. Пресв. Богородиця з Дитям (НМЛ). 1910, олія

руками прикованими до стовпа, а зь-за kratь виглядає цѣле лице Спасителя» (П[ан] Теофіл Копистинський, 1894) (Рис. 8).

Висновки. Вивчення релігійного мистецтва Т. Копистинського, дозволяє стверджувати, що творчість художника розвивалася на межі орієнтального (східного) та окцидентального (західного) світів. Більшість виконаних ним ікон виступає кращим прикладом його тяжіння до переосмислення національних традицій із врахуванням досвіду західноєвропейських мистецьких шкіл.

Великий вплив на Т. Копистинського мало релігійне малярство майстрів віденської, дюссельдорфської, мюнхенської і нюрнберзької шкіл. Будучи далеким від сліпого наслідування, він зосередив увагу на пошуку чуттєвого, яке було б аналогом божественної ідеї, на розкритті духовного виразу людської особистості у плані онтологічного антиномізму. Володіючи та вільно оперуючи цілим комплексом художньо-виражальних засобів, митець досяг правдивості образу, який вирізняється життєстверджувальним характером. Опіраючись на німецьке мистецтво, художник пока-



Рис. 8. Копистинський Т. Христос у в'язниці гріхів (НМЛ). 1894, олія

зав нові можливості зображення святих, або ж біблійних сюжетів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бѣлоусъ Ѡ. И. Церкви русскія въ Галиціи и на Буковинѣ въ сравненіи съ храмами и зданіями у инныхъ, преимущественно у древнихъ народовъ. Коломыя: Черенками и иждивеніемъ Мих. Бѣлоуса, 1877. 184 с.
2. Герій О. Культурний трансфер: стиль Корнеліса Флоріса в інтерпретації Йоганна Пфістера. *Народознавчі Зошити*, 2016. Зош. 5. С. 1189–1197.
3. Герій О. Роль західноєвропейських орнаментальних гравюр у збагаченні репертуару мотивів української іконостасної різьби XVII ст. *Буття в мистецтві: збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя*. Львів, 2007. С. 168–176.
4. Голубець М. Сто літ галицького малярства. *Галицьке малярство*. Львів, 1926. С. 1–47.
5. Делюга В. Графічні взірці в українському іконописі XVII–XVIII століть. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1998. Т. ССXXXVI. С. 117–126.
6. Ісаевич Я. Вступ до теми: Німецькі поселення в середньовічній Західній Україні. *Німецькі колонії в Галичині: історія – архітектура – культура*. Львів: Манускрипт, 1996. С. 32.
7. Корнилій Р-й [Романовський К.]. Изъ села. *Слово*, 1877. Чис. 41. С. 1–2.
8. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини XIX – початку XX століть. Львів; Філадельфія: Друкарські куншти, 2009. 314 с.
9. М. М. К. Изъ ателье русского художника. *Галичанинъ*, 1897. Чис. 289. С. 3.
10. Овсійчук В. А. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991. 400 с.
11. П[ан] Теофіл Копистинський. *Дѣло*, 1894. Чис. 48. С. 2.
12. Пелех М. Іконографічні пошуки українського малярства XVII століття: До джерел інспірації. *Sztuka sakralna pogranicza*, 2016. Т. II. S. 207–217.
13. Русинь Еремій [Кобринський Й.]. Чого маємъ желати? Отъ Коломыи. *Слово*, 1861. Чис. 32. С. 190; Чис. 33. С. 194; Чис. 46. С. 264; Чис. 47. С. 268; Чис. 48. С. 1–2.
14. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ: Наукова думка, 1966. 156 с.

15. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 332 с.
16. Ткаченко М. Теофіл Копистинський. Київ: Мистецтво, 1972. 88 с.
17. Устіянович К. Н. Де що о нашій живописи церковній. *Діло*, 1888. Чис. 7. С. 1–2; Чис. 9. С. 1; Чис. 10. С. 1.
18. Устіянович К. Де-що о мальованю церковей. *Діло*, 1891. Чис. 47. С. 1; Чис. 48. С. 1.
19. Шараневич І. Каталогъ археологическо-библіографичекой выставки Ставропігійского інститута въ Львовѣ открытой дня 10 Октобрія 1888, а імѣющей быти закрытою дня 12 Януарія 1889 по н. ст. Львовъ, 1888. 93 с.
20. Antonowytch D. Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst. Leipzig, 1942. 180 S.
21. Pelekh M. Old Testament symbolics in the Virgin's and Christ's iconography in the XVIIth century iconostases of Galicia. *Spheres of Culture*, 2014. Vol. 7. P. 533–539.

REFERENCES:

1. Bilous, T. Y. (1877). Tserkvy russkiiia v Halytsiy u na Bukovyni v sravnenii s khramamy z daniiamy u ynykh, preymushchestvenno u drevnykh narodov [Ukrainian churches in Galicia and Bukovina in comparison with churches and buildings of other, mainly ancient peoples]. Kolomyia: Cherenkamy u yzhdyveniemъ Mykh. Bilousa [in Ukrainian].
2. Herii, O. (2016). Kulturnyi transfer: styl Kornelisa Florisa v interpretatsii Yohanna Pfistera [The cultural transfer: Cornelis Floris style in Johann Pfister's interpreting]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 5, 1189–1197 [in Ukrainian].
3. Herii, O. (2007). Rol zakhidnoievropeyskykh ornamentalnykh hraviur u zbahachenni repertuaru motyviv ukrainskoi ikonostasnoi rizby XVII st. [The role of Western European ornamental engravings in enriching the repertoire of motifs of Ukrainian iconostasis carvings of the 17th century]. *Buttia v mystetstvi: zbirnyk naukovykh prats i materialiv na poshanu Stepana Kostiuka z nahody 80-richchia*. Lviv, 2007. P. 168–176 [in Ukrainian].
4. Holubets, M. (1926). Sto lit halytskoho maliarstva [One hundred years of Galician painting]. *Halytske maliarstvo*. Lviv. P. 1–47 [in Ukrainian].
5. Deliuha, V. (1998). Hrafichni vzirtsy v ukranskomu ikonopysi XVII–XVIII stolit [Graphic prototypes in the Ukrainian icon painting of the 17th and 18th centuries]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, CCXXXVI, 117–126 [in Ukrainian].
6. Isaievych, Ya. (1996). Vstup do temy: Nimetski poseлення v serednovichnii Zakhidnii Ukraini [Introduction to the topic: German settlements in medieval Western Ukraine]. *Nimetski kolonii v Halychyni: istoriia – arkhitektura – kultura*. Lviv: Manuskrypt. P. 32 [in Ukrainian].
7. Kornyl'ii R-y [Romanovskiy, K.]. (1877). Yz sela [From the village]. *Slovo*, 41, 1–2 [in Ukrainian].
8. Kupchynska, L. (2009). Tvorchist Teofila Kopystynskoho u konteksti rozvytku obrazotvorchoho mystetstva zakhidnoukrainskykh zemel druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolit [The work of Theofil Kopystynsky within the context of the development of the fine arts in Western Ukraine during the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries]. Lviv; Filadelfia: Drukarski kunshty [in Ukrainian].
9. M. M. K. (1897). Yz atele russkoho khudozhnyka [From the studio of a Ukrainian artist]. *Halychany*, 289, 3 [in Ukrainian].
10. Ovsichuk, V. A. (1991). Maistry ukrainskoho barokko: Zhovkivskiy khudozhnii osередok [Masters of the Ukrainian Baroque: Zhovkiv artistic center]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
11. P[an] Teofil Kopystynskii [Mr. Teofil Kopystynsky]. (1894). *Dilo*, 48, С. 2 [in Ukrainian].
12. Pelekh, M. (2016). Ikonohrafichni poshuky ukrainskoho maliarstva XVII stolittia: Do dzherel inspiratsii [Iconographic searches of Ukrainian painting of the 17th century: To the sources of inspiration]. *Sztuka sakralna pogramicza*, II, 207–217 [in Ukrainian].
13. Rusyn Eremii [Kobrynskyi, Y.]. (1861). Choho maem zhelaty? Ot Kolomy [What should we wish for? From Kolomyia]. *Slovo*, 32, 190; 33, 194; 46, 264; 47, 268; 48, 1–2 [in Ukrainian].
14. Svientsitska, V. (1966). Ivan Rutkovych i stanovlennia realizmu v ukrainskomu maliarstvi XVII st. [Ivan Rutkovych and the formation of realism in Ukrainian painting of the 17th century]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
15. Stepovyk, D. V. (1982). Ukrainska hrafika XVI–XVIII stolit: Evoliutsiia obraznoi systemy [Ukrainian graphics of the 16th–18th centuries: Evolution of the image system]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
16. Tkachenko, M. (1972). Teofil Kopystynskiy [Teofil Kopystynsky]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
17. Ustianovych, K. N. (1888). De shcho o nashii zhyvopysy tserkovnii [Something about our church painting]. *Dilo*, 7, 1–2; 9, 1; 10, 1 [in Ukrainian].
18. Ustianovych, K. N. (1891). De-shcho o malovanii tserkvei [Something about painting churches]. *Dilo*, 47, 1; 48, 1 [in Ukrainian].

19. Sharanevych, Y. (1888). Kataloh arkeolohychesko-bybliohrafychekey vystavky Stavropyhiiskoho ynstytuta v Lvovi otkrytoi dnia 10 Oktobriia 1888, a ymeiushchoi byty zakrytoiu dnia 12 Yanuariia 1889 po n. st. [Catalog of the archaeological and bibliographic exhibition of the Stauropegion Institute in Lviv, opened on October 10, 1888, and to be closed on January 12, 1889, according to the new style.]. Lviv [in Ukrainian].

20. Antonowytsh, D. (1942). Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst [German influences on Ukrainian art]. Leipzig [in German].

21. Pelekh, M. (2014). Old Testament symbolics in the Virgin's and Chitist's iconography in the XVIIth century iconostases of Galicia. *Spheres of Culture*, 7, 533–539 [in English].