

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ОБРАЗОТВОРЧІ НАПРЯМИ В ДІЯЛЬНОСТІ МАЙСТРІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА XVI—XVII СТОЛІТЬ

Творча діяльність майстрів українського живопису XVI—XVII ст. — один із маловивчених аспектів історії давнього українського мистецтва. З першого погляду може здатися, що тут не лише немає, а й не може бути ніяких проблем. Однак такий висновок — надто поспішний. Він ґрунтуються на побіжному й поверховому ознайомленні з пам'ятками, здебільшого вціліми, які через низку причин посідають особливе місце в історії давнього українського мистецтва. Проте не слід забувати, що вціліле становить лише дуже скромну частину тих пам'яток, котрі були створені майстрами тієї винятково багатої на таланти епохи. Хоча це цілком очевидна істина, на ній треба ще раз наголосити, бо вже стає традицією говорити і писати про давній український живопис, розглядаючи вкрай обмежену групу творів.

Щасливо збережена частина величезної спадщини майстрів давнього українського живопису, і зокрема майстрів XVI—XVII ст., — лише слабкий відблиск колись винятково багатої історичної дійсності. Певна річ, ця частина охоплює не всі аспекти творчої діяльності майстрів живопису. Вивчення архівних матеріалів, котрі стосуються творчості майстрів, які працювали на українських землях у XVI—XVII ст. (відомостей з ранішого часу до нас майже не дійшло), показує, що їх професійна діяльність виходила далеко за відомі дослідникам рамки. Деякі роботи, цілком можливо, не зафіксовані й у письмових джерелах, котрі своєю чергою теж неминуче мають обмежений і фрагментарний характер.

Проте все це лише один бік проблеми вивчення творчої діяльності майстрів українського живопису XVI—XVII ст. Її глибоке і всебічне дослідження передбачає розгляд професійної діяльності майстрів живопису в історичному розвитку, вивчення взаємозв'язків окремих аспектів цієї діяльності, з'ясування місця тогочасних майстрів у художньому процесі. Такий підхід вимагає глибшого проникнення у мистецький процес, і не стільки та не лише на фактологічному рівні, скільки і передовсім на рівні методологічному. Бо тільки при чіткому і глибокому розумінні законів та особливостей еволюції історично-художнього процесу загалом можна домогтися цілковитої ясності в пізнанні його окремих проявів.

Однією з головних передумов успішного вивчення структури творчої діяльності майстрів українського живопису XVI—XVII ст. є максимально можлива повнота охоплення її аспектів. Важливість цієї засади випливає з того, що в тогочасній мистецькій практиці «високе мистецтво» співіснувало

з прикладними видами діяльності, більше того, перебувало з ними в нерозривному взаємозв'язку. На жаль, у літературі цей факт досі належно не осмислено. Добре відомо, що майяри, навіть найзначніші майстри того часу, виконували роботи, котрі не належали до сфери «високого мистецтва». Однак таким фактам або взагалі не надавали значення, або розглядали їх як свідчення низького професійного рівня майстра, котрого трактували як звичайного ремісника. Таке сором'язливе замовчування окремих «невигідних» фактів мистецького життя означає небажання побачити в них невід'ємну складову частину художньої культури. Хоч би як ми до цього ставилися, прикладні напрями діяльності майстрів живопису — історична реальність, тому їх ігнорування із самого початку запрограмоване невдачу зусиль навіть найнаполегливіших дослідників. Річ ясна, нікому не спаде на думку порівнювати історично-культурне значення, скажімо, портрета і розмальованого древка прaporа, проте дивно не бачити в цих двох роботах вираження цілком самостійних напрямів творчої активності майстрів живопису. Нехтування одного з них неминуче призводить до викривленого розуміння іншого і в кінцевому підсумку — до формування відірваного від історичних реалій епохи уявлення про живописну культуру, специфіку її еволюції. Якраз нерозуміння особливостей розвитку українського живопису — і не лише живопису — веде до того, що його історію намагаються поставити в залежність від європейських художніх стилів і напрямів, — історія українського майярства якоюсь мірою перетворюється в історію неправильно інтерпретованих європейських впливів на нього. Загалом беручи, такий стан речей пов'язаний з браком наукової методології дослідження, чіткого уявлення про загальні закономірності та специфічні особливості художньої культури епохи, її історично-культурної ситуації в цілому. Наслідки відомі. Зарадити справі може тільки глибоке вивчення всієї сукупності аспектів історії живопису. В цьому зв'язку всесторонній аналіз творчої діяльності майярів видається більш ніж своєчасним.

Як уже зазначалося, творчі зусилля майстрів українського живопису XVI—XVII ст. були спрямовані у двох основних напрямах. Перший з них представляють твори образотворчого мистецтва, або те, що в термінології епохи окреслювалося поняттям «образ». У свідомості тогочасної людини воно охоплювало як старі, канонізовані віковою традицією типи зображенень, так і нові світські жанри живопису, котрі почали зароджуватися з другої половини XVI ст. Отже, поняття «образ» за своїм значенням наблизжалося до поняття «зображення». Другий напрям репрезентував прикладні за характером сфери діяльності майярів, те, що належало не до мистецтва, а до ремесла й називалось майярськими роботами. Обидва напрями мали, отже, досить широкий зміст й охоплювали все розмаїття практичної професійної діяльності майстрів живопису. Тісно взаємопов'язані, вони розвивались в руслі загального напряму еволюції історично-художнього процесу.

За виробленою в історії мистецтва ієрархією провідне місце в майярстві посідає монументальний живопис. Умови для його розвитку на українських землях у XVI—XVII ст. не були дуже сприятливі. Монументальний живопис, як відомо, пов'язаний насамперед з розвитком кам'яного будівництва, переважно культового, а воно в ті часи не набуло великого поширення. Правда, в Україні — і це одна з особливостей її мистецької культури — монументальний живопис досить добре представлений у дерев'яних будівлях. Мова передовсім про стінописи дерев'яних церков Західної України —

значне явище в історії монументального живопису. Проте аналіз уцілілих пам'яток та документальних даних показує, що монументальний живопис не відігравав провідної ролі у творчості українських мальярів XVI—XVII ст.¹

На західноукраїнських землях вагомий внесок у розвиток монументального живопису в XVI—XVII ст. належить майстрям львівського мальярського осередку. Серед лічених уцілілих пам'яток львівського монументального живопису найстарішими є розписи відкосів одного з південних вікон Вірменського собору із зображенням Христа, апостола Івана з учнем Прохором та апостола Якова з портретом донатора. У літературі їх датують кінцем XV — серединою XVI ст.² — найімовірніше, вони виконані після великої пожежі Львова у 1527 р. Мартин Груневег згадував про замовлення перед 1602 р. відому львівському мальяреві вірменського походження Павлові Богушу «вималювати гарними зображеннями евангельських історій» Вірменський собор³. За даними Тадеуша Маньковського, на середину XVII ст. був розписаний увесь інтер'єр храму⁴.

Про визнання львівських монументалістів XVI ст. свідчить намір молдавського господаря Олександра запросити їх для виконання розписів церкви в Яссах (1565)⁵. У 1573—1574 рр. мальяр львівського походження Якуб Лещинський, котрий у той час проживав у Самборі, виконав фрескові розписи місцевого парафіяльного костелу⁶. Можливо, як припускає М. Гембарович, близько 1583 р. він виконав орнаментальні розписи, склепіння парафіяльного костелу у Фельштині (нині Склівка) коло Самбора⁷.

В архіві Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові збереглися відомості про намір запросити грецьких майстрів для розписування церкви (1633)⁸. У 1692 р. було розписано склепіння нижньої скарб-

¹ Історію українського монументального живопису XVI—XVII ст. не написано. Ситуацію лише частково в стані поправити відповідні розділи праць Г. Логвина, Ф. Уманцева та П. Жолтовського: Логвин Г. Н. Монументальний живопис XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.—К., 1967.—Т. 2.—С. 157—207; Логвин Г. Н. Настінні розписи в дерев'яних будівлях // Там же.—К., 1968.—Т. 3.—С. 154—175; Уманцев Ф. С. Настінні розписи в мурованих спорудах // Там же.—С. 175—193; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.—К., 1988.

² Голубець М. Відкриття середньовічних фресок у Вірменському соборі у Львові // Стара Україна (Львів).—1925.—Ч. 7—10.—С. 119—126; Маіковський Т. Sztuka ormiańska lwowskich//Prace Komisji historii sztuki (далі — PKHS).—Kraków, 1934.—Т. 6.—S. 125—135 (відбиток); Логвин Г. Н. Монументальний живопис...—С. 186.

³ Груневег М. Опис Львова // Жовтень.—1980.—№ 10.—С. 113.

⁴ Маіковський Т. Dawne malowidła ścienne katedry ormiańskiej // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.—Lwów, 1933.—N 22.—S. 69—71.

⁵ Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.—Львов, 1886.—Т. 1.—С. РВ.

⁶ Gębagowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce.—Toruń, 1962.—S. 23. На основі пошкодженого запису про виконання розписів (та інших робіт) М. Гембарович висловив припущення, що мальяр мав прізвище Лещинський. Ідентифікація майстра див.: Александрович В. Львівські мальярські родини XVI століття // Жовтень.—1987.—№ 1.—С. 100; его же. Фельштийский портрет Яна Гербурта// Пам'ятники культури. Нові открытия. Ежегодник. 1986.—Л., 1987.—С. 293.

⁷ Gębagowicz M. Studia...—S. 23.

⁸ Архів Юго-Западної Росії, изд. Временною Комиссию для разбора древних актов (далі — Архів ЮЗР).—К., 1904.—Ч. 1, т. 11.—С. 101.

ниці Успенської церкви⁹, а наступного року мальяр Іван Коник малював зал сесійних засідань братства¹⁰ й одну зі світлиць¹¹. 1696 р. якийсь мальяр розмальовував «піднебіння» дзвіниці¹² Успенської церкви. Один із ченців Онуфріївського монастиря у 1618 р. заповів гроші на малювання монастиря¹³.

У Львові розписи виконували не лише в інтер'єрах церков. Під час реставраційних робіт на вежі П'ятницької церкви у 1907 р. було відкрито датований 1643 р. живописний фриз з херувимами на тлі рослинного орнаменту¹⁴. Можливо, тоді ж розмальовано й інтер'єр церкви: на склепінні бабинця є нині забілене зображення «Втілення Христа»¹⁵.

Із XVI ст. з-поза Львова збереглися лише поодинокі залишки розписів. Очевидно, до XVI ст. належать незначні залишки фресок, відкриті в Петропавлівській церкві Кам'янця-Подільського. Залишки розписів XVI ст. відкриті в парафіяльному костелі Дрогобича *. Очевидно, у 1547 р. була розписана церква Спаського монастиря недалеко від Самбора¹⁶.

Покликаючись на фрагментарний характер збережених монументальних розписів XVI ст. і брак відповідних документальних матеріалів, П. Жолтовський твердив про певну кризу цього виду мальарства на рубежі XVI і XVII ст. та його відродження лише в 1640-х рр.¹⁷ Проте такий висновок надто ризикований. Ми не маємо відомостей про кризовий характер явищ, пов'язаних з формуванням нової художньої системи в мальарстві наприкінці XVI ст. Тим більше, немає підстав говорити про якусь кризу в монументальному живопису, як і робити висновки про його розвиток у першій половині XVII ст. на основі лише відомих нам задокументованих фактів, без автентичних пам'яток.

А фактів таких з усього XVII ст. справді обмаль. Складений у 1627 р. опис Дерманського монастиря серед будівель при брамі називає велику мальовану світлицю, а в інших будівлях — мальовану світлицю з альковом та каплицю «нагорі»¹⁸. Віднесені до початку XVII ст. фрагментарно збережені розписи каплиці замку в Староконстантинові насправді належать до XVIII ст.¹⁹ В інвентарі Стрийського замку 1696 р. є детальніші відомості про розписи його каплиці: «Сама каплиця всередині знизу вся мальована, відтворено історію святого Івана Хрестителя, всередині на самій

⁹ Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 129, оп. 1, спр. 1119, арк. 16 зв.; спр. 1122, арк. 9 зв. Очевидно, це були мальярі Іван Коник та Григорій Гасицький, котрі разом виконували якусь роботу для братства наступного року (там же.— Спр. 1120, арк. 59).

¹⁰ Там же.— Арк. 61.

¹¹ Там же.— Спр. 1119, арк. 16 зв.

¹² Там же.— Спр. 1133, арк. 10 зв.

¹³ Архів ЮЗР.— К., 1904.— Ч. 1, т. 10.— С. 352.

¹⁴ Sprawozdania koła c. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej. Tekा.— Lwów, 1907.— Т. 3.— N 52—63.— S. 7.

¹⁵ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні....— С. 12.

* Не опубліковані.

¹⁶ Добрянский А. История епископов трех соединенных епархий перемышльской, самборской и саноцкой от найдавнейших времен до 1794 года. Период первый от начала тринацатого века до синода Брестского в 1596 году.— Львов, 1893.— С. 60.

¹⁷ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні....— С. 11—12.

¹⁸ Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України), від. рукописів, ф. 5 (Оссолінські), спр. 6746, арк. 3.

¹⁹ Крощенко Л., Осадчий Є. За життя Костянтина Острозького // Образотворче мистецтво.— 1991.— № 4.— С. 37—38.

середні зображені герб святої пам'яті його королівської милості» (Яна III Собеського, котрий був стриjsьким старостою.— В. А.), розмальовані були і хори²⁰. Виявлене джерело свідчить про малювання каплиці в часи Собеського, в останній третині XVII ст. Живопис XVII ст. частково зберігся на східних стінах бокових каплиць парафіяльного костелу в Жовтківі: у 1690-х рр. його було закрито парними батальними композиціями М. Альтомонте. Синоптії ренесансного рослинного орнаменту проступають з-під пізнішої штукатурки в західному притворі парафіяльного костелу в Язлівці (Яблунівка) на Тернопільщині. У новозбудованому костелі в Жовтанцях біля Львова у 1692 р. малювали «лаври» — лавровий вінок чи вінки довкола костелу²¹.

У мистецькій практиці XVI—XVII ст. набули поширення розписи в парадних залах замків. Найраніша відома згадка про них міститься в опису замку в Стрию з 1588 р.²² Унікальний характер мали виконані, очевидно між 1606—1613 рр., розписи на історично-алегоричну тематику в замку Добромиля, відомі з пізнішого детального опису²³. Перед 1612 р. маляр французького походження, відомий у Львові під ім'ям Яна Галлюса, умовився малювати замки в Липську та Красноброді, але помер, виконуючи роботи в останньому з них²⁴. Інвентар замку в Підгірцях коло Стрия 1652 р. засвідчує наявність розписів в одному з його приміщень²⁵. За інвентарем 1665 р., розписи були в декількох залах другого поверху Олеського замку²⁶. 1671 р. малювалося лазню Яворівського замку²⁷. В тому ж Яворівському замку 1691 р. малярі на приїзд короля Яна III «малювали покої, тобто поправляли»²⁸. У 1680 р. маляр Дем'ян — очевидно, жовківський майстер Дем'ян Роєвич — малював стелі в парадних залах Жовківського замку²⁹. Декілька малярів працювало над розписами новозбудованого замку Собеського в Кукізові у 1691 р.³⁰ Наведені відомості свідчать про неабияку поширеність малярської декорації у замках та палацах. Оригінальних пам'яток такого роду досі не виявлено.

Існують також документальні відомості про наявність розписів у будинках міського патріціату. Так, у 1601 р. маляр Василь декорував одну з кімнат першого поверху будинку львівського вірменіна Симона Грекогоровича³¹. У будинку іншого львівського вірменіна, Богдана Боноваковича,

²⁰ Archiwum Główny akt dawnego. Warszawa (далі — AGAD), Archiwum Radziwiłłów, dział XXV, sygn. 4127/2, s. 10.

²¹ Центральний державний історичний архів Білорусі в Мінську (далі — ЦДІА Білорусі в Мінську), ф. 694, оп. 2, спр. 9995, арк. 52 зв.

²² Bostel F. Z przeszłości Stryja i starostwa Stryjskiego// Przewodnik naukowy i literacki.— Lwów, 1886.— S. 608.

²³ Bostel F. O malowidłach zdobiących niegdyś ściany zamku Dobromielskiego // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce (далі — SKHS). — Kraków, 1891.— T. 4.— Szp. XCVI—XCVII.

²⁴ ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 328, арк. 1234. Ці відомості неточно подає: Łoziński W. Prawem i lewem. Obyczaje na Rusi Czerwonej w pierwszej połowie XVII wieku.— Lwów, 1910.— T. 1.— S. 115.

²⁵ AGAD, rękopisy Biblioteki Baworowskich, sygn. 424, ark. 1 г.

²⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 415—1726, 1727, 1728.

²⁷ AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dział XXV, sygn. 1519, ark. 79 г.

²⁸ I b i d.— Sygn. 1522, ark. 122.

²⁹ ЦДІА Білорусі в Мінську, ф. 694, оп. 7, спр. 282, арк. 109.

³⁰ Там ж е.— Оп. 2, спр. 9995, арк. 34—34 зв.

³¹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 260, с. 1514. У документі маляр помилково названий мулярем.

у 1614 р. була велика мальювана світлиця на другому поверсі, а навпроти неї — друга, менша³². Зрештою, як засвідчують документи, розписувано не лише парадні приміщення патриціанських кам'яниць: у будинку львівського радника Станіслава Майдешевича 1689 р. згадується мальювана комора на горішніх поверхах³³. Львівський купець Кіонович у 1673 р. платив мальяреві, котрій «в крамниці давнє мальювання обновив і намалював деякі речі заново»³⁴.

Усі наведені факти стосуються Львова. Але мальовані світлиці були й у патриціанських кам'яницях інших міст. Проте поза Львовом вдалося знайти згадку лише про розписи в будинку самбірського писаря Яна Венгриновича (1682)³⁵.

Окремо треба згадати відомості про розписи львівської міської ратуші. За даними Тадеуша Маньковського, великий зал її у 1528 р. мальював якийсь Домінік³⁶. Розписи великого залу радників у 1540 р. відновлював мальяр Воробій³⁷. У 1647 р. якісь мальярські роботи в ратуші, зокрема у сінях і присінку, виконував львівський мальяр Адам (Міклашевич) разом з іншим мальярем³⁸.

На початку нашого століття відкрито фрагменти розписів у колишньому будинку родини Красовських у Львові³⁹. Знайдені зображення Богоматері та св. Миколая — єдині збережені зразки розписів світського будинку — засвідчують орієнтацію на релігійну тематику при створенні живописного декору львівських кам'яниць. Таку орієнтацію підтверджують і численні приклади із сусідніх територій Польщі⁴⁰.

Окрема сторінка історії українського монументального живопису — розписи дерев'яних церков. Збережені в оригіналі чи відомі за літературними джерелами, такі ансамблі не є рідкісними, хоча всі вони створені не раніше кінця XVI ст. чи початку XVII ст.

З ансамблів XVII ст. найвідоміший стінопис Святодухівської церкви в Потеличі⁴¹. У фотографіях частково відомі розписи розібраної Тройцької церкви в Потеличі⁴². Так само лише у фотографіях залишилися розписи церкви в Судовій Вишні⁴³. Крім потелицьких розписів, значне місце в

³² ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2; спр. 523, с. 349.

³³ Там же.— Спр. 371, с. 902.

³⁴ Там же.— Спр. 191, с. 1260.

³⁵ Там же.— Ф. 43, оп. 1, спр. 106, с. 218.

³⁶ Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. — Lwów, 1936.— S. 9, przypis 6. Звірити даний факт за першоджерелом не вдалося: у книзі тижневих видатків міської каси, на яку покликався Т. Маньковський, відповідного запису не виявлено.

³⁷ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 708, с. 143; Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 9, przypis 7. Мається на увазі Максим Воробій, котрій прийняв міське право у 1536 р., або інший член цієї родини мальярів. Про ней див.: Александрович В. Львівські мальярські родини XVI століття//Жовтень.— 1987.— № 1.— С. 96—97.

³⁸ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 739, с. 603, 607, 609.

³⁹ Гребеняк В. Картина з історії руського Львова //Ілюстрована Україна (Львів).— 1913.— № 3.— С. 7.

⁴⁰ Olszewska J. Dekoracja płastyczna zabytkowych kamienic mieszczańskich w Jarosławiu//Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia.— Rzeszów, 1985.— S. 177—186.

⁴¹ Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.— К., 1969; ее же. Росписи Потелича. Пам'ятник українській монументальній живописі XVII століття.— М., 1971; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 60—68.

⁴² Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 68.

⁴³ Там же.— С. 59—60.

історії українського монументального мистецтва посідають стінописи Святоюрської⁴⁴ та Воздвиженської⁴⁵ церков Дрогобича. Як свідчать донаторські написи, інтер'єр Святоюрського храму малювали частинами. У мистецькій практиці XVII ст. це становить одну з характерних особливостей створення великих ансамблів, не лише монументального, а й станкового живопису. У порівнянні з потелицькими та дрогобицькими значно скромніші розписи Троїцької церкви в Сихові під Львовом⁴⁶. У Миколаївській церкві у Дмитровичах коло Мостиськ збереглися лише виконані у 1698 р. «Страсті» та «Страшний Суд» (тепер закриті щитами з новими розписами)⁴⁷.

Дерев'яні храми із стінописом збереглися у селах Закарпаття, проте датування цих пам'яток нерідко має дискусійний характер — різні автори відносять окремі пам'ятки як до XVII, так і до XVIII ст. І все ж серед закарпатських ансамблів є декілька характерних пам'яток, котрі, безперечно, створені в XVII ст. До них належить стінопис Успенської церкви в Новоселищі⁴⁸, Миколаївської (горішньої) — у Середньому Водяному⁴⁹.

Стінописи українських дерев'яних церков відомі й на території Польщі. Це, зокрема, ансамблі кінця XVII ст. у Поворознику⁵⁰ та Котані⁵¹.

На Волині стінопис XVII ст. відомий за літературними джерелами⁵².

Наши відомості про настінні розписи дерев'яних церков далеко не повні, випадкові, проте навіть вони засвідчують поширеність стінописів у мистецькій практиці XVII ст. Цей напрям в українському малярстві XVII ст., мабуть, мав давню традицію.

Очевидно, крім церков, на західноукраїнських землях розмальовували також костелі. У львівських війтівських актах збереглися відомості про малювання Станіславом Півковичем з Бидгощі костелу в Йодлові⁵³, проте вони не належать до історії власне українського мистецтва.

Окрема сторінка історії монументального живопису в дерев'яних спорудах на західноукраїнських землях — розписи синагог. У літературі зафіксовано розписи Ізраїля Лесницького в синагозі 1652 р. у Ходорові⁵⁴ та

⁴⁴ Свенцицький І. С. Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі//Літопис Бойківщини (Самбір).— 1938.— Ч. 10.— С. 67—79; Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 159—162; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 85—90.

⁴⁵ Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 162—163; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 68, 75, 85—88.

⁴⁶ Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 165—166.

⁴⁷ Откович В. П. Архітектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах//Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1988.— М., 1989.— С. 385—387.

⁴⁸ Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 163—164; Слипченко Н. И. Росписи закарпатских дерев'яних храмів XVII—XVIII вв. и их реставрация//Художественное наследие.— М., 1983.— Вип. 8(38).— С. 175—178; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 97—98.

⁴⁹ Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 155—157; Слипченко Н. И. Росписи...— С. 172—173; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 108 (П. Жолтовський датує стінопис початком XVIII ст.).

⁵⁰ Логвин Г. Н. Настинні розписи...— С. 189.

⁵¹ Там же.— С. 157.

⁵² Тодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии.— Житомир, 1886.— Т. 2.— С. 185.

⁵³ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 390, с. 807; Mańkowski T. Lwowski czech malarzy...— S. 59.

⁵⁴ Piechotko K., Piechotkowa M. Bożnice drewniane.— Warszawa, 1957.— S. 196.

виконані ним разом з Ісааком Бершем мальовання у синагозі в Гвіздці коло Коломиї⁵⁵.

Аналіз наявних відомостей до історії розвитку монументального живопису на західноукраїнських землях у XVI—XVII ст. при всій обмеженості доступних для вивчення даних свідчить, що хоч цей напрям творчої діяльності мальярів не став першоплановим, він був сферою постійного притягання їхніх творчих інтересів і становив одне з помітних явищ у розвитку тогоджасного мальарства. До монументального живопису часто зверталися передусім майстри з провінційних за характером мальарських осередків, і це одна з характерних особливостей живописної культури західноукраїнських земель XVII ст.

Крім ансамблів монументального живопису українське мальарство XVI—XVII ст. знало й ансамблі станкового живопису. Мова насамперед про іконостаси, котрі завжди були ядром оформлення інтер'єру храму. Однак аналіз уцілілих пам'яток показує ширше розуміння ансамблю в мистецькій практиці розглядуваного часу. До ядра оформлення інтер'єру храму, крім ікон із комплексу іконостасу, входили також монументальні ікони «Страсті» та «Страшний Суд». Виняткове поширення цих тем у давньому українському іконопису зумовлене тим, що обидві монументальні ікони в комплексі з іконостасом являли собою класичний варіант ядра оформлення інтер'єру української церкви. Мова йде саме про класичне оформлення, котре, певна річ, не могло бути загальнообов'язковим і на практиці мало численні варіанти. Багатоваріантність ансамблю пов'язана, зокрема, з фінансовими можливостями церковних громад — оплатити відразу весь комплекс робіт їм переважно було не під силу. На сьогодні не відомий жодний випадок, де вказану тріаду виконував би один майстер чи різні майстри одночасно. На виконання великих живописних ансамблів частинами в давньому українському мальарству ми вказували при розгляді стінописів дерев'яних храмів, аналогічні приклади дає аналіз комплексів іконостасів. У цьому полягає одна з характерних особливостей давнього українського мальарства взагалі.

Згаданий ансамбль український іконопис XVI ст. дістав у спадщину від попередньої епохи й розвинув його. Еволюція оформлення ядра інтер'єру українського храму була пов'язана з входженням страсного циклу до ансамблю іконостасу — наскільки нам відомо, уперше цей цикл уведено до іконостасу П'ятницької церкви у Львові. У цьому новому варіанті ансамблю, де увагу зосереджувалося на комплексі іконостасу, тема Страшного Суду відмерла. Зрозуміло, що і цей, як його можна назвати, варіант XVII ст. не став загальнообов'язковим. Адже за своєю природою то був ансамбль великих міських та монастирських храмів і вже тому не міг набути великого поширення. Він втілював передові мистецькі тенденції нової епохи, але не заперечив класичну тріаду оформлення інтер'єру церкви, котрий залишився у мистецькій практиці впродовж усього XVII ст.*

У характерному для давнього українського мистецтва триединому ансамблі ядра інтер'єру церкви частиною, придатною для принципових

⁵⁵Piechotko K., Piechotkowa M. Bożnice drewniane. — S. 198.

* Поставлене тут питання про ансамбль в українському іконопису XVI—XVII ст. цілком нове. Проблема концентрує у собі важливі аспекти розвитку мальарства не лише вказаної епохи, а й попередніх та наступних століть, тому потребує глибокого та всебічного вивчення.

змін, був центральний елемент ансамблю — іконостас⁵⁶. У творчій практиці майстрів українського живопису XVI ст. відомі два варіанти іконостасу. Обидва вони мали принципово одинаковий намісний ряд, але верхня частина їх була різна. Історично раніший її варіант становив епістилій із зображенням святих та празничних сцен. Такий унікальний епістилій кінця XVI ст. у церкві св. Параскеви в Крехові свідчить про актуальність цього найдавнішого варіанта верхніх ярусів іконостасу ще наприкінці XVI ст.⁵⁷ Багате ажурне різьблене обрамлення ікони «Спас Нерукотворний» у Миколаївській церкві села Мала Горожанка Миколаївського району * вказує на те, що подекуди його застосовувано і в наступному столітті, а навіть спорадично — у XVIII ст.⁵⁸ Однак у мистецькій практиці значно ширшу перспективу здобув другий варіант верхнього яруса іконостасу — з «Деісусом», варіант, у якому впродовж XVI ст. характерний для попереднього часу святительський чин замінено апостольським⁵⁹. Одночасно верхні яруси іконостасу розвивалися по вертикалі, тобто перетворювалися в перспективі в кілька ярусну конструкцію. Цей процес почався ще перед XVI ст., з появою самостійного празничного ряду⁶⁰. Не пізніше середини XVI ст. в іконостасах з'явився самостійний ряд зображень пророків, уперше докumentально засвідчений заповітом волинського шляхтича Василя Загоровського з 1577 р.⁶¹ Найранішою збереженою пам'яткою є дві сильно пошкоджені ікони з півфігурами пророків з Успенської церкви села Кліцка Городоцького району *.

Якщо розвиток іконостасу по вертикалі вдається простежити хоча б у загальних рисах, то про зміни в намісному ряді говорити важче. Наскільки можна судити за збереженими пам'ятками, царські врата протягом усього століття були традиційними, тобто сущільними, типу ікони, з двома варіантами зображенень. Перший з цих варіантів — з ростовими зображеннями Івана Золотоустого і Василя Великого й «Благовіщенням» (можлива також «Євхаристія»)⁶² — менш поширений у мистецькій практиці, але за походженням він первісний⁶³. Другий варіант — з євангелістами та

⁵⁶ Створення синтетичної історії українського іконостасу залишається справою майбутнього. Важливі матеріали до неї зібрали: Konstantynowicz J. Ikonostasy w. XVII w granicach dawnych diecezyj: przemyskiej, lwowskiej, bełzkiej i chełmskiej. Próba charakterystyki.— Sanok, 1930; Наукова бібліотека Львівського державного університету ім. Івана Франка (далі — НБ ЛДУ), від. рукописів, № 1577/1; Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостасу//Православний вісник.— 1959.— № 10.— С. 309—316; № 11.— С. 360—363; його ж. Традиції і нововведення в побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України//Там же.— 1961.— № 5—6.— С. 177—190; Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К.,— 1970; Jagema W. Pierwotne ikonostasy w drewnapianych cerkwiach na Podkarpaciu//Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Sanok, 1972.— Т. 16.— С. 22—32.

⁵⁷ Jagema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 25—26.

* Не опублікована.

⁵⁸ Jagema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 26.

⁵⁹ Ibid.— S. 30.

⁶⁰ Ibid.— S. 36.

⁶¹ Архів ЮЗР.— К., 1859.— Ч. 1, т. 1.— С. 797.

* Ікони не опубліковані. Виконані на двох довгих горизонтальних дошках. Зберігаються у фондах Львівської картинної галереї.

⁶² Пузко В. Царські врата из Кривецкого погоста//Зборник за ликовне уметності.— Београд, 1975.— Књ. 11.— С. 53—78.

⁶³ Jagema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 23.

«Благовіщенням»⁶⁴ — відомий з переважної більшості віціліх пам'яток. Брак живописних зображень з дияконських дверей дав підстави М. Драганові зробити висновок про те, що їх, можливо, закривали запонами⁶⁵. Цей висновок повністю підтверджує загадка в інвентарі Успенської церкви у Львові з 1579 р.⁶⁶ двох довгих завіс «до дверей» і третю — до царських врат.

Оскільки від іконостасів XVI ст. до нас дійшли лише окремі ікони, єдиним свідченням про вигляд такого ансамблю є мініатюрний схематичний рисунок у щоденнику Мартина Груневега⁶⁷, на якому зображені іконостаси Успенської церкви у Львові. Він дає підстави зробити висновок про появу у львівських іконостасах не пізніше зламу XVI—XVII ст. декоративної різьби, котра надала ансамблеві третього виміру, з яким пов'язане виникнення нових живописних зображень на одвірках царських врат та дияконських дверей.

Новий варіант ансамблю, який можна назвати іконостасом XVII ст., безперечно, почав формуватися ще перед його початком. Найраніший його завершений зразок — іконостас церкви Святих П'ятниць у Львові⁶⁸. Тут є ажурні різьблені царські врати з живописними медальйонами євангелістів, Богоматері та архангела Гавриїла зі сцени Благовіщення, Аарон та Мелхіседек — на дияконських дверях, Іван Золотоустий та Василь Великий — на одвірках царських врат і Христос, який благословляє, — на арці, архидиякони Стефан та Лаврентій і святі цілителі Козьма і Дем'ян — на одвірках дияконських дверей. У п'ятницькому іконостасі вперше виступають орнаментальні живописні пределли як відгомін орнаментальних мотивів у нижніх регістрах монументальних розписів. Це також перший відомий нам ансамбль із страсним циклом. У пізніші часи іконостас лише доповнено додатковим рядом, котрий уперше введено у виконаніях у 1637—1638 рр. верхніх ярусах іконостасу Успенської церкви у Львові⁶⁹. Другим нововведенням у пізніших іконостасах комплексах XVII ст. стали сюжетні композиції у пределлах, котрі набули поширення уже на середину XVII ст. Про це свідчать датований 1653 р. іконостас вишенського майстра Яцька у Дністрику-Головецькому та створений ще в першій половині XVII ст. недатований іконостас у Моранцях. У другій половині XVII ст. якраз пределли із сюжетними композиціями стають поширенішими. Зокрема, є вони в ранніх

⁶⁴ Про українські царські врати XVI ст. див.: Драган М. Українська декоративна різьба... — С. 20, 28—40.

⁶⁵ Там же. — С. 16.

⁶⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1114, арк. 3 зв.

⁶⁷ Не опублікований (інформація проф. Я. Ісаевича).

⁶⁸ Час виникнення п'ятницького іконостасу остаточно не визначений. У світлі еволюції львівської школи іконопису видається слушною радше позиція Миколи Голубця, котрий відносив ансамбль до «кінця XVI а що найвіщше початку XVII ст.»: Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Частина перша. — Львів, 1922. — С. 208. Найвірогіднішим здається датування другою половиною 1610-х рр.: Александрович В. С. Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 145, приміт. 34. Одночасно є тенденція датувати іконостас 1640-ми рр. Останнім її підтримав О. Сидор: Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському майстрстві XVII—XVIII ст. // Свінціца В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське майстрство XIV—XVIII століть у музеїчних колекціях Львова. — Львів, 1990. — С. 21, 30—31.

⁶⁹ Хоча верхні яруси іконостасу датують здебільшого 1638 р., виконували їх за контрактом з 24 червня 1637 р. Згідно з умовою, робота мала бути завершена до Різдва, тобто до 25 грудня того ж року, проте, за документами братського архіву, її закінчено незадовго до 16 лютого наступного року. Детальніше про історію створення іконостасу див.: Александрович В. С. Хронологія... — С. 146.

іконостасах Івана Рутковича⁷⁰. Водночас стають поширеними й орнаментальні пределли: вони наявні в рогатинському святодухівському іконостасі (1650), іконостасах зі Смолинського монастиря у парафіяльній церкві в Смолині, у церкві св. Параскеви у Крехові. Орнаментальна пределла з Михайлівської церкви в селі Уїзді коло Рогатина зберігається в Івано-Франківському художньому музеї. Упродовж XVII ст. змінюються й зображення на дияконських дверях. Уже в Рогатині на них уперше з'являється зображення архангела Михаїла, хоча на північних дверях ще залишається зображення Мелхіседека. З другої половини XVII ст. зображення архангелів на дияконських дверях стали звичними.

Характерною особливістю іконостасів XVII ст. є те, що нерідко малярі виконували їх частинами, тому вони складаються з ярусів чи композицій різночасового походження. З цього погляду характерна історія іконостасу Успенської церкви у Львові (Грибовицький), котрий міг бути розпочатий ще в 1616 р., а виконаний двома заходами: між вереснем 1628 — травнем 1630 р. та у червні 1637 — лютому 1638 р.⁷¹ Навіть в іконостасі П'ятницької церкви у Львові, як показує аналіз його живописних композицій, обидві намісні ікони були замінені, можливо, під час тих робіт у церкві, котрі велися непізніше 1643 р.⁷² Твердження В. Овсійчука про пізніше походження страсного циклу іконостасу⁷³ не досить аргументоване, оскільки живопис згаданого циклу дуже близький до живопису інших ікон комплексу, крім двох, названих раніше. До найхарактерніших «зібраних» іконостасів XVII ст. належать уже згадувані ансамблі зі Смолина, Крехова та Волі-Висоцької. Причому якщо останній виконаний у другій половині XVII ст. (1655 р., а верхні яруси й дияконські двері Івана Рутковича — 1688—1689 рр.)⁷⁴, то до складу перших входять роботи майстрів не лише XVII, а й XVIII ст. (царські врата з одвірками у Крехові та додатковий ряд у Смолині). Таких прикладів можна було б навести більше. Відповідні відомості є і в архівних джерелах. Так, у контракті львівського Успенського братства з малярем Олександром Ляницьким про виготовлення іконостасу для каплиці Трьох Святителів обумовлено, що до цього іконостасу вже є ікона Богоматері⁷⁵. Збереглося свідчення про виконання у 1673—1674 рр. ікони Деісу для монастиря Івана Богослова у Львові⁷⁶. Можна досить упевнено твердити, що мова йде саме про верхні яруси іконостасу, оскільки монастир фундований заповітом львівського міщанина С. Содоми з 1640 р.⁷⁷ й на час ство-

⁷⁰ В. Свенцицька (Свенцицька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. — К., 1966.— С. 70) схильна віднести їх появу щойно до другої половини XVII ст., проте ні пределли маляра Яцька 1653 р., ні названі нею пределли 1655 р. з Михайлівської церкви у Волі-Висоцькій (насправді пізніші), ні пределли 1659 р. у Святоюрській церкві в Дрогобичі не можна вважати першим кроком до зображень такого роду в українському мистецтві. Появу таких пределл треба віднести не до другої половини, а найдалі до другої четверті XVII ст.

⁷¹ Про історію іконостасу див.: Александрович В. Хронологія... — С. 143—147.

⁷² За виявленою на вежі церкви датою (див. посилання 14) — 1643 р.— та датованою наступним роком пам'ятною таблицею молдавського господаря В. Лупула нинішню церкву відносять саме до цього часу.

⁷³ Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI—першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 140.

⁷⁴ Див.: Свенцицька В. І. Іван Руткович... — С. 82, 84.

⁷⁵ ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 742, арк. 1.

⁷⁶ ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 5 (Оссолінські), спр. 2111, арк. 26.

⁷⁷ Петрушевич А. С. Дополнения ко сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год.— Львов, 1891.— С. 500.

рення згаданого зображення Деісуса монастирська церква існувала вже кілька десят років.

У порівнянні з іконостасами скромнішими живописними ансамблями були вівтарі, поширені в XVI—XVII ст. насамперед у католицьких храмах. Як і в західноєвропейському середньовічному мистецтві, у XVI ст. це були політихи та триптихи. Збереглися відомості про виконання політих зі сценами з життя св. Домініка для однієї з каплиць монастиря домініканців у Львові в 1556 р.⁷⁸ Костьольних вівтарів XVI ст. не збереглося, не відомі також їх достовірні живописні фрагменти. Не пізніше початку XVII ст. у творчій практиці майстрів живопису з'явився ренесансний тип вівтаря, побудований за принципом тріумфальної арки. Пам'яткою такого типу є монументальний центральний образ вівтаря із зображенням Богоматері у славі зі святыми із села Чишки під Львовом, котрий, безперечно, походить з якогось львівського костьолу⁷⁹. До цього типу вівтаря належать і скромніші вівтарі св. Анни з костьолу св. Мартина у Фельштині (Скелівка)⁸⁰ та з костьолу св. Михаїла у Старій Солі Старосамбірського району. Останній виконав у 1658 р. маляр із Судової Вишні Стефан Дзенгалович⁸¹. Ще один живописний вівтар костьольного походження зберігається у Воззівженській церкві в Дрогобичі*. Крім названих пам'яток, у костелі езуїтів у Львові зберігся великий вівтар-триптих з рухомими живописними крилами⁸².

Архівні документи донесли до нас свідчення про малювання деяких вівтарів для костьолів. Так, у 1567 р. вівтар для кафедрального костьолу у Львові робив маляр Августин⁸³. Два призначенні для костьолів вівтарі у 1596 р. були в майстерні львівського вірменського маляра Павла Богуша⁸⁴. Маляр Ян Шванковський-молодший у 1610 р. виконував вівтар для монастиря бернардинів у Львові⁸⁵, а Станіслав Александрович у 1616 р.— для костьолу Марії-Магдалини⁸⁶. Маляр Петро Мордессі помер наприкінці 1632 р., під час роботи над вівтарем для костьолу езуїтів у Львові⁸⁷. Десь наприкінці 1660 або на початку 1661 р. львівський маляр Себастіан Кромка умовився з ксьондзом костьолу св. Станіслава про виконання вівтаря, але, не зробивши його, передав роботу маляреві Якубові Іржицькому, проте ксьондз віддав замовлення Войцехові Краузу⁸⁸. У 1694 р. був позваний до

⁷⁸ Ś w e t o c h o w s k i R. Na marginesie artykułu R. Markowskiego «Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI wieku» // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1969.— Т. 9, zesz. 2.— S. 93 і прypis 64.

⁷⁹ Професия — реставратор: Каталог виставки работ отдела реставрации Львовской картинной галереи.— Львов, 1987.— С. 32 (під назвою «Апофеоз Богоматері»).

⁸⁰ G ę b a g o w i c z M. Studia...— S. 102—103.

⁸¹ В о з н и ц ь к и й Б., К р а в и ч Д., Стефан Дзенгалович, маляр вишенський// Образотворче мистецтво.— 1980.— № 5.— С. 28—29.

* Ікони перемальовано, вівтар не опублікований.

⁸² G ę b a g o w i c z M. Szkice z historii sztuki XVII wieku.— Торунь, 1966.— S. 117—118.

⁸³ Ma n k o w s k i T. Lwowski cech malarzy...— S. 16.

⁸⁴ ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 350, с. 379.

⁸⁵ Т а м ж е.— Спр. 392, с. 345. Т. Маньковський, усупереч текстові документа, у якому мовиться про роботу, которую не виконав у належний строк Ян, син Софії Шванковської, вдови маляра Яна Шванковського, писав, що йдеється про роботу, замовлену Я. Шванковському-старшому: Ma n k o w s k i T. Lwowski cech malarzy...— S. 37.

⁸⁶ Ma n k o w s k i T. Lwowski cech malarzy...— S. 57.

⁸⁷ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1717—1718.

⁸⁸ Т а м ж е.— Спр. 467, с. 593—594. Історію з цим вівтарем на основі матеріалів консисторського суду в цілком перекрученому вигляді див.: J a w o r s k i F. O szarym Lwowie.— Lwów, 1917.— S. 49.

суду маляр Григорій Гасицький, котрий не виконав вівтаря для монастиря бернардинок у Львові⁸⁹. Мостиська міщанка Дорота Храпкова у 1623 р. відписала всі гроші з проданого будинку на малювання вівтаря у місцевому парафіяльному костелі⁹⁰.

У церквах до кінця XVII ст. вівтарі не були поширеними, але окремі зразки їх траплялися вже в XVI ст. Це підтверджує триптихи з рухомими боковими крилами з Крехова, показаний на виставці 1888 р. у Львові⁹¹. Вівтарі такого типу мали певне поширення на православному Сході, проте належали, як і в Україні, до явищ радше виняткових, тому не вони лягли в основу церковних вівтарів, а конструкції, використовувані в костьольних вівтарях. Найранішою такою пам'яткою є вівтар з образом Деісуся з Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській⁹². До кінця XVII ст. належить і аналогічного призначення вівтарик з Єзуоля⁹³. Усі вони є запрестольними вівтарями. І лише вошатинський вівтар Йова Кондзелевича з 1696 р. відходить від цієї традиції, оскільки не призначався для престолу, а мав сакристійне значення⁹⁴.

Хоч ансамблі станкового живопису були дуже поширеними в мистецькій практиці XVI—XVII ст., дедалі більшого значення набули також окремі ікони. Цьому сприяла криза середньовічної художньої традиції, одним з проявів якої було чимраз більше поширення образів індивідуального поклоніння. Судячи з уцілілих пам'яток, процес нагромадження у церквах ікон, котрі походженням не були пов'язані з іконостасом, був досить інтенсивний. Він, безперечно, проходив паралельно з формуванням в іконопису нової художньої системи, з ним тісно пов'язане і зростання кількості приватних збірок ікон як в замках аристократів, так і в кам'яницях городян*.

Трансформація ікони в XVI і, особливо, XVII ст., певна річ, була пов'язана не лише з кількісним нарощанням самостійних за характером та призначенням композицій. Ікона зазнавала глибоких внутрішніх змін, викликаних формуванням нової художньої системи. Цей процес трансформації, хоч і не синхронно, проходив у творчості як українських, так і польських мальарів. Він вініс зміни і в мальарську техніку: нарівні з традиційною темперою виник і поширився олійний живопис, як основу для композицій поряд з традиційним деревом застосовано полотно.

Ікони на полотні, безперечно, скоріше з'явилися у творчій практиці тих майстрів, котрі орієнтувалися на західноєвропейську мистецьку традицію. Найраніший відомий приклад дає виконана у Львові в 1598 р. за обітницею шляхтича Олександра Пачинського ікона Богоматері, призначена

⁸⁹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 559, с. 819—820.

⁹⁰ Там же.—Ф. 35, оп. 1, спр. 1, с. 109.

⁹¹ Шараневич І. Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте открытой 28 сент. (10 окт.) 1888 г. и закрытой 18 (23) февр. 1889 г. и описание фотографически снятых предметов с той же выставки.—Львов, 1889.—С. 66—67.—Табл. XXX.

⁹² Szantier Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej // Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia.—S. 126; Свенціцька В. Іван Руткович...—С. 76.

⁹³ Свенціцький І. Ілюстрований провідник по Національнім музеєві у Львові.—Жовква, 1913.—С. 22.

⁹⁴ Репродукований: Драган М. Українська декоративна різьба...—Між с. 16—17.

* Ця тема стосовно XVI—XVII ст. майже не опрацьована.

для монастиря домініканців у Підкамені⁹⁵. З початку XVII ст. в описах картин в інвентарях майна часто підкresлювано, що намальовано їх на полотні. В інвентарі майна Маланки Новосельської, матері мальярів Івана та Федора, депонованого у Львові (1617), вказано п'ять картин на полотні⁹⁶. Правда, за вжитим тут окресленням «мальярські контерфекти» не можна однозначно інтерпретувати тематику цих робіт, оскільки термін мав значення «картина», «зображення», «образ». Три картини на полотні названо в опису майна львівського передміщанина Андрія Пражневського з 1618 р.⁹⁷ В інвентарі, який склав львівський патріцій Станіслав Вільчек після смерті дружини у 1620 р., фігурує п'ять великих і вісім малих картин на полотні⁹⁸. Після смерті львів'яніна Станіслава Кучковського у 1626 р. між іншими картинами залишилися «две підлихи на полотні Сальватор і Панна Марія»⁹⁹. Померлий у 1627 р. львівський кушнір Микола Барч мав «десять завбільшки як лікоть картин, починаючи від різда Христового, мальованих на полотні»¹⁰⁰. В інвентарі львівського радника Яна Убальдіні (1638) названо лише картини на полотні — всього 28¹⁰¹. В опису майна Анни Mnішек, вдови кам'янець-подільського радника і війта, згадується дев'ять картин на полотні (1646)¹⁰². Правда, за лаконічними свідченнями, поданими в інвентарях, не завжди можна встановити, чи йдеться саме про ікони й чи про ікони роботи місцевих майстрів.

Не пізніше першої четверті XVII ст. ікони на полотні з'явилися у церквах. Датований 1627 р. інвентар Степанського Михайлівського монастиря фіксує два «Розп'яття» на полотні: у вівтарі та в георгіївському приділі¹⁰³.

На полотні малиювали не лише ікони, а й частини іконостасів (Злоцьке¹⁰⁴, Велике¹⁰⁵).

Поряд із звичайним полотном використовували дорогі тканини. Інвентар львівського купця Андрія Симоновича (1583) фіксує композиції «Милосердя» та «Вінок Богоматері» на китайці¹⁰⁶. Львів'янин Сигізмунд Познанчик у 1631 р. подарував своїй дочці невелику ікону на червоному адамашку зі спадку її матері¹⁰⁷. В інвентарі львівського лавника Станіслава Юзефовича з 1666 р. згадується виконану на китайці ікону «Розп'яття»¹⁰⁸.

Наведені з описів майна городян дані містять вагомі підтвердження поширеності ікон на полотні у творчій практиці майстрів живопису, котрі працювали на українських землях у XVII ст. Однак у них можуть згаду-

⁹⁵ W a g a c z S. Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu.— Tarnopol; 1879.— S. 32.

⁹⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 394, с. 436.

⁹⁷ Там же.— С. 787.

⁹⁸ Там же.— Спр. 289, с. 2228.

⁹⁹ Там же.— Спр. 43, с. 1131.

¹⁰⁰ Там же.— Спр. 58, с. 895.

¹⁰¹ Там же.— Спр. 348, с. 1133.

¹⁰² Центральний державний історичний архів України у Києві (далі — ЦДІА України у Києві), ф. 39, оп. 1, спр. 39, арк. 64.

¹⁰³ Там же.— Ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 5 зв., 7.

¹⁰⁴ S z a n t e r Z. Rola wzorów...— S. 106.

¹⁰⁵ I b i d.— S. 107.

¹⁰⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 18, с. 1205.

¹⁰⁷ Там же.— Спр. 48, с. 1987.

¹⁰⁸ Там же.— Спр. 354, с. 795.

ватися роботи не лише місцевих майстрів. З цього погляду надійнішим джерелом є прямі свідчення про виконання ікон на полотні. У посмертному опису майна вже згадуваного італійця Петра Мордессі, котрий працював у Львові, з кінця 1632 р. названо «Преображення» та «Моління про чашу» й ще чотири незакінчені роботи на полотні¹⁰⁹. Калуський писар Матвій Винницький у 1635 р. придбав у львівського маляра Станіслава Александровича картину на полотні «Пієта» (Богоматір з мертвим Христом під хрестом)¹¹⁰. Маляр Юрій Чвохерович 1635 р. заповів нову ікону Богоматері на полотні львівському костьолові Святого Хреста¹¹¹. Серед майна померлого у 1643 р. львівського маляра вірменського походження Григорія Якубовича було 44 картини на полотні по три золотих кожна і два куски полотна, приготованого до малювання¹¹². Померлий 1647 р. львівський мастер Войцех Тершовський залишив два куски полотна, загрунтованого для живопису¹¹³.

Ікон на полотні залишилося небагато. Основна збірка вцілілих творів зберігається у фондах Національного музею у Львові, проте їх досі не введено в науковий обіг. З поодиноких збережених творів майстрів європейської орієнтації у літературі відома лише композиція зі св. Яном з Дуклі з костьолу бернардинів у Львові¹¹⁴.

Значно рідше за полотно майстри XVII ст. використовували бляху. Серед рідкісних пам'яток такого роду — ікона Богоматері 1635 р. з Успенської церкви у Львові, яку намалював Микола Мороховський¹¹⁵, та «Христос і самаритянка» з колекції Тадеуша Маньковського¹¹⁶. Дві невеликі незакінчені картини на міді згадано в опису майна Петра Мордессі¹¹⁷. Три картини на міді перераховано в інвентарі Станіслава Вільчека¹¹⁸. Цитований інвентар Миколая Барча 1627 р. називає зображення Христа і десять образків на міді¹¹⁹. Шляхтич Андрій Свідерський у 1634 р. заповів мідну бляху на інвентар Миколая Барча 1627 р. називає зображення Христа і десять образків на міді¹²⁰. Шляхтич Андрій Свідерський у 1634 р. заповів мідну бляху на ікону львівському монастиреві езуїтів¹²⁰. П'ять невеликих ікон на міді залишилося після смерті львівського патріція Еразма Сикста у 1634 р.¹²¹ Як видно з цих відомостей, поодинокі ікони на блясі у львівських колекціях рідкістю не були. А патріцій Мартин Анчовський мав їх цілу колекцію: в інвентарі майна, списаному по смерті дружини у 1679 р., перелічено виконані на блясі «Обличчя Христа», «Розп'яття зі святыми», «Страшний Суд», «Христос з апостолами», «Святий Франциск», «Розп'яття», «Богоматір», «Свята Розалія», «Богоматір з блаженним Яном з Дуклі», «Христос і самаритянка» й інше зображення св. Франциска¹²². Композиції на блясі малювали, певна річ, не лише львівські майстри: ревізія дому самбірського

¹⁰⁹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1531.

¹¹⁰ Там ж. — Спр. 399, с. 307.

¹¹¹ Там ж. — Спр. 386, с. 78.

¹¹² Там ж. — Спр. 526, с. 1400.

¹¹³ Там ж. — Спр. 349, с. 798.

¹¹⁴ Mańkowski T. Lwowski cech malarzy... — Tabl. 19.

¹¹⁵ Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI—першої половини XVII століть// Історія українського мистецтва: У 6 т.—Т.—2.—С. 280 (фрагмент під записом).

¹¹⁶ Mańkowski T. Lwowski cech malarzy... — Tabl. 16.

¹¹⁷ Див. посилання 109.

¹¹⁸ Див. посилання 98.

¹¹⁹ Див. посилання 100.

¹²⁰ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 49, с. 395, 397.

¹²¹ Там ж. — Спр. 348, с. 299—300.

¹²² Там ж. — Спр. 188, с. 785.

міщанина Томаша Вротного (1679) називає виконані на блясі ікони Студзянської та Ченстоховської Богоматері¹²³.

Останній з наведених фактів привертає увагу до такого цікавого явища в мистецькому житті XVII ст., як копії шанованих ікон. Головним джерелом відомостей про поширення копій чудотворних ікон є описи майна, у яких такі зображення згадуються, починаючи з другої третини XVII ст.

Судячи з наявних відомостей, найбільшого поширення на західноукраїнських землях набули копії ікони Ченстоховської Богоматері. Вперше у Львові її згадано 1638 р.— в опису майна аптекаря Каспера Юзефовича¹²⁴, а під 1640 р.— в інвентарі львівського міського писаря Войцеха Зимницького¹²⁵. Масове поширення копій ікони Ченстоховської Богоматері припадає уже на другу половину XVII ст. Їх згадується в інвентарях шевця Яна Хріневського (1653)¹²⁶, Сви, вдови купця Андрія Сольського (1666)¹²⁷, в інвентарі 1668 р. без власника¹²⁸, лавника Якуба Крауза (1673)¹²⁹, Домініка Оброцького (1674)¹³⁰, золотаря Мельхіора Духничі (1685)¹³¹, райці Станіслава Майдешевича (1689)¹³², Йоахима Сутковського (1689)¹³³, лавника Яна Чеховича (1699)¹³⁴, дружини лавника Малгожати Ожевичової¹³⁵ та дружини лавника Катерини Толочкової (1699)¹³⁶. За ікону Ченстоховської Богоматері, оправлену в срібло, лавник Юзеф-Казимир Вільчек у 1681 р. заплатив 35 золотих¹³⁷.

Зображення найбільшої релігійної святыні Польщі були поширені й поза Львовом. Уже в 1659 р. чудотворна копія ікони була в костильі в Рудках¹³⁸. У 1677 р. список ікони зафіксовано в самбірського міщанина Томаша Вротного¹³⁹. Поряд з копіями Ченстоховської Богоматері з другої половини XVII ст. у Львові набувають поширення повторення Сокальської Богородиці. Їх зафіксовано в описах майна: анонімному з 1668 р.¹⁴⁰, райців Якуба Крауза (1673)¹⁴¹, Мартина Анчовського (1679)¹⁴², лавника Петра Вілька (1691)¹⁴³, в акті поділу між Сусанною і Геленою Буржевичівнами з 1695 р.¹⁴⁴, в описах майна лавника Яна Чеховича (1699)¹⁴⁵, дружини лавника Малгожати Ожевичової (1699)¹⁴⁶.

¹²³ ЦДІА України у Львові, ф. 43, оп. 1, спр. 190, с. 471.

¹²⁴ Там ж е.— Ф. 52, оп. 2, спр. 53, с. 123; спр. 348, с. 976.

¹²⁵ Там ж е.— Спр. 55. с. 1363; спр. 348, с. 1679.

¹²⁶ Там ж е.— Спр. 63, с. 734.

¹²⁷ Там ж е.— Спр. 490, с. 693.

¹²⁸ Там ж е.— Спр. 354, с. 1085.

¹²⁹ Там ж е.— Спр. 80, с. 571; спр. 186, с. 719.

¹³⁰ Там ж е.— Спр. 186, с. 1022.

¹³¹ Там ж е.— Спр. 191, с. 1376.

¹³² Там ж е.— Спр. 371, с. 905, 906 (два примірники).

¹³³ Там ж е.— Спр. 161, с. 236.

¹³⁴ Там ж е.— Спр. 198, с. 35.

¹³⁵ Там ж е.— С. 363.

¹³⁶ Там ж е.— С. 766.

¹³⁷ Там ж е.— Спр. 84, с. 382.

¹³⁸ Там ж е.— Спр. 319, с. 104.

¹³⁹ Див. посилання 123.

¹⁴⁰ Див. посилання 128.

¹⁴¹ Див. посилання 129.

¹⁴² ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 188, с. 786.

¹⁴³ Там ж е.— Спр. 89, с. 181; спр. 352, с. 781.

¹⁴⁴ Там ж е.— Спр. 197, с. 870.

¹⁴⁵ Див. посилання 134.

¹⁴⁶ Див. посилання 135.

Студзянська Богородиця репрезентована копіями, зафікованими в уже згадуваних інвентарях райці Якуба Крауза, різника Петра Вілька, купця Яна Чеховича та дружини лавника Малгожати Ожевичової.

В останньому десятилітті XVII ст. у львівських колекціях зафіковано у вказаних раніше описах майна повторення ікони Ярославської Богородиці, у того ж таки різника Петра Вілька, дружини лавника Малгожати Ожевичової. В акті поділу між Сусанною та Геленою Буржевичівнами згадано ікону Межиріцької Богоматері.

Оригінальні копії чудотворних ікон XVII ст. не відомі, тому наведені документальні дані є єдиним свідченням про цей бік діяльності майстрів живопису того часу.

Крім ікон, на полотні виконувалося й багато інших творів церковного вжитку та світського призначення. Поміж ними насамперед варто згадати колтрини. Хоча відомості про них часто містяться в описах майна кінця XVI—XVII ст., характер зображення звичайно не вказували. Лише в поодиноких випадках є вказівки на те, що йдеться про сюжетні композиції. Так, в інвентарі Степанського Михайлівського монастиря в монастирській церкві згадана «колтrina про блудного сина на полотні»¹⁴⁷. А львівський радник Варфоломій Зиморович у заповіті 1671 р. просить дружину, аби «до костьолу Святого Хреста на полі дві шпалери, на полотні мальовані, дала, на одній, як Христа з хрестом проваджено на гору Голгофу, а на другій, як після Воскресіння Магдалини та учням своїм в Емаусі об'явився»¹⁴⁸. Як видно з наведених фактів, колтрини були не лише у храмах, а й у приватних будинках.

Певне поширення у мистецькій практиці XVI—XVII ст. мали мальовані на полотні плащаниці. Плащаницю роботи львівського майстра Федора Семеновича (Сеньковича) згадує інвентар Успенської церкви у Львові 1637 р.¹⁴⁹. В інвентарі Успенської церкви від 1692 р. названо плащаницю, мальовану на білому атласі¹⁵⁰. Те саме джерело вказує вісім мальованих на полотні патріарших антимінсів¹⁵¹; це дає підстави припустити, що такі роботи виконували їх українські майстри. Документально засвідчено виконання воздухів¹⁵². Опис Михайлівської монастирської церкви в Степані 1627 р. називає мальовану завісу царських врат, проте не відомо, який саме вигляд мало таке мальовання¹⁵³.

Окремий напрям діяльності майстрів XVI—XVII ст.—корогви. Їх виконували як для сухо церковних потреб (сюди належать не лише церковні, а й надгробні корогви), так і для міст, ремісничих цехів та військових підрозділів.

Чи не найдавнішим зразком церковної корогви є екземпляр другої половини XVI ст. зі Старої Солі — із зображенням Христа та св. Миколая, збережений у колекції Національного музею у Львові¹⁵⁴. Його збірка пере-

¹⁴⁷ ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4 зв.

¹⁴⁸ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 488, с. 1075.

¹⁴⁹ Архів ЮЗР.—К., 1904.—Ч. 1, т. 11.—С. 173.

¹⁵⁰ ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1101, арк., 15 зв.

¹⁵¹ Там же.—Арк. 19 зв.

¹⁵² Архів ЮЗР.—К., 1904.—Ч. 1, т. 12.—С. 93; Львівський історичний музей, рукопис 189, арк. 15 зв., 31.

¹⁵³ ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4.

¹⁵⁴ Свенцицький І. Ікони галицької України XV—XVII віків.—Львів, 1929.—Табл. 109, № 179—180.

ховує багато таких пам'яток пізнішого часу, проте вони не вивчені й не опубліковані. Згадки про церковні корогви трапляються і в архівних документах. У церкві Степанського Михайлівського монастиря у 1627 р. було дві корогви, мальованих на полотні¹⁵⁵. Львівський маляр Станіслав Александрович у 1635 р. намалював корогву для братства св. Анни при монастирі бернардинів у Львові та, за її зразком,— другу, для костьолу в Калуші¹⁵⁶. Корогву у 1620 р. виконували львівські маляри Микола Спаніель та Герасим¹⁵⁷. Маляр Федір у 1617 р. робив корогву для львівського цеху золотарів¹⁵⁸. У книгах тижневих видатків львівської міської каси є декілька свідчень про виконання міського пропора у 1523¹⁵⁹, 1606¹⁶⁰, 1629¹⁶¹ та 1634¹⁶² рр. У 1597 р. корогву для міста малював Ян Шванковський¹⁶³. Якусь корогву у львівського вірменського маляра Павла Богуша в 1584 р. взяв зять шляхтича Христофора Стогнєва¹⁶⁴.

Завдяки щасливому збігові обставин до нашого часу дійшло найбільше відомостей про надгробні корогви. За документальними даними вдається простежити розвиток цього типу зображень на українських землях, починаючи з другої третини XVI ст. Основним джерелом відомостей є переважно лаконічні описи корогов, котрі в середині XVII ст. зберігалися у монастирі бернардинів у Львові. Найдавнішою серед них була корогва померлого у 1537 р. Яна Кухарського¹⁶⁵. На корогві померлого після 1544 р. польного гетьмана Яна Кола з Далейова «на місці герба намальований між написом з обох сторін корогви білий овен, котрий, можливо, вжитий тут як герб»¹⁶⁶. Наведений опис дає уявлення про вигляд найдавнішого типу надгробної корогви. Втім, цілком можливе існування й іншого типу корогви — лише з написом: у бернардинському костьолі зберігалися такі корогви померлих у 1562 р. Миколая Белзецького, в 1594 р. Станіслава Кухарського та в 1597 р. Станіслава Тшебіньского¹⁶⁷. У восьми описаних корогвах 1611—1614 рр. зазначено наявність написів та гербів¹⁶⁸. За свідченням інших джерел, цей тип корогви не був найновішим для того часу. Вже на корогві померлого в 1594 р. галицького шляхтича Андрія Желіборського були його портрет і напис з другого боку¹⁶⁹. До першого десятиліття XVII ст. належить відома з опису подвійна корогва померлого у 1606 р. в чотирирічному віці Адама Стадницького та його брата Прокопа¹⁷⁰. У мистецькій практиці, отже, одночасно побутували всі три названі типи корогов. Шляхтич Петро Карловський у заповіті 1628 р. говорить про

¹⁵⁵ ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4 зв.

¹⁵⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 399, с. 307.

¹⁵⁷ Там ж е.— Спр. 35, с. 1595.

¹⁵⁸ Там ж е.— Спр. 142, с. 140.

¹⁵⁹ Там ж е.— Спр. 706, с. 239.

¹⁶⁰ Там ж е.— Спр. 716, с. 217.

¹⁶¹ Там ж е.— Спр. 736, с. 194.

¹⁶² Там ж е.— Спр. 737, с. 205.

¹⁶³ Там ж е.— Спр. 715, с. 18.

¹⁶⁴ Там ж е.— Спр. 246, с. 895.

¹⁶⁵ Там ж е.— Ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 14.

¹⁶⁶ Там ж е.— Арк. 13.

¹⁶⁷ Там ж е.— Арк. 14 зв., 15 зв., 16.

¹⁶⁸ Там ж е.— Арк. 23 зв., 24, 25, 25 зв., 30, 30, 31 зв.

¹⁶⁹ Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— К., 1978.— С. 213.

¹⁷⁰ Р g o c h a s k a A. Historia miasta Stryja.— Lwów, 1926.— С. 170—171. Ця пам'ятка унікальна, оскільки ні дитячих, ні подвійних корогов у літературі не зафіксовано.

виготовлення надгробної корогви лише з написом¹⁷¹. Про таку саму корогву іде мова і в заповіті пінського підкоморія Якуба Гричини 1634 р.¹⁷² Сред бернардинських пам'яток була корогва померлого у 1621 р. Войцеха Урбанського «з описом його життя і намальованим гербом»¹⁷³. Цей же тип презентує корогва померлого у 1636 р. шляхтича Юрія Калиновського, для виконання якої маляр ужив золото, «олійні фарби для герба» та срібло¹⁷⁴. До іншого типу належала корогва померлого у 1621 р. Гжегожа Дубровського¹⁷⁵. На одній її стороні вміщено короткий віршований напис панегіричного змісту. «З другого боку тієї ж корогви було зображення Дубровського навколошки під хрестом з устами (так!), складеними до молитви».

Малювання корогов майстри західноукраїнського мистецтва практикували до кінця XVII ст. Відома корогва померлого у 1686 р. Рафала Скарбка¹⁷⁶. Померлий у Львові у 1687 р. Вацлав-Вільгельм Добич заповідав відати до костьолу кармелітів «две корогви [...] одну святкову, а другу жалобну»¹⁷⁷.

Про неабияку поширеність в Україні надгробних корогов свідчить і наявність таких рідкісних варіантів, як відома з гравюри корогва гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного з кінним його портретом¹⁷⁸ та корогва з кінним портретом Тимоша Хмельницького і «зображення на передньому плані Молдавії як країни, котру він пішов завоювати»¹⁷⁹.

Попри поширеність, до нашого часу дійшли одиничні екземпляри надгробних корогов¹⁸⁰. Найранішою серед відомих, очевидно, є перероблена корогва Костянтина Корнякта з 1669 р.¹⁸¹ За характером виконання до неї близька збережена в копії корогва Г. Гуляницького з Лаврівського монастиря¹⁸². Другою відомою в оригіналі пам'яткою є унікальна корогва духовної особи — улюцького ігумена Йоіля Манявського, яку 1683 р. виконав маляр із Судової Вишні Стефан Дзенгалович¹⁸³.

Надгробні корогви на певному етапі своєї еволюції підхопили і продовжили відому із середньовіччя традицію епітафій. Їх функції були настільки близькі, що взаємозвязки тут поза всяким сумнівом.

¹⁷¹ ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 380, с. 1957.

¹⁷² Там ж е.— Спр. 385, с. 865; Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach.— Lwów, 1912.— S. 182.

¹⁷³ ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 42 зв.

¹⁷⁴ Gębagowicz M. Studia...— S. 325, przyptis 45.

¹⁷⁵ Prochaska A. Historia...— S. 170.

¹⁷⁶ Ibid.— S. 170.

¹⁷⁷ ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 955, с. 37.

¹⁷⁸ Уперше на залежності гравюри від корогви вказано: Щероцький К. Дещо про давні портрети//Світ (Київ).— 1914.— № 7—9.— С. 138.

¹⁷⁹ Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария// Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете.— М., 1898.— Кн. 4.— С. 193.

¹⁸⁰ Ю. Хросцицький писав: «Вотивні корогви належали в Польщі до найрідкісніших». Chrościcki J. Ropra funebris. Z dziejów kultury staropolskiej.— Warszawa, 1974.— S. 112. Проте такий висновок помилковий. У львівських бернардинів у 1642 р. було 60 надгробних корогов.

¹⁸¹ Її відносили й відносять до 1603 р. Нове датування на підставі архівних документів запропоновано: Gębagowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.— S. 25.

¹⁸² Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського/ Авт. та упоряд. Д. П. Кравич, Г. Г. Стельмащук.— К., 1988.— С. 33.

¹⁸³ Biskupski R. Chorągiew nadgrobna jeromonacha Joela Maniowskiego//Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Sanok, 1986.— N 29.

Хоча зображення донаторів знало і мистецтво православного Сходу, епітафії з портретами донаторів мають західноєвропейське походження й спочатку були практиковані лише майстрами західноєвропейської орієнтації. Оригінальні пам'ятки XVI ст. збереглися тільки на львівському ґрунті. Найдавнішою серед них є «Новозавітна Трійця з донатором» раннього XVI ст.¹⁸⁴ Близько середини XVI ст. створено двосторонню ікону «Розп'яття з мучениками фіванського легіону — Зняття з хреста з донатором»¹⁸⁵. Львівський мальляр Юзеф Шольц-Вольфович у 1599 р. виконав «Богоматір Домагаличів» з портретами дітей Войцеха та Катахини Домагаличів¹⁸⁶. Єдиною відомою пам'яткою волинського походження є епітафія померлої у 1600 р. дівчинки Катахини Комажинської¹⁸⁷.

Із кінця XVI ст. збереглося декілька документальних згадок про епітафії, мальовані у Львові. Найраніша з них міститься в переліку видатків по смерті львівського мальяра Войцеха Стефановського у 1588 р.¹⁸⁸ Епітафії, як ствердив проведений у його майстерні у травні 1596 р. обішук, малював відомий львівський вірменський живописець Павло Богуш¹⁸⁹. Епітафія фігурує і в похоронних видатках матері мальярів Мартина і Яна Зярнків Анни (1600)¹⁹⁰.

Із XVII ст. на львівському ґрунті віділло лише три оригінальних епітафії роботи майстрів європейської орієнтації: «Богоматір зі святыми Рожом, Франціском, Іваном Хрестителем та донатором»¹⁹¹, «Свята родина з донаторами»¹⁹², «Наука християнського вмиралня із сім'єю донаторів»¹⁹³. До них треба додати портрет подружжя на антепедіумі вівтаря з Дрогобича¹⁹⁴. Єдина у своєму роді пам'ятка — груповий портрет донаторів на пределлі львівського вівтаря Різдва Христового 1626 р.¹⁹⁵ До цього переліку оригінальних пам'яток можна додати ще три факти, відомі з письмових джерел. У костелі бернардинів у Львові 1642 р. була «таблиця» із зображенням померлого у 1618 р. львівського передміщанина Яна Лисянки та його дружини¹⁹⁶. Львівський декан Миколай Кислицький заповідав у 1621 р. певні суми львівським монастирям з умовою, аби в їхніх костюлах був вівтар чи образ св. Миколая з його «малою персоною»¹⁹⁷. У похоронних видатках львівського патріція Войцеха Домагалича з 1612 р. значиться 63 золотих на епітафію мальяреві¹⁹⁸. Найпізнішою відомою є епітафія студента Яна Заблоцького з 1673 р.¹⁹⁹

¹⁸⁴ Опублікована: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy... — Tabl. 1; Александрович В. С. Фельштинский портрет... — С. 292. Обидві репродукції в дореставраційному стані; перемальована.

¹⁸⁵ Не опублікована, зберігається у Львівській картинній галереї.

¹⁸⁶ Репродукована: SKHS. — Kraków, 1915. — Т. 9. — Szp. V—VI.

¹⁸⁷ Жолтоський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. — К., 1978. — С. 184, приміт. 102.

¹⁸⁸ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 338, с. 235.

¹⁸⁹ Див. посилання 91.

¹⁹⁰ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 25, с. 305.

¹⁹¹ Львівський портрет XVI—XVIII ст.: Каталог виставки. — К., 1967. — С. 20.

¹⁹² SKHS. — T. 9. — Szp. CCCXII—CCCXIII; Львівський портрет... — С. 25.

¹⁹³ SKHS. — Kraków, 1912. — T. 8. — Szp. III—IV.

¹⁹⁴ Александрович В. С. Фельштинский портрет... — С. 294.

¹⁹⁵ Gębarowicz M. Szkice... — S. 139.

¹⁹⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 36 зв.

¹⁹⁷ Gębarowicz M. Studia... — S. 368, przypis 80.

¹⁹⁸ Ibid. — S. 292, przypis 15.

¹⁹⁹ Łobeski F. Opisy obrazów w kościołach miasta Lwowa // Dodatek tygodniowy przy Ga-zecie Lwowskiej. — 1852. — N. 30. — S. 119.

Наявні дані про цей напрям творчості мальярів європейської орієнтації вкрай обмежені, але і на їх підставі можна зробити висновок, що час найбільшого поширення епітафій у практиці майстрів припадає на XVI — першу половину XVII ст.

Із середини XVII ст. епітафія знову стає популярною у творчості мальярів українського походження. З'явилася вона в українському середовищі ще в першій половині XVII ст. Підтверджують це дві пам'ятки — «Богородиця зі сценами життя» в каплиці Трьох Святителів при Успенській церкві у Львові та сильно пошкоджений «Покров Богородиці з родиною донаторів» у львівській Миколаївській церкві²⁰⁰. З пізнішого часу збереглася група різного походження пам'яток, створених переважно майстрами з провінційних мальарських осередків. Очевидно, найранішими серед них є дві неопубліковані двосторонні епітафії: перемальована з «Розп'яттям з пристоячими та хлопчиком» на лицьовому боці й «Богоматір'ю на троні з донатором» на звороті в Борисоглібській церкві села Буховичі Мостиського району та епітафія дітей Матвія і Феодосії (не раніше 1660 р.), у якій на лицьовому боці зображене «Розп'яття» з двома хлопчиками, а на звороті в сегменті неба — Богоматір, до якої звертається двоє дівчаток (Львівська картина галерея). Переважна більшість уцілілих епітафій належить до останньої третини XVII ст. Це епітафії Марії, Івана та Степана, дітей Уляни (1666)²⁰¹, Феді Стефаникової (1668)²⁰², поповича Івана Викоцького (1667)²⁰³, Марії Турецької (168?)²⁰⁴, Василя Попеля (1693)²⁰⁵, сім'ї Григорія Чорного пензля Вікентія Липецького (1691)²⁰⁶, Стефана Комарницького (1697)²⁰⁷, Агафії (кінець XVII ст.)²⁰⁸.

Портрет в епітафіях відігравав підпорядковану роль, а проте вони становлять одну з ланок еволюції портретної традиції у мальарстві, а в ранній період — ту безпосередню основу, на якій відбулося становлення світського портретного живопису.

Будучи єдиним світським жанром, котрий набув значного поширення у давньому українському мистецтві, портрет посідає особливе місце в його історії й становить едину порівняно добре вивчену сторінку мистецької історії українських земель. Проте в його становленні та розвитку ще чимало нез'ясованого — через брак як оригінальних пам'яток, так і документальних матеріалів. Це стосується передовсім того періоду, коли майстри живопису лише починали освоювати новий жанр як самостійний напрям діяльності. Його поява була, сказати б, запрограмована еволюцією донатор-

²⁰⁰ Січинський В. Замкова церква св. Миколая у Львові // Богословія.— Львів, 1936.— Т. 14, кн. 1.— С. 15 (відбиток).

²⁰¹ Щербаківський В., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету XVII—XX ст.— Х., 1925.— С. 43.

²⁰² П. Жолтовський приписує її вишенському мальареві Яцькові: Ж олт о в с ь к и й П. М. Український живопис...— С. 45, приміт. 49 до с. 45.

²⁰³ Белецкий П. А. Українська портретна живопис XVII—XVIII вв.— Л., 1981.— С. 173.

²⁰⁴ Національний музей у Львові; не опублікована.

²⁰⁵ G e b a r o w i c z M. Portret...— Tabl. 49—50.

²⁰⁶ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 47 (приймає за автопортрет Липецького зображення сина Г. Чорного), 49, 143 (з датою 1641 р.).

²⁰⁷ G e b a r o w i c z M. Portret...— Tabl. 51—53.

²⁰⁸ Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 169.

ських зображень, котру в загальних рисах вдається «бловити» на львівському ґрунті, зіставляючи трактування донаторів у згадуваному образі «Новозавітна Трійця з донатором» початку XVI ст. і відомому у двох варіантах портрет Яна Гербурта²⁰⁹.

Початки світського портрету на західноукраїнських землях пов'язані з особою рано померлого львівського майстра Войцеха Стефановського, котрий у 1576 р. виконав портрет короля Стефана Баторія для міської ратуші²¹⁰, а незадовго до смерті малював якийсь невеликий портрет короля²¹¹. Спроба приписати львівському майстрові відомий портрет короля Стефана Баторія, котрий нині зберігається в колекції Львівської картинної галереї, не може бути визнана аргументованою²¹².

За Стефана Баторія королівські портрети з'являються і в приватних колекціях. Зображення Баторія зафіксовано в описах картин книгаря Балтазара Губнера (1592)²¹³ та Яна Алембека (1588)²¹⁴. В останній колекції значиться також портрет попередника Баторія на польському престолі Генріха Валуа, котрий посідав його лише декілька місяців. Подільська шляхтянка Катерина Карабчіївська у 1582 р. придбала портрети Стефана Баторія та королеви Анни Ягеллонки у кам'янецького вірменина Михна²¹⁵. Певна річ, не всі ці портрети створили місцеві майстри, але вони засвідчують активне поширення королівських портретних зображень у часи Стефана Баторія: саме з цього часу портрет став входити у творчу практику майстрів живопису, котрі працювали на західноукраїнських землях.

Збереглися відомості про золочення рам портрета короля Сигізмунда III Вази для львівської ратуші у 1588 р.²¹⁶ У 1594 р. портрет короля, очевидно власної роботи, подарував міському урядові знаний у Львові в останні роки XVI ст. майстер Ян Шванковський²¹⁷. Він працював також для канцлера Яна Замойського, в тому числі малював для нього портрети²¹⁸. Із 1595 р. якийсь портрет Замойського був у львівській ратуші²¹⁹.

Тоді ж, мабуть, з'явилися і портрети аристократів, проте ні самих пам'яток, ні документальних відомостей про це не збереглося. Єдиним винятком є свідчення листа канцлера Яна Замойського до Криштофа Радзівілла від 13 серпня 1597 р., котре стосується портретів Януща та Костянтина Острозьких, що їх мав виконати майстр Замойського й відіслати Радзівіллові²²⁰. Цей лист — унікальне свідчення про один із шляхів поширення світського портретного живопису на українських землях у XVI ст.

²⁰⁹ Див.: Александрович В. С. Фельштынский портрет... — С. 291—292.

²¹⁰ Gębałowicz M. Portret... — S. 19.

²¹¹ Gębałowicz M. Materiały źródłowe do historii sztuki i kultury XVI—XVIII w. — Wrocław, 1973. — S. 99.

²¹² Див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI века // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1990 (в друку).

²¹³ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 21, с. 1175.

²¹⁴ Там же. — Спр. 337, с. 484; Łoziński W. Patrycyat i mieszczanstwo lwowskie w XVI i XVII wieku. — Lwów, 1992. — S. 358.

²¹⁵ Białykowski L. Podole w XVI wieku. — Warszawa, 1920. — S. 127, 217. Висловлюємо щиру подяку Н. Яковенко, котра звернула нашу увагу на цю публікацію.

²¹⁶ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 713, с. 661. Без поклику вперше опубліковано: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy... — S. 33.

²¹⁷ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 714, с. 554.

²¹⁸ Archiwum Jana Zamojskiego. — Warszawa, 1904. — T. I. — S. XXIV.

²¹⁹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 714, с. 723.

²²⁰ Archiwum domu Radziwiłłów. Listy ks. M. K. Radziwiłła Sierotki, Jana Zamojskiego, Lwa Sapiegi. — Kraków, 1885. — S. 128.

Перед кінцем XVI ст. на львівському ґрунті з'являються перші портрети городян. Так, «образ покійного» згаданий у посмертному опису майна померлого у 1589 р. львівського золотаря Станіслава Бірковського²²¹. Виконавці заповіту львівського вірменина Петра Грегоровича у 1594 р. заплатили всім золотих мальреві Філипу — очевидно, відомому діячеві Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові Філипові Федоровичу — за малювання «образу» вдови²²².

Зразком ще одного, правда, у давньому українському мистецтві унікального напряму діяльності львівських мальярів у портретній сфері є зображення тіла страченого у 1578 р. Івана Підковий²²³.

Відомості про діяльність майстрів західноукраїнського мальарства в портретному жанрі досить скромні, але і вони засвідчують багатогранність творчих пошукув періоду становлення світського портрету. Говорити, проте, про його поширеність уже в XVI ст., як це робить П. Жолтовський²²⁴, не можна, оскільки ми, безперечно, маємо справу лише з поодинокими фактами, а не зі сформованою системою. Цього висновку не підважує і відоме положення цехового статуту львівських мальярів, за яким до складу «шевдеру» входив портрет на повен зрист, бо відомостей про те, як втілювали вимоги цехового статуту на практиці, ми не маємо. Все це дає підстави зробити висновок, що майстри західноукраїнського мальарства звернулися до світського портретного живопису в другій половині XVI ст., а остаточно він утверджується у творчій практиці мальярів вже у XVII ст. Безсумнівні оригінальні пам'ятки західноукраїнського світського портретного живопису XVI ст. до нас не дійшли. Прийняті в літературі датування окремих портретів з львівських збірок останніми роками XVI ст. виявилося помилковим²²⁵.

Із спадщини майстрів портретного живопису XVII ст. теж вціліла лише дуже скромна частина пам'яток. Прийняті в літературі визначення більшості з них не витримують критики²²⁶. Кількість безсумнівних творів досить невелика. Передусім, до них належать твори з двох колекцій XVII ст.— збірок капітули кафедрального костелу у Львові та Жовківського замку. З першої походять портрети архидиякона (пізніше декана) Яна Барановського (1619), архиєпископа Миколая Красновського, декана Яна Суліковського (помилково вважається зображенням архиєпископа Яна Д. Соліковського²²⁷), каноніка Станіслава Мосцицького, неіндефікованого каноніка (з легкої руки М. Гембаровича цей портрет увійшов у літературу як зображення лікаря П'єра Ренно)²²⁸. Із жовківської колекції походять ві-

²²¹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 357, с. 506.

²²² Там ж е.— Спр. 516, с. 655.

²²³ Sprawy wojsenne króla Stefana Batorego. Dyjaryusz, relacje, listy i akta z lat 1578—1586/Zebrał i opracował X. Ignacy Połkowski //Akta historyczne do objaśnienia rzeczy polskich służące.— Kraków, 1887.— T. 11.— S. 115.

²²⁴ Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 119.

²²⁵ Див.: А л е к с а н д р о в и ч В. С. Портретная живопись во Львове...

²²⁶ Хоча пам'ятки портретного живопису XVII ст. розглянуто в монографіях М. Гембаровича, П. Білецького, П. Жолтовського, для їх докладного вивчення зроблено надто мало. Зовсім немає монографічних студій окремих пам'яток.

²²⁷ Див. посилання 225.

²²⁸ Духовний сан моделі підтверджує характерне обрамлення герба. Крім того, серед портретів, переданих у 1908 р. з кафедрального костелу до Національного музею імені короля Яна III у Львові, не було портрета П. Ренно, натомість було пошкоджене зображення не відомої духовної особи. Див.: Czołowski A. Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie.— Lwów, 1907.— S. 13.

домий портрет руського воєводи Яна Даниловича, два портрети канцлера і коронного гетьмана Станіслава Жулковського²²⁹, Якуба Собеського²³⁰ та копії другої половини XVII ст. портретів Марка Собеського, Яна Даниловича і Якуба Собеського²³¹.

Значними явищами в західноукраїнському малярстві XVII ст. є також пам'ятки іншого походження — портрети литовського гетьмана Яна Кароля Хоткевича²³², князя Христофора Збаразького²³³, невідомого в червоній шубі — з музею в Острозі²³⁴.

Очевидно, лише з-перед кінця XVII ст. у творчій практиці малярів починає утверджуватися такий специфічний вид зображення, як натрунний портрет. Першим зафіксованим у літературі є натрунний портрет Анни Яблоновської пензля Юрія Шимоновича-молодшого (Юрія-Елеутера Семигіновського), виставлений під час її похорону в костелі езуїтів у Львові 1687 р.²³⁵ На початку 1694 р. у Жовкві маляр Томаш Весолович (Вощило-вич) виконав натрунний портрет сучаського митрополита Досифея²³⁶. З пам'яток кінця XVII ст. точно датований втрачений портрет Миколая Красовського — 1699 р. Наприкінці цього століття, очевидно, було створено й портрети, відомі в літературі як «грек Мано» та «Варвара Лангішівна»²³⁷.

При досить обмеженій кількості оригінальних портретів XVII ст., які збереглися, істотно розширяють наші уявлення про цей напрям діяльності майстрів живопису архівні відомості про наявність портретів у тогочасних колекціях. Правда, це винятково цінне джерело використовувати треба обережно, оскільки здебільшого неможливо встановити походження того чи іншого твору, який іноді може бути як роботою місцевого майстра, так і мистецьким імпортом.

За архівними матеріалами найповніше можна простежити склад портретних колекцій львівських городян XVII ст. У документах міського архіву в описах майна портрети систематично фіксують, починаючи лише з дру-

²²⁹ Портрети не опубліковані, збереглися із значними втратами, один з них, повністю перемальований, належить до кінця XVI ст. Див.: А л е к с а н д р о в и ч В. С. Портретная живопись во Львове...

²³⁰ Тло портрета перемальоване, портрет поновлено або виконано вже в другій половині XVII ст., про що свідчать по-барочному агресивні нотки образу.

²³¹ Можливо, ідентичні з копіями, котрі у 1686 р. виконував жовківський маляр Войцех. Див.: М а і к о w s k i T. Mecenat Jana III w Żółkwi // Prace Komisji historii sztuki. — K r a k ó w , 1948. — Т. 9. — S. 143.

²³² Дуже близька аналогія з портретами Я. Бараповського та Я. Даниловича спростовує категоричне заперечення М. Гембровичем львівського походження пам'ятки: Г е б а г о w i c z M. Portret.... — S. 38.

²³³ Найповніше портрет проаналізовано: G e b a g o w i c z M. Portret.... — S. 29—31.

²³⁴ Барокова експресія навіть з агресивними нотками та походження пам'ятки схиляють до датування її серединою XVII ст., що близьке до запропонованої М. Гембровичем дати — друга четверть XVII ст.: G e b a g o w i c z M. Portret.... — S. 46.

²³⁵ C h r o śc i c k i J. Castris et astris. Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki // Biuletyn historii sztuki. — Warszawa, 1968. — N 3. — S. 392.

²³⁶ Атрибуцію запропонував ще Т. Маньковський: M a p k o w s k i T. Mecenat Jana III.... — S. 149. Віднайшлося її пряме документальне підтвердження: AGAD, Archiwum Czołowskiego, sygn. 403, s. 701; ЦДІА Білорусі в Мінську, ф. 694, оп. 2, спр. 9995, с. 2.

²³⁷ Нове датування першого портрета запропоновано: Б е л е ц к и й П. А. Українська портретна живопись... — С. 146; другого: О в с і й ч у к В. А. Українське мистецтво... — С. 171, приміт. 139.

гої чверті XVII ст., хоча поодинокі згадки про них, як уже мовилося, належать ще до останньої чверті XVI ст.

Перший у цьому ряду — інвентар патриція Миколая Барча з 1627 р., у якому зафіковано портрети його самого, дружини та батька²³⁸. Виконання їх не може бути віднесено в глиб XVI ст. У колекції радника Яна Алембека у 1636 р. було дев'ять портретів, котрі теж не виходили далеко за межі XVII ст.²³⁹ В інвентарі названо зображення представників трьох поколінь родини, між ними два портрети батька Я. Алембека: «батько, малюваній в молодості» та «батько першого малювання», а також двох останніх польських королів з династії Ягеллонів — Сигізмунда I та Сигізмунда II Августа. Шість портретів у 1640 р. мав міський писар Войцех Зимницький: власний портрет, портрет дружини, брата та його дружини, королів Сигізмунда III та Августа Угорського²⁴⁰. У відомого львівського скульптора Йоганна Пфістера (Фістера) були портрети його самого, дружини та їхніх батьків²⁴¹. У колекції вірменського купця Христофора Іващковича (1650) перелічено десять портретів римських імператорів, шість портретів польських королів, короля Владислава IV та шістнадцять турецьких султанів²⁴². Сім портретів королів належало у 1651 р. вірменинові Голубу Аведиковичу²⁴³. Серед картин Станіслава Вільчека у 1659 р. крім шести родинних портретів, починаючи від прадіда, були зображення королів Стефана Баторія, Сигізмунда II, Владислава IV, гетьманів і канцлерів Яна Замойського, Станіслава Жулковського, Станіслава Конецпольського, портрети родичів — подружжя Лангів²⁴⁴. У вірменина Бернатовича крім портретів його та сина вказано у 1672 р. вісімнадцять портретів польських королів та десять портретів «різних римських імператорів»²⁴⁵. Хірург Станіслав Кастеллі володів портретами королів Владислава IV (на золотистій шкірі) та Михаїла, королеви Людвіки-Марії Гонзага і якогось гетьмана (1672)²⁴⁶.

У багатьох львів'ян, починаючи із середини XVII ст., зафіковано поодинокі портрети — як родинні, так і інших осіб. З 1650-х рр. можна назвати портрети кушніра Лукаша Авенштока та його першої дружини²⁴⁷, вірменського священика Христофора Глушковича²⁴⁸, радника короля Владислава IV Матвія Гайдера²⁴⁹ — у вірменина Івашка Богдановича²⁵⁰, краківського каштеляна Потоцького та дітей — у доктора медицини Якуба Гідельчика²⁵¹, королів Владислава IV та Сигізмунда III з дружиною — у Станіслава Лабунського²⁵², тестя Каспера Юзефовича — в ап-

²³⁸ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 58, с. 894—895.

²³⁹ Там ж е.— Спр. 51, с. 1454, 1456, 1459, 1461.

²⁴⁰ Там ж е.— Спр. 55, с. 1363—1364; спр. 348, с. 1679.

²⁴¹ Там ж е.— Спр. 57, с. 1053.

²⁴² Там ж е.— Спр. 350, с. 131; спр. 528, с. 583.

²⁴³ Там ж е.— Спр. 529, с. 294.

²⁴⁴ Там ж е.— Спр. 68, с. 539, 549, 560, 571.

²⁴⁵ Там ж е.— Спр. 352, с. 159.

²⁴⁶ Там ж е.— Спр. 355, с. 179.

²⁴⁷ Там ж е.— Спр. 351, с. 404.

²⁴⁸ Там ж е.— Спр. 350, с. 303.

²⁴⁹ Там ж е.— Спр. 677, с. 54; ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 141 (Чоловський), 2157, с. 14.

²⁵⁰ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 530, с. 205.

²⁵¹ Там ж е.— Спр. 268, с. 1034.

²⁵² Там ж е.— Спр. 353, с. 585.

текаря Станіслава Гедзицького²⁵³, власний портрет — у радника Станіслава Вільчека²⁵⁴.

Скупіші відомості дійшли до нас про поширення портрету на львівському ґрунті в останній третині XVII ст. Купець італійського походження Філіпп Дуччі у 1674 р. мав портрети короля, королеви, сина та дружини²⁵⁵. У купця Домініка Оброцького того ж року зафіксовано його портрет²⁵⁶. Вірменин Христофор Торосович володів власним портретом та зображенням свого батька (1676)²⁵⁷. Маріанна Августиновичівна у 1677 р. отримала з материзни портрети матері та батька²⁵⁸. В інвентарі братського діяча Семена Лавришевича (1687) названо портрет його самого та два дитячі²⁵⁹. Інвентар Петра Вілька з 1691 р. називає портрет його самого та короля²⁶⁰. У райці Станіслава Майдешевича у 1689 р. згадано портрети «пана Майдешевича старого» та батька»²⁶¹. У самих лише інвентарях радника Бенедикта Вільчека з 1695 р. фігурує дванадцять родинних та інших портретів, в тому числі три портрети короля, королеви, «небіжчика Пана Жулкевського», «королеви старої старосвітській»²⁶². В інвентарі дружини львівського лавника Малгожати Ожевичевої зазначено чотири портрети: лавника Лукаша Пукажевського, два портрети «родича» райці Миколая Врублицького та львівського міщанина Панаха²⁶³. В опису майна Катерини Толочкової — її портрет, зображення обох її чоловіків та короля Зигмунта²⁶⁴. Обидва інвентарі — з 1699 р.

Якщо описи львівських колекцій дають досить багату картину поширення портрету, то відомостей з інших західноукраїнських міст майже не збереглося. Єдиний відомий виняток — згадка про портрети купця шотландського походження Якуба Пікена, його дружини та дітей в актових книгах міста Бродів²⁶⁵.

У XVII ст. портрет мав найбільше поширення в середовищі шляхти та магнатерії, тому цінні матеріали про нього могли б дати описи колекцій замків та палаців, однак таких описів із XVII ст. збереглося дуже мало. З першої половини XVII ст. відомий лише склад родинної галереї Радзівіллів у замку в Олиці на Волині, котра, судячи з опублікованих Ш. Старовольським написів на портретах, включала зображення сорока трьох представників роду від початків XVI ст.²⁶⁶ У Жовківському замку в 1671 р. згадано п'ятдесят портретів «королів і панів» та «різних персон», з яких окремо названо лише одного із власників замку — Якуба Собеського²⁶⁷.

²⁵³ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 68, с. 26.

²⁵⁴ Там же.— Спр. 80, с. 1016.

²⁵⁵ Там же.— Спр. 355, с. 481.

²⁵⁶ Там же.— Спр. 548, с. 1857.

²⁵⁷ Там же.— Спр. 543, с. 241.

²⁵⁸ Там же.— Спр. 548, с. 151.

²⁵⁹ Там же.— Спр. 89, с. 564.

²⁶⁰ Там же.— Спр. 352, с. 781.

²⁶¹ Там же.— Спр. 371, с. 906.

²⁶² Там же.— Спр. 91, с. 345; спр. 196, с. 2683.

²⁶³ Там же.— Спр. 198, с. 364—365.

²⁶⁴ Там же.— С. 766.

²⁶⁵ Там же.— Ф. 24, оп. 1, спр. 31, с. 179; Созанський І. З минувшини м. Бродів// Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1910.— Т. 98.— С. 23.

²⁶⁶ Starovolscio S. Monumenta Sarmatarum.— Cracoviae, MDCLY.— P. 529—531.

²⁶⁷ Gębarowicz M. Materiały źródłowe...— S. 118, 119.

Згодом колекція, очевидно, поповнилася, оскільки у 1688 р. маляр Казимир відновлював 66 старих портретів²⁶⁸

На тлі наявних відомостей до історії західноукраїнського портретного малярства XVII ст. найбільшою рідкістю є документальні згадки про виконання портретів: їх зафіковано лише чотири. На початку 1648 р. львівський маляр Іван Городецький виконав декілька портретів померлого брацлавського воєводи Олександра-Домініка Казановського, з яких львівський маляр Ян Креззвалле вибрав найбільш подібний, котрий мав бути використаний під час похоронної церемонії²⁶⁹. Бродівський маляр Федір у 1659 р. виконав на замовлення шляхтича Порадовського невеликий його портрет, котрий той збирався відіслати як подарунок сестрі²⁷⁰. У 1686 р. жовківський маляр Войцех копіював портрети з колекції Жовківського замку²⁷¹. Виявлено також свідчення львівського маляра Олександра Ляневського (Ляницького) про те, що 1697 р. він малював портрет нараївського старости Василевського²⁷². До цього можна додати ще згадку про натрунний портрет Анни Яблоновської пензля Юрія Шимоновича-молодшого з 1687 р.²⁷³

Портрет виявився єдиним світським жанром, до якого часто вдавалися майстри західноукраїнського малярства XVI—XVII ст. І це становить одну з характерних особливостей мистецької культури регіону. Світську тематику у творах непортретного жанру використовувано незрівнянно рідше. Вперше вона документально зафікована у статуті львівського малярського цеху кінця XVI ст., згідно з яким до складу цехового «шпедевру» входили баталія або сцена полювання. Про малювання сцен ловів відомостей з того часу немає.

Натомість баталія, активно звернута до сучасності, покликана прославляти перемоги та полководців, мала значно ширший простір для розвитку. Її поширення на західноукраїнському ґрунті розпочинається від «Битви під Клушино»²⁷⁴, з унікального ансамблю баталій жовківського парафіяльного костьолу (три інші баталії виконали іноземні майстри). У 1634 р. у Львові виконано баталію до тріумfalних воріт, споруджених з нагоди зустрічі короля Владислава IV²⁷⁵. Дальший розвиток баталістики припадає на останню третину XVII ст. і пов'язаний з антитурецькими війнами. Унікальною пам'яткою тієї епохи є «Театр перемоги над турками і татарами під Хотином у 1673 р.»²⁷⁶ й інші аналогічні композиції, згадані в опису замку в

²⁶⁸ Maikowski T. Mecenat...— S. 143.

²⁶⁹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 461, с. 13.

²⁷⁰ Докладніше про цей портрет див.: Александрович В. Малярський осередок в Бродах//Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 115—116.

²⁷¹ Maikowski T. Mecenat...— S. 143.

²⁷² ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 481, с. 376.

²⁷³ Див. посилання 235.

²⁷⁴ Найдокладніше картину розглянув і вперше опублікував: Gęba wicz M. Początki malarstwa historycznego w Polsce.— Wrocław; Warszawa; Kraków, Gdańsk, 1981.— S. 154—156, tabl. 78—81. Починаючи від А. Чоловського (SKHS — Т. 8.— Szp. CCCP), баталію приписують львівському вірменському маляреві С. Богушовичу, хоч аргументованих доказів його авторства немає.

²⁷⁵ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 737, с. 141. За свідченням указаного тут запису, картину малювало 12 майстрів.

²⁷⁶ Gęba wicz M. Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego// Studia Wilanowskie.— Warszawa, 1979.— Т. 3—4.— S. 45—62.

Ляшках-Мурованих 1748 р.²⁷⁷ Після битви під Віднем 1683 р. стали поширюватися її зображення, проте згадки про них з XVII ст. до нас не дійшли.

Нарівні з баталією у XVII ст. розвивався тісно з нею пов'язаний історичний живопис. Історичний характер мали згадувані алегоричні композиції розписів Добромульського замку²⁷⁸. Уявлення про них дає унікальна картина, присвячена рокошу Жебжидовського²⁷⁹. Про популярність такого роду композицій у пізніші часи свідчить картина «Республіка повергнена і нещасна» в інвентарі львівського радника Якуба Крауза (1673)²⁸⁰ та якісь «політичні картини» в посмертному інвенарі дружини львівського міщанина Яна Гутслагера Анни (не пізніше 1646 р.)²⁸¹.

Історична тематика виступає у плафонах парадних залів палаців. Час їх появи на західноукраїнських землях встановити не вдається. М. Гембарович відніс до початку XVII ст. план розміщення композицій плафона парадного залу замку Мнішків на тему польської інтервенції у Росії на початку XVII ст.²⁸², проте він, імовірно, належить до пізнішого часу*. Якщо це так, то найранішими відомими є втрачені плафони Підгорецького замку, частину з яких виконав голландський мальяр Ян де Баан у 1663 р.²⁸³ Оригінальна пам'ятка плафонного історичного мальорства XVII ст.— відома картина «Коронаційний похід та коронація Марини Мнішек»²⁸⁴.

Архівні відомості про живописні плафони дуже обмежені. І все ж можна говорити про певну поширеність таких зображень. До вже згаданих додамо композиції «Воскресіння», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа» та «Вознесіння Богородиці» на стелі каплиці замку в Бродах (1689)²⁸⁵.

Пейзажного живопису як самостійного жанру в західноукраїнському мальорстві того часу не було. Проте в окремих іконах з початку XVII ст. пейзажні мотиви посідають помітне місце. Досить згадати унікальну сцену жнив в іконі «Пророк Данило у рові з левами»²⁸⁶ чи пейзажні тла таких пам'яток львівського походження, як архієрейський Служебник та Требник Івана Боярського²⁸⁷ (мініатюри зі святителями), ікона «Іван Богослов зі сценами життя»²⁸⁸. У XVII ст. цю лінію пейзажу в іконі найбільше розви-

²⁷⁷ Gębałowicz M. Materiały źródłowe...— S. 69.

²⁷⁸ Див. посилання 23.

²⁷⁹ Жолтоський П. М. Український живопис...— С. 245.

²⁸⁰ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 80, с. 571.

²⁸¹ Там же.— Спр. 257, с. 1301.

²⁸² Gębałowicz M. Roczałki...— S. 136, 150—152.

* Почек, яким виконано всі пояснівальні написи, за палеографічними ознаками належить не до початку, а до другої половини XVII ст.

²⁸³ Bania Z. Pałac w Podhorcach//Rocznik historii sztuki.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1981.— S. 130—141.

²⁸⁴ Останнім картину докладно вивчав М. Гембарович: Gębałowicz M. Roczałki...— S. 136—138. Нові відомості про «московську поїздку» львівського вірменського мальяра С. Богушовича змушують переглянути тлумачення цієї композиції. Див.: Александрович В. Архівні матеріали до російського епізоду біографії львівського мальяра вірменського походження Симона Богушовича // Український археографічний щорічник.— К., 1992.— Нова серія. Вип. 1 Український археографічний збірник. Т. 4.— С. 211—218.

²⁸⁵ AGAD, Archiwum Radziwiłłów, działy. XXV. sygn. 4716, S. 24.

²⁸⁶ Професия — реставратор...— С. 38—39.

²⁸⁷ У літературі відомий як Служебник Йова Борецького чи Петра Могили. Нові дані про його походження див.: Александрович В. С., Мицько І. З. Архієрейський Служебник і Требник Івана Боярського. Нова інтерпретація унікального рукописного кодексу 1632 року // Пам'ятки України.— 1993.—Ч. 1—6.— С. 74—84.

²⁸⁸ Свенцицька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Табл. 74.

нув Іван Руткович в композиціях жовківського іконостасу «Втеча в Єгипет», «Христос на шляху в Емаус», «З’явлення Христа Марії-Магдалині» та інших.

Значно більшу роль елементи пейзажу відігравали в іконах роботи майстрів польського походження. Прикладами можуть бути згадувана неопублікована двостороння ікона XVI ст. «Розп’яття/Зняття з хреста», «Богоматір з святыми на тлі Львова»²⁸⁹ 30—40-х рр. XVII ст. чи краєвид монастиря бернардинів у Львові на зображені святого Яна з Дуклі²⁹⁰.

Окремо слід згадати «ланшафти», котрі досить часто фігурують в описах картин XVII ст. Так, серед картин львівського патріція Станіслава Юзефовича (1667) названо «ланшафт самаритянина» та «два ланшафти, на одному Емаус, а на другому полотні штука святого Петра»²⁹¹. В інвентарі львівського радника Бенедикта Вільчека з 1695 р. названа «картина ланшафт усікновення (голови — В. А.) св. Яна»²⁹². Отже, під «ланшафтами» треба розуміти пейзажі зі сценами з біблійної історії та житті святих. На жаль, автентичних такого роду творів західноукраїнських майстрів XVII ст. досі виявити не вдалося.

Важливим напрямом у західноукраїнському майстрстві була книжкова мініатюра. Роботу майстрів живопису над художнім оформленням рукописних книг підкреслюємо особливо, оскільки в літературі з’явилася тенденція приписувати мініатюри переписувачам²⁹³. Проте високий професійний рівень переважно більшості відомих мініатюр нèспростовно доводить, що виконували їх саме живописці.

Тематичний репертуар української ілюстрованої рукописної книги досить обмежений. Відомі ілюстрації — це переважно зображення авторів чотирьох канонічних євангельських текстів. Серед таких пам’яток XVI ст. найвідоміша — Пересопницьке Євангеліє 1556—1561 рр.²⁹⁴ довкола якого групується ще ряд мініатюр середини XVI ст., зокрема ілюстрації, пов’язувані з майстром Андрійчиною²⁹⁵, та мініатюри Євангелія з Хищевич²⁹⁶ і Поляниці²⁹⁷. Поряд із майстрами-професіоналами, мініатюри яких належать до найхарактерніших пам’яток тогочасного західноукраїнського майстрства, над декорацією рукописних кодексів працювали і митці, які представляли народну течію в тогочасному живопису. Характерним прикладом їхньої творчості можуть бути відомі мініатюри Євангелія з Вовкова²⁹⁸.

²⁸⁹ M a i k o w s k i T. Lwowski cech malarzy... — Tabl. 28.

²⁹⁰ I b i d. — Tabl. 19.

²⁹¹ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 354, с. 869—870.

²⁹² Там же. — Спр. 91, с. 344.

²⁹³ Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. — К., 1960. — С. 115, приміт. 1; Жолтоський П. М. Мініатюра XIV — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. — Т. 2. — С. 328—329; Попов П. Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили // Народна творчість та етнографія. — 1969. — № 6. — С. 42, 43.

²⁹⁴ Грузинский А. «Пересопницкое Евангелие» как памятник эпохи Возрождения в Южной России в XVI веке // Искусство. — 1911. — № 1. — С. 1—48.

²⁹⁵ Міляєва Л. С. Майстер XVI ст. Андрійчина // Українське мистецтвознавство. — К., 1971. — Вип. 5. — С. 162—179.

²⁹⁶ Опубліковані: Свенцицький І. Прикраси рукописів Галицької України XVI в. — Жовква, 1922. — Вип. 1.

²⁹⁷ Львівський історичний музей, рук. 19. Мініатюра «Євангеліст Іоанн» опублікована: Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XVI—XVIII ст. — К., 1974. — Табл. XLII.

²⁹⁸ Опубліковані: Свенцицький І. Прикраси рукописів... — Жовква, 1922. — Вип. 2.

Західноукраїнські мальярі активно працювали в мініатюрі впродовж усього XVI ст. Інтенсивне поширення з другої половини XVI ст. друкованої книги неминуче вело до поступового зникнення мініатюри. Однак якраз у цей, прикінцевий період розвитку професійної книжкової мініатюри у львівському мальарському середовищі було створено кілька шедеврів, котрі свідчать про інтенсивні творчі пошуки майстрів у нових історичних умовах. До них належать мініатюри недатованого Євангелія кінця XVI ст.²⁹⁹ та безпідставно приписувані Андрієві Пеленичці мініатюри Євангелія 1602 р.³⁰⁰, котрі є найвидатнішим відомим твором львівського мальарства на зламі XVI—XVII ст. *, а також пізніше Євангеліє³⁰¹, яке дає приклад зрілого стилю львівського мальарства раннього XVII ст. у мініатюрі. Завершують цю лінію розвитку, хоч і стоять осібно від неї, мініатюри загадуваних архиерейського Служебника і Требника Івана Боярського (1632). Виконані у Львові, його мініатюри мають у собі настільки виразні елементи західної художньої традиції, що є підстави пов'язувати пам'ятку з львівськими майстрами європейської орієнтації.

Книжкова мініатюра львівських майстрів польського походження відома нині лише за поодинокими пам'ятками. XVI ст. репрезентують ініціали рукописів зі збірки кафедрального костелу у Львові³⁰², частина з яких позначена відчутним впливом східнохристиянської традиції³⁰³. Із XVII ст. пам'ятки такого походження не відомі. У творчості майстрів цього напряму мініатюра знаходить своє продовження хіба що в мальарській декорації окремих документів, як, наприклад, дипломів львівського католицького архієпископа Яна Тарновського з 1659 та 1669 рр.³⁰⁴

Дискусійним залишається питання про участь вірменських мальярів в оздобленні рукописних книг. Художнє оформлення цих книг виконували переважно самі переписувачі, тому навіть у найкращих зразках, таких, як Біблія Лазаря з Баберту 1618 р.³⁰⁵, рівень мініатюр не був досить високий. Твердження Т. Маньковського про те, що мініатюри виконав відомий львівський вірменський мальяр Павло Богуш³⁰⁶, очевидно, є непорозумінням, оскільки творча спадщина цього майстра не відома.

Із появою друкарства складався новий напрям «книжної» діяльності мальярів, пов'язаний з проектуванням мистецького оздоблення друкованих книг. З цього погляду характерний епізод створення львівським мальярем Лавріоном Пухалою рисунка гравюри фронтиспіса Львівського Апостола

²⁹⁹ Львівський історичний музей, рук.10. Див.: також: Логвин Г. Н. З глибин...— Табл. XLIX.

³⁰⁰ Логвин Г. Н. З глибин...— С. 164—165, табл. LVII. Андрій Пеленичка, котрий, за відомими даними, «предсловія пописал золотом», насправді був переписувачем — див. переписаний ним Пролог у збірці Національного музею у Львові: Григорчук Л. М. Иван Федоров и распространение на Украине новгородско-московского типавязи // Федоровские чтения. 1983.— М., 1987.— С. 190—191.

* У 1989 р. автор цієї статті виявив частину іконостасу цього майстра — царські врата та намісні ікони «Спас» і «Богородиця».

³⁰¹ ЛНБ АН України, від. рукописів, НД/52. Пор.: Логвин Г. Н. З глибин...— Табл. XXXIV.

³⁰² НБ ЛДУ, від. рукописів, № 1552/V, 1553/V, 1554/I.

³⁰³ Там же.— № 1553/V, арк. 225, 239.

³⁰⁴ Gębałowicz M. O iluminowanych dokumentach epoki baroku // Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1967.— N 4.— S. 459—478.

³⁰⁵ Ма́йко́вский T. Sztuka ormian lwowskich.— S. 91—93 (відбиток).

³⁰⁶ Ibid.— S. 152.

1574 р.³⁰⁷. Відомий Гринь Іванович із Заблудова був і малярем, і гравером, і словолитником.

Конкретних відомостей про цей напрям діяльності західноукраїнських малярів XVII ст. збереглося небагато. Усі вони стосуються львівської братської друкарні середини XVII ст. Серед видатків на підготовку до друку Апфологіона у 1650—1651 рр. значиться плата за рисування 20 літер маляреві³⁰⁸. 1664 р. маляр рисував великі літери до Псалтиря³⁰⁹. Того ж року малярі Андрушко та Севастян з челядником рисували фігури до Тріоді пісної³¹⁰. У 1667 р. маляр отримав плату за малювання титульного аркуша та шести «фігурок» до Требників³¹¹. Двома роками пізніше маляреві заплачено з братської каси за рисування чотирьох євангелістів³¹². Співпраця малярів з львівськими друкарнями, отже, була помітним напрямом діяльності майстрів тогочасного західноукраїнського малярства, продовженням традиційного взаємозв'язку майстрів живопису і творців книги.

Наявні відомості про діяльність майстрів західноукраїнського малярства XVI—XVII ст. неминуче мають обмежений характер і не можуть претендувати на вичерпне відтворення мистецького процесу в усій його повноті. Проте, зіставляючи та аналізуючи ці відомості, можемо з'ясувати особливості розвитку західноукраїнського малярства XVI—XVII ст., роль та місце малярів у мистецькому і загальнокультурному процесах. На часі ретельне і всебічне вивчення іншого основного напряму діяльності майстрів живопису, який у термінології епохи окреслювався як «роботи малярські» й котрому спеціальна література майже зовсім не приділяла уваги.

Volodymyr ALEKSANDROVYCH

**FINE ARTS TRENDS IN THE CREATIVE ACTIVITY
OF WEST-UKRAINIAN PAINTERS IN THE 16th-17th cc.**

The creative activity of the Ukrainian painters of the 16th-17th cc. was evolving in two directions: fine arts and applied arts. Both the trends were closely interwoven with each other. Yet, their assessment in the history of Ukrainian arts is in some respects equivocal, the latter having been ignored or even hushed up in the literature on the subject. The major pathways of the development of art were moulded predominantly by fine arts. Monumental painting both religious and (less often) secular occupied a somewhat less significant place in the overall painting of the 16th-17th cc. In the last decades of the 16th c. iconography was far more thriving than other kinds of monumental painting including lay painting. A typically Ukrainian trend in iconography consisting in the triple variant of «Iconostasis — Christ Passion — Day of the Last Judgement» was taken over by the high multi-tier iconostasis at the end of the 17th c. Separate icons began to be popular with the second half of the 16th c. Falling back on the European tradition a new system of secular arts, in particular portrait painting began to evolve. Lay non-portrait themes were fairly rare. Paintings in books were thriving from the middle of the 16th c. till the beginning of the 17th c. before they were ousted by printing and engravings. The development of fine arts is traced by original sources and also by the known as well as newly discovered archives records.

³⁰⁷ Авторство Л. Пухали першим вказав: Січинський В. Гравюри українського перводруку // Літературно-науковий вісник.— 1924.— Кн. 6.— С. 150—152.

³⁰⁸ ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 179, с. 1205.

³⁰⁹ Архів ЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 593.

³¹⁰ Там же.— С. 591.

³¹¹ ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1090, арк. 1 зв., 3.

³¹² Архів ЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 495.