

6992

Богдан Загайкевич.

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

ПРИЧИНКИ ДО ІСТОРІЇ ГАЛИЦЬКО-
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

I.

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

XVI—XVII. СТ.

ПІД ПОКРОВОМ СТАВРОПИГІЇ.

ЛЬВІВ 1920.

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

XVI—XVII.

ПІД ПОКРОВОМ СТАВРОПИГІЇ.

ЛЬВІВ 1920.



№ 6992

75(477)(09)15/16"

З ДРУКАРНІ СТАВРОПИГІЙСЬКОГО ІНСТИТУТА.

ПІД УПРАВОЮ Ю. СИДОРАКА.

З М І С Т:

I.

Значіння Савропигії. — Мета начерку. — Перечення Лозинського. — Позитивні дані привілеїв Соколовського. — Шовіністичний цех. — Утраквістичний цех. — Становище українських малярів Львова. — Тип українського артиста.	стор. 7—17
--	---

II.

Заходи Савропигії над будовою церков третьої і четвертої з ряду. — Поліхромія і ікони третьої церкви. — Просьба братчиків до царя. — „Візерунки“ гербів. — Іконостас Сеньковича. — Легенда про „грецького маляра“. — Федір Сенькович. — Микола Петрахович. — Родина Корунків. — Олександр Ляницький.	17—30
--	-------

III.

Спроба відтворення стану малярського вивінування церков львівської Савропигії протягом XVI—XVII. століття на основі тогочасних інвентарів і принагідних записок. — Релятивна вартість братських інвентарів для нашого питання. — Доповнюючі звістки.	31—37
--	-------

IV.

Недоля збережених мальовил. — Красші з них вивезено в Росію. — Збережені на місці останки. — Мальовила Савропигійського музею, підозрілі о походження зі Ставр. церков. — Мальовила Онуфрейської церкви.	37—48
--	-------

V.

Подільська і українська історіографія галицько-української іконописі. — Періодичні публікації. — Словарі. — Соколовські. — Дзедушицькі. — Лозинські. — Войцеховські. — Подляха. — Петрушевич. — Свенціцький. — Грушівський. — Шептицький і наймолодші дослідники.	48—57
---	-------

VI.

стор.

Стан малярства на землях грецького обряду і в Польщі XVI—XVII. ст. — Московщина. — Молдаво-Волощина. — Атос. — Крета. — Балкан. — Цехове малярство. — Дефідерат будучого. — Рекапітуляція.

57—67

VII.

Індекс львівських малярів-Українців XVI—XVII. ст.

67—74

VIII.

Українські львівські дереворитники XVII. ст.

67—74

IX.

Хронологічне зіставлення актів, що в'яжуться з долею галицько-українського, головню-ж львівського малярства XVI—XVII. ст.

80—84

I.

Значіння Ставропігії. — Мета начерку. — Перечення Лозинського — Позитивні дані привілеїв Соліковського. — Шовіністичний цех. — Утраквістичний цех — Становище українських малярів Львова. — Тип українського артиста XVI. ст.

Львівська Ставропігія зі своєю поверх 300-літньою минувиною дожидає цілого ряду монографій. Між иньшими питання її відношення до українського мистецтва стоїть до нині отвором. Ніхто ще не підходив до нього з того боку, хоча про змагання Ставропігії до осяяння своєї культурно-національної діяльності „ліпотою“ плястичних форм писано уже нераз. Ні вичерпати предмету, ні увійти в його істоту нікому досі може й не приходило на думку, хоча з дня на день поширюєть ся свідомість того, що львівська Ставропігія має в своїй культурницькому білянсі — найкращі твори галицько-української кам'яної архітектури, що в її лоні було довгий час місце для розвитку своєрідного малярства, що працюючи в ній і для неї графіки XVI—XVIII. ст. творять на тлі славянської графіки okreśлену стилеву групу, та що все те разом узятє, може послужити невичерпаємою криницею культурних здобутків і творчих залогень на будучє.

Наш скороспішний, фрагментаричний начерк, не маючи претенсій на монографію, має на меті кинути бодай промінчик світла на обставини, серед яких вироблював ся характер українського малярства XVI—XVII століть на твердому ґрунті Львіґрада.

Коли мало не сорок літ тому назад намагав ся пок. В. Лозинський у своїй розвідці про церковне малярство на Русі¹⁾ звести, до можливого в ті часи, абсурду твердження

¹⁾ „Kwartalnik Historyczny“ — 1887. ст. 149—200.

Дзедушицького і Соколовського про своєрідність галицько-українського малярства, то між іншими поставив гіпотезу, що для розвитку малярства, якого творами могли би бути прекрасні іконостаси в роді Рогатинського, чи Богородчанського не було в свій час центра на ґрунті галицької України. Не був ним, на думку Лозінського, ні Київ, ні Львів, хоча останній міг, а навіть повинен був ним стати.

Міжнародний характер Львова, як визначного торговельного емпорія, його сильно зорганізована руська суспільність, в якій були багаті купці і міщани, оперта на братстві Ставропігії і на жертвенній підмозі таких Балабанів, Корняків, Могилів, його часті взаємини з далеким сходом і далеким заходом, рівень тогочасної його цивілізації, все те промовляло би за тим, що коли де, то в тій столиці, повинно би знайти одно зі своїх найважливіших осередків українське мистецтво з ціхами західно-європейських впливів.

Однаке проти такого самозрозумілого припущення боронить ся Лозінські „фактами“ які на його думку вирішують питання, раз на все, негативно.

Отже першим з них має бути факт, що 1592. р. вислало львівське братство посольство до царя Федора Івановича з проською о ікони для Успенської церкви, мотивуючи її тим, що „у нас не обрїтають ся іскусні з о г р а ф и¹⁾“.

Другим протидоказом мала би послужити нестача жерельних вісток про існування в ті часи українських малярів у Львові, з яких ледви одного Андрія Русина, що 1542. був у Львові, зміг вишукати Дионісій Зубрицький, на думку Лозінського „геніальний письменник“ у вишукуванні українських знаменитостей²⁾.

Третім з ряду протидоказом вважає Лозінські привілей польського єпископа Соліковського з 1596. р. в якому вичислено цілий ряд львівських малярів, тільки католиків з виключенням Українців³⁾.

Далі інвентар з 1649. р. зладжений Константином Медзепетою виказує одно тільки прізвище „Федора маляра“, автора плащениці з білого шовку⁴⁾.

Про маляря Петраховича знав Лозінські тільки, що він малював для Успенської церкви ікони, але „ані тих ікон ніхто не в силі нині показати, ані оцінити їх мистецької вартости“.

¹⁾ „Юбилейное Изданіе“ — ХСVI.

²⁾ D. Zubrzycki — Kronika miasta Lwowa. Lwów 1844 ст. 147

³⁾ E. Rastawiecki: Słownik malarzów polskich. Warszawa 1850. II. ст. 235.

⁴⁾ Рукопись бібліотеки Осолінських ч. кат. 2170. ст. 46.

Документ „інтерцизи“ поміж братством а малярем Миколою Петраховичем з дня 24. червня 1637. р. уповажнює Лозинського єдино до того, щоби признати, що у Львові „бодай до певної степені управлявано церковне мистецтво“.

В парі з тим висока, як на ті часи, сума 1200 зл. винагороди за роботу, як також короткий речинець для виконання узятю на себе зобов'язання (6 місяців) дозволяє Лозинському на сумніви що до мистецької стійности творів Петраховича.

Лозинські „не знав, що зробити“ з надворним малярем короля Собеского „Василем зі Львова“ (припускаємим творцем іконостасу в Краснопуші) при чім повнею радости сповняє серце того, тенденційного наскрізь дослідника, факт, що мальовила „То ми Міліковського“ (види Єрусалиму і Атонської гори, що до недавня висіли на стінах ставропигійського підсіння) є „страшною мазаниною“.

В кінці останним із протидоказів Лозинського є мнима недостача настінних фресків з того часу, які могли би говорити бодай про виконання їх на місці.

Все те викликає в ньому, що правда, особисте переконання, що „мистецтва місцевого, розвинутого і до вищої міри управляваного на Русі не було“.

Не дивлячись на те, що протягом тих чотирьох десятиків літ, які межують нас від негативних висновків Лозинського, питання всеж таки не вирішено в усій ширині, стан історіографії галицько-українського малярства XVI—XVII. ст. дає нам уже нині спромогу протиставити негациям Лозинського позитивні дані.

В першу чергу, коли ходить о Львів і о Ставропигійське Братство, як заборолу національно-культурних змагань Галицької України.

Побачимо се зразу, переходячи висновки Лозинського точка за точкою. Отже першою противагою того, що „в нас не обритають ся іскусніі зографи“ може послужити факт, що тих іскусних зографів було у Львові доволі ще 1565. р. коли то молдавський воевода Олександр просив львівську Ставропигію, щоби вона згодила для нього малярів, якіб мали „нашу церкву малювати у середині по всім стінам, зверху аж до долини, як звичай велить добрими красками, щоби мальовило було певне“¹⁾.

Відтак число відомих нині українських малярів, які працювали протягом XVI—XVII. ст. у Львові давно уже добігає сотні. Стало ся се в першій таки мірі, дякуючи мимовільним нахідкам самого Лозинського та Фердинанда Бостеля, який в 1892 р. предложив львів-

¹⁾ Юбил. Издание XIX.

ському гуртові Комісії по історії мистецтва в Польщі“ список 51, переважно, українських малярів, що працювали в періоді часу від 1383—1700. р.

Та вже найблагіщої критики не видержує відвага Лозинського покористуватися привілеями єпископа Соліковського, як протидоказами естествознання в ті часи широко розвиненого українського малярства у Львові.

Привілеїв тих маємо два, оба з 1596. р. з кінця століття, яке деякі наші історики очеркують, як століття пригноблення і упадку національно-культурної відпорності України взагалі, а українського Львова з особня¹⁾.

На щасте довідуємося відтіля, що українські малярі мали в свій час нагоду „насміхатися над католиками, що отсе твори виконані їх руками в костелі почитали і боготворили“, супроти чого „забороняємо виконування (малярського мистецтва) Вірменам і Русинам, як також иньшим схизматикам під загрозою гривни, яку наложити ся на проступників“.

Далі читаємо в I. привілею:

„Постановляємо, що усі братства і товариства артистів, коли не є уладжені після приписів і в послушенстві костела, треба знести і розв'язати. Бо хтож не бачить, що товариства (мистецькі цехи) схизматиків підкопують костельний лад і псують послушенство супроти римського костела, який одинокий є католицький?“

„Маючи те на оці, признаємо негідним, щоби невільник і упрямі користувалися тими самими, що вільні свободами і полегчами, бо могло би здаватися, що через спільне пожиття і через вживання спільної з католиками свободи, утверджується їх у їхньому блуді“.

Скільки позитивного для характеристики тогочасного українського малярства криється в словах:

„Є дуже багато наших, які в малярському мистецтві так відзначаються, що полишають схизматиків поза собою“, але мабуть не дуже, коли щойно „по визначенню їм нагород будуть їх перевисшати чимраз більше“.

Конець кінців грозить Соліковські, що „наколиб на якій небудь іконі, вівтарі, намогильнику, чи хоругві не було витиснутої печаті (католицького цеху) то річи тої ані ми, ані наші наслідники не поставимо і Богови не жертвуємо“.

Непримиримо острий тон I. привілею з 21. січня 1596. р. помітно слабне кілька ледви місяців пізніше в II. привілею з липня тогож року.

Соліковські уже не виганяє і не виклинає, але наче запрошує українських малярів до участі в католицькому цеху, тільки щоби вони „були послушні та вгамували

¹⁾ Оригінали в Потужницькій бібліотеці г-р. Дідушицьких у Львові.

трохи свою гордість, тоді ми не тільки полюбимо би їх, як братів, але згодили би ся допустити їх до участі в усіх наших привілеях. Тому то могли муть наші католицькі малярі допускати і приймати до свого братства і таких, які в релігійних своїх обрядах заховувати муть з нами мир і любов“.

Загроза клятви на тих, що відважили би ся „мальовила виконані схизматиками, або не признаючими того братства купувати і поміщувати в святинях“ пройшла доволі нечутно, коли маємо приміром вістки, що в нинішній латинській катедрі були ще в XVIII. ст. мальовила з руськими написами¹⁾.

Таким чином вістря останнього аргументу Лозинського звертаєть ся з невимовною льогікою проти його виводів.

Виходить, що українських малярів було при кінці XVI. ст. у Львові багато, що творили вони свій цех, коли треба було його розв'язати, та що роблячи католицьким малярям конкуренцію, на певно не без причини, були горді і насміхали ся над безпомічністю католицьких малярів. Що більше, є навіть дані припускати, що іконопись була протягом XVI. ст. свого рода монополем Українців, які почувавши свою виспість над католиками, по словам тогож таки Соліковського „не допускали людей католицького віроісповідання до вивчення малярського мистецтва“.

Самозрозуміло, що коли католицькі малярі, основавши цех у Льворі, почували за собою, коли не виспість над Українцями, то плечі уряду, відплатились Українцям тимже добром; в архіві Ставропігійського музею зберігав ся до недавна спис руських ремісників, яких католики не хотіли прийняти до цеху²⁾.

Список, що походить, мабуть, з кінця XVI. ст., згадує поміж виключеними з цеху малярами майстрів Лавриша та Семена, сина малярського майстра.

Те, що інвентар Медзапети з половини XVII ст. зладжений людиною, що чейже не думала про археологічну інвентаризацію церковного добра, виказує тільки одного маляра, так само не може послужити аргументом для обосновання негачій Лозинського, як не є аргументами слабкі мальовила Малиновського, що чейже був одним з багатьох, які поміж собою ріжнили ся як талантом, так і степенем технічного вишколення.

В кінці настінні фрески, датовані XVI—XVII. століттям, перестають з часом бути виїмковими, коли з львівських згадаємо хочби фрагменти фрескового фризу на п'ятиницькій вежі, або медальйони в камениці Красовських при Бляхарській вулиці.

¹⁾ Рукопись з 1727. р. Библиотека Оссолинских ч. 2112.

²⁾ Архив Юго-Зап. Россіи, ч. I. т. X. ст. 501.

Далеко характеристичнішим для определения того-часного стану культурно-мистецьких сил Львова є натовість факт, що коли привілеї Соліковського звернені проти „схизматиків“ (Вірмен та Українців) покликували до життя католицький а краще кажучи, польський цех малярів, то на вісьмох його основників найшов ся ледви один гідний уваги Поляк — Ян Шванковскі, талановитий самоук, наділений королівським привілеєм¹⁾. Решта самі більше чи менше акліматизовані чужинці, як Ян Галлюс — Француз, Каспер — Еспанець, та Вольфович і Зяряко (Керпер) — акліматизовані Німці.

Вони її розбігли ся небаром по світі, а привілеї та надання полишили в Жидів у заставі.

Мало не пів століття обходив ся Львів без малярського цеху, поки „славетний“ Альберт Кравз, акліматизований Німець, не викупив цехових пергаментів 1661 р. і будучи в їх посіданню, не пізвав перед католицький духовний суд Українця Севастіяна Корунку, який проти цехових законів і привілеїв поважив ся малювати образи до львівських костелів²⁾.

Духовний суд, бачучи, що Кравз не має права обвинувачувати Корунку в імені нествуючого цеху і його, ніким нешанованих законів, вирішив справу так, що щоби виминути непорозуміння на будуче, треба відновити малярський цех на основі давних прав і привілеїв але уже за порозумінням і однодушною згодою усіх малярів, як католиків, так і Українців³⁾.

Так воно і стало ся. 2. марта 1662 р. уложено нову ординацію малярського цеху при співучасті усіх малярів Львова — Поляків, Вірмен і Українців, яку предложено консисторії, що її зревідувала, затвердила, переписала на пергамені і заосмотрила підписом і печаткою латинського єпископа Харбіцького.

Оригіналу сеї преінтересної для нас ординації не вдало ся доси відшукати; на щастє в сумарію цехових документів, зладженому уже за австрійських часів подано приблизний зміст сеї ординації, якої одно місце свідчить доволі неспідхлібно про стан тогочасного цехового малярства у Львові.

Сказано там між иньшими, що членам цеху забороняється „носити мальовані образи по ринку“. Видно такий був

¹⁾ F. Bostel: Z dziejów malarstwa lwowskiego. Sprawozd. Kom. do bad. Historii Sztuki. Tom V. str. 156. i 159—160.

²⁾ F. Jaworski: O szarym Lwowie. Lwów (1917). V. Mistrz i rasykarze. Str. 48—49.

³⁾ Акти латинської консисторії у Львові з р. 1661. стр. 543.

уже звичай, коли проти нього треба було виступити в цехових установах.

На чолі того утраквістичного, приборканого життєвою прозою цеху, станули Кравз і Корунка, якому додано ще Вірменина Сахновича „за субститута“. Одначе ся трійця, поза боротьбою з „партачами“ та сидельниками, що малюючи самі сидла „турецьким покостом“ чинили цеховій братії конкуренцію, та ще поза випрошуванням дальших привілеїв і полегч, нічим більше для мистецької культури Львова не заслужила ся.

Брак самопошани у панів з цеху, задокументований повисшою постановою каже припускати, що давні умови прийняття до цеху, були таким же свистком записаного паперу, як і нетолерантні привілеї небіщика Соліковского. Трудно принустити, щоби „артисти“, котрі вели таку завзяту боротьбу зі сидельниками, були спроможні відповісти тим, будь що будь, високим вимогам, які зобов'язували кандидата на члена цеху до намальовання:

„Розп'яття з двома розбійниками і службою жидівською під хрестом „*zgeszczona*“; *conterfect*-у чоловіка цілого, способу війни великої з таборами і шатрами, випадками, штурмами, окопами, після достатку і ринштунку воєнного, або ловів на різного звіря з сітями, хортами і заставами з засідкою, оружжєм, як то є звичай на льва, медведя, вовка, вепра, заяця *et id genus* кінно і піхотою“.

Як там годила ся поміж собою ся польсько-українська цехова кооперація трудно сказати; знаємо тільки, що про ідиллю не було мови. Час до часу пригадували ся їй католицьким членам проти-українські привілеї Соліковского, які одначе не мали ваги супроти дійсного стану річи.

Так приміром 1666. р. позивав маляр Сахнович Вірменин Кравза і цілий малярський цех перед суд радних міста за те, що „вони, хоча його до небіщика п. Корунки, маляря за субститута вибрали і записали, дня вчорашнього *extraordinarie* сходини собі вчинивши і елекцію, яка в день св. Луки звикла бувати, собі зложивши, *contra iura et privilegia praefatae Congregationis* з нації руської одного то є п. Миколу Петрахновича вибрали, *se vero auctorem*, котрого були не повинні перед елекцією зі старшинства рухати, *in summum sui contemptum et confusionem* деґрадували“.

Пізвані відповідають, що „згаданого п. Петрахновича на місце небіщика п. Корунки, що був старшиною цеху вибраний *post fata illorum concordibus votis*, а то *propter conservationem congregationis*, яка, *multa cura et labore* до порядку *tandem aliquando* приступила, вибрали ми, а п. Криштофа Сахновича, небіщикови Корунці яко старшині *ad sufferenda onera* тільки були дібрали, а котрий вже *fatis*

cessit, а без старшини в конгрегації обійти ся не можливо, на місце п. Корунки ми його вибрали“¹⁾).

З повислого інциденту інтересний момент сього упевненого становища Українців в малярському цеху, який, очевидно, не міг встояти ся без них, а тим паче проти них. Говорять про те ті „однодушні голоси“, якими вибрано на старшину цеху Українця, навіть „contra iura et privilegia Congregationis“.

Не відомо, чи національні антагонізми в лоні цеху, чи неподатний ґрунт на якому доводило ся цехови жити спричинили те, що про його дальше животіння довідуємо ся тільки з урядових документів, котрі говорять про все, тільки не про висоту мистецького ровеня цехової братії.

І так з дня 3 лютого 1685. р. маємо привілей короля Собеского, затверджуючий давні привілеї малярської конгрегації, з 14. липня слідуєчого року маємо „мембран“ — рід вексля виставлений цехови золотником Наливайковичем на 100 зол. і ще один такий же „мембран“ на 50 зол. Про ествування цеху на прикінці XVII. ст. говорять ще акти процесу виточеного старшиною братства проти Івана Савицького та Івана Малиновського (Українців) за те, що вони підіймали ся робіт в тайні перед конгрегацією.

Останнім, невідшуканим до нині документом, що свідчив би про ествування цеху ще в половині XVIII. ст.: було би письмо львівського єпископа Самуеля Гловінського з 1737. р., яке взиває малярів, щоби перестерігали цехових привілеїв, затверджених папським пунцієм, Германіком Маляспіною. З того часу глухо про малярський цех у Львові.

Що-й-но при кінці XVIII. ст. дня 4. листопада 1780 р. прийшли до львівського ратуша усі, мешкаючі у Львові малярі, поміж якими був Українець Остап Білявський, „della Academia Romana pictor“ і зажадали видачі документів колишнього малярського цеху. Документи видано без перепон, при чому списано їх реєстр, обіймаючий 20 позицій. З яким наміром, в якій цілі се стало ся, поки-що невідомо. Можливо, що тогочасні львівські малярі, поміж котрими були Строїнські, Хойніцький, Матіяс, Міллер, згаданий уже Білявський і Тома Гертнер, задумували відновити традицію малярського цеху і тільки зріжничкування їх індивідуальностей до сього не допустило.

„Така в історія життя львівського малярського цеху — говорить в дотичному місці Ф. Яворскі — але історія

¹⁾ Acta consularia — 1666. ст. 270 і 279. Подав В. Лозинські на засід. льв. гурта Комісії для студії іст. мистецтва в Польщі, дня 1. марта 1892. р.

малярського мистецтва стоїть поза ним і вимагає окремого опрацювання¹⁾.

В самій річці історія малярства, в першу-ж чергу українського малярства на львівському ґрунті не вміщається в рамках історії животіння цехової конгрегації.

Бо чейже того забувати не можна, що більшість українських малярів Львова не належала до цеху; не залежало її на чести належання навіть до зреформованого 1662. р. цеху, в якому їм усе прощали, за ціну „погамовання своєї гордості“. Вони, жили, працювали а навіть творили поза рамками цеху, певні свого талану і до певної міри традиційної слави, яка уприспунювала їм часом дуже вибагливу клієнтелю. Оперті на сильно зорганізованій українській суспільності зі Ставропігією на чолі, не робили собі нічого з того, що панове з цеху звали їх „партачами“ і „бігунцями“.

Дякуючи тому, наші малярі не потребували обносити своїх образів по базарі; ширина їх постійної клієнтелі розбуджувала в них самопевність і ту „гордість“, яка так боліла католиків.

Велике число львівських малярів-Українців належало до Ставропігії, де вони правильним складанням обов'язкових і надобовязкових датків засвідчували своє прив'язання до рідного з одного, та про доволі зносний стан своїх фінансів з другого боку.

В актах Ставропігії находимо приміром чимало імен малярів єдино з приводу складаних ними братських датків на потреби церкви. І так Гавриїла маляря під 1594. р., Хому — 1600, Василя і Семена — 1601., Александрову малярку (жінку маляря) 1648. тогож року Евстафія, Іоана, 1683. — Лукаша, а 1689 р. Іляша.

Нерідко довідуємося із братських актів про почесні і відповідальні становища, занімані малярями серед братчиків.

Так приміром маляря Лаврентія, братчика при церкві св. Миколи, відомого поза тим з братських датків, вислано 1599. р. разом з другими братчиками до Варшави.

1603. р. маляр Федорович Пилип їздив з Прокопом Федоровичем від братства до молдавського господаря в Яссах за підмогою на мальовання церкви²⁾. В 1607 р. їздив на сеймик до Вишні маляр Федор з Лукашом Бортниковичем. Маляр Іван Корунка їздив кількома наворотами „до двору“ у Варшаву.

В кінці маляр Сава, братчик при церкві св. Онуфрія згадується в цілому ряді актів від 1693. р. почавши, як пильний учасник братських сходів, жертводавець і „молодший брат“.

¹⁾ Jaworski: Op. cit. ст. 65.

²⁾ Юб. Изд. CV.

Рідко коли доводилося братчикам покарати провинившогося брата-маляря. Раз тільки довідуємося про те під роком 1600. про маляря Филиппа (Федоровича) братського скарбника, якому братчики „декретом своїм наказали, аби бил взяв казнь за то, же маючи ключ от скринки братскої по дві схапці не бивал і ключ от скринки заносил, от чого справа ваковала. Которого панове братя питали, если би то з зухвальства не чинил; он теди признал, же не з зухвальства, только невідаючи, если братя будуть на братстві. Которому панове братя, іж то през невідомость свою учинил, казнь отпустили, а ключ аби при собі засьміл, он теди ключа при собі не хотячи міти болше, забавами домовими вимовлял ся. За що найбільше от братий бил каран виною і сидінням¹⁾).

Другий раз довідуємося про маляря Ференца, якому 1638 р. загрозило братство грошевою карою, колиб він у друге „слова непочтивие под пияний вечор мовив“²⁾.

Обовязки і зобовязання виповнювано льоально навіть тоді, коли се декому приходило не легко.

З 20. квітня 1677. р. збереглася прим. грамота польського короля Івана Собеского, з якої довідуємося про „добровільну інтромісію“ Онуфрейського братства на ґрунт маляря Павла Лешківського, з титулу довгу, якого він „не мав чим братству сплатити“³⁾.

Про те — ким і чим був... артист в XVI. століттю на українському ґрунті, довідуємося з інтересної умови поміж книгопечатником Іваном Теодоровичем а Хріном (чи Гриньом?) Івановичем, заключеної у Львові перед городським судом при свідках, між якими був маляр Лавриш (Филипович?).

Той „славетний“ Хрін Іванович, родом зі Заблудова на Підлясью, маляр, столяр, формшнайдер (ритівник) і різчик друкарських черенок в одній особі, був інтересним, до певної міри „ренесансовим типом“.

Вчився у маляря Лавриша (Филиповича) у Львові два роки на кошти книгопечатника Івана Федоровича, котрий вважав себе його паном і опікуном. Разом з ним був в Острозі, де Федорович оснував друкарню, при чому спеціальною умовою зобов'язав Хріна до праці для себе. Однак по повероті до Львова Хрін вивтікав 1582 р. до Вильна, де вступив до печатні тамошнього бурмістра Кузьми Мамонича, для якого виконав дві сорти друкарських черенок.

¹⁾ Протоколи братських засідань 1599—1650. — публ. А. Ю. З. Р. Т. XI. ст. 64.

²⁾ Тамже ст. 132.

³⁾ Тамже Т. X. ст. 343—345.

Вже в лютім 1583. р. бачимо його у Львові, де перепросив Федоровича і знову зобов'язався умовою з 26. лютого того-ж року до праці для нього.

В тій то умові списаній тогочасною польщиною читаємо:

„Стала ся певна постанова поміж славними Іваном Хведоровичем, печатником, а Хріном Івановичем, малярем, посередством (przez pośredek) приятелів славних: Михайла Дашковича, Лавриша маляря, Івана Ячковича Моравського і Яцка шевця саф'яника з Львівського передмістя, а то в той спосіб, що той то пан Іван Хведорович, печатник його милости кн. Константина Константиновича, княжати Острожського, воєводи Київського, маршалка землі Волинської, пан того Хреня, часу минулого в замку Острожському в печатні перед людьми добрими, то є перед протопопом Терентієм Івановським і перед паном Василем, писарем Острожським і перед Антошком Семашковичем, римарем Острожським, вчинив з тим то Гриньом постанову таким обичаєм, що будучи той Грін в опіці у пана Івана печатника навчив ся за коштом і за накладом, і за пильним старанням його малярства, столярства форшнайдерства і на стали букв і других річий різання також і друкарства, і за ті так великі його добродійства не мав без волі і поради його ніде, ані якому панови, ані якому небудь чоловікови черенок до друку робити, ані друкарнею правити, тільки позволив йому тими ремеслами обходити ся, яких при пану Іванови навчив ся, то є столярства, малярства, форшнайдерства і на стали що небудь різати, крім черенок до друку“¹⁾.

Тимчасом стало ся не так. Хрін виломив ся з під зобов'язань, послужив своєю вміlostю другому панови. Але вернув до свого добродія, оправдав ся, зобов'язав ся викінчити зачатий сорт черенок і виконати другий; на те дано обопільні гарантії; тільки чи додержав зобов'язання — годі сказати.

В кожному випадку маємо тут до діла з інтересною індивідуальністю, талановитою, живою і непосидючою людиною.

II.

Заходь Становицькій над будовою церков третьої і четвертої з ряду. — Поліхромія і ікони третьої церкви. — Просьба Братчинів до царя. — Візерунки гербів. — Іконостає Сеньковича. — Легенда про „грецького маляря“. — Федір Сенькович. — Микола Петрахович. — Родина Корунків. — Олександр Ляницький.

Коли зважимо, що „православна віра“ була в XVI—XVII. ст. синонімом української національності, а церква

¹⁾ Львівськ. архів Бернардинів — книги городські том 46. Ст. 452—458.

— найдужчим і самотнім забором проти польонізації, не подивує нас определено релігійний характер культурно-національних змагань Ставропігії. Львину частку своєї духовної енергії і ледви не всі свої матеріальні засоби зуживала вона в першу чергу на постробня, вивінування і удержання у фасцінуючій око „ліпоти“ — церкви.

1527. року згоріла друга з ряду церква Успенія Богородиці, згадувана ще в 1421. р. Поправлено її на швидко руку, але саме тому вона небаром „розпала ся на поли“... Проголошено складки по всій Україні й почато будову нової церкви. Дякуючи допомозі молдавського воєводи Олександра Лопушанина церкву доведено до кінця.

Відповідаючи на просьбу братства він зараз таки післав йому 100 зол., а в листі з 22. лютого 1558. р. писав:

„Хочемо тій церкві Господній накладом нашим сотворити — образи і завіси і врата і сосуди і одежі священичеські“¹⁾.

Свою обіцянку виповнив воєвода на стільки, що греший і матеріялів на церкву ніколи не жалував, але про присилку образів з Молдави ми нічого не знаємо. Впрочім не було сього потрібно. Коштом його і дружини Локсандри церкву розмальовано з верху і в середиві на молдавський зразок, але зроблено се місцевими силами, про що говорить лист Олександра до братства з 22. квітня 1565. р.²⁾

Про характер, настінних мальовил не маємо ніяких даних. Імовірно, не відбігали вони ні змістом, ні стилем від тогочасних, многофігурних поліхромій галицьких церков.

Про ікони доховала ся до нас тільки звістка, що дяк Яцько подарував 1542. р. городській церкві 12 образів мальованих на пергамені³⁾.

Стільки знаємо про малярське вивінування церкви, яка уже 1571. р. пало жертвою пожежі. Промарудивши 20 літ на згарищах, забрало ся Успенське братство до будови нової церкви, більшої, чим попередня. Рік по заложенню фундаментів вислало братство посольство до „царя православного“ Теодора Івановича з запискою, чого їм у царя просити. Отже — поминувши книги, ризи і сосуди, звернено увагу на ікони: „честную ікону намістную Господа нашого Ісуса Христа; широта полтора локтя, висота ж двох локоть і мало поужше і мало пониже, яко трех перстов, яко же zde місто вмістити может“.

„Намістную ікону пресвятих владичиця нашея Богородица, держашую на руку младенца совершенна Бога

¹⁾ Юбилейное Изданіе — док. № VII.

²⁾ Тамже № XIX.

³⁾ І. Крип'якевич — Львівська Русь в першій пол. XVI. віку — Записки Н. Т. Шевч. Т. LXXVIII. ст. 34.

і совершенна чоловіка Христа Бога нашего; широтак і висота ікони рівно якоже вишше речешя“.

„Ікона храму Успенія пресвятая Богородица тояже міри: понеже в нас не обрітаються іскуснії зуграфи, таже не імами злата чиста на украшеніє честних ікон, ніже покосту світла; понеже римскія церкви світлим украшенієм всіх православних християн к собі притягоша: благоліпїєм і орґанами, піснями і поученієм многим“¹⁾.

Важко повірити, щоби у Львові, на чотири ледви роки перед появою привілеїв Соліковського, не було своїх „іскусних зуграфів“. Радше треба того рода висказ вважати дипломатичною фразою для закриття дійсного бажання братчиків — мати легким коштом золотоковані ікони, від яких виблискували церкви Московії. Так теж пояснює собі сю справу Грушівський²⁾.

Цар Теодор Іванович запоміг братчиків соболями, куніцями, золотом на позолоту царських врат і хреста, але образів не прислав. В кожному випадку не прислав зараз і не такі, яких братчики просили (намісних).

Около 1630. року покінчено будову церкви. З дяки для її добродіїв завішено в середущій куполі „візерунки“ трьох гербів (молдавський, московський і може польський, або братський) які „на папері рисовал Амброжий і Якуб майстрове мулярскі“ під доглядом „Федора маляра“³⁾.

Вже до посвячення храму, яке відбуло ся 16. січня 1631. р. стояв у церкві іконостас, як згодом побачимо кисти тогочасної малярської знаменитости Львова — Федора Сеньковича. Коли 21. мая 1630. р. вдарив у церкву грім і знищив мур, то між иньшими осмалив новоставлені образи, які відчистив і поправив маляр Станислав Дрієр з малярчуками Федора. Доволі невиразна стилізація братських рахунків каже припускати, що Дрієр не тільки відчищував образи, але частину їх, а іменно празнички, сам малював.

В рахунках тих під датою 31. серпня 1630. р. читаємо в першій позиції: „Станиславови Дрієру ад раціоном рещи образов дадем злот. 3“.

В другій: „Хлопом, що празники до Дрієра з церкви отнесли — дадем 22 грош.“⁴⁾

Сума трьох золотих здається трохи за високою за само відчищення образів, коли приміром під датою 28. серпня тогож року читаємо: „Малярчикам Федьковим, котриє образи громом пошпечоне направляли — грош. 8“.

¹⁾ Юб. Изд. № ХСVI.

²⁾ М. Грушівський. Історія України-Руси. Том. VI. ст. 371.

³⁾ Архивъ Юго-Западной Россіи — Часть первая — Том XI. Стор. 646.

⁴⁾ Тамже — ст. 379.

В оповідання про історію Успенської церкви вкоренилася доволі безкритична вістка, що 1693. р. розмалювано храм в нутрі (стіни) коштом братчика Григорія Федоровича, до чого покликано опитного грецького (атонського) маляря.

Тимчасом одинока до тої справи нотатка в протоколах братських засідань з дня 20. падолиста 1693 р. говорить тільки про добру волю, намір в тому напрямі, при чому само питання малювання позістає отвором.

„На той сесії — читаємо там — пан Георгій Теодорович просил братий, аби єму дозволили олтар весь в церкві Успенія Преч. Діви Марія (єго власним коштом) стіни обмалювати, видячи теди братия діло благо, неотреченно по-зволити, і овішем просили, аби в предсявзяту не уставал.

Обецал теди пан Георгій маляря біглого в том ділі з Греції привести і ізреченное слово ділом совершити¹⁾. Чи „ізреченное слово ділом совершило ся“ не знаємо. В кожному случаю, скрупулятні у своїх записках братчики не були би може промовчали сеї, будь що будь, небуденної події. Тимчасом і про намірену поліхромію і про того „біглого маляря з Греції“ глухо в Ставропігійських актах.

З тим більшим вдовolenням можемо прослідити по тогочасним запискам діяльність місцевих малярів, що раз на все опрокидує свій і чужий скептицизм в тому напрямі. Першим з ряду в згаданий уже двічі маляр Федір Сенькович.

Братські акти зовуть його Федором, рідше Федьком, в городських фігурує його імя в парі з прізвищем.

В перше стрічаємось з його іменем в братських актах в 1600. р. в останнє 1633. р., коли виразно говорить ся про його смерть.

Братські записки доволі скупі, хоча й численні. Звернемо увагу на важніші. 1607. р. вислано на сойм до Вишні „Пана Федора Маляра“²⁾ 21. вересня 1631. р.: „ад раціо-нем роботи образов церковних Федковой малярці, на цю квіт вст, далем зол. 450“³⁾.

12. лютого 1633. р.:

„Федковой малярці от суми образов, ново небіжчиком Федором умалеваних решта през п. Григорого далем зол. 100“⁴⁾.

Вкінці інвентар братської церкви зладжений Константином Медзапетою дня 12. марта 1637. р. виказує в відділі: „Плащениць“ слідуячу позицію:

¹⁾ А. Ю. З. Р. — XI. Ст. 101.

²⁾ Тамже — XI, ст. 45.

³⁾ Тамже — стор. 382.

⁴⁾ Тамже — ст. 385.

„Плациениця (з) білого атласу, умиленно малеваная, крапець злоцістий, на валку в пуздрі точеном; малеваня небощика пана Феодора маляра а коштом Христолюбков¹⁾).

Колиб ми були примушені обмежити ся до одних тільки братських записок, то поняття про значіння „пана Федора маляра“ булоб в великій мірі релятивне. Те, що був поважним, поворотним громадянином, коли висилали його на соймик, кращим малярем, коли самі „решти“ і „ад раціоном“ його гонорарів доходили до відносно великих сум, вкінці те, що малювання його зове Медзапета „умиленним“, все те ще не очеркує повні того становища, яке серед сірої малярської братії Львова заняв.

На щастя в конзулярних актах міста Львова зберегло ся про нашого маляря стільки даних, що на їхньому тлі росте його постать до помітної величини²⁾.

В маєтковій ординації з дружиною Анастасією Попівною, записав він 100 зол. на городську церкву, в якій хоче бути похороненим. Зізнав, що винен 1000 зол. маляреви Миколі Мораховському (Петрахновичеві) — „pro deservita mercede“. 1631. р. списав завіщання з якого довідуємо ся, що належав до кращих і дуже популярних львівських малярів. Сам каже, що уродив ся в католицькій вірі грецького обряду в Щирці з родичів Семена і Марухни.

„Маю також — читаємо там — у його Милости львівського старости Станислава Мнішха — за 50 копій по зол. 5, золотих півтрети сотні, у його Милости о. Почаповського владики луцького зол. 100; у Й. М. Стогніва за копії зол. 50 і за 10 образів зол. 100. Маю також певний рахунок з Панами Братством городської церкви за роботу до тойж церкви, побожним способом кладу золотих Дві Тисячі за ту роботу, за яку взяв я ад раціоном з рук п. Григорія 700 зол. пол. потім Зінковичевих зол. 100³⁾ до роботи церковної належачих, яка то робота була вже готова, але огонь спалив (1630. р.); решту як викажуть ревстри.

Видало ся на роботу Й. М. Підканцлера з яким певний рахунок є (бо робота ще не віддана) і при тій роботі витратило ся і недугою мовою так довгою все, що було, так, що заробило ся, то зараз на страву собі, челяди і на матеріал видало“!

Завіщання писав Сенькович у власному домі перед краківською брамою в присутности трьох львівських патріциів — дра Еразма Сикста, Андрія Чеховича і Войтіха Зимницького.

¹⁾ А. Ю. З. Р. XI. — ст. 173.

²⁾ Acta consularia з 1630. р. ст. 2342 і 2346. та з 1631. р. ст. 1369 — 1373. Використані В. Лозінським: Sprawozd. Kom. Bad. Hist. Sztuki. IV. ст. XLVІІ.

³⁾ А. Ю. З. Р. — Т. XI. ст. 82.

З повищих даних стає ясно — ким і чим був Сенькович. В першу чергу — творцем первісного іконостаса Успенської церкви, першорядним малярем, що вдовольняв вимоги вибагливої, маґнатської клієнтелі, та громадянином, щиро відданим своїй нації. Постать, без сумніву, заслугуюча на монографію.

Тепер заходить питання — що стало ся з його твором? Ушкоджений громом іконостас направляли, відчищували, та чи справді не лишило ся по ньому ні сліду?

В архіві Ставропігійського музею зберегала ся до війни „інтерциза“ уложена дня 27. червня 1637. р. поміж Успенським Братством а малярем Миколою Петраховичем, котра списана в тогочасній польщині звучить у формально зближеному перекладі:

„Поміж зацно славетними п. п. провізорами і братством міським львівським церкви Успенія Б. Д. М. (Благословенної Діви Марії) з одної і паном Миколаєм Петраховичем міщанином і малярем львівським — в присутности і за дозволом на се пані Анастазії Федорової (вдови по Сеньковичу) пебіщика пана Федора маляря жінки, вдови, — з другої сторони, станула певна постанова що до вироблення і вималювання образів усіх, так як від синицера віддано і візерунком на те обяснено, яку то роботу так, як сама в собі в усі (образи) як найоздібнійше, добрими і трівкими красками також і золотом файнгольдом без ніякої пересаді а багато на добрім ґрунті виправлену і мальовану на означений час Рождества Христового, свята наближаючого ся, в тім році на час виготовити і віддати п. Микола згаданим панам провізорам буде повинен; а панове провізори, або братство за ту добре виконану роботу повинні йому будуть дотично загальної платні дати і відчислити суму дванайцяти сот золотих польських і півбочок волоського меду в добавок. А саме: чотириста золотих сейчас, так золотом файнгольдом з Іданська рахуючи, яко їх самих коштує на місци; до тої суми вчислити те, чого він не дістане грішми; другу частину: чотириста золотих на св. Михайла польского; третю частину: чотириста золотих при відданю тої згаданої роботи віддати і заплатити без ніякої проволоки на дальший час тої роботи; також з умовою, де би ся що після згоди устної не подобало, що то собі з двох сторін статочно слова додержати обіцяли і прирекли і ту взаїмну згоду підписами рук своїх ствердили. Діяло ся у Львові в суботу в день Рождества св. Івана 24. юня, свята грецького обряду, року Божого 1637⁴¹⁾.

41) Юб. Изд. № VI.

Як видно з „інтерцизи“, сім літ по намальованню іконостаса Сеньковичем, заставляють Петраховича малювати новий.

Мимоволі насуваєть ся питання — де подів ся іконостас мальований Сеньковичем? Бо, що не згорів від грому до тла, про се говорять братські записки про підмальовування і відчищування місць громом „ошпечоних“. В парі з тим, одначе, в незмірно скрупулянтних „реєстрах“ братських приходів і розходів не згадуєть ся — коли і чім „сумptom“ справлено іконостас для каплиці трьох Святителів. Її побудував Красовський ще 1578. р. але 1671. р. Її основно зреставрував Балабан, через що в актах кінця XVII. ст. фігурує вона, як „новопоставлена“.

Чи справді підчас її реставрації знищено її іконостас, як се загально пишеть ся, здаєть ся сумнівим. Про ествування іконостаса говорять записки з часів по реставрації.

Так приміром в протоколах засідань братів під датою 14. квітня 1699. р. читаємо, що братство поручило Григорієви Русіяновичеві і Зоце Іссаровичеві зайняти ся справою ківота для збереження мощів св. Меркурія, а рівночасно поручає їм припилювати справи визолочення на місній ікони Богородиці в Балабанівській каплиці. Зі змісту записки виходить недвозначно, що говорить ся тут про ікону з іконостаса. В перекладі з тогочасної польщини звучить дотична записка:

„Образ Богородиці, в каплиці колись Балабанівській на місній, що не є срібною ризою украшений, як Спаситель, тоді за всіх нас згодою, так само як той Спаситель є украшений, а суконку ми справили, так само справити поручаємо їх мощам, повище вичисленим“¹⁾.

Відкіляж узяв ся сей іконостас, коли про малювання його для Балабанівської каплиці, нема ні одної згадки в братських актах?

На мою думку — зложено його з останків „ошпечоного“ громом іконостаса великої церкви, мальованого Сеньковичем, а останки тих останків опинили ся уже в половині минулого століття в музею кн. Любомирських у Львові.

Виставлено їх свого часу на польсько-українській археологічній виставці 1885. р.

Під числом 343 каталогу²⁾ тої виставки читаємо:

„Части давнього іконостаса з Волоської церкви у Львові; походить з першої половини XVII. ст.
а) Царські врата.

¹⁾ А. Ю. З. Р. ч. I. Т. XII. Ст. 290.

²⁾ Katalog Wystawy Archeologicznej i etnograficznej — Lwów 1885. Непаріновано.

б) Середуша частина фризу над першим поверхом, зображуюча Тайну Вечерю і хустку св. Вероніки. (Нерукотворний образ).

в) Христос прив'язаний до стовпа.

Мальовило добре, повстало під сильним впливом італійської школи¹⁾.

В публікації сеї виставки¹⁾ репродуковано прекрасно різьблені царські врата, видержано-ренесансової архітекτονіки, на яких, серед звоїв виноградної лози бачимо Благовіщення і погруддя чотирьох євангелістів. От і все, що зроблено „наукою“ для сього преінтересного пам'ятника. Протягом довгих десятиліть нікому не прийшло на думку розслідувати його і вирішити кінець-кінців питання його авторства і мистецької стійності. Зараз він недоступний для досліду. В парі з вибракуваним дрантям, лежить він десь на горіщі музею кн. Любомирських.

Яка ж доля постигла другий з ряду іконостас Волозької церкви, кисти Петраховича? Нині його на місці нема. Правда, що в 1854. р. Ф. Лобескі, пишучи про мальовила Успенської церкви²⁾, звертав увагу на „картини знаменитої кисти львівського маляря Миколи Петраховича“, але він говорив се дуже загально; може на основі самих тільки намісних ікон нинішнього іконостаса, які заносять очеркненою стариною, може на вид Богородиці, що стереже входу до церкви. З пальця того певне не висав. Одначе іконостаса кисти Петраховича він бачити не міг.

На його місці стояв уже від половини XVIII. ст. нинішній бароковий іконостас, зв'язаний зі своїм ренесансовим попередником хіба тими двома намісними іконами, що одинокі полишилися з приписаного обрядом числа ікон.

Не виключене, що твором кисти Петраховича вважав Лобескі іконостас Балабанівської каплиці, який усунено відтіля підчас реставрації в сорокових роках минулого століття.

Кінець кінців справа другого іконостаса Успенської церкви, набрала характеру загадочної легенди з хвилею, коли тут і там в літературі а навіть в офіційальних комунікатах³⁾ виринуло твердження, що під теперішню пору наводить ся він в церкві в Красічині.

Коли я, свого часу, рішив ся поїхати до Красічина, щоби питання про існування чи неіснування сього пам'ятника вирішити раз на все, виявилось, що в славному

¹⁾ Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie w roku 1835 Табл. VI. ст. 8.

²⁾ F. Lobeski — Cerkiew par. pod. W. Wniebowzięcia M. P. „Dodatek do Gazety Lwowskiej“ 1854. ч. 19.

³⁾ „Teka Grona c. k. konserwatorów Galicyi Wsch.“. Том III. ч. 44—51. Ст. 9—10.

своїм ренесансовим замком Красічині, взагалі — нема церкви...

Нема її, мабуть, і в присілку тойж назви в Жовківщині. Але загадка всеж таки єствує і вижидає своєї розв'язки.

Та вернім до Петраховича. Крім наведеної „інтерцези“ збереглося кілька зовсім не маловажних даних про нього в городських актах та в рахунках Ставропігії¹⁾.

Найранішу з них з 1630. р. ми вже навели. Говорить вона про те, що Сенькович завинив у Петраховича 1000 зол. — за якийсь товар.

Друга з 1635. р. в реєстрах братських приходів і розходів звучить:

„Малярови Миколаєви од роботи образа Пречистої при дверех церковних зол. 18, од уфарбованя каменя зол. 4, на позолоту 4 чирвоних, од роботи золотнику зол. 10, всего учинит 55“...

Але йдім, не спинюючись, далі.

1656. р. заплачено „пану Миколаєви маляреви“ 12 золотих за відновлення намісної ікони Спасителя²⁾.

1664. р. малював він для „Божого гробу“ — „сім штук малюваних страстий і шість ангелів“ за що дістав 4 золотих.

Рік опісля направляв „Зложення до гробу“ — антепедій головного вівтаря Усп. церкви, вкінці 1666. р., як вже сказано, вибрано його старшиною малярського цеху.

В городських актах виступає Петрахович з прізвиськом „Моравовський“, яким іменував ся заакліматизований у Львові рід купців, що прибули сюди з Дрогобича³⁾. Деякотрі з мужеських і жіночих членів того роду належали до Успенського братства.

Як невичерпуючі ці звістки, як не далеко їм до змалювання індивідуальности Петраховича, всеж таки не можна їх легковажити.

В обставинах, як наші, де так важко, а в більшости случаїв — неможливо зв'язати якийнебудь пам'ятник XVI—XVII. ст. з його творцем, записка в роді тої з 1635 прямо неоцінена. Дякуючи їй ми зразу таки відкриваємо автора пам'ятника, який, на щастя, зберіг ся до нині; до нині стоїть та Пречиста з Христом на руці, сторожучи входу

¹⁾ Acta consularia з 1630. 1631 і 1646 — ст. 733, і 1666. — ст. 796. Братські реєстри — Архів Ю. З. Р. Том XI. Ст. 442, 443, 471, 477 і 664.

²⁾ Архів Ю. З. Р. Т. XI. Ст. 14, 19, 24, 29, 33, 43, 303, 304, 444; ХН. ст. 224.

³⁾ І. Крип'якевич — Львівська Русь в пол. XVI. в. — Записки Н. Т. Шевченка 1917. Т. 77—79.

Ф. Срібний — Слудії над організацією льв. Ставропігії — Тамже Т. 111.

до церкви від Руської вулиці. Стоїть в тій самій фрамүзі, з ренесансово-скромним, кам'яним обрамуванням, колісь може „уфарбованим“. Стоїть і благословить вірним „вірі руській“ уже літ півтретя сотні з горою. Її нині ще свіжий кольорит, збережений завдяки оскленню, плястика її заокруглених, м'яких форм, молитовний настрій, все те говорить, що молодий тоді її творець не виходив в світ з порожніми руками. До тогож, в пошукуванні за дальшими творами його кисти, є вже „о що зачепити“, є щось, на чому можна будувати.

Далі іде — „інтерциза“.

В її початкових реченнях сказано, що умова поміж Петраховичем а Ставропигією стає „в присутности і за дозволом на се пані Анастазії Федорової“. З конзулярних, знову актів довідуємо ся, що Сеньковичка віддала Петраховичеві своє майно під умовою, що буде її удержувати до смерті. Припустім, що останнє зробила вона для вирівняння рахунку в сумі 1000 пол. зол., які небіжчик чоловік завинив Петраховичеві. Одначе, се майно — дім перед краківською брамою, малярська робітня з усіми причандалами — того булоби трохи за багато на 1000 зол. п.

Мимоволі насувається припущення, що Петрахович обняв по Сеньковичу його робітню, його, скажім „концесію“, чи „фірму“ і з того титулу треба було йому для закінчення умови „присутности і дозволу на се“ пані Анастазії.

В кінці ся тісна зв'язь поміж самим Сеньковичем а Петраховичем дозволяє припускати, що останній був безпосереднім учеником, відтак челядником а згодом наслідником першого; говорить про се льогіка фактів при чому стилеве порівняння творів обох, що в даному стані річий не належить до неможливостей, дало би нам матеріял для висновків про українську малярську школу і традицію на львівському ґрунті.

Вирочім припускаєма „фірма“: Сенькович-Петрахович не є відокремленим явищем. Ставропигійські і городські акти виводять перед нас цілу родину іконописців Корунків, нероздільно зв'язаних зі Ставропигією і культурно-національним рухом тогочасного українського Львова.

Польські дослідники львівського малярства — Лозінські, Бостель і Яворські знають трьох львівських малярів з тим диким для сучасного українського уха прозвищем — „Корунка“.

Лозінські найшов в конзулярних актах прозвище Яна Корунки під 1644. р. Ідентифікуючи його зі Севастіаном Корункою, відомим уже нам зі справи — Сахнович contra Кравз (1666) писав: „Не маємо про нього ніяких подробиць, мусів одначе належати до кращих і більше

шанованих малярів, коли був старшиною малярської конгрегації¹ (гляди низше про справу спору з 1666 р.)¹).

Бостель найшов знову в городських актах з 1646. р. під заголовком „Koronkowie“ записку: „Famatus Alexander, pictor, olim Semionis Koronka et Annae conjugum suburbanorum Leopoliensium gener. В парі з ним виступає Ян Коронка син Семена і Анни²).

В кінці Яворскі, оповідаючи про спір поміж Кравцом а Корункою 1661. р. останнього зове консеквентно Севастіаном.

Не маючи причини не вірити Яворському, мусимо відкинути припущення Лозинського про ідентичність Яна Коронки зі Севастіаном і разом з Олександром трактувати їх як три різні індивідуальності, особливо, коли узглядимо невикористані жадним з трьох дослідників акти Ставропігії. Із них довідуємося, що неозначений блище Іван Корунка був братчиком Ставропігії і яко такий з 1586. р. вписаний в братському помяннику.

Кілька літ опісля, бо в 1599. році згадується в актах Ставропігії Семен Корунка, швець з покликання, братчик церкви св. Теодора. Яко такого виділяло його теодорівське братство до Ставропігії, щоби він там в парі з другими делегатами „єдностайне во одну волю, во одну раду прийняв бил до братства, то єсть в той справі, которая ся точить о вольности всего народу руського“³).

Видно, що як на ті часи, розумівся не тільки на своїй майстерстві, але й на політиці. Може мав дар вимови, а може горів тим святим вогнем, на якому стояла гранітна Ставропігія?

Той швець-делегат був батьком малярів — Олександра і Івана. Про першого не дасться багато сказати. Знаємо, що помер 1648. р. коли то „Александровая малярка, ховаючи ту на цвинтари, у нас, малжонка своего, обещала дати зол. 50, а іж на тен час готових ни міла, заставила контуш его, небозчика, папужий і доломан адамашковий, червоний“⁴).

Непомірно більше сказано в братських актах про Івана Корунку, однак під тим прозвищем треба безумовно бачити двох людей, при чому жадного з них не можна ідентифікувати зі Севастіаном Корункою, про якого говориться тут тільки з приводу виконаних для Ставропігії малярських робіт.

¹) Sprawozdanie kom. Bud. Hist. Sztuki. T. V. Ст. XLVIII.

²) F. Bostel. Z dziejów malarstwa lwowskiego — Spraw. kom. Том V. Ст. 161.

F. Jaworski. O szarym Lwowie. Львів 1917. Ст. 43—65.

³) Архивъ Ю. З. Р. Том XI. ст. 3. і дальші: 4, 12, 15, 16, 24, 31, 34 і 40.

⁴) Тамже — ст. 407. і 411

Крім цього в актах говорить ся про маляря Івана Корунчика або Корунчака.

Таким чином, абстрагуючи від двох найстарших Корунків Івана і Семена, яких можна вважати батьками роду, протягом першої половини XVII. ст. маємо до діла з чотирма малярями Корунками. Два з них — Іван і Олександр були синами шевця Семена, другі знов два — Іван і Себастьян могли бути синами помершого 1586. р. Івана Корунки.

Про Олександра Семеновича уже сказано. Іван Семенович Корунчак був, як і батько, одним з визначніших братчиків, коли братство посилало його до братів Стрілецьких для поладнання непорозуміння, яке виникло поміж ними а братством¹⁾.

23. грудня 1624. р. він одружив ся, з приводу чого читаємо в братських записках:

„Пан Іван Корунчик в місто коберца, котрий при слюбі винен бил дати церкві, за то дал золотих 7. грош. 15^{4. 2)}).

Де працював і для кого, — не знаємо. З братської записки під 1657. роком довідуємо ся, що тоді не було його вже поміж живими, та що його життєві умови не були соняшні, коли мабуть за похорон на братському цвинтарі дістали ся його річі братству, які воно продало 1657. р., при чому в „регістра“ зятягнено:

„За делійку зеленую, обкладанную по небожчику малярю Корунчаку, модем поточеную зол. 15. От тогож за куртину ніцованую адамашковую зол. 10⁴²⁾. Отже не делію, ані куртку тільки „делійку“ та „куртину“ і то одна була — „модем поточеная“ а друга — „ніцованая“...

Не мали, видно, щастя оба Семеновичі. Повмирали в недостатку а за похорон довело ся жінкам платити остатними лахами з хати.

Далеко краще зажило двох других Корунків — Іван Іванович і Себастьян. Перший з них, що фігурує в братських актах від 1594. р. до 1665. р., мусів як на свій час, імпувати інтелігенцією, коли раз у раз їздив до Варшави „до двору в посполитих потребах всего народу руского“, коли його „депутовано до рахунков“, на „писарское містце“ обирано, чи до „інвентованія скарбцу“ призначувано. На актах підписуєть ся по латині: „Jann Kogonka mairi pgoria“³⁾.

Раз тільки в братських записках виступає Іван Корунка, як маляр, 27. лютого 1665. р. находимо там позицію:

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. Т. XI. ст. 83.

²⁾ Тамже ст. 367.

³⁾ Тамже ст. 433.

„З розказання панов старших і всего братства на сесії вчорайшій дадем пану Янови Корунци малярови зол. л. (30.)“¹⁾.

По всякій імовірності його брат, Севастіян Корунка, якого мали ми вже нагоду пізнати з приводу віднови малярського цеху і непорозуміння поміж цехом а малярем Сахновичем, виступає в братських записках двічі як „Севастіян маляр“ без прізвища.

Перший раз 1660. р. „маляреви Севастіяннови од малювання Гробу (Божого) панове (брата) казали дати зол. 60“.

В друге 1664. р. „малярум од рисовання фігур (дереворитів) до Триоди Постної“ — „малярови Севастіяннови і челядникови его за осм табличок: неділя мясопустная, другая — ізгнаніє із рая Адама і Еви, неділя православная, неділя преп. отца Григорія, неділя преп. Марії Єгипетської, неділя о потопі, неділя преп. Іоана Ліствичника і субота похвали Преч. Богородици. За ті всі заплатилим одні по зол. г (3) другі менші по зол. в (2)“.²⁾ В парі зі Севастіаном, в числі згаданих „малярув“, що рисували взори для дереворитів згадуєть ся ще маляр Андрійко, який за нарисовання двох таблиць — „суботи усопших“ та неділі „преп. отець“ і „предословія“ одержав зол. 4.

Є се, мабуть, той Андрій Яцкович, який разом з Яном Бохонським, Станиславом Городецьким і двома учениками — Іваном Кравзом і Казимиром Вячеславом працював в 1664. р. в костелі львівських Домініканів⁴⁾.

Вертаючи до Корунків, можемо з усею певністю сказати, що була се родина іконописців, котрої поодинокі члени, дякуючи своїй інтелігенції, відіграли не останню роль в тогочасному життю українського Львова, при чому як малярі були представниками тої напів ремісничої напів-фабричної продукції, єма була рівночасно основою і характеристикою тогочасного цехового малярства.

Уже на самому кінці XVII. стол. стрічаємо ся в братських актах еще з одним іменем маляря, який працював для Ставропігії, одначе означення його творів не може, поки що, вийти поза межі комбінаційних припущень.

В реєстрі річних, пожертвованих на церкву і Балабанівську каплицю під 1691. роком, говорить ся про срібне „votum“ у формі срібної бляшки „na której oszy“ — дане „Александром Ляницьким малярем“⁵⁾.

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. Том XI і XII. — поверх 50 позицій в індексі.

²⁾ Тамже Том XI. ст. 593.

³⁾ Тамже ст. 573 і 591.

⁴⁾ Acta Consularia — 1665. ст. 630.

⁵⁾ Архивъ Ю. З. Р. Том XII. ст. 53.

Крім того в братських рахунках під датою 28. січня 1698. р. стрічаємо позицію — 896 золотих, виплачених маляреви Александрови за роботу. Позиція винята із касового білянсу, зладженого по смерті братського секретаря Миколи Красовського, відноситься до 1697. р. в якому строєно вітвар в балабанівській каплиці.¹⁾

Відносно сього вівтара читаємо в протоколах братських засідань під датою 13. серпня 1696. р.:

„За згідним всіх нас консенсом, пристосовуючись до набожного наміру імці п. Петра Семеновича, брата нашого, котрий в каплиці балабанівській на порожній кам'яній фаяціті вітвар сницерскою роботою, велично, так одначе, щоби вівтара, ані жадного ганку не було, тільки місце для поставлення свічок, горючих з ліхтарями, образу одначе Матері Пренайсв. рухати не будемо, аж до згіднійшої поміж нами постанови. Той вітвар поставити, позолотити, малювати як найоздобнійше без всякої (пересадки) виставити позволяємо тому ж імці пану брату нашому“²⁾.

Можливо, що автором того „як найоздібнійшого“ одначе без всякої пересадки малювання був Ляницький; дивно тільки, що гроші за роботу виплачено йому з братської каси тоді, коли се належало до зобов'язання „імці пана брата“ Семеновича.

Ф. Яворські, пишучи про настінні фрески т. зв. Несторовичівської камениці при Бляхарській вулиці у Львові каже, що „по всякій імовірності малював їх маляр Олександр, про якого часто згадують тогочасні ставропигійські рахунки“³⁾,

Своє припущення опирає Яворський на тому, що Микола Красовський, який стояв в зносінах з малярем Олександром, як братський скарбник, був тоді власителем згаданої камениці.

Самозрозуміло, що ніякі припущення в науці не вирішують даного питання, але з другого боку, вони деколи улегчують нам вязання і координування поодиноких, відірваних від себе фактів у вимагану станом науки цілість.

Ляницький се останній з ряду працюючих для Ставропигії малярів ремісничо-цехового покрою, про яких знаємо з братських актів.

Малярі, що слідують по ньому, вносять в мистецьку атмосферу українського Львова щось опрделілено нове і відмінне.

¹⁾ П. Шаракевичъ — М. Красовскій — Львів 1895. ст. 9.

²⁾ Архивъ Ю. З. Р. — Т. XII. ст. 274.

³⁾ F. Jaworski — Op. cit. ст. 74.

III.

Спроба відтворення стану малярського вивінування церков львівської Ставропігії протягом XVI і XVII століття на основі тогочасних інвентарів і привагідних записок. Релятивна вартість братських інвентарів для нашого питання. — Доповнюючі звістки.

В попередній главі просліджено змагання ставропігійського братства до малярського вивінування своїх церков, при чому звернено увагу на індивідуальну працю поодиноких малярів, які хронологічно чергуючи ся, працювали для Ставропігії. З природи предмету і досьогочасного стану дослідів виявило ся, що більшість праць згаданих малярів не дасть ся нині не то означити, але навіть відшукати а тільки непомітну частину картин можемо звязати, припущеннями імовірности, з іменами їхніх творців. Відносить ся се в першу чергу до малярів Сеньковича і Петраховича, при чому одну з праць останнього (Богородицю біля входових дверей церкви) вдало ся нам з великою певністю означити. Не виходить з сього, щоби дальші досліді в цьому напрямі не мали конкретних вигідів на успіх. Слід тільки підчеркнути, що коли ходять о строго научні, неоспоримі результати, то перед дослідником виринає цілий ліс трудностей і перепон, які не одному уже відібрали охоту до праці. Маємо на думці архивний матеріал, який помимо своєї велитенської обильности, в дуже незначній мірі причинюєть ся до посунення наших дослідів в перід. Лежить се в його характері.

В даний момент розпоряджаємо кількома конволютами інвентарів братського, церковного майна, які правда, для дослідів хочби над українським золотарством представляють невичерпану скарбницю, але коли ходить о іконопись, дають в порівнянню зі своїми розмірами дуже мало.

Се одначе самозрозумілий стан річи в часах, коли малярство стояло на межі поміж ремеслом а творчістю, заєдно перехилюючись в бік першого, а його твори „просто маловані“ усували ся на задній план, супроти „злочістих“ риз, якими з такою преділекцією закривано ікони.

Трудно чейже вимагати від братчиків, що інвентували церковне майно, щоби вони в своїх, поза тим скрупулятих, реєстрах більше уваги звертали на те ким, коли і як образ намальований, чим на число срібних „корунк“, самоцвітів і жемчугів на ньому прикріплених.

А коли ми, всеж таки, розгляненню збережених до нас інвентарів посвячуємо окрему главу, то робимо се в тому переконанню, що дослідникови не вільно злегкова-

жити нічого, що бодай посередно моглоб наблизити його до розв'язки поставленого питання.

Перша спроба інвентаризації церковного добра Ставропігії датується 1575. роком, на довго перед построянням нинішньої церкви і Трьохсвятительської каплиці. Однак в дотичному списку вичислені тільки дорожнечинності в роді — ківотів, кадильних, чаш, окладів, хрестів і т. д.¹⁾

Про ікони говорить ся щойно в інвентарі, а краще у реєстрації церковного майна, що повстала на протязі часу поміж 1609. а 1634. роком.

Обіймає вона — церковні і братські книги на різних мовах, священничі ризи, матерії, хустки, занавіси, килими та — „ікони сріблом оправленіе злотистіе“, „ікони просто малеваніе“, антіміси і плащениці.

Відділ дорожнечинних ікон зі срібними окладами обіймає 36 позицій, з яких 19 припадає на Успенську церкву а 17. на монастир і церкву св. Онуфрія.

Поза назвою святого та вичисленням скількості і якості шляхотного металю і каміння, нема звичайно ніяких блищих даних відносно розмірів, давности і походження ікони. Тільки при трьох позиціях інвентаризатор вважав відповідним вийти поза прийняту формулу.

І так при 15. позиції читаємо: „Панагія малая — Воплощеніє Пречистої, увес отвсюду сріблом оправлена, з надписом грецким, — в церкві“.

Про три ікони в Онуфрівській церкві під числом 34—35. сказано, що вони „старіе, оправленіе, всі по Неофіті епископе Софійском, zostали церкве“.

В кінці остання з ікон Воскресеня — „старая по Гасці пані Одриховской zostала, з корункою, сребром Московским оправная“.

Стільки пояснень. Обставина, що братський інвентаризатор подає пояснення тільки до тих трьох позицій, та що кожне з пояснень опреділює немісцеве походження ікони, чи хочби окладу на ній, можна би припускати, що решта була місцевого походження.

Іконографічно обіймають повищі ікони доволі вузький круг, при чому в Успенській церкві було 8 ікон Пречистої, 3 ікони Вседержителя, 2 — Рождества Богородиці, 2 ікони св. Тройці, та по одній іконі — Введення у храм, Розп'яття і Воскресення. В монастирі і церкві св. Онуфрія було натомісць: по три ікони св. Миколи і Івана Предтечі, дві ікони Пречистої, та по одній іконі — Воскресення, Покрова Богородиці, муч. Катерини, Теодора Стратилата. Бориса і Гліба, Олексія і Трьох Ісповідників: Гурія, Симона і Авина.

¹⁾ И. Шараневич. М. Красовскій. Львів 1895. Ст. 166,

²⁾ Архивъ Ю. В. Р. — XII. ст. 7—22.

Коли приймемо, що кождий святий на тих іконах мав свою „корунку“, то зн. металеву — срібну чи золоту ореолу довкола голови, то після числа тих „корунок“ могтимем зорєнтувати ся в приблизній скількості фігур на кожній іконі. Очевидно є се припущення — *minimum*, бо не треба забувати, що в поодиноких зображеннях, як пр. в Розп'яттю, Воскресенню, Покрові і т. п., не всі особи були святими і тому число постатей на тих іконах рішучо переростає число „корунок“. Поминаючи однофігурні зображення — Вседержителя Пречистої з Дитям, та других святих, на таких іконах, як Розп'яте (ч. 5.) маємо більше чим дев'ять постатей, на іконі Рождества Богородиці (ч. 8.) більше чим п'ять, Введеніє Богородиці (ч. 9.) більше чим шість, Покрова Богородиці (ч. 24.) — більше, чим три та Івана Предтечі (ч. 25.) тільки чотири (тут мова про Хрещення в Йордані).

От і все, що можна було „витягнути“ з реєстру ікон в срібло оправних „позлоцістих“.

Не більше довідуємо ся із реєстру ікон „просто малеваних“, яких маємо усього 21.

Було там: три ікони Богородиці, дві — Спаса, з яких одна остала по згаданім еп. Неофіті, друга зображувала Христа з усіма апостолами, дві — Рождества Христового, більша і мала, дві ікони Успенія Богородиці, з яких одну 1678. р. „в дар Господареві (молдавському) єго милости послали“, дві ікони Умиленія Богородиці (одна по Неофіті) та по одній іконі — Воскресенія, Введенія, Миколи, Благовіщення, Дмитрія на коні, П'ятниці (по Неофіті), чуда св. Юрія, Явлення Богородиці св. Сергієви та св. Спиридона, про якого в ремарці сказано, що він „не московській“.

З рубрики: „Антиміси“ довідуємо ся, що був там один „антиміс великий, вколо по грецку писаний“ та „антимісов малих і великих в купі всіх двінадцять, осм, не знаю, як тоє разуміти“.

Зі свого боку і ми не знаємо „як тоє разуміти“.

Плащениць було дві. Одна в Успенській церкві „плащеница страстей Христових на китайці“, мабуть та сама про яку в пізніім інвентарі говорить Медзапета, як про твір Сеньковича, друга — монастирська „плащеничка на китайці білу“.

Загальне число малярських творів, в Ставропігійських церквах (двох в городі і Онуфрейській), обнятих інвентарем дотягненим до першої половини, XVII. ст., досягає відносно великого числа — шести десятків. Число се помірно зросте, коли візьмемо під увагу ікони в необнятих

інвентарем вівтарях, яких було чотири, та іконостаса мальованого Сеньковичем¹⁾.

Мусіли тут бути ікони старі, були й новіші „щойно оправлені“ (ч. 20.) Слідуючий інвентар „сиріч порядное описаня вещей обрѣтающихся в скарбци церковном“, зладжене Константином Медзапетою 12. марта 1637. р. не виявляє майже ніяких різниць з попереднім. Число ікон „просто“ мальованих такеж, як і там, ікон в срібло оправлених прибуло дві — „Василиїв двох“ (ч. 27.) і „Образок з вкупу московський, москюдзом оправний“ (ч. 38.) Крім того змінений порядок, а при двох позиціях додано дальші пояснення, яких не було в попередньому інвентарі. Отже про маляря Федора при плащениці та при Чуді св. Георгія (ч. 9.) означено дату 1626. р.²⁾

В кінці для доповнення обох інвентарів можуть послужити записки в братських рахунках де в 1612. р. кажесть ся про купно осьми образів „сріблом оправних“ за 40 зол. і образа св. Спаса оправленого за 18. зол.³⁾

1619. року продано образок „школний старий“ св. Дмитрія свящ. Давидовському за 22 грош.⁴⁾ а 1631. р. якийсь „пан Даміян з малжонкою его дал на ікону Пречистої в новій церкві коруну сребрно-золотистую, которая важить“ і т. п.⁵⁾

Про те, що 21. мая 1630. р. грім „всі ікони новопо-ставленіє і царські врата пошпетил чорностію“⁶⁾ ми вже згадували. Очевидно, тут мова тільки про ікони в іконостасі.

Протягом двадцяти літ з горою, які межують інвентар Медзапети від ревізії церковного майна відбутої 28. цвітня 1656. р. стан і число ікон ставропігійських церков мало що змінили ся. Довідуємо ся відтіля, одначе, про велику скількість оправлених і неоправлених образків, переважно малих, московського походження.

В сосудохранительниці було їх оправлених 26, неоправлених стількиж та „12 московских празників в одной оправі знадной“. Тудиж прибула „Кггоронгев небощика пана Корнякта“ та антиміс — „Старий крест білий друкований на атласі“.

¹⁾ 1606. р. було в Усп. великій церкві — два вівтари. Один там де нині, другий на нинішних хорах. 1591. р. посвячено вівтар в Трьох-св. каплиці. Четвертай був в церкві св. Онуфрія.

²⁾ Н. Шарапевичъ — *Op. cit.* — ст. 11. *Milkowicz* — *Monumenta Confr. Stauropigianae* — Ст. 267 і 361.

³⁾ Архивъ Ю. З. Р. Том X. ст. 145—173.

⁴⁾ Тамже Том XI. ст. 341.

⁵⁾ Тамже ст. 358.

⁶⁾ Тамже ст. 376.

Спис ікон в „новій“ церкві (Успенській) говорить дещо про їх розміщення в церкві; між иньшими говорить ся там виразно про іконостас, над якого царськими дверми була срібна, золочена корона. Якись образи були на „філярі лівім від дверей залізних“.¹⁾

Десять літ опісля почав інвентувати церковне майно братчик Петро Афендик, але не довів роботи до краю²⁾.

З його списа довідуємо ся тільки, що число образків, оправлених в срібло, збільшило ся о шість, без оправи прибуло п'ятнадцять. Крім сього в сосудохранительниці було чотирнадцять панагій — 4 зі слоневої кости, оправлені в срібло, дві дерев'яні теж у срібній оправі, одна „отвористая“ (після попереднього інвентаря „троїстая“) та сім великих панагій оправлених в бронзу.

Пятий з черги і останній з XVII ст. інвентар датується ся 1692. р. Він найобширніший з усіх, але для нас не приносить нічого більше понад те, що дали його попередники.

Помітний тут величезний приріст т. зв. „московських“ образків, яких загальна сума, по даним інвентаря, повинна досягти до 85. Одначе ми маємо всяке право сумнівати ся про вірність такого опрeдeлення хочби тому, що в число „московських“ образків, збережених в сосудохранительниці, попали відтіляж великі декоративні полотна для „Божого гробу“ в роді „Мироносиць“, „Христос воскресє!“ і „Ангела надгробного“ про яких місцеве походження знаємо з иньшого жерела.³⁾

Крім згаданих вище пяти офіційальних інвентарів, находимо в братських актах чимало сумаричних списків братського майна, списуваних при нагоді перебирання заряду церквами нововибраною братською старшиною, але для нас вони не інтересні. Заєдно вичислюєть ся там дороговизни, якими чейже не були в очах тогочасних людий ікони, особливо ті „просто малеваніє“.

Крихітку більше довідуємо ся із принагідних записок в братських рахунках, які в хронологічному порядку говорять, що слідує:

1658. р. — „Антиміс новий видалисмо до престола а старий зостал при отцах“ (св. Онуфрія?)⁴⁾.

1664. р. — „Столяреви на образ митрополитанскій далем зол. 1. грош. 15.“⁵⁾.

1665. р. — „Ітем тов цимбориом, що на престолі стояло, дало ся до монастиря до св. Онуфрія, то ся дало до

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. — Т. XI.

²⁾ Там же XII. ст. 23—26.

³⁾ Там же Т. XI. ст. 341. Т. XII. ст. 133 і п.

⁴⁾ Там же — Т. XI. ст. 208.

⁵⁾ Там же — ст. 474.

него приробити побочні образи, од которых столяреви далем 3 зол. а пану Миколаєви малярєви, од тих образув і од хендоженя цимборієм — далем зол. 24⁴⁾. (Петрахнович)¹⁾.

1668. „За 12 пророків малярєви — з. 12.²⁾).

1679. — „За образ Воскресенія до Божєго гробу“ — зол. 4. грош, 24.

Тогож року: „Отцю Доротєєви від чотирох Евангєлистів і столярєви за таблиці і від рисованя Маляхови — зол. 100.“³⁾.

1687. р. — „За дошки духовнє (дєреворити?) на писанє видало ся зол. 184. гр. 21.“⁴⁾.

1688. р. — „Малярєви, що відновляв в Гробі (Божім) піднебінє зол. 3.“⁵⁾

Вкінці із записки з дня 12. липня 1699. р. довідуємо ся, що для Кам'янець-подільської церкви, спустошеної Турками дарувало братство між иньшими 12 образів⁶⁾.

В кожному випадку, конкретні результати досліду над інвентарями рішучо не покривають ся з тим, що з тих же самих, хочби братських актів знаємо, про працю цілого ряду названих і не названих малярів, над малярським вивінуванням братських церков.

Нам би хотіло ся тут, чи там найти хочби натяк на те, що сю, або другу ікону, той чи другий портрет (яких було чейже стільки) малював „славєтний наш брат пан Федор маляр“ або „пан Миколай“, або який там пан Іван, чи Олександр. За одним єдиноким виїмком з інвентаря Медзапєти, не находимо в братських інвентарях нічого подібного. Протівно, маємо основу підозрівати панів братчиків, що вони з особливою предилєкцією підчеркували, „заграничність“ поодиноких предметів, що в тогочасному світогляді було рівнозначне з досконалістю і беззакидністю виконання. А коли ходить о „московські“ образки і панатії, то з ними був зв'язаний пієтизм братчиків до „православія“, якого коронований представник сидів ген ген на півночі, заєдно готовий словом і ділом підпомогти братію в тяжкій боротьбі з чужинецьким католицтвом. Чаром сього релігійного пієтизму овіяні й очеркнення поодиноких предметів в роді — „грецький“, „єрусалимський“ і т. п.

Але все те рішуче байдуже для нас, що поміж стрічками братських інвентарів дошукуємо ся індивідуальних

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. — Т. XI. ст. 477.

²⁾ Тамже ст. 341.

³⁾ Тамже ст. 495.

⁴⁾ Тамже ст. 264.

⁵⁾ XII. ст. 218; XI. ст. 527.

⁶⁾ Тамже 292.

черт тієї культури, що хоч легковажена сучасниками, нині стає всемогутим атутом в наших руках.

Більше, може, скажуть нам самі пам'ятники, яких зберегло ся до нас кілька десятків. Є поміж ними ікони, релігійні образи, портрети, є навіть красиви.

IV.

Недоля збережених мальовил. — Кращі з них вивезено в Росію. — Збережені на місці останки. — Мальовила Ставропигійського музею підозрілі о походження зі Ставр. церков. — Мальовила Онуфрійської церкви.

Самозрозуміло, що важко вимагати, щоби в церквах, що як Успенська і Трьохсвятительська, протягом свого довгого віку перейшли стільки пожеж, „турбацій“ а перш за все — о б н о в, з яких кожда хотіла бути виразом свого часу, міг зберегти ся первісний характер їх малярського вивінування з XVI. чи XVII. ст.

За безсумнівними свідками тих часів треба тут добре розглянути ся, добре пошукати, щоби в решті решт довідати ся, що навіть ті, які жили тут до недавня, опинили ся в 1915. р. далеко-далеко поза місцем свого призначення, бо аж в Києві, чи Ростові над Доном...

На місці остало ся тільки те, що або не представляло надзвичайної вертости, або фізична неможливість чи ко-нечність культу перешкодили їх... евакуації.

Треба признати, що ті, яким залежало на вивезенню мистецьких скарбів Ставропигії в глибину Росії, не робили сього без розуміння річи. Брали, що найцінніше. Отже перш за все портрети — Корнякта, Лянґішівної і цілого ряду людей, яких тлінні останки спочивали колись в церковних підземелях. Не полишили й плащениці Сеньковича, але нічим неінтересних панорам Малиновського не взяли. А чейже, без обслідування якраз тих пам'ятників, ні первісна картина вигляду наших церков, ані стан тогочасного малярства на львівському ґрунті не можуть бути ні вірними, ні повними.

На щастя в нещастю, маємо відносно небезвартісну інвентаризацію тих картин а з більшости їх маємо репродукції. Се позволить нам влучити їх в наш огляд збережених пам'ятників, де трактуватимем їх як ествуючі. Вони ж ествують, хоча й не на своїому місці, на яке, треба вірити, рішучо мусять повернути.

Число малярських пам'ятників, які без вагань можна віднести до XVI—XVII. століття, по нашому обчисленю досягає суми 26, з чого 17 дасть ся віднести до XVI. ст. а решта до XVII. Іконографічно можемо поділити їх на

ікони, яких є 9, релігійні образи, числом 19, 6 портретів та дві панорами.

Для пояснення додамо, що іконами вважаємо переважно однофігурні, репрезентативні зображення, яких метою було єдино побудження вірних до молитви, релігійними образами вважаємо ті мальовила, що базують на драматизмі зображеної акції. В тім випадку стиль і техніку мальовил полишаємо на боці.

Ікони. Без сумніву найстаршою іконою Успенської церкви є за престольна Богородиця. Определено старою була вона уже в XVII. століттю, коли висіла в Трьохсвятительській каплиці. Про її походження не знаємо, натомість виступає вона в братських актах дуже часто з приводу заходів над покриттям її срібною ризою, яка покриває її нині усю, за виїмкою обличчя. Творцем сеї ризи був золотник Григорій Недільський¹⁾.

Ікони в бокових вітарах: Богородиця з права і св. Микола з ліва помітно новіші. З під срібних риз, які їх покривають, виринають обличчя і руки твердого рисунку і сухого кольориту. Можуть походити з під гіршої кисти XVII. ст. але ніщо не виключає того, що вони о много новіші. В кожному випадку братські інвентарі XVII. ст. не згадують про ікону св. Миколи в Успенській церкві.

Намісні ікони Богородиці і Христа, які творять в парі з чотирма Євангелистами (добре мальовило XVIII. ст.) одну малярську окрасу нинішнього псевдоіконостаса, відкриті в цілості. Золочене тло, і добра олійна техніка м'яко рисованих облич і рук звернули

¹⁾ 7. Юля 1692. р. ухвалено на сесії братства таке: „За консенсом і згідною усіх постановою станув такий консенс для окрашення (образа) Матері Пренайсвятійшої в нововиставленій каплиці: щоб шату срібну з конституції і установленя легатції с. п. імці пана Лавришевича, брата колись нашого, прибрали і украсили, даємо на се срібла гривень трийцять на визолочення, видумати повинні будемо, і ремісничкові від гривни по одинайцять золотих за роботу платити ми декларували, котра робота, аби тим скорше до skutku без шкоди жадної братерскої були і церкві Божій не діяла ся, упросили ми зі свого боку їх мосців панів братів Миколу Красовського, Кипріяна Кісільницького, Юрія Корендовича, братів наших, чтобы тої роботи дозорцями пильними були, на що підписуємо ся. Діяло ся у Львові, в конгрегації на місци звичайнім дня 7. Юлія 1692. р.“

Іх мосцєм панам депутованиям братії вище іменованим дасть ся на позолоту тогож образа: ланцухів золотих два, манель золотих одна пара, хрестик один золотий, ті важуть червоних золотих в числі 65. одинайцять перстевів — важить черв. зол. вісім. До тогож один золотий червоний венецький, дві штуки золота відливаного, що важить чер. золотих п'ятнацять і чверть. Усе разом червоних золотих сімдесят і девять і чверть, котре то золото панове депутовоні продати як найліпше будуть старати ся а за се фایнгельту на позолоту того образа кунити, а при золоченню personaliter бути повинні. (А. Ю. З. Р.).

увагу дослідників, з яких деякі відважили ся на приписання їх кисти Петраховича. Впрочім, на нашу думку, не без слушности; поміж намісною Богородицею а Богородицею при церковних дверях не можна не завважити певного споріднення в русі і настрою та кольориті. Про походження тих ікон іменно з XVII. ст. свідчивби питомий для того часу тип Христа здорового, кругловидого, з румянцями на щоках, розчесаним на боки волосям і невеликою бородою, якої м'яккі кучері теж розділені. Рязять тут тільки уши, видні en face тоді, коли вони повинні ховати ся під волосям.

Богородиця біля церковних дверей від Руської вулиці, в поздовжній заокругленій в горі, золоченій рамі за склом, се одинока, покищо, картина Успенської церкви, яку нам вдало ся звязати з іменем маляря Петраховича.

Завважив її уже в свій час Лобескі, який подивляючи її „виразисті черти і сильний кольорит, признав її мабуть пізнішою стилізацією „доволі справної долоні“¹⁾

До недавна ще, над входом до Трьохсвятительської каплиці видно було три ікони — св. Петра — Вовлочення і св. Павла.

До нині зберегла ся тільки найстарша з них ікона Вовлочення, вмурована у фрамугу за склом, доволі примітивного почерку з написом по боках голови — „Мати Божая“. Походить вона імовірно з часу балабанівської реставрації. (1671. р.)

По іконах св. Петра і Павла поміщених симетрично по боках Вовлочення, остали ся тільки поржавілі бляхи з ледви помітними обрисами постатей і написів. Спираючись на їхню репродукцію²⁾, можемо з цілою певністю сказати, що походили вони найраніше з половини XVIII. ст., що й годить ся з датою перехрещення Трьохсвятительської каплиці на Петропавлівську в 30-их роках XVIII. ст.

На кінці не завадить звернути увагу на два пам'ятники тогочасної іконописі, яких нема ні в церкві, ні на ній, але повстанням своїм вони звязані нерозривно з церквою та одним із творців її ікон.

Думаємо про настінні фрескові медальони каменниці Красовського при Бляхарській вулиці ч. 8. Відкрито їх підчас реставрації тої каменниці 1910. р. на „піднебінню“ віконних ніш сходової клітки на висоті другого поверху. Оба рівних розмірів зображують — один Вовлочення другий св. Василія.

¹⁾ F. Łobeski, Cerkiew paraf. Wniebowst. N. M. Panny — Do-datek do Gaz. Lwowskiej 1854. r. 19.

²⁾ Ю. Б. Издание — Таблиця X.

Відкриттям зацікавився Яворскі, відтак Гребеняк, алеж ні один з них не підкреснув тої, важної будь що будь, подробиці, що тип Воплочення в каменіці колишнього сеніора Ставропігії — Миколи Красовського є ідентичний з типом ікони того ж змісту над порталом Трьохсвятительської каплиці, про яку говорили ми повисше¹⁾. Обі ікони мальовані олійними красками на добре підготованій стінній заправі, стилєво стоять по середині між лінійно-композиційною візантійською манерою а змаганнями XVII. ст. до природньої м'якості і плястики форм. Кольорит обох неоднаковий. Ікона св. Василя видержана в темно-брунатному тоні, ікона Богородиці багатша натомісць красками, які з блідо-рожевої краски рук і обличчя переливаються цілою скалею аж до темного асфальту. Рисунок бездоганний, хоча з традиційною помилкою, яка позволяє малювати уши святого (Василя) en face, коли їх треба малювати в профілі. Згадуване уже нами припущення Яворського, який автором мальовил вважає маляря Олександра (Ляницького), набирає тим більшої правдоподібності, коли візьмемо під увагу ідентичність „Воплочення“ в каменіці Красовського з таким же над порталом Трьохсвятительської каплиці.

Мальовил, очеркнених нами як релігійні образи, найшли ми в області Успенської церкви — 19. По всякій імовірності найстаршими з них, бо, дуже можливо, що з XVI. ст. є шістьнадцять сцен Христових страстей, уміщених в двох поздовжніх золочених рамах (з доданими до них в XIX. ст. арабесками) по вісім в кожній. Зараз висять вони по обох боках гол. вівтаря безпосередно за іконостасною перегородою. Мальовані на дощі, повні композиційної логіки і природньої плястики, в'яжуться з традиційною візантійщиною одними тільки золоченими фонами.

І. Шараневич, звертаючи на них увагу гостей археологічно-бібліографічної виставки 1888. р. писав з приводу тих картин в каталозі:

„На стінах, поруч царських врат завішені в двох групах прекрасні ікони, зображуючі сцени страстей Христових — мальовила голяндської школи, походять із старинного іконостаса тої церкви“¹⁾.

На мою думку, є се добре місцеве мальовило XVI. або початку XVII. ст.

Помітно пізнішим цеховим мальовилом є т. зв. „Генеалогічне дерево Богородиці“ уміщене в горішній кондинації бічного вівтаря з права. Цілий образ перемальований на ново; старою остала ся тільки пре-

¹⁾ И. Шараневичъ — Каталогъ Археол. Библиогр. Виставки Ставр. Инст. 1888. ст. 91.

красно цизельована срібна риза Богородиці. Характер орнаменту свідчить про походження з XVII. ст. Богородиця сидить серед гілля дерева під яким клячуть чотири невеликі постати фундаторів в місцевих костюмах XVII. ст. Довкола дерева десять кружочків зі зображеннями родоначальників Богородиці.

Недалеко від сеї картини треба поставити і т. зв. „вівтарик“ в підсінню церкви, в Ставропігійському подвір'ю. Зображує він „Зняття з хреста“ доброго рисунку, німецького композиційного шабльону з інтересними фігурами предстоящих, які двома групами станули під хрестом. Батько з синами і мати з дочками, усі в костюмах львівських міщан XVII. ст.

Святий Степан в горішній кондиґнації бічного вівтаря з ліва, перемальований ледви не увесь на ново. Ненарушеною остала ся тільки голова старця на другому пляні в горі. Сам святий покритий срібною ризою з бароковим орнаментом. Шараневич зве його образом „італійської школи“.

Згадану нами кількакратно плащеницю кисти Сеньковича, яка довгі віки служила Успенській церкві, вивезено мабуть також в Росію. В кожному разі не згадує її інвентар церковного майна Ставропігії, зладжений 1906. р. підчеркуючи натомісць існування плащениці заграничного виробу „шитой золотом, в золочених рамах за склом, вартости 4200 К.“.

На превеликий жаль, по старій плащениці не остало ся нам ні репродукції, ні опису. Хиба що до компліменту Медзапеті в формі „умиленного мальованя“ додамо ще кілька стрічок скороспішного опису Шараневича в його каталозі ставропігійської виставки, де на ст. 9. під ч. 21. читаємо:

„Плащениця шовкова біла, на якій зображення Ісуса Христа виконано відручною живописю, імітуючою вишивку“.

З передмови до опису ставропігійського музею з 1908. р.¹⁾ довідуємо ся, що в тому музеї „не було“ ікон Успенської церкви з обговорюваного нами часу; в неоспоримість такого твердження маємо певні дані поважно сумнівати ся. Відомо чейже, що ставропігійський музей оснував пок. Шараневич щойно по виставі 1888. р. на яку стягнені з різних сторін пам'ятники стали його основою²⁾.

До сього часу існував при Ставропігії тільки Братський Архив, Братська церковна бібліотека, та церковна ризниця, в яких зберігали ся між иньшими ікони та образи, обох ставропігійських церков. Ні одна

¹⁾ П. С. Свѣнцицкій — Опись музею Ставр. Института — Львів 1903. ст. VII.

²⁾ S. Szaraniewicz — Muzeum Inst. Stawr. — „Tera“ 1895.

з тих інституцій не мала музейного характеру і до жадної з них не стягано предметів з поза Ставропігії; кляси́чним доказом такого стану рі́чи може послужити хочби́ факт, що коли усунено іконостас з Трьохсвятительської каплиці, то віддано його до колекції старовини гр. Любомирських. Не булоб цього, колиб котрась із згаданих братських інституцій мала музейний характер. Самозрозуміло отже, що коли пок. Шараневич захопився ідеєю оснування ставропігійського музею, то в першу чергу використав для цього кра́нці зразки малярської старовини, які в ту пору на́йшли ся в Успенській церкві, в її ризни́ці, чи архіві.

Виходячи з того за́ложення мусимо узгля́днити, як зв'язані зі ставропігійськими церквами перш за все ті ікони і релігійні картини, які в каталозі ставропігійської виставки 1888. р. очеркнені, як власність Ставропігійського інститута. Безсумні́вна більшість їх належала до малярського виві́нування обох братських церков в обговорюваній нами е́посі. Усі вони вивезені разом з музе́єм, але се в ніякій мірі не ослаблює їх ге́нетичного зв'язку з їх перві́сним місцем призначення.

Описи згаданих картин пода́ємо в перекладі з уживано́ї Шараневичем мови, придержу́ючись начеркненого катало́гом порядку:

Са́ля IV: 1. Ісус Христос проскомидійний, ма́льовило олі́йними красками на дере́ві. На гладко зо́лоченому фо́ні Христос зобра́жений по ко́ліна з хрестом в ру́ці. В низу на́пись А Х Ч З (1697.) за́хідного почерку. Ве́личина 95×1.34 см.

2. Ісус Христос в пів поста́ті, ма́льовило на дере́ві, за ви́мкою о́новлених місць, до́бре збере́жене. Ста́ранна те́хніка візантійського ха́рактеру. XVI. в. Ве́личина 24×29 см.

3. Архистрати́г Миха́йло: ма́льовило на дере́ві, на гладко-зо́лоченій осно́ві, під по́мітним впли́вом за́ходу. XVI. ст. Ве́л. 30×40 см.

4. (5.) Трипти́х = рухо́мий ві́твар, обі́ймаючий зо́браження́ святих на всі́ дні ці́лого ро́ку з пра́зниками Спа́сителя і Богоро́диці, пер́шими в го́рі а дру́гими в се́редньому поя́сі. Ема́ль на ме́талю. XVI. ст. (Ма́буть моско́вського по́ходження́ стро́гановського ти́пу.— М. Г.)

5. (9.) Го́лова неруко́творного о́браза Ісуса Христа, т. зв. Веро́ніка, ма́льована на дере́ві, за́хідного ти́пу. XVII. ст.

6. (14.) Анти́міс, по́свячений лу́цьким є́пископом Ата́назієм Пу́зиною 1640. р.

7. (15.) Анти́міс по́свячений льві́вським є́пископом Варла́амом Ше́птицьким 1700. р. (?)

8. (26.) Бого́родиця з Хри́стом на ру́ках, ма́льовило на ква́дратній срі́бній бля́сі. Сти́ль ба́роко.

9. (34.) Богородиця зі скиптром в руці; біля її ніг клячуть двох святих. Мальовило на срібній квадратній блясі.

10. (55.) Успеніє Богородиці. Архаїчна картина на дереві, дно золочене, гладке; сильно ушкоджена. XVI. ст. Величина 49×59.

Саля V. 11. (26.) Богородиця з дитятем на руках до половини постати.

12. (27.) Богородиця з дитятем на руках до половини постати. — Обі малих розмірів ікони мальовані на дереві, візантійського типу — на золотому тлі контурово, подібної кисти; різниці в орнаментіці ризи Богородиці.

13. (34.) Богородиця молить ся під хрестом; мальовано на дереві на гладкому, золотому дні, в композиції унагляднені відхилення від візантійського впливу; інтересний зразок українського мистецтва XVII. ст. Величина 24×31.

14. (57.) Голова Христа — мальована темно в двох тонах на дереві — емальова техніка, візантійського стилю. XV. або XVI. ст. Величина 30×26.

Саля VI. 15. (2.) Покрова мальовило на дереві; композиція поділена на пляни, на зразок німецької школи. Будинки інтересної архітектоніки замикають задній плян. XVII. ст. Величина 70×1.02.

16 і 17. (11 і 12.) Преображення Господне і Жертва Богородиці — дві малі празничні ікони; мальовило відновлене. Величина 27×30.

18. (26.) Благовіщення — ікона XVII. ст. відреставрована від пізнішого перемальовання. Величина 93×67.

19. (30.) Вознесення. Вел. 27×31.

20. (31.) Покрова. Вел. 24×27.

21. (32.) св. Антоній. Вел. 27×31.

22. (33.) Богородиця; на відвороті напис на наклеєному полотні: Его милости Петру Семеновичеви р. 1706. отъ Р. О. Zawadowskiego darowany. Вел. 24=28 см. (Пор. ст. 270)

23. (34.) Митрополити Петро, Олексій і Іван. Вел. 24×28.

24. (35.) Митроп. Олексій. Вел. 28×33 см.

25. (36.) Пророк Ілія. Вел. 23×27.

26. (37.) Св. Михайло. (реставрований) Вел. 27×33. усі ікони під чч. 19—26. мальовані на дереві, ярко візантійського почерку, доброю кистю і технікою, мальовило, наче емаль. XIV. ст. (Мабуть, далеко пізніші московські фабрики — М. Г.)

27. (49.) Св. Андрій на золоченому орнаментованому дні, на дереві. Задній плян творить пейзаж: до Дніпрі плавають кораблі; в низу дві сцени з життя святого. Наглядний вплив італійської школи. Гарне мальовило. обра-

моване чорним орнаментом на золотому тлі. Низом картина ушкоджена. XVII. ст. Вел. 29×37.

Саля VII. 28. (5.) Богородиця в короні, ікона давня, не перемальована. Величина 98×123.

29. (13.) Христос — мальовило на дереві, на сірому тлі, без золочень. Славянський тип. Вел. 98×123.

Саля IX. 30. (4.) Успеніє — ікона українського маляря зєдинює в собі стиль сходу із західним, патріярхи в мітрах, нема історичного жида. Вел. 147×86.

31. (15.) По крова — українське мальовило на дереві — характеристичні обличчя — крізь вікно видно пейзаж. Вел. 108×78.

32. (17.) Три царі. Вел. 39×33. З помітними впливали заходу.

До числа церков, що оставали на моральному і матеріальному етаті львівської Ставропігії належала кромі Успенської і Трьохсвятительської ще монастирська церква св. Онуфрія. Правлена своїм, місцевим братством підлягала Ставропігії, яка удержувала монастир, духовників та строїла і вивіновувала монастирські будинки. Тому то, узглядняючи памятники малярства звязані зі Ставропігією, не можемо поминути й тих, які є, або були в монастирській церкві св. Онуфрія.

Побудована 1550. р. князем Константином Острожським з двох нав — „великої і малої церкви“, які в основному своїому заложенню зберегли ся до нині. На початку XVII. ст. роблено заходи над її розмальованням.

Свідчить про се записка в прихідно-розхідних реєстрах Ставропігійського брацтва, де під 1618. р. читаємо: „Взялем у отца Федора, що чернец дав на малованя монастиря з. 200⁴.“).

1672. р. знищено Онуфрійську церкву підчас турецької облоги, але вже 1680. р. відреставровано її і посвячено наново. Одначе була це тільки частинна реставрація, коли про завершення церкви хрестом говорять щойно монастирські записки в 1701. р.²).

Про якусь більшу малярську роботу в області Онуфрійської церкви говорять братські рахунки з 1712. р. Тоді то працювало для монастиря рівночасно чотирнаїцятьох малярів з помічниками.³).

Були се, без сумніву, малярі кращого вишколення) коли прим. одному з них „за контерфект (портрет отца С.“ заплачено дня 6. жовтня 1712. р. 10 зол.⁴).

¹) Архивъ Ю. З. Р. Т. XI. ст. 352.

²) Д. р. В. Шурат — Святоонуфрійський монастир у Львові, 1908. ст. 5.

³) Архивъ Ю. З. Р. Т. XII. сті 323—324.

⁴) Там же ст. 325.

З поменчих братських записок довідуємо ся, що:

1665. р. був у монастирі — воздух мальований; 1668. р. було — піснایцять образів оправлених в срібло а десять без срібла; 1671. р. було — кілька кістяних панагійок оправлених в срібло, та пятайцять мосяжних ліхтарів перед Деїсусом (з пятайцяти ікон?) але оправлених в срібло образів тільки сім; один образ „з лістари-ками“ висів по середині церкви. 1681. р. згадуєть ся про-лямпу перед образом „Чуда Пресв. Діви“. Про пере-дання в монастир Ставропигійським братством старого кі-вота з домальованими боковими образами Петраховича в 1665. р. уже говорено.

З малярських робіт в монастири знаємо із братських записок про дві:

1665. р. „за шиби до (божого) гробу 1 зол. грош. 15. скляреви, тійж шиби далисмо малювати, от них зол. 3. грош. 15.“

1671. р. „заплачено 1 зол. тим“ „що образи занесли до міста“ (мабуть до направи по „турбації“, про яку гово-рить ся на другому місци записок).

В протоколах засідань Онуфрійського брацтва згаду-ють ся братчики-малярі: Лукаш і Іванова малярка під 1683. р. Іляш під 1687. р. та Сава 1700. р.¹⁾

Протягом свого довговічного встування, не спасла ся Онуфрійська церква ні від ворожих „турбацій“, ні від ще шкідливіших для її первісного характеру об нов. Нині, старі в ній одні мури. Поліхромію стін виконав суч. іконопи-сець Бала, іконостас малював пок. М. Сосенко. Старо-вини доводить ся, тут як і в Успенській церкві, шукати по закутинах.

Ківота з мальовилами Петраховича нема на місци. О скільки не зігнів де на горині, то перевезено його до Підгорець. На його місци стоїть нині імпозантний ківорій різблений, як і іконостас, на зразок різьбарських мотивів Красно-пуцанського іконостаса.

Іще в другій половині мин. століття зберігало ся в Онуфрійській церкві доволі багато мальовил мабуть з ча-сів будови церкви. Згадуваний уже кількакратно Лобескі, писав в 1854. р.:

„У великому вітвари находит ся візантійський образ, що мимо пізнішого перемальовання здаєть ся, так давним і має стільки питомого тим образам характеру, що рівних йому не находимо. Зображує він св. Онуфрія в увесь ріст, нагого зі спадаючим до землі волоссям і такоюж, аж до стіп довгою бородою. В зложених руках востромені чотки; в лівій руці спочиває жезл, на голові корона і руки

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. Т. XII. ст. 90, 93, 95, 127, 128, 129, 183, 186, 199.

аж по лікті покриті металевою бляхою в формі довгих рукавиць. З боку металева табличка з написю. В глибині тла, на золоченому дні темний краєвид з пальмами¹⁾.

На місці описаної Лобеским ікони знаходить ся нині величаве мальовило доброї кисти XVIII. ст. зображує Смерть св. Онуфрія, піддержуваного двома ангелами, з яких один (з права) виявляє очеркнену характеристику Ліонардових голів.

Ще в 90-их роках мин. ст. знаходили ся на стіні правого крилоса поздовжні чорні рами, обіймаючі собою кількадесять сцен з життя св. Онуфрія з польськими поясненнями до кожної зі сцен. Нині тих картин нема. Зберегли ся натомість в церкві картини і цілі частини старого іконостаса.

Перш за все інтересні апостоли — мальовила кінця XVII. або початку XVIII. ст. беззакидної кисти чисто західнього почерку, яких би по словам Лобеского „не посоромив ся Ділер“. Невеликі розмірами, групами по двох в шістьох рамах з бароковим завершенням, розміщені вони нарізно по церкві. Крім сього зберегли ся ідентичної кисти пророки та определено новіці — архангели і діакони на крилах старого іконостаса; (XIX. ст.)

Нема в церкві других картин іконостаса, про які згадує Лобескі: св. Миколи, св. Павла, Івана Предтечі, св. Методія, Благовіщення та Жертви Авраама; в натомість в Онуфрійській церкві намісні ікони старого іконостаса — Христос і Богородиця.

Мальовило прийнятого і популярного в галицько-українській іконописі XVII. ст. типу, чарує глядача плястикою форм, м'якостю кольоритних і світлотінних переливів, знаменитим відтворенням чару ніжної діточої головки Христа, розкішними згибами драперій та філігранним викінченням парчевого обрамування одежі. Коли се справді пам'ятник XVII. ст., за чим промовляє гарно орнаментований тиснутими узорами золотий фон, іконографічний тип і візантійська іще філігранність золотих ниток парчі, то є се архитвір в своєму роді.

Як бачимо, скільки і якість ікон і релігійних мальовил, що повстали під покровом львівської Ставропігії, протягом XVI—XVII. ст. рішучо не приносить сорому тій поважній інституції. Біда тільки, що з сього багатства зберегло ся до наших часів так непомірно мало, а ще менше остало на місці свого первісного призначення. Архивні жерела говорять про цілий ряд малярів, що працювали

¹⁾ F. Lobeski — Cerkiew św. Onufrego — Dod. do Gaz. Lwowskiej — 1854.

для Ставропігії, про цілий ряд виконаних замовлень, більших і менчих малярських підприємств а живих свідків того мистецького руху доводить ся числити на пальцях. Попробуємо дати перегляд збережених на місці пам'ятників.

Успенська церква: а) ікони: 1. Запрестольна Богородиця — XVI. ст. 2. Богородиця — в бічному вітвари з права — XVII. ст. 3. св. Микола в бічному вітвари з ліва — XVII. ст. 4 і 5. Намісні ікони Христа і Богородиці XVII. ст. (?). 6. Мадонна Петраховича. Трьохсвятительська каплиця: 7. Воплочення — XVII. ст.

Дім Красовського: 8. Воплочення і 9. Св. Василь. (XVII. ст. Настінні медальони).

Онуфрійська церква: 10—15. Апостоли старого іконостаса. XVIII. (?) 16 — 21. Пророки старого іконостаса XVIII. (?) 22—23 Намісні ікони Христа і Богородиці. XVII. ст. (перемальовані).

б.) релігійні композиції: Успенська церква: 1—16. Страсти Христові XVII. ст. (може й раніше) 17. Генеалогічне дерево Богородиці. 18. Зняття з хреста (Дві останні цінні своїми побутовими моментами). 19. Камінування св. Степана.

Мало, справді, алеж завжди краще, аніж би мало пропасти усе, як се стало ся з виїмковою, в даному випадку колекцією портретів XVII — XVIII. ст. зв'язаних так тісно зі Ставропігією.

Галицько-українська іконопись XVI—XVII. ст. має свою сяку-таку літературу; колиж мова про іконопись під покровом Ставропігії, то вже самі архівні матеріали дають поважний еквівалент навіть за безповоротно пропавші пам'ятники.

Річ инша, коли мова про вивезені в Росію Ставропігійські портрети. Історіографія галицько-українського малярства не мала ще змоги вихиснувати їх належито; тим болючійше погодити ся з їх утратою. На щастє в нещастю маємо репродукції багатьох з них, при чому всі вони бодай з грубша описані.

За виїмкою настінного портрету Константина Корнякта, решта наших портретів походить з домовин, які до кінця XVIII. ст. були в підземних гробницях Успенської церкви. В 1780-их роках гробниці опорожнено і познимоно з них портрети, які числом 11, до війни зберегали ся в Ставропігійському музею.

Маємо одначе вістки, що на довго до того часу находили ся того рода нагробні портрети в самій церкві, або сосудохранительниці.

Ревізія церковного майна Ставропігії, переведена по шведській навалі 29. квітня 1705. р. говорить про:

„8 блях цинових від домовин“, які переховували ся в сосудохранительниці¹⁾. Були се, імовірно, портрети з найстарших домовин, які струпішівши, мусіли бути усунені.

До обговорюваного нами часу належить ледви шість з тих портретів.

Найстаршим був настінний портрет Константина Корнякта мальований на досці, розм. 91×119. см. Корнякт зображений на ньому на вколішках перед Розп'яттям. Золочене його тло украшене ренесансовими арабесками. На основі того портрета малював Лука Долинський при кінці XVIII. ст. кольосальних розмірів портрет Корнякта в увесь ріст, що до нині висить на лівій стіні церковної нави. Ледви не усі дослідники, що цікавили ся Успенською церквою, змішуючи оригінал з пізніщою перерібною, пускали в світ легенду про автентичність Корняківського портрету, супроти якого стилєво однородні портрети його синів на західній стіні церкви окутали ся загадочністю своєї провенієнції.

Найкращим з намогильних портретів Успенської церкви, позбавленим уже тини ремісничо-іконописного трактування, є овальний портрет Варвари Лянґишівної яка померла 1635. р. Мальований на блясі, розм. 29×39. має багато з чару пізніщих мініатур²⁾.

Далі слідують виразисті, повні індивідуального характеру портрети — Миколи Красовського, що помер 1698. р. його жінки Анастазії в чернечому одязі, одного з братчиків на імя Папара та одного з львівських монахів XVII. ст.³⁾.

Решта портретів з XVIII. ст. виходить стилєво і хронологічно поза рамки нашого огляду.

З краввидів зберегли ся два великі розміром панорамово-краввидні мальовила Івана Малиновського зображуючі одно — Брусалим друге Атонську Гору. Одно з них означене підписом автора і датою 1696. р.

V.

Польська і українська історіографія галицько-української іконописи. — Періодичні публікації. — Словарі. — Соколовські. — Дзедушицькі. — Лозівські. — Войцеховські. — Подляха. — Петрушевич. — Свенціцький. — Грушівський. — Шептицький. Наймолодші дослідники.

Безсумнівно додатні результати побіжного навіть, обслідування привілеїв Солковського, та синтетичного вихі-

¹⁾ Архивъ Ю. З. Р. Том XII. ст. 309.

²⁾ Поганенька красюва її копія публікована в „Історичному Альбомі“ Гната Хоткевича Вип. 2. Табл. 5.

³⁾ І. Свенціцький — Опись Ставр. Музея — Ст. 195 — 196.

свування звісток розкинутих по городських і братських актах в парі з пізнанням збережених до нас пам'ятників, коли не відслонюють перед нами определено-нового світа, то з далека відомий показують в освітленню рішучо відмінному від того, до якого ми вже мали час і змогу привикнути. Поставивши перед собою завдання — кинути бодай промінчик світла на обставини, серед яких вироблював ся характер українського малярства XVI—XVII, ст. на твердому ґрунті Львів-града, ми зразу таки бачили себе примушеними зайняти становище супроти висновків одного з поважних дослідників предмету — Лозинського. Оперуючи доступним для нього матеріалом, виказали ми доволі ненаучну тенденцію того дослідника, який вмів не бачити і не розуміти того, що в об'єктивному освітленню давало бігунову протилежні, хоч може й незгідні з його інтенціями результати.

Однак Лозинські не був відокремлений і його висновки не оставали без впливу на хід наукових дослідів над українським малярством, ведених в першу чергу польськими дослідниками, які з природи річи не завжди могли удержатися на висотах безоглядного об'єктивізму. Крім того, незнання умов і духової структури українського народу у польських дослідників, вирішування проблемів на основі одних тільки, формальних черт даного явища, доводило, часом мимо найкращої волі, до непорозумінь, даючи привід до повстання цілого ряду, часами розброюючо наївних легенд.

Тому перед тим, заки приступимо до нарештньої рекапітуляції досягнених нами результатів, заки зможемо поставити малярство українського Львова XVI—XVII, ст. на широкому фоні тогочасного мистецького руху, не завадить познайомити ся з літературою предмету, якої критична характеристика буде рівночасно частинним бодай уґрунтованнем нашого становища.

Коли мова про літературу предмету, то мусимо признати, що угольний камінь під неї заложено не нашими а польськими руками; тимиз руками розбудовувано конструкцію далі. В тім случаю ідея великої „історичної Польщі“, обіймаючої етнографічно непольські території, виявила ся товчком заінтересовання польських учених, непольським, між иншими определено нашим мистецтвом.

Праця почала ся доволі рано, степенуючи ся в міру результатів, при чому осередками її стали спеціальні видавництва, як „Sprawozdania komisji do badania historyi sztuki w Polsce“ (1877—1915. — дев'ять об'ємистих томів.) видавані краківською Академією Наук, „Przegląd Archeologiczny“ (1882—1888.) — орган ц. к. Консерваторії пам'ятників і краєвого Археологічного Товариства у Львові та „Teka konserwatorska“ (1892—1914) публікація Гурта ц. к.

консерваторів пам'ятників] старовини Східньої Галичини у Львові.

В трьох тих многоважних видавництвах опубліковано величезну скількість інвентаризаційного, здебільша, матеріялу, на основі якого можна уже строїти синтетичні конструкції.

Переважно на основі архивних жерел повстав три-томовий „Słownik Malarzów polskich“ Раставецького (1854—1857.) в якому поруч Німців, Французів, Італійців та Голляндців займають українські малярі почесне місце як з огляду на число, так і якість.

1882. р. появилася в варшавському „Przegląd-i Archeologiczno-Bibliograficzny“ обильна архивним матеріялом „Wiadomość o Malarzach Bazylijańskich“, о. Садока Баронча а згодом в згаданих „Sprawozdaniach“ помістили Лозінські і Бостель цілий ряд біографічних даних про львівських і перемиських малярів XV—XVII ст., які в трьох четвертих були Українцями. Цінними, особливо з огляду на нашу тему, були розвідки Ф. Лобеского п. з. „Opisy obrazów po kościołach Lwowskich“ міщені від 1854. р. в „Додатку“, до „Газети Львовскої“, та його „Monaster OO. Bazylijanów w Ławrowie“ у львівських „Rozmaitościach“ 1859. р. Напів свідомо, напів інтуїтивно вживає він виразів в роді „руський стиль“, „руське малярство“ для очеркнення стилевих признак тих пам'ятників, що повставши на нашому ґрунті, стояли на грані двох світів — сходу і заходу.

Те, до чого дійшов Лобескі інтуїцією, уґрунтував у своїх працях пок. професор краківського університета Маріян Соколовскі.

Вийшовши зі школи Айтельберґера і Таусінґа, ніколи не сходив з дороги строгого обслідування пам'ятника при допомозі літературного і архивного матеріялу.

Один з перших в Польщі підніс він потребу дослідів над українським малярством, для означення демаркаційної лінії впливів західньої і східньої цивілізації.

Проблемам і явищам галицько-українського малярства посвячені його праці в роді:

„Przedstawienie Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkwiach wiejskich na Rusi“ — (Sprawozdania 1897. T. I. ст. 43—50.

„Badania archeologiczne na Rusi galicyjskiej — Budownictwo i malarstwo na Rusi z powodu ostatnich poszukiwań — (Przewodnik nauk. i liter. 1882.)

„Malarstwo ruskie“ (Публікація польсько-руської археологічної виставки у Львові 1885.)

„Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura“ (Przegląd Polski 1888.)

„Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie“ — Wystawa Stauropeigialna we Lwowie 1888. (Kwartalnik Historyczny — 1889.)

„Sprawozdanie z naukowej wycieczki do Lublina“ (про фрески маляря Андрія) — 1912.

Доповненням зібраного в повислих працях матеріалу є спеціальні його розвідки і принагідні реферати з області української різби і будівництва, поміщувани головню в згаданих „Звідомленнях Комісії“ якої головою і духовим провідником був Соколовскі через ряд літ.

З приводу Ставропигійської виставки висловився Соколовскі в великій мірі слушно:

„Можна сказати, що центром життя українського Львова, особливо коли дивимося з історичного становища, є давнє братство, нинішній Ставропигійський Інститут і зв'язана з ним волоська церква.

Характер останньої толкує нам зразу культурні елементи, які складались на них і кормили їх своїми соками. Будував її Італієць, має вона яркі ціхи римського Відродження, а мимо того і в парі з тим, має вона свої візантійські питоменности, репрезентуючи своїм виглядом місто, яке стояло на грані двох цивілізацій“.

Богатство пам'ятників галицько-українського малярства XVI—XVII. ст. які були на виставці, пояснює собі Соколовскі, як явище реакції сходу на сильний напір заходу, що розбудив приспане життя.

Мистецької вартости іконам XVII. ст. не признає, кажучи, що „про властиве мистецтво не може бути мови, але там де ходить о психологічні людюві, чи національні питоменности не є вони без значіння“.

Мимо того одначе, до сього вченого дослідника промовляє чар невеличкої ікони Богородиці з Колодруб місцевого типу, матери Українки з околиць Коломиї, з рядами ріжкобарвних коралів на шії і дитячем на руці; „з під брудно матових тонів тут і там облупаної краски промовляє правда щирого і наївного почування, що має чар і запах полевої квітки“¹⁾.

Проблема культурних взаємин сходу зі заходом, які на українському ґрунті дали товчок для повстання очеркненого в своїому характері малярства, зясовується в світогляді Соколовского доволі определено.

„При цілому знищенню і частинному затертю форм, помітно в сих іконах первісний блиск кольориту і той потягающий а трудний до близшого очеркнення настрій, який вдаряє нас в іконостасах Рогатина і Богородчан.

¹⁾ В каталюзі І. Шараневича означена ся ікона як 38. ч VI. салі. З пояснення до неї довідуємо ся, що є се копія ікони з 1620. р. з митрополитчої каплиці палати в Уневі.

Як тут, так і там, се зєднання двох впливів, західнього зі східним має в собі питомий чар. Західний реалізм впливає життя в мертві форми, а візантійські традиції дають йому благородність і величність стилю, якої би сам собою не мав“.

Велику роль в посередництві поміж українським а західним малярством признає Соколовскі Польщі, з чим, коли ходять о формальний бік справи, можемо вповні погодити ся.

В противенстві до інших, менче опитних дослідників в у світогляді Соколовського ярко начеркнена лінія ріжниці поміж південноруською (українською) а північно-руською (московською) іконописю. Коли перша з них, мимо своїх слабших чи сильніших візантійських ціх, пронизана духом Європи, то московські ікони при усіх своїх візантійських ціхах пригадують йому своїм блеском і дрібничковою прецизією ляки та комірковаті япанські і китайські емалі.

Більше захопленим аматором, чим научним дослідником галицько-української іконописи, був Войтїх Дзедушицкі, який мимо всього відіграв велику роль в розбудженню заінтересування головно для прославленого ним Богородчанського іконостаса.

З його ділетантського покрою писань згадаємо:

„Pogląd na dzieje sztuki na Rusi“ (Przegląd archeologiczny 1882.)

„Obraz św. Jana Chrzyciela w cerkwi św. Mikołaja w Buczacz“ (Тамже).

„Ikonostas Bohorodeczanski“ (Тамже 1886.) та

„Die Malerei in der altruthenischen Kunst“ (Mitt. der Centralkommission für Erh. d. Denkm. in Wien — XII. 1888.)

Запал і молодеча енергія з якою 1880. р. писав Дзедушицкі відозву в справі береження східно-галицької старовини, ціхували усі його пізніші публікації, які самі не вичерпуючи предмету, заєдно викликали дискусію з боку таких дослідників, як Соколовскі і Лозінскі. Вихований на зразках європейського, головно італійського малярства прикладав європейську мірку і до наших пам'ятників, що, самозрозуміло, не все покривало ся з раціональним характером дослідів. Абстрагуючи від научної вартости його розвідок, заслугоє Дзедушицкі на увагу як дослідник, що перший здобув ся на опрєдєлення характеру українського малярства в словах:

„Як небудь нічого певного не можна досп (1888.) сказати про те, чи Русини самі були творцями кращих картин, які повстали на Руси, назва руського мистецтва не є надто сміливою. В давних руських воевідствах Речи Посполитої, повстало таке відрубне мистецтво, що належить ся йому назва окремої, відрубної школи і то не иньшої, як староруської.

Се мистецтво придержувало ся ритуальних церковних приписів, тільки поступенно перемінюваних під впливом заходу, одначе спосіб, в який зображувало воно традиційні сцени — зівсім новий¹⁾.

Того рода погляд, висловлений літ тому трицять з горою, не міг не визвати реакції, яка й вилила ся в формі критичних розвідок згадуваного уже В. Лозиньського. (Гляди I. глава.)

Лозиньскі (1843 — 1913.) чоловік понад звичайну міру роботящий, обдарований блискучим комбінаційним змислом, зазедно старав ся удержати річевий ґрунт під ногами, але ніколи не вмів опанувати дивного упередження, з яким з першого таки разу відніс ся до питання місцевого походження крапчих пам'ятників галицько-українського малярства.

Характеристичне, що перша з його праць, по історії мистецтва взагалі, була результатом не самочинного замислу, але реакції в роді якогось „святого обурення“ на „сресі“ Соколовського²⁾. В слід за нею наспіла велика розмірами і богата полемічною діалектикою рецензія на розвідку Дзедушицького про Богородчанський іконостас п. з. „Malarstwo cerkiewne na Rusi“ („Kwartalnik Historyczny“ 1887. ст. 149 — 209.)

В основу обох їх лягло перечення за всяку ціну можливости естування окремої малярської школи чи середовища на території галицької України. По прочитанню тих начерків, яких квінтесенцію подали ми на початку нашого начерку, несмачною гіпокрізією разять нас слова:

„Ніхто одначе більше від нас не бажає, щоби твори в роді Богородчанського іконостаса могли найти ся також на нашій Русі. Сліди обіцюють дуже мало; річ не дуже імовірна, але шукаймо. Щож більш природнього над те, що таке талановите плем'я, яке дало Речі Посполитій стільки знаменитих воївошників, мужів стану, письменників (до них теж належав і Лозиньскі — М. Г.) яке має стільки чуття й поетичного хисту, щож більш природнього над се, що й на полі мистецтва моглоб воно зазначити свого ґенія та індивідуальність“.

Маємо всяке право вірити, що пізніщі досліди самого Лозиньського, яких результатом являють ся між иншим його реґєстри львівських малярів XV—XVII. ст. (Sprawozdania Tom IV. i V.) коли не знівельовали, то помітно ослабили його упередження, але дати вираз сьому процесови переміни світогляду, він не вважав відповідним.

¹⁾ „Przegląd Archeologiczny“ 1888. Зом. IV. ст. 91—130.

²⁾ Рецензія на публікацію польсько-української археологічної виставки 1886. р. — „Kwartalnik Historyczny“ 1887. ст. 24—28.

Незалежно, однак, від занятого ним становища в оцінюванню даних явищ, вага його архивальних дослідів в парі з його навіть неслухними гіпотезами, — переломова до тої степені, що сучасного стану історіографії нашого предмету не можна собі прямо подумати без Лозинського.

Його негачії мали в собі стільки позитивно-запліднюючої енергії, якої було конче потрібно для посунення дослідів з мертвої точки аматорства на широкі шляхи науки.

Перед наспіваючими дослідниками отворив він нове поле пошукувань і відкрить.

Правда, його заклик до праці під адресою української інтелігенції, „такої байдужої і так безплідної в справах власної культури історичної“, прогомонів непочутим. Але не безслідно прогомоніли його слова у відношенню до польських дослідників, з яких прим. проф. Подляха, пішовши за вказівкою Лозинського щоби „всі, кого цікавить питання церковного малярства на Русі, обняли своїми дослідками також нинішню Буковину а саме старинні монастирі і церкви, як приміром церкви Сучави та монастирі в Сучавиці, Путні і Драгомирні“, дав капітальну монографію п. з.: „Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny“ (Львів 1912. Ст. 204.)

На протилежному бігуні відносно екептичних гіпотез Лозинського станув Т. Войцеховскі автор монографії п. з. „Kościół katedralny w Krakowie“ (Краків 1900.) якої ціла VI. глава трактує про вплив українського мистецтва на польське. З кривою для польського середньовічного малярства, якого представників зводить він до ролі ремісників, що „вміли мастити стіни синкою і золотити звізди“, признає він українському мистецтву може за далекосяглу роль в історії польської культури.

Наймолодшим, не тільки віком але й новочасним трактуванням предмету являється згаданий вище професор львівського університета Володислав Подляха автор згаданої праці про стінні мальовила буковинських церков та вичерпуючої досюгочасні дані студії п. з. „Sztuka ruska na ziemiach polskich“ (Historia malarstwa polskiego — Том I. Львів 1914. Ст. 85—114).

Рекапітуляцію своїх поглядів дає він в рецензії на книжку І. Свенціцкого про „Галицько-руське церковне малярство XV—XVI. ст.“ (Kwartalnik Historyczny 1916. — Ст. 143—152.), яка будучи рівночасно характеристикою сучасного стану історіографії галицько-українського церковного малярства, заслугоє на ближшу увагу.

„Річ дивна — читаємо там — по змінних перипетіях, яким від 80-их років підлягав погляд на українське мистецтво, висказ Дзедушицкого, вироблений радше інтуїтивно,

чим виснуваний з обильного памятникового матеріалу, вертає назад до первісного значіння.

Припущення Дзедушицького на тему естествування окремого мистецтва на галицькій Україні, не є уже таке фантастичне, яким в перший момент здавалося. Галицьке малярство не могло виломити ся з під загальних законів, які правлять кожною мистецькою продукцією і не могло резигнувати зі спроб, змагаючих до витворення своєрідних мистецьких цінностей.

XV. століття є періодом, що корінить ся ще в середньовічних традиціях і середньовічному оточенні. XVII. століття є періодом розбудженого мистецького руху на основі свіжо добутих заложень.

В періоді часу, поміж тими двома століттями, довершив ся переворот, який однак не є таким простим явищем, яким з першого погляду здається.

Сліди західних впливів завважує Подляха вже в „русько-візантійській“ поліхромії Ягайлонської каплиці в Кракові (1471.)

В противенстві до російських дослідників (Покровській), які до новітніх струй в нашій іконописі відносять ся з недовірям і відразою формального консерватизму, Подляха оцінює момент звороту нашої іконописі до заходу, як определено позитивну цінність, кажучи, що „зі становища історії мистецтва, яка так як і історія людства не знає відпочинку і спосібна, навіть в періоді позірнього упадку виявити завдатки нового мистецького життя“, того рода твердження є абсурдом.

Усиллення західного впливу на українських землях в XVI. ст. пояснює собі Подляха приспіненням еволюційного темпа італійського малярства, яке дуже скоро полишає за собою Візантію, що лягла в основу того розвитку.

„Що церковні артисти — Греції, Молдави, Волощини і України — не йшли рабськи за зразком, що засвоювали собі західні добутки так, як пристало на спадкоємців довговічної культури і довговічної мистецької минувшини, що виявили себе не раз ще великими стилістами, гідними попередників, ніхто того не заперечує.

Але в парі з тим треба заодно тямити, що іменно на заході зявив ся краєвид, як композиційне средство, тут виросла глибока знайомість плястичної анатомії і студій драперії, тут dokonano відкрити в області перспективи і привіттів драматичної композиції.

З того погляду виходячи, треба трактувати галицько-українське малярство в звязи з тогочасним рухом Європи, не замикаючи очий на те, що принесло йому безпосередно — польське цехове малярство.

Галицько-українське малярство мимо спільних жерел з грецьким, молдаво-волоським, болгарським і сербським,

є вже на кінці середньовіччя в стадії поступового зріжничкування і має вже означену питому собі формальну шату, яка не дозволяє ідентифікувати його з візантійським малярством навіть в XIV. і XV. ст.

Стиль галицько-українських ікон, се стиль ні східний, ні західний, а комбінований, пересичений своєрідними, місцевими моментами.

На тлі тих перехреснюючихся впливів, являються Подлясі — прекрасні пам'ятники галицько-української іконописи XVII. ст. в роді іконостасів львівських Пятниць, Рогатинського, Богородчанського і Краснопушчанського чимсь наскрізь природним „як вираз дальшого розвитку мистецьких ідей, витворених в XVI. ст. під впливом творчости, що сповняла ся на заході Польщі“.

Абстрагуючи від певного рода національних амбіцій-які кожного зі згаданих дослідників примушують трактувати справу посередництва Польщі між Україною а заходом більш індивідуально, як се на нашу думку було, остаточне становище Подляхи можемо вважати вислідом дійсно научного об'єктивізму, супроти якого спроби наших дослідників являються єдино слабим відгомном того, що десь, колись, кимсь було сказано.¹⁾

Інтензивніше зацікавлення мистецькою старовиною прокинуло ся в нас щойно після археологічних виставок

¹⁾ Крім вицитованих в тексті, слід відмітити другі праці з яких гадаємо: S. Barącz: *Monaster O. O. Bazylianów w Podhorcach*. (Przegląd Arch. Bibl. I. 1881.) Його ж: *Cudowne Obrazy Matki Najświętszej* (Lwów 1891.) Його ж: *Pamiętki Buczaćkie* (Lwów 1882.) F. Bostel: *Z dziejów malarstwa lwowskiego* (Sprawozdania... том. V. str. 156—161.) Його ж: *Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyślu* (тамже str. LXXXII—LXXXVI.) Ziemięcki: „*Pierwsza polsko-ruska arch. wys* (Czas 1835. i особно) *Zyła W. „Ukraińskie muzeum Nacyonalne* (Gazeta kościelna 1918. № 33—39.) Kopera F. O malarstwie bizantyńskim w Polsce (Muzeum polskie; тамже таблиці 36—38 i 51.) Kretowicz „*Monaster Bazylianów w Krechowie*“ (Rozmaitości 1890.) Kołaczkowski: *Wiadomości, dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce** (Kraków 1888.) Його ж: *Słownik rytowników polskich* (Львів 1874.) Łobeski „*Monaster w Ławrowie*“ (Rozmaitości 1859.) Mokłowski F. „*Skit w Maniawie*“ (Sprawozd... IX. 433—450.) Muczkowski J. „*Dwie kaplice Jagiellońskie*“ (1858.) Nawarski N. *Die Jagellonenkapelle* (Wien 1878.) Pawłowicz E. „*Wystawa archeol. bibl. Instytutu Staur*“ (1889. *Przewodnik Naukowy*) A. Przędziecki i Rastawiecki „*Wzory sztuki średniowiecznej*“ (Warszawa-Paryż 1853—1855.) Rastawiecki: „*Słownik rytowników polskich*“ (Poznań 1886.) Rokoszný J. „*Sredniowieczne freski w katedrze Sandomierskiej*“ (Sprawozd. IX. 451—474.) Finkiel L. *Wycieczka do Krasnopolszczy* (Tekst 1900. str. 87—100.) Czolowski A. „*Rus Czerwona... i jej pomniki sztuki*“ (Biblioteka warsz. 1887. II. 23—39.) Jaworski F. „*O szarym Lwowie*“ (Lwów 1907.) Jaroszyński T. „*Zaranie malarstwa polskiego*“ (Warszawa 1895.)

у 80-их роках; не можна одначе сказати, щоб до цього часу не було того зацікавлення зівсім¹⁾.

Із середини минулого століття почавши, починають появляти ся різного рода і різної вартости розвідки інвентаризаційно-іконографічного характеру, з яких згадаємо праці — Вагилевича, Д. Зубрицького, Петрушевича та Шараневича. Відома консерваторська акція Дзедушицького не остала без відгону і в нас; до згаданих дослідників приєднують ся хоча й випадково нові, як Желехівський, Франко, Михайло Зубрицький, Калитовський та Воробкевич. Ювілейна виставка Ставропігії викликає знову нові голоси, з котрих голос Петра Скобельського, що один з перших у нас поважив ся на серйозну характеристику галицько-української іконописи XVII. ст., заслугує на спеціальну увагу²⁾.

На думку Скобельського, найцікавішим і найбагатшим в пам'ятники являють ся в Галичині XVII. століття. В парі з іконами архаїчного, чисто візантійського типу, появляють ся в тому столітті образи доброї кисти, західного, зглядно італійського характеру. Нові іконографічні мотиви, що в парі з новими малярськими і композиційними прийомами появили ся при кінці того століття, говорять про поступ формальної латинізації грецької церкви. В парі з тим, одначе, нові заложення отварають доступ до іконописи національним елементам, які наводять чим раз

¹⁾ Гляди мої фейлетони: „Наші досліди над галицько-українським малярством“ — Громадська Думка — Львів 1920. ч. 124—126.

²⁾ Зі старших українських праць, що торкають ся справ українського малярства згадаємо тут: Д. Зубрицький: *Wiadomość o Rainskiej i Ostromirowskiej Biblii* — (Rozmaitości — 1845.) І. Вагилевич: *Monaster Skit w Maniawie* (Львів 1848.) А. Петрушевич: *Про ікону Богородиці*; костелі львівських Домініканів. (Зоря галицька 1851. ч. 56—57.) Його ж: „О іконах с кирилическими надписами в Римі (Наук. Сборник Гал. Рус. Матиці. 1865. ст. 270—282.) „Modlitewnik... żony Stefana Niemierzyca (Немирича) wojewody kijowskiego, z końca XVII. w.“ („Teki“ 1892. ст. 61—64.) М. Константинович: *Описаніе ікон по церквах руских в стол. градѣ Львовѣ* (Львів 1858.) В. П.: *Иконостас Скита Манявского* (Діло 1888 ч. 82.) Е. Желехівський: *Образ страшного суда в Студинці* (Зоря 1880. ч. 11 і 12.) І. Воробкевич: *Історія іконостаса в православних церквах* (Candea — Чернівці 1882.) І. Франко: *Два образи в церкві Завалівській* (Зоря 1883.) М. Зубрицький: *Образ царства і пекла в Зубриці* (Діло 1884. ч. 72—80.) Шараневич: *Каталог археол. бібліогр. вистави Ставропігії* (Львів 1888. ст. 96, 160); Його ж: *Альбом археол. бібл. вистави Ставропігії* (фотографічні знімки кращих експонатів виставки) і *Отчет з археол. бібл. виставки* (Львів 1889. ст. 78.) *Muzeum Instytutu Stauropigijskiego we Lwowie I.* (Про орнаментку музейних рукописів „Teki“ 1892. ст. 53—60.) *Безпідпису: Археол. бібл. вистава Ставр. Інститута.* (Львів 1889. ст. 64, 160. Відбитка з „Червоної Руси). Н. Вахнянин: *detto* (Діло 1888. ч. 242 і дальші) П. Скобельський: *detto* (Зоря 1889.) та В. Мількович: *Zwei Fresko-kalender in der Bukowiner Kloster-kirchen.* (Відень 1898. ст. 174, 160.)

сильніший відгомін в орнаментіці, обстанові, одязі, типах лиць та побутових сюжетів. Більшість збережених пам'ятників є українського, місцевого походження. За педостачею підписів, говорить про се своєрідний характер їх формальної сторони.

З перших літ нашого століття українські писання про справи південно-західного українського малярства набирають чим раз то більше цих серйозного шукання і вирішування поставлених питань, по змозі, самостійно. Виринають нові дослідники, з яких в першу чергу згадаємо Іляріона Свенціцького, кустоса основаного 1905. р. Національного Музею у Львові. Сам він славист-фільолог і з плястичним мистецтвом зустрів ся доволі припадково; тим і пояснюєть ся доривочність його праць, посвячених мистецтву. 1900. р. появиля ся його „Націоналізація в іконописі“ (Временникъ Ставро. Інститута, ст. 167—9.) статийка, в якій він на основі збірок Ставропигійського музею старався прослідити національно-побутові мотиви нашої іконописи. Друга праця теж іконографічного характеру появиля ся 1907. р. п. з. „Благовіщення в штуці“ (Записки Наук. Т. Шевченка Т. LXXVII. ст. 66—71.) Вслід за тим йде цінна „Опись Ставропигійського музею“ (1908.) „Дещо про церковну старину“ (Нива 1909.) „Провідник по національному Музеєві“ (1913) та „Галицько-руське церковне малярство XV—XVI. ст.“ (Записки Н. Т. III. 1914.) Чимало про українське мистецтво писала Марія Грушевська, з якої статий, заміток і рецензій згадаємо тут обширнішу компіляцію досьогочасних здобутків п. з. „Причинки до історії руської штуки в давній Польщі“ (Записки Н. Т. III. 1903. том 51.)

Відомий український історик, автор многотомової „Історії України-Руси“ Михайло Грушевський в III. і VI. томах своєї праці дав загальні огляди українського мистецтва X—XVII. ст. в парі з критичною оцінкою літератури предмету. „Нарис історії мініятури“ В. Пачовського, який 1913. р. появиля ся у фейлетонах львівського „Руслана“ відносить ся до галицько-українського малярства тільки посередно, при чому в супереч заголовковні є се тільки огляд вистави стародруків і рукописів віденської цісарської бібліотеки.

В перше і поки що в останнє заговорив в 1913. р. про „Історію і проблеми нашої штуки“ основник Національного Музею митр. А. Шептицький (Реферат на отворенню музею 13. грудня 1913. р. поміщений у фейлетонах „Діла“.) З огляду на становище автора, яко творця одинокої поки що на українських землях збірки пам'ятників іконописи, провідні думки сього реферату заслуговують на увагу.

Епоха розцвіту українського мистецтва, скінчила ся, на думку автора, XVII. століттям. В збірках Національного

музея збережено кращі пам'ятники творчості поодиноких артистів і цілих шкіл, в яких розумінню єдналися ремесло і мистецтво в одну, гармонійну цілість. Малярські вартатішкола, які цвили на Україні що кілька або кільканайцять сіл, не були обзнайомлені з мистецьким рухом тогочасної Європи, придержувалися принятих традицій форм, але в них виливали вони весь засіб своєрідного розуміння мистецтва; не студіювали природи і тому робили рисункові похибки, що дразнять око сучасного глядача. Однак безпомічність рисунку нагороджує нас незрівняне часом, почуття кольориту, ніжність ліній, гармонія красок і клясичне розподілення мас.

Датою упадку нашої іконописи вважає Шептицький момент, коли „прийшов нещасний барок“, який протягом кількадесяти літ зірвав нитку традиції, починаючи процес консеквентного нищення усього, що було наше.

З молодших дослідників слід згадати пок. В. Гребеняка, якому усміхалася мрія про історію галицько-українського малярства, та І. Крип'якевича, що посвятив свою увагу головно графіці.

В кінці згадаємо праці В. Карповича, які відносять до нашого предмету безпосередно. Є се „Під покровом молдавських господарів“ (про церкву св. П'ятниць у Львові — Укр. Слово 1918. ч. 217—221) і „Зі старого Львова“ (Уривок з монографії про церкви Львова — там же ч. 5).

Польська історіографія галицько-українського малярства, а за нею і українська, при усій релятивності своїх вислідів має ще ту хибу, що заєдно говорить тільки про церковне малярство з кривдою для світського, дарма, що воно існувало а навіть цвило, та що студії якраз над ним далиби можливість означити вартість нашого малярства як чогось опріділено своєрідного і оригінального. Власне тут а не в звязаному вимогами культу церковному малярстві було місце для індивідуального трактування предмету, для висловлення того, що не містилося в рами ікони.

VI.

Стан малярства на землях грецького обряду і в Польщі XVI—XVII ст. Московщина. Молдаво-Волощина. Атос. Крета. Балкан. Цехове малярство. Деєдерат будучого. Рекапітуляція.

Уже побіжний огляд звязаних зі Ставропігією мальовил XVI—XVII ст. дає нам змогу поділити їх на поодинокі стилеві групи, з яких кожда, будучи результатом одного з ділаючих на нашу іконопись впливів, вводить нас

в тайники того стилевого конгломерату, що закрашений місцевими питоменностями, носить назву „галицько-української іконописи“.

Судячи єдино по братським інвентарям та запискам, слід би видвигнути на перший план впливи московської іконописи, які повинні датувати ся ще з XVI. ст. від перших заходів братчиків коло будови і вивінування своїх церков. Говорять про се чолобитні братчиків московським царям, з яких в одній виразно говорить ся про ікони, та безліч куплених і одержаних даром ікон московського походження, вчислюваних братськими інвентарями. На місци не зберегло ся, на жаль, нічого, але можна припускати, що коли тих ікон було стільки і в такому були вони поважанню, то не повинно було обійти ся без їхнього впливу на місцеву іконопись. Правда на тих небагатьох, збережених до нас ставропігійських малювилах сього впливу не помітно, алеж їх рішучо за мало для яких небудь генералізуючих висновків.

Всеж таки сей, поки що утаєний, вплив не міг бути, до тої міри сильний, щоби, як се деякі дослідники впевняють галицько-українська іконопись, а зати́м і ставропігійські малювила можна стилево ідентифікувати з малювилами Новгороду і Москви. Що так не було, вистане усвідомити собі розвоєвий процес і стилевий характер російської іконописи XVI—XVII ст.¹⁾

Говорячи про московські образи перш за все не треба забувати, що маємо тут до діла з творами двох, споріднених поміж собою, але різних іконописних шкіл—старої новгородської і молодшої московської. Коли перша з них всеціло коренила ся в традиції старої Візантії, то друга повстала під впливом подихів західного малярства, подихів, які, до речі кажучи, ішли між иньшими із України²⁾. В самій же московській школі треба розрізняти ікони т. зв. „Строгановські“ та іконопись чим раз то ближшу до західного типу, якої клясичним представником був Симон Ушаков (1626—1686). Перша з них нагадує своїм розкішним кольоритом ще Новгород, але пере-

¹⁾ И. Грабаръ: История русскаго искусства — Дюнеговская эпоха живописи. Том VI. Вып. 18—22. Н. П. Лихачевъ: Матеріали для истории русскаго иконописанія. Атласъ снимковъ. Часть I. і II. С. Петербургъ 1906.

A. Eliasberg: Russische Kunst. München 1915. Altrussische Malerei. — Ст. 29—44.

— Про російські впливи на іконопись Наддніпрянщини гляди: Н. П. Петровъ: Южнорусскія иконы. Гл. VI. „Искусство въ Южной Россіи“. Киевъ 1913. ч. II—12. ст. 497—501.

²⁾ К. В. Харламовичъ: Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. Том I. Казань 1914.

A. И. Успенскій: Царскіе иконописцы и живописцы XVII. вѣка. Москва. 1910 і 1913.

висшає його графічною досконалістю своїх, часами мініатюрних зображень, друга знову стоїть на границі старих традицій і нових, уже не іконописних але малярських прийомів.

Абстрагуючи від ставропігійських мальовил і питання російських впливів на галицько-українську, а в першій мірі львівську іконопись, можемо тільки сказати дещо про можливість такого впливу на українську іконопись взагалі. Знаємо приміром, що російський емігрант XVI. ст. князь Курбський разом зі своїми прихильниками приніс на Волинь свої родові ікони. В ковельському соборі була в XVI. ст. ікона Івана Богослова, московського походження. Московські ікони привожено в XVII. ст. до Литви на продаж. 1644. р. післяний царем Михайлом Федоровичем московський маляр Іоаким Евтихвіїв до Києва „преславно ікони у св. Софії украси“¹⁾. Число ікон московського походження на українських територіях наглядно збільшується з хвилею заняття Києва московськими військами. Там же так, як і в Галичині можна завважити певний російський вплив, коли вже не в стилевих признаках місцевих ікон, то бодай в конструкції іконостасів, які з пятиповерхих виростають до семиповерхих, та в поміщуванні поміж дотеперішними святителями московських святителів, як прим. московського митрополита Йони і других. Не позбавленою певного впливу здається і російська колонізація українських земель з XVII. ст. починаючи; особливо коли візьмемо під увагу те, що колонізаційні маси склались в першу чергу зі старообрядських елементів. Одначе в парі з тим знаємо, що привожені на Україну московські ікони не змішувалися з місцевими, але встували самостійно, не виявляючи нахилу для акліматизації. Те саме можемо думати про ікони московського походження, які такими масами спроваджувано до церков Ставропігії. Ними любувалися, цінили їх дорожчіні „оклади“, але наслідувачів вони, чомусь, не находили.

Удокументовані взаємини Ставропігії з Молдаво-Волощиною розкривають перед нами характер ролі цієї країни, як посередника поміж Атосом, осередком італогрецької іконописі а українським Львовом. Такуж посередню роль грав тогочасний Балкан, який зі свого боку був примушений до припинання і віддавання, з виключенням творчости на оригінальному заложенню.

Сама Молдаво-Волощина, яка піднялась до верхів свого культурного розцвіту за влади Степана Великого (1457—1504) заглухла під турецьким ярмом, наложеним її уже 1514. р. і у відношенню до Галицької України, особли-

¹⁾ Н. Петровъ: Историко-топографическіе очерки древняго Києва. Київъ 1897. ст. 140.

во в XVI. і XVII. ст. стояла радше на становищі консумента, чим продуцента. Мистецтво її стоїть в XVII. ст. під знаком безсумнівного упадку, про що свідчать хочби кодекси митрополита Кримковича з початку сього століття, ілюміновані Степаном зі Сучави. Теж саме відносить ся і до найближшої нам Буковини, яка аж до 1774. р. поділяла долю Молдави¹⁾.

Супроти такого стану річий, шукаючи за можливими в дану пору впливами, під якими би вироблював ся характер галицько-української іконописи XVI—XVII. ст. найдемо їх, абстрагуючи від старої візантійської традиції — два безсумнівні центри — А т о с з одної і цехове малярство Польщі з другого боку. Впливи відтіля, в міру обставин посередні чи безпосередні, чи чергували ся вони по собі, чи переплітали ся взаємно, витворили на галицько-українському ґрунті іконописну школу, якої характер не покриваєть ся з характером ніякої другої школи; помімо своїх істотних і формальних запозичень, ся іконопись уявляє собою щось определено суцільне і тільки собі питоме.

Безсумнівно основним тлом для розвитку галицько-української іконописи в XVI—XVII. остає як і доси візантійська традиція, якої носителькою стала Східня Славянщина головнo з часу, коли в XIII. ст. творчі сили Візантії були на вичерпанню. Тоді на долю перемників культурної спадщини Візантії, в першу чергу східньої Славянщини та Італії випало — продовжати порвану нитку розвитку. Одначе, коли суспільно-політичні умови життя першої з них не позволяли їй на ніщо, понад більше, чи менше зручне модифікування перенятих від Візантії сюжетів, то під синим небом Італії найшли ся творчі сили, які використавши візантійську спадщину, сотворили цілий світ нових форм, ціле безкрає нових вітхнень. Самозрозуміло, що в таких обставинах, первісна учениця Візантії Італія сторицею віддала те, що взяла у Візантії, пориваючи рівночасно мистецьку культуру славяно-грецького Сходу за собою.

І власне під впливом розбудженої до нового життя Італії, повстає греко-італійська іконописна школа на острові Криті. Процвила вона в XV. ст. витворивши цілий ряд, нових іконографічних типів, які з XVI. ст. почавши, входять в „кров і кість“ іконописи славяно-грецького Сходу. В половині XVI. ст. розходять ся критські малярі

¹⁾ W. Podlacha Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny Lwów 1912.

В. Пачовський: Історія мініатюри. Львів 1913.

W. Milkowicz: Zwei Fresco-Kalender in der Bukowiner Klosterkirchen. — Mitt. d. k. k. Zentral-Kommission. Wien XXIV. 1898. ст. 1—45.

Romstorfer K.: Bildende Kunst. „Oest. in Wort u. Bild“ Bukowina. Wien 1899.

по світі, працюючи головню на Атосі а між иньшими і в нас на Україні¹⁾.

В 1535—36. роках повстає на Атосі фрескова поліхромія Протатону в Киріїїс, приписувана маляреви Мануїлови Панселіносови зі Солуня, по словам Герменеї маляреви, що „світив колись в мистецтві малювання, мов друге сонце, або мов золото-промінний місяць, перевишвив усіх малярів, старих і нових, поставивши їх в тіни своїм подиву-гідним мистецтвом“²⁾.

Той Панселінос, який на перший погляд здаєть ся представником найкрасшого візантійського стилю Х—ХІ. ст., в дійсности не руйнував традиції минулого; на її основі одначе сотворив він мальовила, які при близшому розгляданню нагадують твори тогочасної італійської іконописи³⁾.

Він же став батьком новї іконописної школи, яка прийнявши в себе безпосередні впливи італійського мистецтва, лягла в основу характеру тогочасної іконописи земель грецького обряду. Абстрагуючи від безпосередньої діяльности італіо-грецьких малярів на тих землях, велику роль в тому напрямі відіграла згадана „Герменея“, в якій передньому слові читаємо:

„Як нікому, по Господнім словам, не вільно повіреного йому, таланту змарнувати, так і я вважав себе примушеним повірений мені невеличкий талант помножити, а саме крихітку сього мистецтва, якого я від дитини з великим трудом вчив ся, по мірі своїх сил, змагаючи за славним Мануїлом Панселіносом зі Солуня, задивлений на його святі образи і чарівні фрески на святій горі Атос. ...Моїм цілим змаганням було—на пожиток моїх товаришів по мистецтву — в сій книжці пояснити і совісно нарисувати — усі поміри і типи, способи трактування тіла і кольориту, маси і їх виведення, різнородні рецепти для олійв, кліїв, гіпсу і по-

¹⁾ „Перстами Греков“ розмалював київський митрополит Могила († 1647.) Спаську церкву на Берестові; воник малювали ікону Софії Божої Премудрости в Київ-Софійському соборі. Про „грецького маляра“ який будім то мав розмальовувати пресвітерію Успенської церкви говорять ся в актах Ставропігії з 1693. р. В Національному і других українських музеях зберігаєть ся велика скількість мальовил типу крестської школи.

²⁾ Відомий іконописний підручник з гори Атос „Герменея“ зредатований учеником Панселіноса еромонахом Діонізієм в ХVІ. ст. появил ся в перше у французькому перекладі Дідрона п. з. „Manuel d' iconographie chrétienne greque et latine“ (Paris). Відтак в грецькому оригіналі п. з. „Εἰκονολογία τῶν Ζωογράφων“ (Атени 1853. і друге видання тамже 1885. р.) Крім цього появил ся німецький переклад п. з. „Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos.“ (Трієр 1855.).

³⁾ Н. Brockhaus: Die Kunst in der Athos-Klöstern. Leipzig 1891.

П. Успенскій: Первое путешествие въ афонскіе монастыри. „Христ. Востокъ“. 1877.

Н. Кюдаковъ: Памятники христіанскаго искусства на Афоні СПб.. 1902.

золоти, а також (передати) традицію стінних мальовил; далі добуток старого і нового завіта з композиціями подій, чуд, пароболь і відповідних пророчих написів; імена і типи Євангелистів, Апостолів, усіх Святих, а також частинно мучеництва і чуда, припадаючі протягом цілого року...”

Як бачимо, іконописний підручник того універсального типу, який зі свого боку зазнав стільки популярності не тільки в межах своєї батьківщини, з природи річи був поважною перепоною в дальшому розвитку іконописи славяно-грецького світа. На щастє, одначе, його погубний вплив неутралізували не тільки індивідуальні уподобання красних поміж іконописцями, але чимраз то душі впливи західного, ніякими законами не вязаного мистецтва. І коли сама новогрецька іконопись конала в путях освяченого „Герменею“ шаблону, твори її починають уступати місця творам наскрізь західного характеру. Дієть ся се особливо яскраво в нас, на Галицькій Україні, звязаній політично з Польщею, якої цехове малярство було під тим оглядом безпосередньою експозитурою Заходу.

Польські малярські цехи¹⁾, організовані ледви не всеціло на німецьких зразках, датують ся ще від початку XV. ст. і працюють по всіх більших містах Польщі, при чому виступають або самостійно, або в злуці з цехами других ремесел — склярства, золотарства, а навіть, як се було в Варшаві аптикарства. На території Галицької України цехова організація малярів не найшла може надзвичайного поля для розвитку, про що говорить розглянута уже нами вегетація львівського цеху, та скупі відомости про діяльність малярських цехів в Перемисли та Новому Санчі.

Малярські цехи, як *par excellence* промислово-зарібкові організації, не могли не внести в малярство світське, чи церковне питоменностей ремісничого характеру. Несучи зі собою з Європи нові ідеї в напрямі реалізму і безпосередности в трактуванні предмету, рівночасно були вони основою фабричності малярської продукції, про що в першу чергу говорять формальні недостачі цехових мальовил. За малими виїмками ціхув їх бездушна схематичність композицій, брак драматизму і вялість кольориту. Входячи в контакт з ма-

¹⁾ E. Rastawiecki: *Słownik malarzów polskich*. Tom II. i III. A. Euszczykiewicz: *O malarstwie kościelnem w Polsce*. Encyklopedya kościelna.

Його ж: *Malarstwo cechowe krakowskie XV—XVI. w. Rozprawy Wydz. filolog.* T. I. str. 21.

Його ж: *Obrazy szkół cechowych polskich XV., XVI. i XVIII. w.* Wiad. Num. Arch. 1896.

L. Lepszy: *Cech malarzski w Polsce*. Там же 1895.

J. Piotrowski: *Cech malarzy lwowskich*. (Недрукована ще праця. Гляди *Spraw.* Tom IX. str. IV.).

лярством опертим на традиціях Візантії і впливах італіогрецької школи несло воно зі собою уємний вплив під оглядом форми, який одначе вирівнювало позитивними цінностями з огляду на зміст.

Дорогою через польське цехове малярство прийшла до нас, чи вернула ся забута ідея портретоікони, на тому ж ґрунті зацвив портрет та прийшло до слова світське малярство; цього хіба доволі, щоби в ремісничьому цеховому малярстві побачити пожаданий, запліднюючий наше малярство елемент.

Таким чином, абстрагуючи від евентуальних впливів московської іконописі на галицько-українську, яких ми не завважили на збережених мальовилах Ставропігії, можемо з більшою певністю говорити про впливи італіогрецької іконописі з одного, та цехового малярства з другого боку.

Наконецне усталення і розмежування тих впливів, вимагає в першу чергу розсліду іконографічних питоменностей та технічної аналізи поодиноких мальовил. Тільки на основі результатів того рода праці можна би в парі з використанням історичних документів дати стилеву характеристику того малярського руху, що розвиваючись під покровом Ставропігії, був до певної міри прообразом малярського руху усеї Галицької України, протягом XVI—XVII. ст.

На жаль, в обставинах, як наші, де кількадесять збережених на місці пам'ятників ніяким чином не може репрезентувати цілоти колишнього вивічування Ставропігійських церков, в обставинах, де найцікавійші пам'ятники (останки іконостаса Сеньковича, іконостас і ківорій Петраховича, Господні Страсти на бокових стінах пресвітерії, портрети братчиків і т. д.) недоступні під теперішню пору для дослідів, остає — обмежити ся до можливо оглядного використання архивно-історичного матеріалу, а наконецне вирішення питання полишити дезідератом, дай Бог, найближшій будучини.

Не ослаблюючи архивального характеру нашого начерку передвчасною стилевою синтезою українського малярства XVI—XVII. ст. під покровом Ставропігії, попробуємо коротко зясувати повисше сказане.

Під безпощадними ударами історичних документів розлетіла ся тенденційна теорія Лозинського про позамісцеве походження краших пам'ятників галицько-українського малярства XVI—XVII. ст. Навіть неукраїнські жерела говорять педвозначно про естнування сильної організації українських малярів у Львові, та про їх мистецьку перевагу над католицькими малярами. Ті самі жерела говорять про вплив українського малярства на польське. Велике число українських малярів остає не тільки на услугах Ставропи-

гії, але й працює на братській платформі для добра „віри і нації руської“.

Епізод з життя Хріна Івановича дає нам пізнати тип тогочасного артиста, в якого живій індивідуальності єдналися в одно поняття ремесла і мистецтва, як се було в пору найвищого розцвіту мистецької культури в Італії. Братські записки свідчать недвозначно про те, що Ставропігія, заходючись над малярським вивінуванням своїх церков, не потребувала шукати за артистами далеко. Мала їх у відповідній кількості і якості близько себе а то і в своїй лоні. Замітніші з них, як Шпанель, Сенькович і Петрахович, а в першу чергу надвірний маляр короля Собського Василь зі Львова (гляди індекс малярів) заспокоювали естетичні вимоги аристократичних а навіть двірських кругів. Приміри в роді родини Корунків говорять про плекання іконописного мистецтва від роду в рід. Інші приміри, які найдемо в індексі малярів, свідчать про естетування більших малярських робітень, тогочасних шкіл в своїй лоні. На основі братських, городських і конзулярних актів дасться з часом полудити абстрактні, до тепер, імена малярів з їхніми творами, як се нам вдалося у відношенні до Петраховича а почасти Сеньковича й Олександра Ляницького. Братські інвентарі виявилися поки-що сирим матеріалом, який одначе при дальших дослідях, може віддати не одну прислугу в напрямі означення стилевих характерів і походження малярської обстановки ставропігійських церков. Далеко більше в тому напрямі говорять нарізно розкинуті звістки прихідно-розхідних реєстрів в братських книгах.

Збережені на місці пам'ятники дають дуже слабе поняття про стан українського малярства під покровом Ставропігії; одначе з огляду на свою нечисельність вимагають совісного досліду і стилевих визначень. Польсько-українська історіографія галицько-українського мистецтва виявила багато доброї волі з боку дослідників, але в парі з тим, особливо у старших, завважуємо недостачу відповідної методи в трактуванні предмету. Ми посвятили їй більше уваги на те, щоб результати досягнені з архивних даних полудити з результатами досягненими відмінними дорогами. Для евентуального визначення стилевих характерів колишнього малярського вивінування ставропігійських церков ми вважали відповідним кинути оком на стилевий характер малярства на землях тогочасного слав'яно-грецького Сходу і Польщі.

В кінці для задокументування ширини українського малярського руху у Львові в XVI—XVII ст. подаємо поазбучний індекс львівських малярів і дереворитників того часу. При незрізничкуванню тогочасного мистецтва як такого, може попасти в нього люди, яким титул артиста не все належить, але сього забувати не можемо, що в ті часи артист і ре-

місник іншлі поруч себе, а не рідко єднало ся ремесло з мистецтвом в одній індивідуальности.

До імен та біографічних даних опублікованих в свій час головнo Раставецким, Лозінським і Бостелем, додано тут цілий ряд імен тим дослідникам невідомих, при чому до багатьох уже опублікованих найшлося в ставропігійських актах декілька небезінтересних подробиць. Не гонячи за показностю загальної суми малярів, старав ся я деколи кілька нарізно розкинутих дат при ідентичних іменах приєднати в одну, припускаємо-вірну цілість. Дальші досліди виявлять рацію чи помилковість такого поступовання. Всеж таки і загальне число 86 определено українських малярів і „різчиків“ Львова в XVI—XVII. ст., як також помітний рівень таланту і образування багатьох з поміж них, промовляють до нас голосом не гіпотез а позитивних фактів, з якими мусітиме числити ся кожний, свій чи чужий, дослідник.

VII.

ІНДЕКС

львівських малярів-Українців XVI—XVII. ст.¹⁾.

1) 1600. Александер син Лавриша, передміський маляр, що не належав до цеху. (Бост. 34.)

2) 1630. Амброжій мулярський майстер, рисував під доглядом маляря Федора „візерунки“ гербів, поміщені в копулі Успенської церкви. (А. Ю. З. Р. XVI. 646.)

3) 1540—1596. Андрій. 1540. р. місто продає якийсь запущений міський ґрунт на краківському передмістю Андрієви маляреви. (І. Кр. Льв. Р. а. 641.)

Під 1554 р. находити імя Андрія маляря Лозінський в конзулярних актах. (Лоз. IV.)

Під 1542. р. згадує „славного маляря Андрія Русина“ Д. Зубрицький в своїй „Хроніці“ міста Львова (ст. 147.)

¹⁾ З огляду на краще користування списком прийняти ми по-азбучний порядок; жерела біографічних даних при кождому з малярів подані в скороченях, які треба розуміти так:

Бост. 34. = Ferdynand Bostel: Z dziejów malarstwa lwowskiego. Sprawozd. Kom. Bad. Hist. Sztuki w Polsce. T. V. ст. 155—161. Числа порядкові хронологічно вичислених малярів від. 1—51.

А. Ю. З. Р. XI. 646 = Архивъ Юго-Западной Россіи. Часть I. Томи XI—XII. ст. x.

І. Кр. Льв. Р. а. х. = Іван Крипякевич. Львівська Русь в першій пол. XVI. ст. Зап. Н. Т. Шевченка. Л. а. число акту в нумерації Крипякевича.

Лоз IV. або V. = Комунікат М. Лозінського про львівських малярів в IV. або V. томі Sprawozdań Komisji i т. д. я. в.

Раст. = E. Rastawiecki: Słownik malarzów polskich. Том. I—III. я. в. ст.

1596. якийсь Андрій був „*artis pictoriae socius*“ у маляря Лавриша на краківському передмістю. (Бост. 24.).

4) 1611. Варвара малярка (Бост. 40.). Вдова по маляреві, чи сама займала ся іконописю? Як відомо, установа львівських радних з 21. січня 1597. р. вирішує, що—„ко-либ малярського ремесла чоловік, дочку якого небудь маляря узяв, яка уміла би малювати, такий, давши тільки вписового чотири талари і портрет, звільненням від усього будучи, дістане майстерський диплом.“ (Раст. II. 303.). В го-родських і братських актах стрічаємо того рода „малярок“ більше; прим. Хоминая малярка, Александровая малярка, але не маємо поки-що даних на се, щоби вони займали ся малярством самі.

5) о. Василевич Семен, парох Вознесенської цер-кви на Знесінню під Львовом, написав і украсив заголовну карту зображенням св. Софії та Розп'яття на її обороті, помяник добродіїв знесінської церкви. (С. Петрушевич: Сводная Гал.-Русская Литопись 1600—700. 1874. ст. 263.)

6) 1545. Василь зі Стрия. (І. Кр. Льв. Р. а. 828.)

7) 1601. Василь, прихожанин церкви св. Миколи. (А Ю. З. Р. XI. 30.).

8) 1675—1687. Василь зі Львова, релігійний, істо-ричний маляр та портретист на дворі польського короля Івана III. Собеского.

На засіданню краківської комісії для дослідів над істо-рією мистецтва в Польщі з дня 23 січня 1896 р. закомуні-кував предсідник звістку переслану д-ром Германом Ерен-бергом з Кенігсбергу, виняту з державного архива Фльо-рентії, слідуючого змісту:

„21. червня 1675. р. посилав Козімо Брунетті великому князеві тосканському портрет польського короля (Івана Собеского) виконаний талановитим але не досить вишколеним руським малярем. (Archivio Medico-filca 4491.). Козімо Брунетті був одним із секретарів Івана Собеского для італійських справ. (Гл. Louis Fournier: Les Florentins en Pologne. Lyon 1894. ст. 280. Ciampi Bibl. Crit. T. I. ст. 45. і 917.). На засіданню сейж комісії з дня 20. лютого тогож року доповнив звістку Еренберґера ґр. Міцельські ствердженням, що тим „талановитим руським малярем“ був блище уже відомий „Василь зі Львова“ про якого говорять Раствацькі. Крім портретів малював він сцени з турецької війни в жовківському соборі та релігійні картини для церков як пр. в Крехові. (Spr. VI., ст. XXVI. і XXXV.).

Польський єпископ Андрій Залускі в листах (том I. ч. 2. ст. 1010—1011.) оповідає під 1687. роком, що король Собескі, підчас свого побуту у Львові в січні того року забажав в парі з королевою бути свідком вінчання свого

малювання руского походження. (Раст. II. 50. III. 129—130.)

Місцева традиція, яка зберегла ся в Краснопуші говорить, що тойже король казав для краснопушанської церкви намалювати іконостас своєму надворному маляреви Василю зі Львова. (В. Zamorski. Kronika pomorzańska. Lwów 1867. ст. 68—72.).

Репродукція сього іконостаса, який в більшій частині згорів в червні 1899. р. поміщена в II. томі вид. „TeKa konserwatorska“ з 1900. ст. 90. Тамже інвентаризаційна розвідка Л. Фінкля.

9) 1553. Василь, ученик Федьки маляря з краківського передмістя. Маляр Августин обжалує його „occasione ablacionis vestis, karwathki et gladii“ (Бост. 7.).

1600. р. Згадується якийсь Василь в городських актах, як нецеховий маляр. Мав, мабуть, хату на краківському передмістю. (Бост. 32.).

1607. р. Згадується Василь і його жінка Варвара. (Бост. 39.).

10) 1522. Волох. (В. Кр. а. 224.).

11) 1665. Волошко Іван братчик Ставр. Братства. Часто згадується в братських актах з приводу складання датків на справи Братства та пожертвованої церкві срібної лампи з „есиками трьома“. (А. Ю. З. Р. XI. 207. XII. 25, 127, 132, 136, 140, 141, 147, 150.). В конзулярних актах згаданий він під 1684. р. (Лоз. V.).

12) 1524—1575. Воробій Масько. (Лоз. IV.). Жінка його Палажка Чорнухіна була дочкою купця Стецька Луцького. (І. Кр. Льв. Р. а. 266, 612, 938, 940.).

13) 1671. Воцилович Павло ученик Супрунчука. З конзулярних актів довідуємося що він мав намовляти свого малярчука Івана, щоби той украв „контрефект“ Івана Боїма, кисти Шольца, що був у Івана Матіяша. (Лоз. V.).

14) 1594. Гавриїл братчик Благовіщенської церкви. (А. Ю. З. Р. XI. 16.).

15) 1622. Григорій. (Лоз. V.).

16) 1606—1617. Георгій. (Лоз. IV.).

17) 1642. Дмитрій передміщанин з Краківського. (Бост. 47.).

18) 1671. Домарадський Матвій. З конзулярних актів довідуємося, що він „їздив до Ляшок до Імці Пана сяніцького старости з роботою“. (Лоз. V.).

19) 1647. Евстафій, маляр „ляндшафтів“ і ікон, які возив на продаж в Молдавію. (Лоз. V.). Стояв близько до Ставр. Братства. 1648. р. поховав в церковному підземелю свою матір. (А. Ю. З. Р. XI. 407.).

20) 1671. Єреміяшевич Іван, „малярчук“ ставав на свідка в процесі: Супрунчук-Домарадський-Воцилович. (Лоз. V.).

21) 1550. Іван маляр з галицького передмістя „subditus S. R. Majestatis“. (Бост. 6.).

22) 1596. Іван як „artis pictoriae socius“ працював у Лавриша на краківському передмістю. Його мабуть згадують городські акти, як неприналежного до цеху під 1600 р. Він був братом маляря Федька. (Бост. 29. і 38.).

23) 1600. Іванко син маляря Лавриша, передміський маляр, не належав до цеху. (Бост. 33.).

24) 1671—1678. Іван „малярчук“ Павла Вошиловича. (Лоз. V.). В Ставр. актах згадується як член братства Іоанн маляр і його жінка „Іванова малярка“ під 1678. р. (А. Ю. З. Р. XII. 145. і 157.).

25) 1687. Іляш братчик Ставр. братства. (А. Ю. З. Р. XII. 157.).

26) 1543. о. Іринкович Антін духовник, написав і плетінковими заставками украсив „Мінею“. (І. Кр. Льв. Р.)

27) 1684. Качмар Гавриїл. На іконі Богоявлення що була на Ставр. виставці 1888. р. підписано дату і прозвище того маляря. (П. Скобельський: Оцінка виставки. „Зоря“ 1889. ст. 275.).

28) 1646—1648. Корунка Александер син Семена і Анни львівських передміщан. (Бост. 48.). Помер 1648. р. при чому жінка була примушена заставити його одержу. (А. Ю. З. Р. XI. 407 і 411.).

29) 1594—1665. Корунка Іван (син Івана) був значним членом Ставр. Братства і частим делегатом в національних справах до Варшави. 1665. р. малював щось для Ставропигії. (А. Ю. З. Р. XI. і XII. поверх 50 позицій в індексі, в яких, однак, важко розізнати ся котрі відносять ся до якогось друго Івана Корунки.). Лозинські, зміщуючи його зі Севастіаном думає, що в свій час він був старшиною малярського цеху. (Лоз. V.).

30) 1624—1657. Корунка Іван син Семена і Анни, брат Олександра, званий також „Корунчак“. (Бост. 48.). 26. грудня 1624. р. одружив ся; помер 1657. р. як і його брат Александер в недостатку. (А. Ю. З. Р. XI. 88. 89, 307, 405, 407, 433.).

31. 1660—1666. Корунка Севастіян. Красний з львівських цехових малярів, що хоч православний виконував замовлення для львівських костелів. (F Jaworski: „O szarym Lwowie“. Ст. 48—49.). Ставропигійські акти згадують його двічі, як Севастіяна маляря без прозвища в 1660 і 1664. р. Від 1662. р. до своєї смерті 1666. р. був Севастіян Корунка старшиною малярського цеху у Львові. (А. Ю. З. Р. XI. 573 і 591.).

32) 1606—1615. Кузьмичович Іван маляр з Підзамча. Разом з жінкою Анною мав там якусь реальність. (Бост. 42.). В Ставр. актах згаданий під 1606. р. (А. Ю. З. Р. XI. 43.).

33) 1575—1610. Лавриш (Лаврентій Филипович) маляр з краківського передмістя. В парі з жінкою Катериною мав власний дім чи дворище, на якому записав 400 зол. Жив у близьких взаєминах зі шляхтичем Чайковським та відомим львівським золотником Станиславом Гіллером. Мав двох синів, Івана і Олександра, які вчилися в братській школі (1586. р.) а потім оба були малярями. Зразу належав до цеху, але був одним з тих „шизматиків“, яких прогнали з цеху на основі відомих привілеїв Соліковського. В його робітні, з якої вийшов Хрін Іванович, працювали між іншими — 1596. р. Андрій та Іван а 1601, Федько та Іван, яких звуть акти „його слугами“. Належав до Братства при миколаївській церкві а відтам висилали його делегатом до Ставропігії а навіть в народніх справах до Варшави. По його смерті 1610. р. видала його жінка „inventarium rerum“ з якого довідуємося, що по небіжчику „ніякої малярської роботи ані теж готового до ремесла матеріялу, за виїмкою малярських причаудалів не остало“. З вірительностей згадує вдова по Лавришу 125 зол. „У ясне вельможного пана Йосифа Мнішха за копії“ (Лоз. IV. Бост. 12, 14, 15, 16, 19, 22; А. Ю. З. Р. X. 58, 430, 506. XI. 3, 4, 29; XII. 152).

34) 1670. Лешковський Павло. (Бост. 50.). 1677. р. 20. квітня потвердив король Іван Собеські грамоту львівського старости Яна Мнішха, видану 9. жовтня 1670. р. о передачі в володіння Онуфрійського Братства ґрунту Павла Лешковського на краківському передмістї, титулом довгу, якого не мав чим сплатити. (А. Ю. З. Р. X. 343—345.).

36) 1539—1570. Лука син маляря Семена, уроженець Львова прийняв міське право 1539. (Лоз. IV.).

37) 1683. Лукаш братчик Ставропігії. (А. Ю. З. Р. XII. 152.).

38) 1647. Лукашевич Іван, маляр кімнатних обоїв, т. зв. „колтрин“, які возив на продаж до Молдави. 1647. р. мав 30 штук таких колтрин заставлених у жида, з яких 15 штук викупивши, поїхав з малярем Евстафієм до Ясс. За штуку брав по 2 золоті. (Лоз. V.). Був братчиком Онуфрійського братства. (А. Ю. З. Р. XII. 122, 123.).

39) 1665. Лукашевич Лука (гл. ч. 37.) син попереднього. Про нього зізнав маляр Альберт Кравз 1665. р. перед урядом радних, що „того Луку, Лукашевича сина, який тепер в Бродах оженив ся добре знаю, знаю що є з чесних родичів... відомо міні також, що тойже Лука так в мене роблячи малярство, як і навчаючись його, гідно заховував ся.“ (Лоз. V.).

40) 1691—1698. Ляницький Александер. (Лоз. V.). 1698. р. виплатив йому братський скарбник Микола Красовський, мабуть за роботу віттарних образів для Балабанівської каплиці 896 зол. 1691. р. пожертвував він для тойж каплиці срібне „вотум“ — „бляшку на якій очі“. Видно, ви-

здоровів на очі. Він, мабуть, був автором настінних фресків в камениці Красовських при Бляхарській вулиці у Львові, та ікони Вовлочення над порталом Балабанівської каплиці. (А. Ю. З. Р. XII, 50, 282.).

41) 1592—1599. Максимович Васько і його жінка Марухна з Краківського передмістя, де мали город коло костела св. Станислава. (Бост. 18.).

42) 1600. Малаха Федько передміський маляр, що не належав до цеху (Бост. 31.) 1679. р. заплатило братство 100 зол. Малахови „від рисованя“ — мабуть чотирьох Євангелистів. (А. Ю. З. Р. XI, 341.).

43) 1696. Малиновський Іван, малярський челядник, проти якого вивели цехові майстри Степан Ястшембські і Михайло Конздішевські процес за підіймання малярських робіт поза плечима цеху (Fr. Jaworski: O szarym Lwowie — ст. 59.).

На великій, скомплікованій композиції, картині Єрусалиму, що висіла в підсіню Успенської церкви, а тепер знаходиться в коридорі салі засідань Ставропігії, читаємо обширну напись киноваром: „Anno Domini 1696, dnia... Pamiętka Państwa Nadzi Książki Ekspozycji Góry Synajskiej: Joannes Malinowski pinxit (С. Петрушевич: Свод. Гал. Рус. Летопись 1600—1700. Льв. 1874. ст. 257.). Картина мальована на полотні, поділена на поля, в яких зображений Єрусалим, сцени з Біблії та мініатюрний портрет фундатора. Лозіньські, пишучи про неї, як про „страшенну мазанину“ зове її автора „Томою Міліковським“ повторюючи хибну траскрипцію Лобеского, за яким пішов Раставецькі. (Лоз. „Mł. cerk. na Rusi“ ст. 199. Раст. III, 329.).

44) 1557. Матвій (Лоз. IV.).

45) 1573. Микола. (Лоз. IV.).

46) 1542. Мисько. (І. Кр. Льв. Р. а. 707.).

47) 1633. Морозович Андрій, львівський міщанин. (Бост. 44.).

48) 1637. Муха Микола. (Лоз. V.).

49) 1596. Онисько, маляр з краківського передмістя (Бост. 25.).

50) 1600. Орфінін Павло, передміський маляр, який не належав до цеху. (Бост. 35.).

51) 1635—1666. Петрахович Микола Морозовський. (Лоз. V.). Визначніший з українських малярів Львова, ученик і перевзник малярської робітні Федора Сеньковича, автор образу Богородиці біля входових дверей Успенської церкви, яку малював 1635. р. Крім цього виконав для Ставропігійського Братства іконостас (1637. р.) бокові образи для кіота (1665. р.) та поменші реставраційні роботи. На час його праці для братства припадає знаменитий портрет Лянґішівної. 1666. р. був вибраний старшиною малярського

цеху на місце пок. Севастіяна Корунки. (Юб. Изд. XIX. А. Ю. З. Р. XI. 442, 443, 471, 477 і 664.).

52) 1600—1623. Роман, брат Семена та Івана, передміський маляр, що не належав до цеху. (Бост. 30.). Його жінка звала ся Фемка; обоє мали власний дім на ґрунті званому „Рачинське“. (Бост. 43. Лоз. V.).

53) 1693—1700. Сава, братчик Онуфрійського братства, куди вступив 1693. р. а 1695. був вибраний „молодшим братом“. (А. Ю. З. Р. XII. 111—117; 120—121.).

54) 1696. Савицький Іван, відомий з процесу цехових старшин за непридержування цехових приписів. (Гляди Малиновський).

55) 1573—1600. Семен (Сенько), може батько Федора Сеньковича, був сином „майстра ремесла малярського“; десь на кінці XVI. ст. прогнали його з малярського цеху разом з Лавришем, „кажучи їм, щоби заложили собі другий цех крім польського. 1597. р. якийсь маляр Семен був в Перемишлі. 1601. р. згадуєть ся він в Ставропігійських актах, як прихожанин Благівіщенської церкви. (1573, 1583, 1597. Лоз. IV; 1600. Бост. 27; 1601. А. Ю. З. Р. XI. 33; і Список ремісників прогнаних з цеху. А. Ю. З. Р. X. 504.)

56) 1600—1630. Сенькович Федір, уніят, походив зі Щирця, з родичів Семена і Марухни. Належав до красних малярів тогочасного Львова, виконуючи малярські роботи для польської аристократії. 1630. р. виконав для Ставропігії іконостас, якого останки є, мабуть, в музею Любомирських у Львові. плащеницю, та багато помельших робіт, про які уже була мова. Належав до поважних львівських горожан, умер у власному домі; його малярську робітню і опіку над його вдовою перейняв Петрахнович. (Лоз. V. А. Ю. З. Р. XI. 646. та другі).

57) 1570. Степан. (Бост. 10.).

58) 1671. Сулименко Петро „малярський товариш“ ставав яко свідок в спорі поміж Супрунчуком а Воциловичем (Лоз. V.).

59) 1671. Супрунчук (Супрунський) Петро. 1671. р. вивязав ся поміж ним а Матвієм Домарадським і його учеником Павлом Воциловичем спір о обиду чести. (Лоз. V.).

60) 1716. Терлецький Семен „руський маляр“. (Лоз. V.).

61) Тимофієвич Микола, маляр з передмістя. (Лоз. V.).

62) 1539. Федір маляр Онуфрійського монастиря. (Бост. 3.).

63) 1603. Федорович Пилип був, разом зі своїм братом Прокопом у молдавського господаря в Яссах в посольстві від Успенського братства, в справі підмоги на ма-

лювання церкви. (Юб. Изд. П.). Був братським скарбником. (А. Ю. З. Р. XI. 15, 19, 21 і 64. Лоз. IV.).

64) 1547—1564. Федько, маляр з Підзамча. 18. січня 1564. р. був уже небіщиком, полишивши вдову Фенну; опікунами своїх синів установив Федька Чиж з Підзамча і Яценька, п'ятицького попа. (Лоз. IV. Бост. 9.).

65) 1601—1615. Федько (Хведько) малярчук, челядник і слуга маляря Лавриша. (1601. Бост. 97.). Передміський маляр з Краківського, титулований в актах „famatus“ або „honestus“. (1613—1619. Бост. 41.).

66) 1590—1650. Ференц, маляр з львівського передмістя. 16 лютого 1638. говорить ся про нього на генеральній сесії Ставропігії з приводу його сварки з шурином Григорієм. Крім сього позичав в Братстві гроші, які 1659. р. віддала його жінка „пані Ференцова малярка за малжонка свого змарлого“. (Бост. 17. А. Ю. З. Р. XI. 132 і 697.).

67) 1623. Филипович Павло. (Лоз. IV.).

68) 1536—1549. Хома руський маляр, роджений у Львові, прийняв тут 1539 р. цивільне право. (Лоз. IV.). Кр. Льв. Р. а. 707, 741, 936.).

69) 1600—1609. Хома, передміський маляр, який належав до цеху, а був членом Ставропігійського Братства. 1609. р. його жінка була вже вдовою. (Бост. 36. А. Ю. З. Р. XI. 26, 303, 304.).

70) 1583. Хрін Іванович. Родом зі Заблудова на Підлясся; маляр, столяр, ритівник і різчик черенок в одній особі, вчив ся два роки в маляря Лавриша, почім працював, як різчик букв і ритівник в Острозі, Львові і Вильні. (Бост. 15. А. Ю. З. Р. X. 420—433.).

71) 1629. Чвохорович Юрій, маляр з галицького передмістя. (Раст. III. 179. Лоз. IV.).

72) 1535. Шпанієль Микола. Виконав мальовила для церкви в Романові, за які, по його смерті, відібрав належитість в сумі 160 зол. маляр Лещинські. (Лоз. V.).

73) Яків, син маляря Луки підійняв належну йому суму від спадкоємців покійного Миська маляря. (Лоз. IV.).

74) 1630. Яків, мулярський майстер, рисував з Амброжієм „візерунки“ гербів для Успенської церкви. (А. Ю. З. Р. XI. 646.).

75) 1654—1664. Яцкович Андрій. 1654 р. був занятий роботою для львівських Домініканів. (Лоз. V.). 1664. р. мабуть він рисував „фігури“ для Тріоди Постної. (А. Ю. З. Р. XI. 591.).

VIII.

Українські львівські дереворитники XVII. ст.

Одною з важких доріг, кудю плили західно-європейські впливи, модифікуючи мистецтво славяно-грецького сходу, була гравюра. Так було в Польщі, в Росії і у нас. Помітно се головню з половини XVII ст. починаючи, коли український дереворит набирає дуже широкого примінення і поширення. Знаємо прим., що київський митрополит Петро Могила почав систематичне збирання західно-європейських гравюр, які в більшій части були графічними репродукціями західно-європейських релігійних і світських картин. Привожені з заходу гравюри копіюють місцеві різьники, при чому побуджувані західними зразками не обмежують ся єдино до релігійних тем, але ритують композиції на історично-побутові сюжети. В парі з тим нові іконографічні мотиви західних гравюр находять відгомін не тільки в місцевих гравюрах, але в іконах і стінописах. Дієть ся се головню на Подніпрівю; в Галичині те безрозбірне переливання західно-європейських гравюр в іконопись помітно слабше.

До високого розвитку піднявся в XVII. ст. львівський дереворит, якого красші представники працювали як для львівських, так і для київських видань. Перші львівські дереворити, си́гновані доволі нечиткою моноґрамою зближеною до форм букв „XWS“ находимо в виданнях московського першопечатника Івана Федоровича. Не виключене, що виконав їх відомий уже нам Хрін Іванович. Характеристичне для стану поширення дереворитного мистецтва у Львові, є число 1022 дереворитів, змаґазинованих 1671. р. в Ставропигійській друкарні.

Ровінський, якому завдячуємо совісне опрацювання матеріалів до історії російської а в парі з тим і української гравюри, ставить „ки́во-львівську“ школу деревориту доволі високо; рішучо висше дереворитної московської школи.

Не маючи одначе наміру давати характеристику розвитку української гравюри, подаємо на сьому місци додатковий список львівських дереворитників XVII. ст. звязаних в першу чергу зі Ставропигією. Є се переважно духовники, заняті в церквах Ставропигії, чи проживаючі монахами в Онуфрійському монастирі. Деякі з них були мабуть малярями (рисівниками) і різьниками рівночасно.

На загал одначе управляли вони дереворит, як богоугодне ремесло, користуючись чужими, привагідними або спеціально для них рисованими зразками. З актив Ставропигії знаємо прим. що „фігури“ для дереворитників рису-

вали малярі — Севастіян Корунка, Андрійко (Яцкович) та Малаха для отця Доротея.

Не вдаючи ся в тонкості, якими можна би зайняти ся в спеціальній студії над львівським дереворитом, подаємо список зв'язаних зі Ставропігією дереворитників, відомих нам бодай з імені, поминаючи монограмістів і безіменних. Для списку використовуємо в першу чергу працю Ровінського: „Рускіє гравери“ М—ва 1870, І. Свенціцького: Каталогъ книгъ церковно-славянскої печати. Жовква 1903. та Ставропігійські акти опубліковані в „Архиві Ю. Зап. Россіи.“ Т. X—XII.

1) Атаназій К. (клирик?) дереворитник, який працював в 1663—1688. роках в Києві та у Львові на переміну. Повним іменем підписаний дереворит львівської „Тріоди“ з 1663. р. зображуючий Явлення Христа Петрови, Алексанрійському патріархови. Позатим його рильцєви належать дереворити львівських і київських видань, ситновані монограми: К. А. А. А. і А. К.

2) Василь друкар. Автор дереворита, зображаючого Успеніє Богородиці в львівському „Октоїху“ з 1700. р. Підпис: „Василі Тип.“

3) Георгій Єреодіакон. Працював у Львові в 30-их роках XVII. ст. Ровінський подає чотири його праці:

1. Заголовна карта львівськ. Євангелія з 1636. р. зі зображеннями святих в обрамованню Христа в горі та Успенія Богородиці в низу.

2. Розп'яті поміж двома розбійниками — з датою 1631. р. — 374. ст. тамже.

Ту саму доску відпечатано відтак в трьох пізнійших львівських виданнях, як „Октоїх“ 1644. р., „Тріодіон“ 1663 і „Євангеліє“ 1668. р.

3. Заголовна карта львівського „Октоїха“ з 1700. р. Христос в горі, Успеніє внизу та різні святі в обрамуванні. Дата: 1632.

4. Заголовна карта львівського „Євангелія“ з 1722. р. означена датою 1636. р. Зображення Христа, Богородиці, Євангелістів і других святих. Усі дереворити підписані: „Георгій Ієродіакон“. Крім сього у Свенціцького зазначені його дереворити під чч. 11, 28, 83, 139, 149 і 327. Раставецькі подає за Павліковским, що той дереворитник був монахом Онуфрійського монастиря. (Раст. Sl. Ryt. 145—6.)

4) Глинський Іван. Працював в другій половині XVII. ст. Ритував головно заставки. В львівському „Євхології“ з 1668. р. находимо чотири підписані, чи ситновані ним заставки: 1. Тайна Причастя, 2. Покаяння, 3. Вінчання

і 4. Освячення елею. (Ров., 183.). Усі датовані 1667. р. (Св. 250.). Тіж заставки перепечатано в „Требнику“ 1695. та 1761. (Св. 253 і 263.). В Ставропігійських актах згадується якийсь Глинський (без означення імені і характеру) під 1668, де він на справи церкви „даровал зол. 10.“ та 1684. де сказано, що „од п. Глинскаго од погребу вняли золот. 1. грош. 10“. (А. Ю. З. Р. XII. 132 і 159.).

5) Дионізії, ритівник кінця XVII. ст. підписував ся „Дионисій або „Д. С.“ Заголовну карту з фігурним обрамуванням його роботи маємо в лъв. „Акафисті“ з 1699. р. та заставку в „Ірмолю“ 1700. р. (ст. 131.) перепечатану відтак в виданню з 1757 р. (ст. 62.).

Єромонаха Дионізія згадують Ставропігійські акти. Раз в 1712. р. коли заплачено „Отцю Дионізію від св. Онуфрія, що пильнував коло ремісників і доглядав їх, за працю ф. 3.“, другий раз в помяннику Богоявленського братства 1717. р. (А. Ю. З. Р. XII. 324 і 514.).

6) Доротей єромонах. В 60-их роках XVII. ст. був Ставропігійським духовником а рівночасно різав дереворити, до яких русував взори Малаха. В Ставропігійських актах згадується він тричі.

1669. р. „заплачено о. Д. за квартал — зол. 12.“

Тогож року 18. марта о. Д. „від чотирох Євангелистів-столяреви за таблиці і від рисування Малахови— зол. 100“.

Вкінці, коли він 1670. р. відїзджав кудись в дорогу, гарувало йому Братство 16. мая того року „Місяцеслов один в секстернах“. (А. Ю. З. Р. XI. 942, 495 і 603.).

Ровинський вичисляв три його дереворити: 1. Євангелист Марко — в напрестольному Євангелію лъв. вид. в 669. (Тамже св. Лука і Марко— Св. ч. 15. Датовані 1664. р.). 2) Христос на обороті заголовної карти молитвослова 1 1701. р. та 3) Ев. Лука з розкритою книгою в руці, знизу Рождество Богородиці, в „Євангелію“ 1681. р. (Ров. 187—8.)

7) Завадовський Евстафій. Був братчиком Братства при церкві св. Онуфрія. Коли 1684. р. виїхав до Києва, то відтіля прислав 6 золот. до братської скринки. (А. Ю. З. Р. XII. 107, 153—154.).

Ровинський намічує в лъв. „Євангелію“ з 1681. р. слідує його дереворити: 1. Ев. Матей — з ангелом, за столом пише Євангеліє; на столі каламар, ніж і ножиці. В низу підпись: „Евстафій Завад. в Львові 1681“. 2. Ев. Марко, з львом в вінку; на стіні соняшний годинник. підпис я. в. Дата 1682. 3. Ев. Іван, з орлом з кадилом в клюві; підпись: я. в. Дата 1683. 4. Ев. Лука, монограма „Е. З.“ 5. Спаситель на хресті і монограма я. в. (Тих пять дереворитів відпечатано в друге в лъв. „Євангелію“ з 1722 р.).

Крім цього його дереворити находимо в лѣв. „Служебнику“ 1691. 6. Розп'яте. Копія з гравюри Л. Т. що є в київському „Служебнику“ 1629. р., в київській „Псалтирі“ 1697. р.—7. Вседержитель на престолі, та у лѣвській „Псалтирі“ 1708. р.—8 Цар Давид з датою 1677. р. (Ров. 191.). У Свенціцкого зазначені його дереворити: 1677 — ч. 53; 1680—ч. 28; 1681—чч. 143, 193, 243, 145.

8) Зубрицький Нікодим. Ритував в дереві і міді. Працював на переломі XVII. ст. в різних видавничих центрах України. Походив з Галичини; може із Зубрі під Львовом або зі Зубрця в Бучачині. В перше згадується він під 1691 роком, як діякон Нікодим, коли то він переніс ся з Крехова до Львова. Часто згадують його братські рахунки з приводу робіт виконаних для Ставропігійських видавництв. 1691. р. до „Служебника“ робив він заголовну карту, та картини Тайної Вечері, Моленія в саді, Зложення до гробу та різні заставки і початкові букви, за що дістав 30 зол. 1695. р. „Отцю Нікодимови заплатило ся за фірту (заголовну карту) до „Апостолів“, що вирізував і 6 образків зол. 30. гр. 20. До молитвословів in 8 vo тепер ново видрукованих за 10 образків, 4 пролазок, кільканайцять початкових букв, за те зол. 20. In summa зол. 55. гр. 20“. (А. Ю. З. Р. XII. 372—373.). 1699. р. виконав він три більші дереворити. У Львові оставав Зубрицький до 1702 р. В тім часі ілюстрував і унівські видавництва. 1704. р. бачимо його в Почаєві, де виконав мідерит зображуючий „Освободження Почаєва від Турків“. 1705 р. опинив ся в Києві, де ілюстрував печерські видання. Чотири роки опісля переїхав до Чернигова, де пробув до 1724. року. На своїх роботах підписував ся заздно іменем „Никодим“ або ініціалами „N. Z.“ Раз тільки 1705. р. підписав ся повним іменем і прозвищем на виді київських печер, де читаємо: „помощію Божією изобразися пещера сія ієромонахомъ Никодимомъ Зубрицкимъ року... 1705.“ Усіх робіт Зубрицького начислюють вісімдесять, з яких 14 мідеритів, а решта дереворитів. (І. Крип'якевич: Н. Зубрицький—„Світ“ 1917. ст. 61—64.). Крип'якевич приписує Зубрицькому усі гравюри, яких є 68 у виданю Печерської Лаври з 1712 р. п. з. „Иѡѡка Ієрополітика или філософія Нравоучительная“. Ровинський начислює 66 дереворитів Зубрицького та 18 мідеритів, виконаних в манері Леонтія Тарасевича, „але нерівно гірших під мистецьким оглядом“. (Ров. 211—214.). У Свенціцкого означені його гравюри з 1694—1702. р. під чч. 28, 86, 124, 157 і 200.

9) Ілія. Монах Онуфрійського монастиря. У Львові працював в 30-их роках XVII. ст. почім в 40-их бачимо його в Києві печерським монахом. По ньому остала ся велитенська скількість дереворитів, поміщених в лѣвських і київських виданнях того часу. Ровинський начислює 374 його дереворитів. (Ров. 214—226.). З більших

його робіт згадаємо „Лицеву біблію“ (1645—1649.) обіймаючи по списку Ровинського 134 сцени зі Старого і Нового завіта, відпечатані на окремих листах без тексту на обороті. В львівському „Номоканоні“ 1636. р. заставка з Воскресенням, Розп'яттям і Зложенням до гробу. В льв. „Псалтирі“ 1637. заголовна карта — в горі Успеніє Богородиці по боках св. Іван Золотоустий, Василій В. і Григорій Богослов, в низу 7 пророків, В льв. „Октоїху“ 1639. р. Воскресення і п'ять маленьких картинок. В львівському „Апостоли“ 1639. р. заголовна карта і кільканайцять картинок, як Ев. Лука, Вознесення, Сош. св. Духа, Петро та Іван сцілюють хромого, Смерть Ананія і Сапфіри, Хрещення євнуха, Навернення Павла, Чудо ап. Павла на острові Поплії, Жертва Ісаака, Освячення елею, Розп'яття, Поклін пастирів, Хрест з коп'єм і губкою, Вїзд до Єрусалиму та заставка з Воскресенням, Розп'яттям і зложенням до гробу. (Деякі з тих дереворитів відпечатані в львівському „Апостоли“ з 1696 р. В львів. „Тріоді“ 1642. р. — три хрести (1639.), в київському „Требнику“ 1649. „Розп'яття“ в оточенні тайн (1654.). В льв. „Антології“ 1651. — Заголовна картина, доволі складна (1638.) і 9 других дереворитів. В льв. „Тріоді цвітній“ 1663. р. Христос являєть ся по Воскресенню. В льв. „Евангелію“ 1665. два дереворити. В Київському „Мечі духовному“ 1666. р. два дереворити; в київск. „Акафисті“ 1663. р. 112 картинок. В Печерському патерику (Київ 1661 і 1678.) 35 картин. В київському „Акафисті“ 1674. р. дві заставки (1663.). В київ. „Вінку Христовім“ 1688. р. — три застави і дві картинки. В київській „Псалтирі і Новому Завіті“ 1692. р. 8 дереворитів; в львів. „Антології“ 1697—8 дрібніші зображень. (Точно у Ровинського). У Свенціцького означені дереворити Іллі: а) київські з р. 1630 і 1647 — ч. 58; 1643 — 37; 1646 — 27, 328; 1651 — 323—4; 1660 — 385, та 326, 532, 1323; б) львівські: 1637 — 500, 1638 — 15, 1639 — 139, 23—24, 1644 — 13, 200, 250, та особно XVII. — 28.

10) Симеон, умірений дереворитник 60-их рр. XVII. ст. Для львівської „Тріоди“ 1663. р. виґравірував „Успеніє Богородиці“ і „Герб львівської Ставропігії“. (Ров. 280.).

11) Ушакевич Василь, мабуть священик (А. Ю. З. Р. XI. 498.). Виступав в 40-их рр. XVII. ст. Ров. означає слідуєчі його роботи: в львівській „Тріоді“ 1663. р. — 1. Сош. св. Духа і 2. Христос зі святыми. В льв. „Апостоли“ 1685. 3. Сош. св. Духа; в льв. „Апостоли“ 1685. р. 4. Ап. Петро сціляє хромого; 5. Ап. Павло прощає учнів; 6. Ап. Яків з діянням; 7. Ап. Павло з діянням. В льв. „Евхольогії“ 1719. р. маємо його заголовну карту з Розп'яттям і семи тайнами, дат. 1647. р. (Ров. 313—314.). У Свенціцького означені роботи Ушакевича з 1666. р. — 25 і 1668 — 250.

IX.

Хронологічне зіставлення актів, що виходять з долею галицько-українського, головню-ж львівського малярства XVI—XVII. ст.

26. лютия 1558. Сучава. Олександр, молдавський воевода, повідомляє львівських міщан грецького обряду, що посилає їм на будову церкви, посредством їх послів, (на імя Волоса і його товаришів) сто золотих „лічби лядской“, обіцуює піддержати їх і на далі при будові, та власним коштом виготовити потрібні для церкви річи. Юб. Изд. док. ч. VII.

22. юля 1558. Сучава. Олександр молдавський воевода, повідомлений сучавським священиком Антонієм, що будова церкви є на укінченню, просить львівських міщан грецького обряду, щоби не посвячували церкви без його відома та обіцуює доставити всякі для церкви потрібні соуди і ризи. Юб. Изд. док. ч. X.

22. квітня 1565. Ясси. Олександр, молдавський воевода бажає, щоби згодити ся з малярями, відносно розмалювання церковних стін, найліпшими красками і просить, щоб його про се повідомити. Юб. Изд. ч. д. XIX.

26 лютия 1583. Іван Федоров, перший руський книгопечатник заклучує договір з Хріном Івановичем, малярем і різчиком букв. А. Ю. З. Р. X. 430—433. — Львівський архив Бернардинів. Городські книги т. 46. ст. 452—458.

22. січня 1591. Київський митрополит Михайло, бере братство під свою охорону перед переслідуванням єпископа Гedeона, благословить будову церкви і посвячує вівтар (каплицю) в вежі в честь Василя Великого, Григорія Богослова і Івана Хризостома. (Вівтар Трьохсвятительської каплиці). Milk. Monumenta Confr. Stauropigianae ч. CLXIX. — Юб. Изд. д. ч. LXXXVIII.

30. січня 1591. Київський митрополит Михайло дякує галицьким міщанам, які його відвідали, звиняючись зіпсованими дорогами, упоминає їх з приводу баченого ним в Рогатині образа, щоби не мали в себе зображень Господа Бога, чим допустили би ся богохульства. — Milk. Monum. Confr. Staur. CLXXV. —

1592. р. Львів. Лист (записка) для вислаників Успенського Братства до царя Теодора Івановича о милостиню на будову церкви Успенія Пр. Богородиці, в якому списані „потреби нужня к храму Успенія пресв Богородици“. — Юб. Изд. ч. д. XCVI.

7. січня 1594. р. Галицькі міщани протестують перед галицькими городськими актами проти єпископа Гedeона, який на перекір приказови митрополита помістив в їхній

церкві образ Господа Бога. Milk. Mon. Confr. Staur. CCCXXX.

2. юля 1594. Берестє. Київський митрополит Михайло поручає рогатинському церковному братству усунути з церкви ікону Бога-Отця, пожертвовану туди єпископом Гедеоном. — Milk. Monumenta Confr. Staur. ч. Д. CCCXVII.

21. січня 1596. Львів. І. Привілей архієпископа Димитрія Соліковського для братства і цеху католицьких малярів у Львові. — „Lamus“ — Wiosna 1910. ст. 261—263. — Латинський оригінал в „Бібліотеці Потуржицькій“ гр. Дзедушицких у Львові.

10. липня 1596. Львів. II. Привілей архієп. Дм. Соліковського для цеху католицьких малярів у Львові. „Lamus“ 1910. 263—265. Ориг. як в.

10. липня 1596. Варшава. Затвердження II. привілею Соліковського папським нунцієм Германіком Маляспіною. — „Lamus“ 1910. ст. 269—270. — Оригінал як в.

21. січня 1597. Львів. Привілей львівських конзулів для цеху католицьких малярів. — „Lamus“ 1910. ст. 266—269. — Оригінал як в.

10. марта 1597. Варшава. Затвердження привілею львівських конзулів цехови львівських, католицьких малярів польським королем Жигмонтом III. — „Lamus“ 1910. ст. 268—269. Ориг. як в.

20. марта 1597. Варшава. Затвердження II. привілею архієп. Соліковського польським королем Жигмонтом III. — „Lamus“ 1910. ст. 269. Ориг. як в.

(XVI—XVII століття). Спис руських ремісників, яких Поляки не хотіли прийняти, або вигнали з цехів, примушуючи їх ходити до костела. — Архив Ставропигії ч. 736. — А. Ю. З. Р. X. 504—508.

1586—1881. Помяник льв. Ставр. Братства. А. Ю. З. Р. XII. 470—511. — Архив Ставропигії „Помяникъ братства Успенія Пресвятыя Богородицы“.

1599—1650. Протоколи засідань Ставропигійського Братства. — А. Ю. З. Р. XI. 58—163. — Архив Ставропигії № 341. „Ревстръ електový од року 1599—1650.“

17. квітня 1603. Ясси. Лист маляря Филипа Федоровича і його брата Прокопа до братів при Успенській церкві, в якому вони повідомляють Братство, про свій приїзд до господаря та про його бажання, щоби Братство почало роботу сейчас по святах, щоби не треба було їхати за датком до Сучави, куди господар має виїхати по Великодні. — Юб. Изд. док. ч. CV.

22. юня 1607. „Повинная“ львівського протопопа Благовіщенської церкви Григорія Негребецького

принесена львівському єпископови Ісаї Балабанови, за порученням Федора Маляря, Федора Новосілецького, Василя Жиравського роду священика гологорського. — (Архів Ставр. ч. 333. — І. Св. Опись музея. 114. ст.).

1612—1695. Прихідно-розхідні книги і рахунки льв. Ставропігійського Братства, дотично церковної каси. — А. Ю. З. Р. XI. 340—538. — Архів Ставропігії (Вивезено).

1619—1634. Інвентар бібліотеки і ризниці льв. Ставр. бр. — А. Ю. З. Р. XII. 7—28. Архів Ставропігії.

12. лютого 1626. р. Письмо львівського єпископа Єремії Тисаровського та ігумена Гedeона Заплатинського до царя Михайла Федоровича зі звісткою про те, що на Польщу напав Кримський хан з 120.000 військом, з подякою за милостиню та просьбою — дати посланцеві ікони св. Зосима і Савватія. А. Криловскій: Львовское Ставр. Братство. Київ 1904. Акт. XL. ст. 88. — Московський головний Архів Міністерства закордонних справ. Грецькі справи. 7134. 27. октября № 4.

1627—1702. Прихідно-розхідні книги і реєстри льв. Ставропігійського Братства: будова церкви Успенія Пр. Богородиці і другі підприємства. — А. Ю. З. Р. XI. 636—678. Архів Ставропігії.

26. грудня. Устє. Єлисавета Бернавецька, мати коєводи молдавського Мирона, пише Ставр. Братству у Львові, що просила свого сина о гроші на ікони для Успенської церкви, жалів, що тепер не пригожий для того час, і обіцяє, що як тільки її син утвердиться на престолі, то вона припше гроші на ікони Успенської церкви. — Юбил. Изд. ч. LXXI. — Ставр. архив.

1633—1654. Устав і протоколи льв. Онуфрійського братства. — А. Ю. З. Р. XII. 72—126. Архів Ставропігії. *Liber electionum*."

Юнь 1635. р. Письмо патріярха Єрусалимського Теофана до льв. Ставр. Братства про те, що його писав якийсь пан Михайло: чи можуть бути деревляні царські врата зі зображеннями святих. Відповідь потоакууча. — А. Кр. Льв. Ст. Бр. Акт. LI. ст. 110. Архів Ставропігії.

12. марта 1637. Інвентар майна братської церкви Успенія Пр. Богородиці, зладжений братським писарем Константином Медзапетю. — А. Ю. З. Р. X. 145—178. — Бібліотека Осолінських. № 2170.

24. юня 1637. Львів. Договір (інтерциза) льв. Ставр. Братства з Миколою Петраховичем, малярем, про малювання іконостаса для Усп. церкви. — Юб. Изд. ч. д. VI.

12. січня 1641. р. Василь молдавський воевода, дякує братії при церкві Успенія Пресв. Богородиці за те, що йому дозволено відлити черенки для його печатні, та другі услуги; обіцяє за приміром своїх предків прислати потрібні для окраси церкви річи, коли йому пришлють реєстр потрібних річий. — Юб. Изд. — ч. д. LXXIII.

1647—1687. Протоколи засідань льв. Ставропігійського Братства. А. Ю. З. Р. XI. 164—296. — Архив Ставропігії.

3. лютого 1658. Затвердження привілеїв католицького цеху львівських малярів польським королем Іваном III. — „Lamus“ 1910. ст. 270—271. Ориг. як в.

11. лютого 1661. р. Декрет консисторського львівського суду, поміж малярами Войтіхом Кравцом а Севастіаном Корункою о незаконне виконування малярства. — F. Jaw. op. cit. ст. 64.

2. марта 1661. р. Ординація цеху львівських малярів, затверджена еп. о. Харбіцким (невідшукана). F. Jaw. op. cit. ст. 64.

8. падолиста 1662. Привілей польського короля Яна Казимира для братства львівських малярів. F. Jaw. Op. cit. 64.

1664. р. Декрет львівської городської ради в спорі поміж малярами а сидельниками F. Jaw. Op. cit. 64.

1665—1722. Прихідно-розхідні книги льв. Онуфрійського Братства. — А. Ю. З. Р. XII. 126—163. — Архив Ставропігії. „Liber electionum.“

20. квітня 1677. Король Іван III. Собеский потверджує грамоту львівського старости Яна Мнішха, видану 9. вересня 1670. р. про передачу в чиншове володіння братства, майна Павла Лешковського маляря. А. Ю. З. Р. XII. 343—345. — Льв. архив Бернадинів. Городські книги т. 129. ст. 443—445.

3. лютого 1685. Привілей короля Яна III. Собеского для братства львівських малярів.—„Lamus“ 1910. ст. 270—271. — Ориг. як в.

1688—1692. Ревізія церковних книг брат. бібліотеки і сосудохранительниці. — А. Ю. З. Р. XII. 29—52. — Архив Ставропігії.

1696. Декрет бургграфського львівського суду в спорі поміж старшинами малярської конгрегації а челядниками Іваном Савицьким і Іваном Малиновським. — (F. Jaw. Op. cit. ст. 65).

1691—1704. Реєстри річних пожертвованих до Балабанівської каплиці і Успенської церкви. — А. Ю. З. Р. XII. 52—61. Архив Ставропігії.

1737. Деклярація льв. еп. Самуїла Гловіньского в справі панування цехових приписів. (Невідшукана). — Ф. Jaw. Op. cit. 65.

1727. Рукопись Бібліотеки Осолінських у Львові ч. 2112. в якій говорить ся, що в львівській катедрі були „do niedawna obrazy z ruskiemi napisami i inne sprzęty cerkiewne“.

Городські акти міста Львова XIV—XVII. ст. — використані Ф. Бостелем. Архив міста Львова.

Конзулярні акти міста Львова XV—XVII. ст. — використані почасти Лозінським. — Архив міста Львова.

Праці того-ж Автора по історії українського мистецтва:

Загальні начерки:

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: (Вступ до історії). Львів-Київ 1918. ст. 31. 8°. Рецензії:

Ф. Коломийченко — „Шлях“. Київ 1918. ч. 9. В. Модзалевський — „Книгарь“. Київ 1918. ч. 14. ст. 352—354. В. Щербаківський — „Наше минуле“. Київ 1918. Кн. II. стр. 226—228.

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА: I. Мистецтво часів київської гегемонії. II. Мистецтво Галицько-Волинської держави. III. Мистецтво литовсько-українського періоду. IV. Над безоднею. (XVI. ст.). V. Відродження. (XVII. ст.). VI. Століття упадку. (XVIII. ст.). — „Шляхи“. Львів 1916—1918. Рецензії:

М. Федюк. — Уваги до V. розділу „Нар. з укр. мист. М. Г.“: „Шляхи“ 1917. ст. 338—344. — Відповідь н. з. „Audiatur.“ Тамже ст. 592. I. Свєніціцький: „Українське мистецтво“. — Тамже 1918. ст. 127—131.

DIE KUNST DER UKRAINER. Ostgalizische Feldzeitung. 1918. ч. 187.

СУЧАСНЕ МАЛЯРСТВО ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ. Календар „Просвіти“ 1918. р.

СУЧАСНЕ МАЛЯРСТВО НАДНІПРЯНИЩИНИ. Тамже. 1920 р.

ВИСТАВА СУЧАСНОГО МАЛЯРСТВА ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ. Каталог. Львів 1919. ст. 16.

ПО ВИСТАВІ. „Громадська Думка“ 1920. ч. 25, 37 і 38.

ПІД ЧУЖИМ НЕБОМ. (Про український елемент в сучасному малярстві Росії.) Тамже ч. 87.

Історіографія:

КОСТЬ ШИРОЦЬКИЙ. (Огляд його праць по історії українського мистецтва). „Життя і мистецтво“. Львів 1920. ч. 2. ст. 55—59.

ПОЛЬСЬКІ ДОСЛІДИ НАД ГАЛИЦЬКО-УКРАЇНСЬКИМ МАЛЯРСТВОМ. — „Громадська Думка“ 1920. ч. 106—107.

НАШІ ДОСЛІДИ НАД ГАЛИЦЬКО-УКРАЇНСЬКИМ МАЛЯРСТВОМ. Тамже ч. 124—126.

МУЗЕЙ. (На маргінесі книжки І. Свенціцького: „Про музеї та музейництво“). Тамже ч. 21.

ГАЛИЦЬКА ДЕРЕВЛЯНА АРХИТЕКТУРА. (Про публікацію А. Лушпинського: „Деревляні церкви Галичини“). Тамже ч. 145.

Характеристики поодиноких українських пластиків.

а) Різьбарі:

МАРТОС ІВАН. „Світ“ 1917. ст. 21—22.

РІЗЬБАР ШЕВЧЕНКО. „Гром. Думка“ 1920. ч. 59.

ГАВРИЛКО МИХАЙЛО. „Ілюстрована Україна“ 1913. ч. 1—2.

б) Малярі:

ПАТРІАРХИ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА. (Аліпій, Ратенський, Владика, Галь). „Світ“ 1917. ст. 153—155.

ЛОСЕНКО АНТІН. „Світ“ 1918. ст. 18—21.

ЛЕВИЦЬКИЙ ДМИТРО. Тамже ст. 35—38.

БОРОВИКОВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР. Тамже ст. 2—6.

СТОРІНКА ШЕВЧЕНКОВОЇ ТРАГЕДІЇ (Поміж поезією а пластиком). „Іл. Укр.“ 1914. ч. 5—6.

ЧИ ШЕВЧЕНКОВА КАРТИНА? (Погруде мужика в збірці Ф. Р. Гавронського). „Світ“ 1917. ст. 10.

ВАСИЛЬ ШТЕРНБЕРГ. (Передтеча малярів українців). „Гром. Думка“ 1920. ч. 78.

ТРУТОВСЬКИЙ КОСТЬ. „Життя і мистецтво“ 1920. ч. 1.

РІПІН ІЛІЯ. „Шляхи“ 1916. ст. 659.

ПІМОНЕНКО МИКОЛА. „Нове Слово“. Львів 1912. ч. 77.

ВАСИЛЬКІВСЬКИЙ СЕРГІЙ. „Життя і мистецтво“ 1920. ч. 3.

КОРНИЛО УСТІЯНОВИЧ. „Українське Слово“. Львів з 21 і 22. січня 1917.

КОПИСТИНСЬКИЙ ТЕОФІЛЬ. „Терем“. Львів 1919. Т. I. ст. 186.

НОВАКІВСЬКИЙ ОЛЕКСА. „Ілюстр. Україна“ 1914. ч. 7—9. Про нього теж у „Шляхах“ 1916. ст. 519—523.

СТРУХМАНЧУК ЯКІВ. „Іл. Україна“. 1913. ч. 11.

ПСТРАК ЯРОСЛАВ. „Вперед“ Львів 1919. ч. 123.

СОСЕНКО МОДЕСТ. „Гром Думка“ 1920. ч. 31.

СПАДЩИНА СОСЕНКА. „Українська Дума“ 1920. ч. 13.

КУЛЬЧИЦЬКА ОЛЕНА. „Тим що впали“. (Стрілецький альманах) Львів 1917. ст. 81.

АНАСТАЗІЄВСЬКИЙ МИКОЛА. „Життя і мистецтво“. 1920. ч. 2.

Оцінки і звідомлення.

СПРАВА ШЕВЧЕНКОВОГО ПАМ'ЯТНИКА (В Київі). „Л. Укр.“ 1914. ч. 5—6.

НОВОВІДКРИТІ УКРАЇНСЬКІ ФРЕСКИ XV. ст. (В Люблині). „Світ“ 1917. ст. 127.

НОВИЙ НАМОГИЛЬНИК. (І. Левинському у Львові). „Гром. Думка“ 1920. ч. 41.
