

УДК [930.85: 75-951](=161.2:438)"16"

Володимир Александрович

МАЙСТРИ «МАЛИХ» ОСЕРЕДКІВ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА ІСТОРИЧНОГО ПЕРЕМИШЛЬСЬКО-ЛЬВІВСЬКОГО РЕГІОНУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Дослідження останніх десятиліть – відколи помітно пожвавилися студії над спадщиною релігійної мистецької культури українських земель – та впровадження до наукового вжитку чималого фонду невідомих раніше пам'яток і джерельних матеріалів показали у значно ширшому світлі багато важливих проблем історії українського мистецтва та його внутрішньої еволюції. Це стосується як початків і періоду утвердження національної традиції за княжої доби, її розвитку за умов пізнього Середньовіччя, так і визначального для подальшого процесу, доленосного періоду історичного перелому, ознаменованого завершенням середньовічної доби та розробленням й утвердженням на її досвіді нової мистецької системи XVII–XVIII ст. Для вивчення цього наріжного для епохи етапу внутрішньої розбудови релігійної малярської практики й досі зроблено надто мало. Такий висновок однаково стосується як провідних осередків, так і тих численних скромніших центрів периферійного культурного кола, що склали якнайширший контекст мистецького життя на місцях.

При все ще «вступному» стані вивчення різних аспектів малярської спадщини ранньомодерної доби виняткового значення набуває комплекс відомостей про майстрів та мережу малярських осередків. Він насамперед може стати надійнішою основою для подальших більш поглиблених досліджень мистецької спадщини.

Опрацювання корпусу відомостей про майстрів малярства до початку XVII ст. дало підставу говорити про розбудовану мережу професійних осередків в останніх десятиліттях XVI ст.¹ і засвідчило ту основу, на якій відбувалося формування й утвердження традиції наступного періоду. Джерельна база від початку XVII ст. поки що поступається попередньому періоду; вона пред-

¹ *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000.

ставлена поодинокими давнішими публікаціями² та їх новішими доповненнями³. Краще опрацьоване насамперед львівське середовище⁴, здебільшого на підставі архівних матеріалів, через які показано його персональний склад у першій чверті століття. Однак автори окремих новіших публікацій схильні ігнорувати ці відомості та робити вигляд, ніби вони «не існують».

Не інакше як «наслідком» саме такої позиції сприймається, зокрема, підкреслена увага останнім часом до малярського осередку в Судовій Вишні⁵, наявні достовірні перекази про активність якого – поза згадками лише про двох майстрів кінця XVI та другої чверті XVII ст. (про них йтиметься далі) – розпочинаються щойно від 1640-х років⁶.

² Їх давніший підсумок див.: *Жолтовський П.М.* Словник художників, що працювали на Україні у XIV–XVIII ст. // *Його ж.* Художнє життя на Україні у XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С. 111–178.

³ На жаль, ніякого уявлення про розвиток ситуації у цьому найактивнішому й найкраще задокументованому мистецькому осередку західноукраїнських земель, як і, зрештою, в Україні загалом, не дає новіший нібито огляд українського малярства другої половини XVI–XVIII ст. Замість викладу історичного процесу еволюції традиції опублікований текст пропонує безвідповідальне «говорення», яке не має нічого спільного з утвердженими досвідом багатьох поколінь істориків мистецтва загальноприйнятими науковими підходами й послідовно нехтує загально-визнаними нормами наукового дослідження: *Степовик Д.* Іконопис // *Історія українського мистецтва: У 5 т. – К., 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 103–144.*

⁴ *Александрович В.* Покоління творців львівської школи українського малярства XVII століття // *Соціум. Альманах соціальної історії. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 163–183.* Відомості про професійне середовище львівських малярів кінця XVI – першої чверті XVII ст. у короткому викладі раніше наведено: *Його ж.* Іконостас П'ятиницької церкви у Львові // *Львів: історичні нариси. – Львів, 1996. – С. 128–129; Його ж.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // *Львів: місто – суспільство – культура. – Т. 3: Збірник наукових праць / За редакцією Мар'яна Мудрого (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). – Львів, 1999. – С. 106–109.* Опубліковано також комплекс архівних матеріалів про майстрів Перемишля: *Його ж.* Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // *Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – К., 2002. – Вип. 2. – С. 234–244.* Правда, упродовж першої половини століття місцевий осередок не зумів вийти з того стану занепаду, який пережив на схилі середньовічної доби, – перед серединою XVII ст. у місті задокументовано тільки трьох митців.

⁵ *Гелитович М.* Найдавніша відома ікона Іллі Бродлаковича // *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2009. – № 1–4(16–19): Матеріали Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2009 р. – С. 119–121; Її ж.* Фрагменти із мистецької спадщини малярів з Судової Вишні // *Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівська філія. Бюлетень № 10. – Львів, 2010. – С. 34–39; Її ж.* Вишенські майстри в історії українського іконопису XVII ст. // *Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 209–222; Її ж.* «Покров Пресвятої Богородиці» у творах вишенських майстрів // *Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення» 6–7 грудня 2013 р., м. Львів. – Львів, 2013. – С. 62–67; Кирилова О.* Ікона св. Івана Предтечі у збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького в контексті малярської спадщини вишенських майстрів // *Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво». Львів, 22 листопада 2013 року. – Львів, 2013. – С. 248–255; Федак М.* Ікони «Страшного суду» у колі майстрів із Судової Вишні // *Збірник матеріалів... – С. 56–61.*

⁶ Давніший і через те певною мірою застарілий, однак мало актуалізований підсумок відомостей про малярів Судової Вишні наведено: *Александрович В.* Закарпатський напрямок діяль-

Ця увага до одного з регіональних за статусом, контекстом та внутрішньою еволюцією професійних середовищ виказує очевидне нерозуміння конкретної ролі Судової Вишні в розбудованій мережі осередків малярської культури перемишльсько-львівського регіону та їх історично обумовленої ієрархії, зумовленої багатовіковим процесом розвитку. До того ж, найпоказовішою особливістю новішого зацікавлення Судовою Вишнею виявляється «недобачування» виняткового за значенням для мистецької історії регіону від кінця XVI ст. львівського професійного осередку. І це при тому, що якнайактивніша присутність тогочасного Львова на мистецькій карті регіону засвідчена комплексом опублікованих уже понад півтора десятиліття тому відомостей про більш ніж півтора десятки місцевих майстрів та їхній доробок (щоправда, матеріали про творчість цих майстрів виглядають значно скромніше)⁷.

Львів відіграв виняткову роль в утвердженні нової мистецької традиції XVII ст. не тільки у власному «вузькому» історичному регіоні. Очевидним є також призначення його мистецького життя бути своєрідним взірцем мистецького процесу на просторах теренах львівської гравітації. Конкретний механізм взаємозв'язків та їх внутрішня система потребують окремого дослідження, неодмінною передумовою якого є активізація історично-мистецьких студій та їх вихід на актуальні для нинішнього етапу світової науки позиції. Тому давно назріла потреба систематизувати відомості й про майстрів розбудованої мережі⁸ менших осередків львівської орієнтації та перемишльського кола.

ності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемишльському історико-культурному регіоні // *Культура Українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції.* – Ужгород, 1994. – С. 289–299.

⁷ Увага до цього явища привернута: *Александрович В.* Джерела іконографії «Покрову Богородиці» 1646 року роботи вишенського маляра Іллі Бродлаковича // *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП.* – 2010. – № 1–4(20–23): Матеріали II Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2010 р. – С. 145–156. Нинішній стан уявлень про українське релігійне малярство тогочасного Львова немало визначає відсутність у науковому вжитку найважливішої його колекції з фондів Національного музею у Львові, яка – поза вкрай обмеженим колом поодиноких зразків – усе ще не впроваджена до літератури й виразніших ознак зацікавлення до відповідного комплексу малярської спадщини найактивнішого мистецького осередку західноукраїнських земель тієї епохи серед працівників музею не отримало. Показово також, що в зазначеному огляді у новому виданні «Історії українського мистецтва» не відтворено жодної (sic!) львівської пам'ятки XVII–XVIII ст. У найповнішому досі альбомі українських ікон репродуковано тільки п'ять об'єктів: *Міляєва Л. за участю М. Гелитович.* Українська ікона XI–XVIII століть. – К., 2007. – С. 313. – Іл. 98; С. 322. – Іл. 312, 313; С. 325. – Іл. 315; С. 326. – Іл. 317.

⁸ Про мережу малярських осередків західноукраїнських земель, у т.ч. історичного перемишльсько-львівського регіону, у новішій літературі наголошено: *Александрович В.* Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI–XVII століть // *Другий Міжнародний конгрес українців.* Львів, 22–28 серпня 1993 р. Доповіді та повідомлення. Історіографія українознавства, етнологія, культура. – Львів, 1994. – С. 198–205. Найновіша версія «Історії українського мистецтва», як уже відзначено, відповідне коло проблем еволюції національної мистецької традиції фактично зігнорувала. Мережу мистецьких осередків українських земель Нової доби досі найдокладніше показано на відомостях до історії скульптури другої половини XVI–XVIII ст.: *Його ж.* Скульптура // *Історія українського мистецтва...* – Т. 3. – С. 71–98, 377–425.

На жаль, через власний скромний статус та особливості внутрішнього життя для жодного з цих міст немає комплексу свідчень актових джерел, або ж, як, наприклад, у Жовкві чи Самборі, в наявних книгах таких матеріалів не виявлено, або майже не виявлено⁹. Зібраний фонд джерельних переказів засвідчує винятково випадкове походження поодиноких фактів. Він, звичайно, недостатній для докладнішого опрацювання мистецького життя і мережі малярських осередків перемишльсько-львівського регіону. Зокрема, наявні у розпорядженні дослідників обмежені джерельні матеріали і ще не опрацьовані пам'ятки скромно засвідчують взаємозв'язки поміж представниками поодиноких осередків та середовищами загалом. Вони не дають змоги глибше зрозуміти не тільки процес формування, а й механізми внутрішніх пов'язань усередині історично складеної системи, а також напрями зовнішніх контактів. Однак цей комплекс неминуче уривчастих, немало випадкових відомостей – єдина надійна основа для систематизації та осмислення зазначеного аспекту мистецької традиції у притаманному епосі широкому колі виявів.

Оскільки зусиллями поодиноких авторів у центрі уваги останнім часом опинилося Судова Вишня, випадає розпочати від тутешнього середовища. До його історії з-перед середини XVII ст. дотепер розшукано винятково обмежені відомості, ніяк не здатні слугувати підставою для притаманного новішим публікаціям сприйняття нібито чинного в місті упродовж першої половини століття активного малярського осередку. За ліченими розшуканими дотепер фактами малярі на місцевому ґрунті відомі від 1590-х років. Під 1596 р. в актах Львівського гродського суду зафіксований не відзначений в інших джерелах Стецько¹⁰. Показовою сприймається стверджена при цьому його добра обізнаність зі званою львівською родиною Минців (майстер свідчив про взаємозв'язки між її представниками) із середовища міського Успенського братства. Вказана обставина пропонує підстави для здогаду про імовірність не тільки приватних, а й професійних контактів вишенського маляра у Львові та – як наслідок – вірогідність саме такого його професійного родоводу. До цієї можливості схиляє й засвідчена в пізніших пам'ятках цілком очевидна залежність окремих представників осередку від львівського середовища (див. далі), хоча, закономірно, –

⁹ Відомості жовківських актових книг про малярів та скульпторів див.: *Александрович В. Симон Богушович. Історія і легенда в біографії львівського маляра першої половини XVII століття // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1997. – Вип. 32. – С. 69–70; Його ж. Початки жовківського мистецького осередку // Збірник матеріалів українсько-польського практичного семінару «Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання» в рамках проекту «Вирішення соціально-економічних проблем Жовкви з використанням її культурної спадщини» за участю Фонду «Євразія» та Міжнародного Фонду «Відродження» при підтримці Агенства США з Міжнародного Розвитку, Жовква, 23–24 квітня 1998 р. – Жовква; Львів, 1998. – С. 103–105; Його ж. Жовківський осередок майстрів українського малярства та різьблення: початки традиції // Жовква крізь століття. – Жовква, 2010. – Вип. 1: Матеріали наукової конференції, присвяченої 15-й річниці утворення ДІАЗу в Жовкві 22–24 квітня 2010 року. – С. 375–385.*

¹⁰ *Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 165.*

очевидно, не тільки від нього (див. вище)¹¹. Запропонований висновок підтверджує також znana ситуація у найближчому до Судової Вишні перемишльському середовищі як єдиному можливому конкурентові Львова в регіоні. Від останньої третини XVI ст. воно переживало період глибокого занепаду, з якого не змогло вийти і в першій половині нового століття¹². Це, природно, так само скеровувало інтереси до найактивнішого в регіоні від кінця XVI ст. львівського професійного середовища.

Без будь-якого зв'язку зі Стецьком щойно під 1625 р. у перемишльських міських актах так само відзначений наступний представник осередку – Іван Мазуркевич, відомості про якого сягають 1644 р.¹³ – єдина постать, здатна об'єднати усю першу половину століття. За наявними джерелами, середовище почало розбудовуватися від другої половини 1630-х років. Авторським підписом на іконі Покрову Богородиці 1646 р. з однієї з церков Турки зафіксований чинний найперше на Закарпатті Ілля Бродлакович (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)], далі – НМЛ)¹⁴. До наукового вжитку нещодавно впроваджено намісну ікону Богородиці не зафіксованого походження з теренів Закарпаття з авторським підписом ще 1641 р. (Ужгород, Закарпатський художній музей імені Йосипа Бокшая, далі – ЗХМ)¹⁵. Вона дає змогу істотно розширити уявлення не тільки про творчість самого майстра, професійна біографія якого мала розпочатися ще перед 40-ми роками. Зіставлення з виконаним через п'ять років турківським «Покровом» вказує, що на відомих нам початках діяльності він працював обабіч Карпатського хребта й тільки згодом переселився на Закарпаття. Ранні – стосовно засвідченої історії вишенського професійного середовища – початки діяльності І. Бродлаковича

¹¹ Проблема історично-мистецького родоводу вишенського осередку в дотеперішній літературі фактично не поставала. Див., зокрема, очевидну відсутність її усвідомлення у новіших виразно «пропагандистських» щодо осередку статтях: *Гелитович М.* Фрагменти... – С. 34–39; *Ї ж.* Вишенські майстри... – С. 209–222; *Ї ж.* «Покров...»... – С. 62–67.

¹² *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 70–76; *Його ж.* Середовище українських малярів... – С. 234–244. Ситуація в місцевому осередку змінилася щойно в останній третині XVII ст. коли в місті зафіксовано більше українських митців, проте всі вони відомі винятково за поодинокими джерельними переказами: там само. – С. 244–247.

¹³ *Horn M.* Ruch budowlany w miastach ziemi Przemyskiej i Sanockiej w latach 1550–1650 na tle przesłanek urbanistycznych. – Wrocław, 1968. – S. 130, przyp. 70.

¹⁴ До наукового вжитку впроваджена: *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 95. Найдокладніше про ікону див.: *Гелитович М.* Найдавніша відома ікона... – С. 119–121; *Александрович В.* Джерела іконографії... – С. 145–156. В останній публікації ікона показана як скромна послідовна репліка львівського зразка з кола авторів комплексу ікон П'ятницької церкви. На сьогодні вона сприймається найважливішим свідченням того, що вишенське малярське середовище розвинулося на львівській основі й не може бути сприйняте і пояснене поза львівським контекстом. Новіші намагання побачити діяльність цих майстрів у Львові в першій половині XVII ст. – вершина як наївності, так і цілковитого нерозуміння характеру мистецького процесу в історичному перемишльсько-львівському регіоні. Зрештою, такі зусилля суперечні й зі зноюю задокументованою історією цих митців другої половини століття, жодного разу не зафіксованих у ближчих околицях Львова, незмінно зайнятих насамперед на потреби парафій Карпатського Передгір'я та Закарпаття.

¹⁵ *Puskás B.* A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon Hagymány és megújulás. – Budapest, 2008. – 99 (з датою «1641?»), 120 (з датою «1641») old.

вказують на нього як одного з потенційних «фундаторів» осередку середини – другої половини століття. Проте найважливішим сприймається активність на місцевому ґрунті вже на кінець 30-х років щонайменше трьох майстрів – винятковий факт тогочасної мистецької історії відповідного кола.

Перед серединою наступного десятиліття до них приєднався Грицько – автор не зафіксованого походження «Розп'яття» 1646 р. (ЗХМ)¹⁶. Авторським підписом на храмовому «Успінні Богородиці» 1650 р. з церкви у підміському Бортятині (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького – Музей-заповідник «Одеський замок», далі – ЛНГМ)¹⁷ зафіксований маляр Федір (інший, очевидно, – молодший вишенський майстер з таким самим ім'ям знаний насамперед з апостольського ряду 1674 р. церкви святого Миколая у сусідніх із Судовою Вишнею Дмитровичах¹⁸). Безперечно, ще перед серединою століття почали працювати також Яцько – автор датованого написом 1653 р. на храмовому образі частини комплексу ікон передвітарної огорожі (Дністрик Головецький, церква святого Іоана Предтечі)¹⁹, а також Стефан – автор ікон 1656 р., відзначених свого часу в церквах сіл Тюшки та Ботелка²⁰. Від підпису на центральному образі вітваря святої Анни (1658) з костюлу архангела Михаїла в Старій Солі на Львівщині (ЛНГМ) і щонайменше до 1683 р.²¹ відомий для околиць Перемишля (на території нинішньої Польської Республіки) Стефан Дзенгаловий²².

¹⁶ Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 95; Puskás B. A görög katolikus egyház művészete... – 98 old.

¹⁷ До наукового вжитку впроваджена: Возницький Б. Одеський замок. Путівник. – Львів, 1977. – С. 135 (з помилково відчитаною датою «1608» р.). Репродукції див.: Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 27; Milyajeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Sankt-Peterburg, 1996. – P. 163. – II. 155; Сабодаш Т. Одеський замок. Путівник. – Львів, 2009. – С. 78. М. Гелитович навела повний текст вкладного напису, проте повторила помилкову дату «1608» (Гелитович М. Фрагменти... – С. 38), водночас вказавши вірну дату (там само. – С. 37).

¹⁸ Откович В.П. Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1988. – М., 1989. – С. 390.

¹⁹ До наукового вжитку впроваджено: Драган М. Найдокладніше про нього у короткому викладі див.: Гелитович М. Іконостас 1653 р. церкви Івана Хрестителя у Дністрику Головецькому майстра Яцька з Вишні // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2007. – Вип. 9. – С. 167–171. Пор.: Її ж. Фрагменти... – С. 35; Її ж. Вишенські майстри... – С. 219–221. Тут вперше вказано, що Грицько намалював тільки частину ансамблю – намісні ікони й молитовний ряд. «Різдво Богородиці» з циклу великих празників датоване 1678 р.: Її ж. Іконостас... – С. 168; Її ж. Вишенські майстри... – С. 219.

²⁰ Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 95.

²¹ Найпізнішим віднайденим досі слідом професійної активності майстра є роботи, виконані в 1682–1683 рр. у монастирській Вознесенській церкві в Улючі (тепер на території Польської Республіки: Giemza J. Kształtowanie się malarstwa w wystrój drewnianej cerkwi w XVI–XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża // Rzeszowska Teka Konserwatorska. – Rzeszów, 1999. – Т. 1. – S. 102–105; Ejusdem. Architektura i wyposażenie cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Uluczu // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 2000. – Т. 5: Miejsce u rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 209–222.

²² Возницький Б., Крвавич Д. Стефан Дзенгаловий, маляр вишенський // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 28; Крвавич Д. Стефан Дзенгаловий у світлі нових досліджень //

Зафіксована в 40–50-х роках насамперед і майже винятково на підставі авторських підписів, а також пізніших поодиноких згадок, ця група малярів доводить функціонування у Судовій Вишні на середину століття достатньо розбудованого професійного середовища, яке, за наявними відомостями, не має аналога в цьому часі (знаний риботицький осередок активніше виступив щойно від 60-х років). Виходячи із дат на найдавніших авторських іконах та засвідченого ними ж розгортання активності цих майстрів насамперед уже в другій половині століття, випадало би визнати складання окремого самостійного професійного середовища Судової Вишні, найправдоподібніше, тільки незадовго до того часу, від якого збереглися доступні найстарші автентичні зразки місцевого малярства. Зрештою, таке припущення підтверджує й аналіз усього опрацьованого досі комплексу джерельних переказів та пам'яток, що ілюструють ширший процес еволюції мережі численних центрів малярської культури регіону (див. далі)²³.

Тому немає ніяких підстав приймати безперервну історію вишенського осередку від самого початку XVII ст., як це роблять новіші прихильники очевидного перебільшення присутності Судової Вишні у мистецькому житті не тільки її власного історичного регіону, а й Львова та його середовища. Принаймні одинока зафіксована для 20–30-х років постать І. Мазуркевича ніяк не дає для цього достатніх підстав. Водночас не можна не зауважити очевидної різючої різнорідності притягнутих до вишенського середовища ікон, призначених укладати доробок її майстрів. Це стосується навіть об'єктів з церков самого міста, у чому переконують хоча б ікони Троїцької церкви – «Покладення до гробу»²⁴, «Старозавітна Трійця» та «Богородиця з Емануїлом»²⁵. Так само не

Образотворче мистецтво. – 1994. – № 2. – С. 33–35. М. Гелитович, відкликавшись до першої із зазначених статей, принагідно побіжно вказала нібито маляр «є також автором вівтаря церкви св. Варвари у Старій Солі»: *Гелитович М.* Вишенські майстри... – С. 222. Однак такого храму в містечку не було (не кажучи про очевидну й безперечну латинську іконографію вівтаря). Наведене твердження, як випадає здогадуватися, інспірував вміщений у горішній частині вівтаря образ святої Варвари з портретом донаторки (репродукований: *Возницький Б., Кривач Д.* Стефан Дзенгаловий... – С. 29). У новішій статті з відкликанням до першої статті авторка ствердила нібито «Дзенгалович є також автором вівтаря Св. Варвари (sic!) у Старій Солі»: *Гелитович М.* «Покров...»... – С. 66, приміт. 20. Наведені цитування переконують у відсутності «під рукою» використаних публікацій.

²³ *Александрович В.* Закарпатський напрямок... – С. 294–296. Ніяк не можна погодитися з М. Гелитович, нібито історія вишенського осередку українських малярів уривається на 80-х роках XVII ст.: *Гелитович М.* Вишенські майстри... – С. 210; *Її ж.* «Покров...»... – С. 62. Впроваджений за писемними джерелами 1700–1715 рр. до літератури Василь Кухлик (*Александрович В.* Закарпатський напрямок... – С. 296) продовжує її щонайменше до початку наступного століття. Зрештою, вже давніше відзначено доробок «Андрія вишенського, маляра яворівського», який у 1754–1756 рр. виконав два вівтарі та майже повний комплекс ікон передвівтарної огорожі згаданої церкви в Радружі: *Gietza J.* Malowida... – S. 98–99. Він продовжує знані яворівські зв'язки осередку, репрезентує місцеву традицію середини XVIII ст. й, очевидно, ідентичний з вишенським майстром, померлим 23 лютого 1773 р.: НМЛ. Відділ рукописів та стародруків, № 1556, арк. 183 зв. (цитована метрика вишенської Преображенської церкви зберегла імена й інших місцевих майстрів XVIII ст.).

²⁴ *Свенціцька В.І., Сидор О.Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 90; *Овсійчук В.А.* Українське малярство X–XVIII

потребує додаткового доведення очевидна принципова відмінність ікон Богородиці з Емануїлом – згаданої роботи І. Бродлаковича, опублікованих з Троїцької церкви в Судовій Вишні²⁶, та маляра Яцька в церкві у Дністрику-Головецькому²⁷. При відсутності безперечної ранньої спадщини вишенських майстрів нічим, звичайно, не доведена належність до середовища ікон з церков у Баличах, Вацевичах, Сарнах та Стібно, які М. Гелитович їм приписала²⁸. Це стосується й віднесених до Судової Вишні ікон Покрову Богородиці, зокрема, в церкві Різдва Богородиці в Горайці та однієї з церков Яворова (НМЛ)²⁹.

Є підстави не довіряти запропонованим атрибуціям, оскільки їх відзначає послідовно поверхова, «полегшена» мотивація. Так, наприклад, зазначивши щодо намісної «Богородиці» з церкви в Судовій Вишні, нібито «її іконографія повторена і в інших іконах вишенських майстрів», авторка далі подала як «близьку» до неї намісну ікону Успенської церкви в Морянцях на Яворівщині³⁰. Після цього стверджено: «Припускаємо, що її, а, можливо, й увесь іконостас у Морянцях виконали ті самі майстри, що працювали для церкви у Судовій Вишні»³¹. Проте «справжнім» доказом стало «намісне», на думку М. Гелитович, «Успіння» з підписом маляра Федора³². Однак воно є окремою іконою, яка потрапила на своє нинішнє місце випадково замість справжньої храмової, перенесеної до окремого вівтаря. Тобто, єдиний аргумент на користь вишенського родоводу морянецького ансамблю – явне непорозуміння. Як видається, на походження, радше мала б вказати збережена в церкві різьблена епітафія львівського сницаря Георгія (НМЛ)³³ разом з очевидно західними елементами стилістики різьблення, що відсилають до звичного контексту розвитку відповідного напрямку традиції, найпослідовніше виявленого у львівському середовищі³⁴.

століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996 – С. 325; *Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона...* – С. 317. – Іл. 304.

²⁵ *Гелитович М. Вишенські майстри...* – С. 212.

²⁶ Там само. – Іл. 7–8.

²⁷ Там само. – Іл. 15.

²⁸ Там само. – Іл. 1–4, 11–12.

²⁹ *Його ж.* «Покров...»... – С. 62, 64. Не можна погодитися з датуванням гораецької ікони щойно серединою – другою половиною століття. Іконографія з Богородицею на тлі накладеної на храм потрійної аркади належить до малярства перемишльського кола початку століття й виказує виразні ремінісценції традиції другої половини XVI ст. (найвиразніше у будівлі праворуч): *Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 206. Про ширшу традицію залучених обабіч архітектурних мотивів див. також: там само. – С. 277; Його ж. Київська іконографія початку XVII століття у переказі книжкової гравюри. Особливості «празничкового» циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2012 рік. – Львів, 2012. – Кн. 2. – С. 461–463.*

³⁰ *Гелитович М. Вишенські майстри...* – С. 213.

³¹ Там само.

³² Там само.

³³ У літературі на неї вказав: *Драган М. Українська декоративна різьба...* – С. 34.

³⁴ Див. *Александрович В. Скульптура. – С. 75–78. Пор. також. Його ж. Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // Зубрицький Д. Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2011. – С. 385–387.*

Ще показовіший приклад своєрідності атрибуційних підходів пропонує зіставлення морянецького ансамблю з львівським п'ятницьким. «Архітектоніка та стилістично-образна характеристика ікон цього іконостаса дуже близька до мистецьких прикмет П'ятницького іконостаса у Львові, що дає підставу припустити участь у його створенні вишенських майстрів (sic!). У зв'язку з цим датування П'ятницького іконостаса близько 1640 р. видається більш вірогідним, аніж запропоноване рядом дослідників його датування 1610-ми рр.»³⁵. Наведені міркування невдовзі повторено: «Іконостас церкви в Морянцях в архітектоніці, художньо-образній характеристиці, іконографії, має чимало спільного з іконостасом П'ятницької церкви у Львові»³⁶. Підтвердження свого погляду авторка віднайшла в Павла Жолтовського, який, за її словами, «зауважив [...], що на П'ятницький іконостас взурався майстер Яцько при створенні іконостаса в Дністрику Головецькому»³⁷. Однак П. Жолтовський насправді ствердив дещо інше, відзначивши тільки використані «за основу іконографічні типи іконостаса П'ятницької церкви у Львові»³⁸. М. Гелитович далі подала як аргумент на користь «ймовірної причетності вишенських майстрів до створення ансамблю П'ятницького іконостаса» не зафіксованого походження ікону «Покров Богородиці» (НМЛ), у якій, за її словами, «іконографія аналогічна як на іконі Іллі Бродлаковича 1646 р., що вказує на спільне мистецьке середовище обох творів [...]. Стилiстичні та образно-малярські особливості цієї ікони не залишають у нас сумнівів щодо участі її автора у створенні ікон П'ятницького ансамблю»³⁹. Переконавання про «спільне авторство» повторено і в новішій статті, а в його продовженні стверджено: «У свою чергу, цей факт слугує аргументом на користь датування П'ятницького іконостаса 1640 р. (sic!)»⁴⁰. «Додатковими аргументами на користь такого датування, – на думку авторки, – слугують і найновіші дослідження Р. Косів творів М. Домарацького»⁴¹. Йдеться про публікацію ікон 1673 р. та близьких до них, львівські п'ятницькі при цьому не згадані⁴². Що спільного ці позиції доробку М. Домарацького повинні мати із зазначеною проблемою датування – залишилося «за кадром».

Поверховість наведених виразно «полегшених» суджень (аж до залучення «доказу М. Домарацького») очевидна й доходить, зокрема, до нічим не обумовленої пропозиції датувати морянецький комплекс ікон близько 1640 р. (дату випадало би визнати довільно виведеною від задалегідь прийнятого «загаль-

³⁵ Гелитович М. Вишенські майстри... – С. 213.

³⁶ *Її ж.* Фрагменти... – С. 39.

³⁷ Там само.

³⁸ Жолтовський П. М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1968. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. – С. 194. М. Гелитович у відповідному зв'язку подала: «С. 196–197». Насправді зацитована фраза знаходиться на попередній сторінці на початку обширного фрагменту про вишенського маляра. Пропустивши початок з відповідним фрагментом, зроблено відсилання до завершення тексту, де немає згадки про львівський ансамбль.

³⁹ Гелитович М. Фрагменти... – С. 39. Пор.: *Її ж.* «Покров...»... – С. 63.

⁴⁰ *Її ж.* «Покров...»... – С. 63.

⁴¹ Там само. – Прим. 8.

⁴² Косів Р. Ікона «Страсті Христові» 1673 р. з Кам'янки-Бузької на Львівщині роботи Матея Домарацького // Пам'ятки України: історія та культура. – 2013. – № 8. – С. 10–15.

ного» вишенського контексту). Це стосується й віднесення до того ж «улюбленого» року у новішій публікації і львівського п'ятницького ансамблю. Наведені міркування водночас видають безперечну поверховість аргументації. Іконографічний зв'язок турчанської та львівської ікон очевидний, проте ніяк не засвідчує «спільне середовище». Перша з них – «школярська» за всіма ознаками, з численними спрощеннями в деталях репліка львівського взірця, як і зазначений «Покров»⁴³. Тільки поверховий погляд без докладнішого аналізу конкретних стилістичних особливостей обох об'єктів у поєднанні зі звичним «традиційним» уже ігноруванням мистецької культури Львова першої половини XVII ст. стали підставою для визнання «причетності» вишенських майстрів до появи ікон П'ятницької церкви. Насправді це різні, принципово відмінні явища широкої спільної традиції на різнорідних, утім і часових, стадіях її еволюції. Навіть зіставлення самого «Покрову» з іконами п'ятницького комплексу переконає в їх різночасовому походженні: ансамбль явно старший. Пізнішою стосовно нього є навіть слушно віднесена до цієї майстерні «Похвала Богородиці» з церкви Собору Богородиці у Новій Скваряві (НМЛ)⁴⁴. Доробок майстрів Судової Вишні 40–50-х років не тільки молодший, а й репрезентує цілком інший пласт традиції, принципово відмінний конкретний контекст. Достатньо зіставити ікони на той же сюжет з обох ансамблів, для прикладу «Благовіщення»⁴⁵, «Різдво Богородиці»⁴⁶ чи «Успіння Богородиці»⁴⁷. Не випадало би доводити їх надто очевидну віддаленість і «спільне середовище» та «вишенський слід» у їх пропонованому трактуванні, що є неприйнятною абстракцією. Як слушно вказав на конкретному матеріалі в наведеній цитаті П. Жолтовський, може йтися тільки про взорування на іконографічних типах⁴⁸ і продовження широкої традиції, а ніяк не про «спільне середовище» та «діяльність» у Львові.

На тлі досить скромно відображених у зібраних матеріалах безпосередніх контактів представників вишенського малярського осередку зі Львовом, виняткового значення набуває згаданий «Покров» І. Бродлаковича. Проведений аналіз –

⁴³ Александрович В. Джерела... – С. 151–153. Показово, що ця публікація з докладним зіставленням обох ікон, яке показало їх справжнє співвідношення й дало підстави для висновку про львівський родовід І. Бродлаковича, виявилася М. Гелитович «непотрібною» (подана тільки як позиція літератури про турчанський «Покров» І. Бродлаковича: Гелитович М. «Покров...»... – С. 63, приміт. 2). Очевидні маніпуляції з датуванням одного з чільних у мистецькій спадщині не тільки Львова, а західноукраїнських земель, українському мистецтві загалом п'ятницького ансамблю зайвий раз наголошують на потребі систематичного вивчення стилістичної еволюції львівського малярства першої половини XVII ст.

⁴⁴ Гелитович М. Фрагменти... – С. 39. Найкращу репродукцію див.: Її ж. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005. – С. 156.

⁴⁵ Кольорові репродукції див.: Овсійчук В.А. Українське малярство... – С. 298; Гелитович М. Фрагменти... (не нумерована кольорова ілюстрація у вставці після с. 42).

⁴⁶ Кольорові репродукції див.: Овсійчук В.А. Українське малярство... – С. 297; Гелитович М. Фрагменти... (не нумерована кольорова ілюстрація у вставці після с. 42).

⁴⁷ Репродукції див.: Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх «Берестейських читань» Львів–Київ–Харків, 20–23 червня 1994 р. – Львів, 1996. – Іл. 10; Гелитович М. Фрагменти... – С. 37.

⁴⁸ Пор.: Александрович В. Моління-Деїсус... – С. 379–383.

зіставлення з безперечними зразками спадщини львівської школи – вказує на львівський родовід майстра⁴⁹. Принаймні в турчанській іконі Покрову послідовно відтворено львівський зразок зі спадщини майстерні, у якій виконано центральний для початкового періоду утвердження нової мистецької культури ансамбль ікон П'ятницької церкви⁵⁰. Це дає підстави сприймати І. Бродлаковича у генетично якнайтіснішому пов'язанні зі львівським осередком. Такий висновок підтверджує й одне з останніх важливих відкриттів у доробку львівського середовища – мініатюрна ікона апостола Андрія зі сценами історії визначного львівського маляра другої третини століття Миколи Петраховича Мороховського (НМЛ)⁵¹, з аналогічним, зокрема, характером орнаменту на полях. Львівські контакти митця та львівський родовід стилістики Грицька вказують на істотну роль львівського середовища у становленні вишенського малярського осередку середини століття. Докладніше її, закономірно, може з'ясувати тільки планомірне вивчення спадщини обох осередків у відповідному контексті.

Засвідчені зв'язки вишенських майстрів зі Львовом на тлі широкого процесу еволюції релігійної мистецької культури перемишльсько-львівського регіону дають підстави говорити про орієнтацію Судової Вишні на львівське середовище та розглядати її як репрезентанта одного з регіональних відгалужень львівської традиції. Конкретизувати цей висновок і показати безпосередні львівські орієнтири поодиноких митців можна буде тільки в процесі докладнішого вивчення спадщини обох професійних середовищ. Воно перебуває усе ще на стадії впровадження до наукового вжитку доробку майстрів як Судової Вишні, так і Львова.

Джерельні матеріали кінця століття відзначають тісний взаємозв'язок вишенського осередку з недалеким Яворовом⁵², де на середину століття фіксується щонайменше двоє майстрів. Задокументовану історію яворівського малярства розпочинає віднотований під 1642 р. Федір, який ще в 1639 р. умовився навчати талановитого учня Матіаса, сина яворівського бляхівника Войцеха. 1642 р. майстер перебував у Грубешові – унікальний факт з історії мистецьких взаємозв'язків регіону. Він згадується як учасник судового процесу в суперечці за учня, якого, всупереч волі самого Матіаса, родичі хотіли відібрати з майстерні,

⁴⁹ *Александрович В.* Джерела... – С. 151–153.

⁵⁰ На значенні комплексу ікон П'ятницької церкви як своєрідного підсумування початкового етапу розпочатої від 1590-х років утвердження нового львівського малярства XVII ст. наголошено: *Александрович В.С.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: у 5 т. – К., 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 667; Його ж.* Мистецька спадщина // *Александрович В.С., Ричков П.А.* Собор святого Юра у Львові. – К., 2008. – С. 149. *М. Гелитович*, притягаючи його до найраніших певних вишенських ікон 1640-х років, закономірно, заперечила раннє датування, хоча й без докладнішої аргументації: *Гелитович М.* Вишенські майстри... – С. 213, 214.

⁵¹ *Горда-Цибко О.* «Апостол Андрій зі сценами житія» Миколи Петраховича Мороховського зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // *Пам'ятки України: історія та культура. – 2013. – № 12. – С. 60–67.*

⁵² Відомості про місцевих майстрів з-перед початку XVIII ст. див.: *Александрович В.* Українські малярі польського короля Яна III Собеського // *Хроніка-2000. – К., 2012. – Вип. 2(92). – С. 34–35, 51–58.*

перервавши науку⁵³. Очевидно, документ стосується яворівського маляра Федора, 1658 р. зайнятого певною роботою для новоспорудженої Миколаївської церкви Крехівського монастиря, й через два роки – малюванням горного сідалиця соборної Преображенської церкви там же⁵⁴.

Єдиним реальним слідом діяльності в Яворові маляра перед серединою століття є виконана в 1647 р. не опублікована храмова ікона святої великомучениці Параскеви з авторським підписом Стефана з церкви в Ясинці Масьовій поблизу Турки на Львівщині (НМЛ)⁵⁵. Безперечно, йшлося про майстра, відзначеного серед жителів міста в 1654 р.⁵⁶ Наступні відомості про місцевих митців походять від кінця 1660-х років⁵⁷, проте їх імена ніяк не співвідносяться з обома майстрами 40-х років.

У ближчих околицях Яворова авторським підписом на царських вратах 1647 р. з церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі (Музей-замок у Ланьцуті) зафіксований одинокий немирівський маляр Захарія Тарногорський⁵⁸.

Із Судовою Вишнею на початках діяльності може бути пов'язаний також мостиський маляр Іван Щирецький, який 1661 р. вступив до Юрївського братства в Мостиськах⁵⁹, а згодом переїхав до Перемишля⁶⁰. Уявлення про його пізнішу манеру дають підписані предели 1679 р. з церкви святого Іоана Предтечі

⁵³ Александрович В. Судовий процес в уряді міста Грубешова у 1642 році між яворівськими міщанами малярем Федором та Войцехом бляхівником за малярського учня Матіаса // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2013. – Львів, 2013. – Кн. 1. – С. 148–158.

⁵⁴ Його ж. Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI–XVII століть // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 528; Його ж. Нововіднайдені джерельні матеріали до історії українського дерев'яного церковного будівництва другої половини XVII століття // ЗНТШ. – Львів, 2005. – Т. 249: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 542. Ідентифікацію запропоновано: там само; Його ж. Судовий процес... – С. 152.

⁵⁵ До наукового вжитку впроваджена: Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 95.

⁵⁶ ЦДІАУЛ. Ф. 52 (Магістрат міста Львова), оп. 2, спр. 403, с. 524.

⁵⁷ Александрович В. Українські малярі... – С. 34–35.

⁵⁸ Gienza J. Malowidła ściennie jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Gienzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 93. – Il. 140; *Ejusdem*. Najstarsze zabytki malarstwa z cerkwi p. w. Świętego Jakuba Brata Pańskiego w Powroźniku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – Nr 25. Проте відnotований під 1688 р. осілий у місті сницар Федір (Александрович В. Скульптура. – С. 379) вказує на можливість проживання тут й інших, не відзначених у джерелах майстрів. Для порівняння див. аналогічну ситуацію у Риботичах, де в 1670-х роках зафіксовано два сницарі: Його ж. Нові дані про риботичський малярський осередок другої половини XVII ст. // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 62; *Ejusdem*. Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemysł, 1994. – Т. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. – S. 348–349.

⁵⁹ Архив Юго-Западной России. – К., 1904. – Ч. 1, т. 10. – С. 6.

⁶⁰ Александрович В. Нові дані... – С. 63; *Ejusdem*. Rybotycki ośrodek... – S. 349–350. Переїзд майстра до Перемишля (один з документів називає його причиною неспроможність «знести тягар міських податків») підтверджує перемишльські контакти осередку, зафіксовані ще відомостями 1553 р. про першого відnotованого мостиського маляра Івана: Його ж. Західноукраїнські малярі... – С. 165.

в селі Сухой на Закарпатті (НМЛ)⁶¹, здатні стати основою ідентифікації творчого доробку.

У найближчих околицях Перемишля під 1612 та 1614 рр. принагідно віднований маляр Яцько в недалекому Добромилі⁶². У сусідньому Хирові зафіксовано маляра під 1624 р.⁶³, безперечно, ідентичного з зафіксованим через два роки Федором, на той час лавником⁶⁴. Очевидно, малярі в місті діяли упродовж усього століття: за авторськими підписами від 1660 р. відомий також Іван, коли він виконав комплекс ікон для церкви архангела Михаїла в Перегримці⁶⁵.

Серед найближчих до Перемишля осередків у релігійному малярстві перемишльського кола в другій половині XVII – першій половині XVIII ст. найактивніше представлені Риботичі. Ще з-перед кінця XVI ст. існує непрямий малярський слід у містечку – у нотатці переписувача «Прокопія, поповича з Дубровки, малярика з Риботич», на трьох Євангеліях 1580-х років (Львівський історичний музей, НМЛ)⁶⁶. Прокопій виявився сином священика Андрія Копистинського з Дубровки поблизу Сянока й священиком (1578 р. отримав королівський дозвіл успадкувати батьківську парафію)⁶⁷, однак інших вказівок на його стосунок з малярством немає. Тому історію активного від другої половини століття, проте все ще мало вивченого місцевого регіонального осередку перемишльської традиції, розпочинає маляр Яків з Риботич, зафіксований у перемишльських міських актах 1617 та 1625 рр.⁶⁸ Докладніші свідчення про майстрів Риботич є тільки від 60-х років⁶⁹. Тому місцеве середовище як окреме явище мистецької історії перемишльсько-львівського регіону належить щойно до останніх десятиліть століття.

Найдавнішим зафіксованим писемними джерелами осередком перемишльської традиції виступає Самбір, де майстри українського малярства нотуються від 1531 р.⁷⁰ й засвідчена найбільша в регіоні поза Перемишлем та Львовом група з

⁶¹ Репродуковані: *Откович В. П.* Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. – К., 1990. – С. 86, 87.

⁶² ЦДІАУЛ. – Ф. 13, оп. 1, спр. 74, с. 1090; спр. 328, с. 564; ф. 14 (Перемишльський земський суд), оп. 1, спр. 79, с. 1241–1242.

⁶³ *Horn M.* Ruch... – S. 130, przym. 66.

⁶⁴ ЦДІАУЛ. – Ф. 13, оп. 1, спр. 345, с. 700.

⁶⁵ *Gienza J.* Malowidła ścienne... – S. 102, przym. 107.

⁶⁶ *Свенціцкий И.* Описание Музея Ставропигийского института во Львове. – Львов, 1908. – С. 103; Каталог кириличних рукописних Євангелій зі збірки Львівського історичного музею / Укладач Оксана Ясіновська. – Львів, 1996. – С. 64–66; *Зінченко С.* До історії створення та побутування низки рукописів XV–XVIII століть з оправах візантійської конструкції (зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького) // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2007. – № 5(10). – С. 116. Про нього див.: *Александрович В.* Невідомі джерельні матеріали до історії українського мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст. // Церковний календар 2000 рік. Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 1999]. – С. 135.

⁶⁷ *Borzemski A.* Archiwa w Sanoku, Jaśliskach, Króliku Wołoskim, Hłomczy, Łodzinie i Klimkówce. – Sanok, 1905. – S. [114], 115, 116, [117–118].

⁶⁸ *Frazik J.T.* Sztuka... – S. 217.

⁶⁹ Підсумок відомостей про риботичьких малярів другої половини століття див.: *Александрович В.* Нові дані... – С. 59–63. Пор.: *Ejusdem.* Rybotycki ośrodek... – S. 341–350.

⁷⁰ До наукового вжитку впроваджено: *Александрович В.* Царські врата 1601 року церкви святого Миколи в Лудині поблизу Володимира та володимирський малярський осередок на зламі

п'яти осіб уже в другій половині XVI століття⁷¹. Джерела першої половини наступного століття підтверджують функціонування у місті професійного середовища українських малярів, проте подають про нього винятково скромні відомості. Першим його представником виступає Павло Іванович, документально засвідчений від 1603⁷² по 1612 р.⁷³ Під останнім роком згадана також «Wroblkowa malarka»⁷⁴, очевидно, з родини, яка фіксується в поодиноких актах від 1531 р., зокрема, згадується маляр Іван Воробій (1560 р. у Перемишлі виступає маляр Васько Вробльович з Самбора⁷⁵). Наступні самбірські митці знані тільки від 1660-х років.

Майстром перехідної доби мав бути тісно пов'язаний зі Львовом, задокументований від 1587 р. Нестор зі Стрия, остання згадка про якого належить до 1601 р.⁷⁶ Інші українські митці впродовж першої половини століття у місті не відомі.

На південно-західних теренах Перемишльської єпархії у першій половині століття функціонував осередок у Ліску. 1612 р. місцевий маляр Фечко, син Тимка, судився з Сеньком Устияновським за ґрунт⁷⁷, наступного року фігурує з дружиною Анастасією⁷⁸, а також згадується під 1618 р.⁷⁹ На початку 50-х років у місті зафіксовано й інших майстрів. Олександр Куциловський, попович, у 1650 р. був одружений з удовою Анною⁸⁰ й фігурує у міських актах також 1652 та 1653 рр.⁸¹ Серед записів 1654 р. зберігся його унікальний автограф⁸². З попереднього року є одинока згадка про маляра Яцька Клеченьовича, зятя Федька Устияновського⁸³.

У Сяноку під 1656 р. віднотований маляр Степан Медицький, син покійного Семена Медицького і Марини, яка вдруге вийшла заміж за Івана Білогорського⁸⁴, що так само мав би розпочати діяльність ще перед серединою століття.

XVI–XVII століть // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 42, прим. 50.

⁷¹ Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 156–162.

⁷² Archiwum Państwowe w Przemyślu. Akta miasta Przemyśla (далі – APP AMP). Sygn. 1195, s. 13.

⁷³ Frazik J. T. Sztuka... – S. 221. Пор. також: APP AMP. Sygn. 1195, s. 13, 16.

⁷⁴ ЦДІАУЛ. – Ф. 13, оп. 1, спр. 328, с. 1012.

⁷⁵ Александрович В. Західноукраїнські малярі... – С. 157.

⁷⁶ Його ж. Стрийські малярі XVI та XVII століть // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів 19–20 листопада 1997 року м. Дрогобич. – Дрогобич, 1997. – С. 97.

⁷⁷ Horn M. Ruch... – S. 130, przyp. 70; Fastnacht A. Dzieje Leska do 1772 roku. – Rzeszów, 1988. – S. 128 (впроваджені тут до літератури майстри в «Словнику польських митців» не враховані). Див. також: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, dział rękopisów (далі – BZNO). Sygn. 9657 III, s. 125, 126.

⁷⁸ Horn M. Ruch... – S. 130, przyp. 70; Fastnacht A. Dzieje... – S. 128.

⁷⁹ Horn M. Ruch... – S. 130, przyp. 70; BZNO. Sygn. 9657 III, s. 436–437.

⁸⁰ BZNO.. Sygn. 4658 III, s. 11–12.

⁸¹ Ibidem. – S. 38; Fastnacht A. Dzieje... – S. 128.

⁸² BZNO. Sygn. 9658 III, s. 148.

⁸³ Fastnacht A. Dzieje... – S. 61, 128, 129.

⁸⁴ ЦДІАУЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 56, с. 616–617; спр. 157, с. 159.

Безперечно, він ідентичний зі знаним майстром, який у 1659 р. працював над комплексом ікон для дрогобицької Юріївської церкви⁸⁵. Очевидно, так само йому належить ансамбль ікон передвітарної огорожі у церкві святої Параскеви Тирновської в Усті Руському (тепер Устя Горлицьке, на території Польської Республіки) зі знаними з дрогобицької церкви прикметними для почерку майстра пейзажами⁸⁶.

У місті Городок, що поблизу Львова, від початку століття фіксуються кілька даних про малярів. Ще Ярослав Ісаєвич впровадив до наукового вжитку ім'я зафіксованого під 1611 р. місцевого майстра Гриця, який серед українських міщан домагався місця в міському самоврядуванні⁸⁷. До цього унікального донедавна переказу вдається долучити також окремі пізніші джерельні відомості. Зокрема, наступного року майстер фігурує серед місцевих православних міщан, які виступили проти перемишльського уніатського владики Афанасія (Крупецького)⁸⁸. У 1628 р. він разом з міщанами Григорієм Артиховичем та Варфоломієм Пирогом протестував перед Львівським гродським урядом проти порушення райцями та лавниками Городка ординації вибору лонгерів⁸⁹. Під 1632 р. відзначено також маляра Прокопа⁹⁰. Ці декілька випадково збережених розрізнених фактів доводять постійну активність у місті упродовж першої третини століття щонайменше двох митців.

У недалекому Комарному від 1663 р. зафіксований маляр Григорій Домарацький (†1678)⁹¹. Оскільки в тогочасних джерелах він фігурує як бургомістр і вїйт, очевидно, що він мусив працювати там триваліший період. Відповідно, початок творчого шляху Григорія Домарацького можна датувати першою половиною століття. Львівські контакти комарненського маляра не засвідчені. Проте досить переконливим доказом його зорієнтованості на львівський осередок є тривала діяльність саме в цьому місті його сина Матвія, занотованого у джерелах, правда, щойно від 1668 р.⁹² Відомості про два покоління родини в Комарному також відзначають виведену з матеріалів про Судову Вишню активізацію малярського середовища регіону від середини століття.

У Щирці наприкінці XVI ст. працював померлий не пізніше 1602 р. Семен, батько знаного львівського майстра першої третини XVII ст. Федора Сенько-

⁸⁵ Про нього див.: *Александрович В.* Невідомі джерельні матеріали... – С. 135–137. Надалі він осів у Дрогобичі й помер тут у 1689 р.: *Скоп Л.* Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI–XVII ст. // *Сакральне мистецтво Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року м. Дрогобич.* – Дрогобич, 1997. – С. 84.

⁸⁶ Вперше взаємозв'язок обох ансамблів відзначено: *Александрович В.* Невідомі джерельні матеріали... – С. 136.

⁸⁷ *Ісаєвич В.* Братства та їх роль у розвитку української культури XVI–XVIII ст. – К., 1966. – С. 111.

⁸⁸ ЦДДАУЛ. – Ф. 13, оп. 1, спр. 328, с. 976, 1523.

⁸⁹ Там само. – Ф. 9, оп. 1, спр. 379, с. 1700.

⁹⁰ Там само. – Спр. 117, с. 2390; спр. 220, с. 1892.

⁹¹ *Александрович В.* Матвій Домарацький, маляр львівський і комарненський // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2005. – Ч. 1. – С. 42.

⁹² Там само. – С. 43.

вича⁹³. Варто згадати й докладніше невідомого його брата Яцька, який 1607 р. проживав у Язлівці на Поділлі⁹⁴ (відомостей про його діяльність у Щирці немає).

У розташованому на схід від Львова Буську під 1603 р. зафіксований маляр Іван⁹⁵, ідентичний, правда, з майстром Іваном Ставровичем з Острога⁹⁶, який перебував у місті короткочасно, виконуючи певну роботу. У літературі побуває також буський маляр Василь з 1620 р.⁹⁷, він увійшов навіть до зарубіжних довідкових видань⁹⁸. Проте, як виявилось, у джерелі – переліку братчиків місцевої церкви святого Миколая згаданий не маляр, а пекар (не *pictor*, а *pistor*, а разом з ним ще два таких же *pistores!*). Тому першого (й самотнього поки для усього століття) місцевого майстра засвідчив підпис маляра і сницаря Григорія 1645 р. на царських вратах Онуфріївської церкви в Буську (замальований, від ансамблю зберігся тільки намісний ряд без храмової ікони, перемальований)⁹⁹. Уже була нагода відзначити, що поєднання занять маляра і різьб'яра належить до виняткових явищ мистецької практики українських земель, організованої у структурах міського цехового ремесла¹⁰⁰. Буський майстер посідає цілком своє-

⁹³ *Його ж.* Федір Сенькович. – С. 57–58.

⁹⁴ *Вуйцик В.* Федір Сенькович у контексті стилеві еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI–XVII ст. // Прогресивна суспільно-політична думка у боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні. Тези республіканської науково-теоретичної конференції 20–22 квітня 1988 р. – Львів, 1988. – С. 143. Текст документу опубліковано: *Александрович В.* Федір Сенькович. – С. 114.

⁹⁵ *Horn M.* Rzemiosło miejskie województwa bełskiego w pierwszej połowie XVII w. – Wrocław: Warszawa; Kraków, 1966. – S. 56 (помилково названий буським малярем; на нього як острожанина вказав: *Gębarowicz M.* Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław etc., 1969. – S. 46, przyp. 64).

⁹⁶ Про нього див.: *Александрович В.* Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570–1630-і рр.) // Острозька давнина. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 63.

⁹⁷ *Horn M.* Rzemiosło... – S. 236, przyp. 92.

⁹⁸ *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed r. 1966) malarze, rzeźbiarze, graficy.* – [Wrocław etc., 1979]. – Uzupełnienia i sprostowania do t. 1. – S. 12; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon.* – München; Leipzig, 1994. – Bd. 8. – S. 24.

⁹⁹ *Петрушевич А.С.* Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 г. – Львов, 1874. – С. 231 («Григорій маляр сницер сам»). У версії Миколи Голубця – «Року Божія АХМЕ Григорій малярь сницерь самъ». Див.: *Голубець М.* Белз–Буськ–Звенигород. – Львів, 1927. – С. 21 (напис, безперечно, актуалізовано – в оригіналі, звичайно, не могло бути сучасної букви «я»); *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 72 («Григорій маляр і сницер сам»), 96 («року божія 1645 Григорій маляр сницерь сам»). Август Бельовський, який першим зауважив про нього, під 1828 р. подав підпис у версії «roku bożya АХМЕ (1645) hryhory malarz busky i snysut»: Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника, відділ рукописів. Ф. 5 (Оссолінських), № 2389, арк. 9 зв. У «Словнику польських митців» Григорія подано як маляра з Судової Вишні (sic!): *Słownik...* – Wrocław etc., 1975. – Т. 2. – S. 471. Репродукції врат див.: *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 91; Царські врата українських іконостасів / Упорядник Ю. Юркевич. – Львів, 2012. – № 53. – С. 132. Інший подібний приклад – підпис роботицького маляра Яцентія на ківорії з церкви Покрову Богородиці у Воловці поблизу Горлиць (тепер на території Польської Республіки), згідно з яким він «соръжы все рѣкою своєю» (Дошниця, церква святого Дмитрія): *Biskupski R.* Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku // *Polska–Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemyśl, 1994. – Т. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym* / Red. S. Stępień. S. 356 (przyp. 51), 368 (aneks do przyp. 51).

¹⁰⁰ *Александрович В.* Малярські пам'ятки Буська XVI–XVII століть // Буськ в історії України. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 135-річчю від дня народження Євгена

рідні позиції в національній мистецькій традиції як виконавець найстаршого в Україні авторського комплексу ікон передвітарної огорожі¹⁰¹.

Далі на схід від Буська несподівано виявився ранній для відповідних теренів осередок у місті Білому Камені – підльвівському маєтку князів Вишневецьких (тепер село Золочівського р-ну). Тут під 1615 р. фіксується маляр Семен, а через п'ять років – Миколай¹⁰². Одинок згадка 1654 р. стосується також маляра Івана у недалекому Золочеві¹⁰³.

В околиці Львова з-перед кінця XVI ст. діяло також самобутнє середовище в Кам'янці-Буській¹⁰⁴. Воно простежується від 1587 р. – дати на частково збереженій іконі Страшного суду з місцевої церкви святого Миколая (НМЛ)¹⁰⁵. Фрагментований авторський підпис на намісній «Похвалі Богородиці» незафіксованого походження, парній до «Спаса з апостолами» (обидві – ЛНГМ) – кінець прізвища першого віднотованого на місцевому ґрунті майстра «...ович ляр камєнєцкі» та втрачена нині дата «159(3?)»¹⁰⁶. Ікони відходять від класичної середньовічної традиції навіть у пізній версії, репрезентованій згаданим «Страшним судом». Ця найстарша для мистецтва львівського кола пара поясних намісних «Спаса» та «Богородиці» належить уже насамперед до нової традиції XVII ст. Вона репрезентує оригінальний її варіант, як видається на тлі дотеперішніх відомостей про тогочасне львівське малярство, цілком незалежний від визначального для епохи львівського досвіду. Від того ж майстра вийшла також неопублікована монументальна «Похвала Богородиці» (Зіболки, церква святих Кузьми і Дем'яна)¹⁰⁷ (збереглися тільки пророки в різьбленому обрамленні, на місці Богородиці запис зламу XVII–XVIII ст.). Іншому кам'янецькому митцеві, теж репрезентантові перехідної доби, належить група ікон, до якої входять «Святий Миколай з історією» (Воля Висоцька, церква Собору архангела Михайла)¹⁰⁸, того ж походження «Святий Георгій» (НМЛ)¹⁰⁹ та храмовий «Пророк

Петрушевича. – Буськ, 2000. – С. 21. Один такий приклад вдалося віднайти у орієнтованому на львівську традицію Замості, де 1591 р. віднотована «Бартошова малярка і столярка»: Archiwum Państwowe w Lublinie (далі – APL). Księgi miasta Zamościa, sygn. Cons. 1, k. 10 (до наукового вжитку без відкриття до конкретного джерела цей факт впроваджено: *Александрович В.* Малярські пам'ятки... – С. 21).

¹⁰¹ До цієї недооціненої обставини увагу привернуто: *Александрович В.* Малярські пам'ятки... – С. 21.

¹⁰² *Александрович В.* Малярі Золочева та Золочівщини у XVII столітті // Шашкевичіана. Збірник наукових праць. – Львів; Вінніпег, 2004. – Вип. 5–6. – С. 206.

¹⁰³ *Драган М.* Українська декоративна різьба... – С. 109.

¹⁰⁴ Увагу до нього привернуто в газетній публікації за матеріалами збірки Національного музею у Львові: *Сидор О.* Ікони з Кам'янки-Бузької в колекції Національного музею у Львові // Галицька брама. – 1998. – № 8(44). – С. 8.

¹⁰⁵ Див.: *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 69, № 98–99.

¹⁰⁶ До літератури впроваджені: *Александрович В.* Іконостас... – С. 110. Ікону Богородиці репродуковано: *Його ж.* Дубнівська храмова ікона пророка Іллі // Острозька давнина. Науковий збірник. – Остріг, 2013. – Вип. 2 (не нумерована репродукція на звороті кольорової вставки після с. 126).

¹⁰⁷ Принагідно відзначена: *Александрович В.* Дубнівська храмова ікона... – С. 134.

¹⁰⁸ *Александрович В.* Дубнівська храмова ікона... (не нумерована репродукція на звороті кольорової вставки після с. 126).

Ілля з історією» з церкви в Дубно (Державний історико-культурний заповідник, м. Дубно)¹¹⁰. 1629 р. датована намісна ікона Спаса з авторським підписом маляра Івана з церкви святого Миколая у Кам'янці-Буській з парною «Богородицею» (НМЛ)¹¹¹ – приклад своєрідного (не завжди грамотного) провінційного трактування стилістики львівського малярства першої чверті століття. Не відомо, чи почав працювати ще перед серединою століття зафіксований щойно під 1664 р. Роман Могильницький¹¹², з майстерні якого вийшов знаний жовківський маляр кінця століття Іван Руткович¹¹³.

З самої Жовкви походить виконана 1643 р. намісна ікона Спаса з підписом маляра Івана (НМЛ)¹¹⁴, який не має нічого спільного зі згаданим старшим кам'янецьким майстром і репрезентує однозначно пізнішу стадію стилістичної еволюції. Першим представником знаного в другій половині XVII–XVIII ст. жовківського осередку є нотований від 1648 р. Іван Поляхович, званий також Савчаком, одружений з сестрою знаного львівського маляра першої половини – середини століття Івана Корунки¹¹⁵. Показово також, що за його брата Гавриїла вийшла донька львівського маляра Миколая Мухи – учня Федора Сеньковича¹¹⁶. Правда, активність першого задокументованого жовківського українського маляра припадає вже на 50–60-і роки, а його підписана «Старозавітна Трійця» з Преображенської церкви в Зарудцях неподалік від Львова (Львів, Музей етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України)¹¹⁷ датована 1666 р.¹¹⁸ З жовківських малярів першої половини XVII століття міг почати працювати також Стефан, зафіксований під 1658 р. у міських актах – автор

¹⁰⁹ Впроваджена до наукового вжитку безпідставно приписано знаому львівському майстрові першої половини XVII ст. Федорові Сеньковичу: *Сидор О.Ф.* Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть // *Свенціцька В.І., Сидор О.Ф.* Спадщина віків. – Іл. 64. Пор.: Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В.І. Свенціцька, В.П. Откович. – К., 1991. – № 55 («коло» Ф. Сеньковича); *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 360. – Іл. 378. Насправді малярство не має нічого спільного не тільки з львівським митцем, а й тим напрямом львівського малярства, який він репрезентував. Найдокладніше про Ф. Сеньковича та його доробок див.: *Александрович В. Федір Сенькович...*

¹¹⁰ *Александрович В.* Дубнівська храмова ікона...

¹¹¹ Репродукції див.: *Свенціцька В.І.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966. – С. 15 («Христос»), 16 («Богородиця», фрагмент); *Жолтовський П.М.* Словник... – С. 132; *Гелитович М.* Роль митрополита Андрея Шептицького у збереженні українського іконопису // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2013. – № 12. – С. 20 («Христос»).

¹¹² *Александрович В.* Малярський осередок у Бродях // *Дзвін.* – 1990. – № 3. – С. 118.

¹¹³ *Його ж.* Два документи до початків біографії Івана Рутковича // *ЗНТШ.* – Львів, 1994. – Т. 227: *Праці секції мистецтвознавства.* – С. 373–375, 377.

¹¹⁴ Репродукована: *Жолтовський П.М.* Словник... – С. 142. За свідченням у приватній розмові колишнього працівника музею Миколи Батога, який вивіз її до колекції, ікона належала Троїцькій церкві.

¹¹⁵ *Александрович В.* Майстер Юрій Шимонович-старший // *Образотворче мистецтво.* – 1990. – № 1. – С. 17. Пор.: *Його ж.* Жовківський осередок... – С. 377–378.

¹¹⁶ *Gębarowicz M.* Szkice z historii sztuki XVII wieku. – Toruń, 1966. – S. 117, przym. 5 (за помилковим архівним записом тут Г. Савчака потрактовано малярем, спростування такого погляду наведено: *Александрович В.* Жовківський осередок... – С. 377, прим. 9).

¹¹⁷ Репродукована: *Жолтовський П. М.* Словник... – С. 154.

¹¹⁸ Скромні відомості про митця див.: *Александрович В.* Жовківський осередок... – С. 377–378.

виконаного через два роки монументального малярства в новоспородженій соборній Преображенській церкві розташованого неподалік від Жовкви Крехівського монастиря (не збереглася)¹¹⁹.

За наявними відомостями більший важливий осередок львівської орієнтації функціонував у Рогатині, де упродовж першої половини століття віднотовано щонайменше чотирьох майстрів. Перший з них – Дмитро Борискович в 1615 р., виступив свідком як райця¹²⁰. Перед 1622 р. він потрапив у яsir до татар, звідкіля його «перекупили» вірменські купці, а від них його зобов'язався викупити священник львівської П'ятницької церкви Іван Попель. Проте маляр втік, поки той їздив до Львова за грішми й не хотів повернути рятівникові суму, за яку той поручився вірменам. Судовий процес з цього приводу тривав у Львові та Рогатині в 1622–1624 рр.¹²¹ Погоджував їх знаний львівський маляр Федір Сенькович. Очевидно, між майстрами мали існувати тісніші стосунки. У 1620 р. інший маляр, Петро, поскаржився у Галицькому гродському суді на бургомистра Петра цирульника¹²². Львівські контакти місцевих малярів доводить і судовий процес 1637 р. між малярем Федором та згаданою Тетяною, тоді вже вдовою¹²³. Лука Стефанович, малярський челядник, син покійних Стефана типографа і Марухни, 1639 р. продав муровану крамницю на Ринку місцевому вйтові й райці, золотареві Григорієві Александровичу¹²⁴. Яскравим зразком залежності від львівських взірців конкретних пам'яток рогатинського малярства є нововідкриті монументальні дияконські двері з Введенської церкви в Домажирі поблизу Львова (НМЛ) – очевидна версія дверей рогатинської Святодухівської церкви¹²⁵.

Зрештою, частина майстрів, що працювали у перемишльсько-львівському регіоні, безперечно, залишилася поза свідченнями писемних джерел. Відомі конкретні особистості, не зафіксовані писемно, доробок яких посідає істотні позиції у мистецькій спадщині відповідного культурного кола. До них, зокрема, випадає віднести Андрія, автора збереженої частини намісного ряду, – датованих 1648 р. намісних «Христа» й «Богородиці» та храмового образу (Жовтанці, Успенська церква)¹²⁶. Вони належать до вартісних позицій малярської спадщини свого часу й ще раз засвідчують малочисельність та випадковість джерел до історії місцевого професійного середовища. На південно-західних

¹¹⁹ Про нього див.: *Александрович В.* Жовківський осередок... – С. 379.

¹²⁰ Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Aleksandra Czołowskiego, sygn. 138, s. 81.

¹²¹ *Александрович В.* Федір Сенькович... – С. 73.

¹²² ЦДІАУЛ. – Ф. 5 (Галицький гродський суд), оп. 1, спр. 119, с. 1063 (імена цього та інших наведених далі рогатинських майстрів з львівських актових книг до наукового вжитку впровадив: *Мельник В.* Церква Святого Духа в Рогатині. Альбом. – К., 1991. – С. 28).

¹²³ Там само. – Ф. 9, оп. 1, спр. 125, с. 1283, 1287; спр. 223, с. 894, 1064.

¹²⁴ Там само. – Ф. 52, оп. 2, спр. 34, с. 383–387.

¹²⁵ *Злінько Р.* Дияконські двері з архистратигом Михаїлом та Мелхіседеком середини XVII століття // Пам'ятки України: історія та культура. – 2013. – № 12. – С. 54–59. Пор.: *Мельник В.* Церква... – Іл. 43, 48; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 347. – Іл. 340, 341.

¹²⁶ До наукового вжитку впроваджені: *Скарби давнього українського мистецтва. Релігійне мистецтво XVI–XVIII століть. Український музей у Нью-Йорку.* – Нью-Йорк, 1989. – С. 23.

теренах Перемишльської єпархії, які нині знаходяться на території Польської Республіки, діяв так само «не прив'язаний» до конкретного місця Павлентій Радимський¹²⁷. Його сучасником був Ілля Колчинський, знаний з авторських підписів на іконах Страстей з церкви архангела Михаїла у Флоринці (НМЛ), храмовому «Апостоли Луці» 1638 р. (Трочани, церква) та приписаної йому «Святої великомучениці Параскеви» 1639 р. з посвяченої їй церкви у Новиці (НМЛ)¹²⁸. З майстрів регіону знаний тільки Павло з Мушини – автор «Триморфону» 1645 р. з церкви святого Дмитрія у Волі Цеклинській (втрачений)¹²⁹.

Наведене зіставлення уривчастих відомостей про майстрів малярства перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII ст. засвідчує досить розбудовану мережу осередків на теренах історичної гравітації обох міст. Водночас ці матеріали переконують, що в більшості малих міст упродовж першої половини століття працювали переважно поодинокі митці, а значніші регіональні осередки ще не склалися. Відчутні зміни вдається зауважити щойно перед серединою століття, коли зросло саме середовище й виразніше виступили окремі з центрів, значення яких зросло в другій половині століття. Сам процес засвідчений для Судової Вишні та Яворова щойно від 40-х років, а для Жовкви й Риботич – відповідно від кінця 50-х та 60-х років. Від 40-х років митці цього кола відображені й у взаємних контактах¹³⁰. Важливим видається північно-західний вектор інтересів цих малярів, скерований на відповідні українські етнічні терени, що задокументовано, зокрема, роботами Івана з Хирова для церкви в Радружі та грубешівським епізодом біографії яворівського маляра Федора. Оскільки він мав продовження¹³¹, в ньому випадало би вбачати вияв

¹²⁷ До наукового вжитку впроваджений: *Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich.* – Warszawa, 1852. – Т. 2. – С. 322 (Radyski Paweł). Найдокладніше про нього див.: *Szanter Z. Muszyński malarze ikon w XVII wieku // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – С. 202–203. Доробок майстра та географію його діяльності розширено віднесенням до нього «Воплочення» (з Богородицею на престолі) з церкви Різдва Богородиці в Хотинці поблизу Перемишля (Перемишль, Народовий музей Перемишльської землі): *Александрович В.* Чудотворна ікона Богородиці («Воплочення») з Жидачева // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 119.

¹²⁸ Про нього див.: *Гелитович М.* Фрагменти творчої спадщини іконописця першої половини XVII ст. Іллі Колчинського // *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП.* – Львів, 2012. – № 32–33: Матеріали V Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво», Львів, 23–24 листопада 2012 р. – С. 103–107.

¹²⁹ *Szanter Z. Muszyński malarze...* – С. 219. – II. 5.

¹³⁰ Для порівняння див. ситуацію в званому з-перед кінця 1650-х років осередку в Бродях на Львівщині (*Александрович В.* Малярський осередок... – С. 115–117), а також середовищі малярів Волині: *Його ж.* Словник малярів Волині XVI–XVII століть // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації.* Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 45–68; *Його ж.* Доповнення до словника малярів Волині XVI–XVII століть // *Волинська ікона: дослідження та реставрація.* Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 19: Матеріали XIX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 24–25 жовтня 2012 року. – С. 49–59.

¹³¹ На нього вказує, зокрема, активність наприкінці століття у Ярославі яворівського маляра Івана Апеллеса: *Александрович В.* Українські малярі... – С. 55.

ширшої традиції одного з майже невідомих напрямів взаємозв'язків перемишльсько-львівського регіону¹³².

Звичайно, обмеженість джерел за актуального стану їх збереження, сприйняття та осмислення малярської спадщини не дає можливості з'ясувати, наскільки опрацьована картина відображає актуальний для епохи стан професійного середовища майстрів українського малярства регіону. Попри відсутність систематичних, а подекуди й взагалі будь-яких відомостей щодо багатьох осередків, є підстави вважати, що ця спадщина мала бути багатшою та різноманітнішою. Запропоноване зіставлення окреслює щонайменше той мінімум відомостей, на які можна розраховувати при осмисленні багатьох аспектів еволюції малярської традиції відповідного кола. Отже, нами вперше вироблено надійну основу для студій над поки що майже не опрацьованою спадщиною майстрів розбудованої мережі малярських осередків. Відкриття та всебічне вивчення їх доробку належить до пріоритетних завдань наступного етапу історично-мистецьких досліджень в Україні.

РЕЗЮМЕ

Володимир Александрович

МАЙСТРИ «МАЛИХ» ОСЕРЕДКІВ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА ІСТОРИЧНОГО ПЕРЕМИШЛЬСЬКО-ЛЬВІВСЬКОГО РЕГІОНУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано відомості про майстрів мережі «малих» малярських осередків історичного перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII ст. На підставі опрацьованого фонду письмових джерел та авторських пам'яток показано, що перед серединою століття тут здебільшого працювали поодинокі малярі. Щойно від 40-х років засвідчено перший осередок з трьох митців у Судувій Вишні. Зіставлення її малярського доробку зі спадщиною львівського середовища переконує у складанні місцевої «школи» як провінційного відгалуження львівської малярської традиції й заперечує поширений в окремих новіших публікаціях погляд про причетність вишенських кадрів до створення одного з центральних ансамблів львівського малярства першої половини століття – комплексу ікон П'ятницької церкви.

Ключові слова: перемишльсько-львівський регіон, малярі першої половини XVII ст., малярські осередки.

¹³² У відповідному контексті варто пригадати також маляра Івана з Томашова, зафіксованого в Потеличі у 20-х роках: *Міляєва Л.С.* Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. – К., 1969. – С. 119. У 1625 та 1626 р. відбувався також його процес з томашівським міським братством: APL. Trybunał Zamojski dla miast, sygn. 6, s. 13.

Владимир Александрович

**МАСТЕРА «МАЛЫХ» ЦЕНТРОВ УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ
ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРЕМЫШЛЬСКО-ЛЬВОВСКОГО РЕГИОНА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

В статье проанализированы данные о мастерах сети «малых» центров живописи исторического перемышльско-львовского региона первой половины XVII в. На основании свидетельств письменных источников и авторских произведений показано, что здесь преимущественно работали единичные художники. Только начиная с 40-х годов засвидетельствовано три мастера в Судовой Вишне. Сопоставление художественных наработок убеждает в формировании местной «школы» как провинциального ответвления львовской художественной традиции и отрицает распространенный в некоторых новейших публикациях взгляд о причастности вишенских кадров к созданию одного из центральных ансамблей львовской живописи первой половины века – комплекса икон Пятницкой церкви.

Ключевые слова: перемышльско-львовский регион, художники первой половины XVII ст., художественные центры.

Volodymyr Aleksandrovych

**THE MASTERS OF THE SMALL WORKSHOPS OF UKRAINIAN ARTS
IN THE HISTORICAL PRZEMYSL-LVIV REGION IN THE FIRST HALF
OF THE XVII CENTURY**

The article offers an analysis of data on the masters representing «small» arts workshops of the historical Przemyśl-Lviv region in the first half of the XVII century. The analyzed corpus of written sources and private documents proves that it was primarily the domain of lone painters in the first half of the century. The first mention of the 3-painter strong workshop in Sudova Vyshnia goes back to 1640s. A comparison of its oeuvre with the legacy of the Lvivian artistic milieu substantiates the assumption that this local «school» was but a provincial offshoot of the Lviv tradition and refutes the recently popular view that Vyshnia painters took part in creating one of the central ensembles of Lvivian arts of early XVII century, namely, the icons of the St. Paraskeva Church.

Keywords: Przemyśl-Lviv region, painters of the first half of the XVII century, arts workshops.