

Кравченко О. Я.

аспірант,  
Львівська національна академія мистецтв

## ПОРТРЕТИ ГАЛИЦЬКОЇ ШЛЯХТИ В МАЛЯРСТВІ XVII – XVIII СТ. ЗІ ЗБІРОК МУЗЕЇВ ЛЬВОВА

*Анотація.* У статті розглядається історико-культурний контекст формування та розвитку портретного малярства XVII – XVIII ст. у Галичині. Вивчаються фактори впливів на становлення портретного малярства у Львові. Досліджуючи портрети XVII – XVIII ст. у збірках музеїв Львова, особлива увага приділяється портретам шляхти. Саме вони є тими постатями, котрі творили історію нашого краю. Ці твори дають можливість якнайширше ознайомитись з елітою тогочасного суспільства. Більшість з цих портретів до сьогодні не були предметом наукових досліджень, проте, завдяки їх вивченню розкриваються нові сторінки історії України.

*Ключові слова:* портрет, цехове малярство, світське малярство, бароко, шляхта, музеї Львова.

*Аннотация.* Кравченко О. Я. *Портреты галицкой шляхты в живописи XVIII – XVIII вв. из сборников музеев Львова.* В статье рассматривается историко-культурный контекст формирования и развития портретной живописи XVII – XVIII вв. в Галичине. Изучаются факторы влияния на становление портретной живописи во Львове. Исследуя портреты XVII – XVIII вв. в сборниках музеев Львова, особое внимание уделяется портретам шляхты. Именно они являются теми фигурами, которые творили историю нашего края. Эти произведения дают возможность шире ознакомиться с элитой того времени. Большинство из этих портретов до сих пор не были предметом научных исследований, однако, благодаря их изучению раскрываются новые страницы истории Украины.

*Ключевые слова:* портрет, цеховое живопись, светское живопись, барокко, шляхта, музеи Львова.

*Annotation.* Kravchenko O.Ya. *Portraits of Galician gentry in the painting of XVII – XVIII centuries from the collections of Lviv museums.* The article presents the historical-cultural context of the formation and development of portrait painting during XVII – XVIII centuries in Galicia. The factors of effects on the formation of portrait painting in Lviv are studied. While exploring the portraits of XVII-XVIII centuries from the collections of Lviv museums, the main attention is focused on the gentry's portraits. They are the personalities who created the history of our region. These works enable the widest acquaintance with contemporary elite society. The majority of these works were not under research until now, however, their studies reveal new pages of Ukrainian history.

*Keywords:* portrait, guild painting, secular painting, baroque, gentry, Lviv museums.

**Постановка проблеми.** В історії українського мистецтва портретний жанр впродовж віків посідає одне з чільних місць, складаючи основу національної мистецької спадщини, яка потребує уваги до її дослідження та збереження.

Портрет, розкриваючи зміст епохи, стає виразником її культурних вартостей, традицій, її історії. Образ людини, як втілення найрізноманітніших аспектів її буття, є головною темою портретного вислову. Тому дослідження особливостей львівського портретного малярства XVII – XVIII ст. є актуальним для сучасного українського мистецтвознавства. Необхідність висвітлення проблематики насамперед пов'язана з впливом польського малярства, яке у свою чергу живилось традиціями французької, італійської, а пізніше й австрійської художніх шкіл. Вивчення цих мистецьких явищ сприятиме чіткішій ідентифікації та атрибуції творів українського мистецтва досліджуваного періоду.

У процесі розвитку портрету в українському мистецтві XVII – XVIII ст., львівське портретне малярство відіграло важливу роль посередника між релігійним та світським живописом, і стало тим жанром, що об'єднував вимоги духовенства та шляхетські смаки у тогочасному Львові.

Судити про рівень живопису XVI – XVIII ст. доводиться на підставі обстеження збережених пам'яток роботи львівських художників українського, вірменського та польського походження, а також лаконічних згадок про них та скупі характеристики у архівних документах. Особливою складністю для дослідників львівського мистецтва того часу є те, що більшість творів не підписані, а атрибуція інших стоїть під питанням. Здебільшого ця атрибуція проводилась на підставі аналізу архівних записів XVII – XVIII ст.: це угоди на виконання замовлення, відомості про перебування того чи іншого живописця у Львові, чи дані про судові справи між художником та замовником, тощо.

Збережені пам'ятки свідчать про високу майстерність тогочасних львівських малярів, які опанували нові, принесені з Європи, реалістичні засоби художнього вислову, що набули у їх творах рис неповторності та яскравої індивідуальності.

**Результати дослідження.** Центром культурного життя Галичини XVII – XVIII ст. був Львів з його потужними мистецькими силами. Львівські художники співпрацювали з чужоземними архітекторами, скульпторами та малярами – італійцями, німцями, поляками, французами, вірменами. Така ситуація в мистецькому житті міста сприяла формуванню нових стилеутворень, що ґрунтувались на взаємодії різних комплексів культур східної і західної Європи, які різнилися соціальним й національним середовищем, релігією та культурними традиціями. Запровадження чужоземцями нових впливів живописання, особливо традицій італійської школи, сприяло пробудженню серед галицьких художників іншого бачення та усвідомлення проблем у відображенні реальної дійсності, що сприяло розвитку реалістичних тенденцій у творчості галицьких митців.

Надійшла до редакції 16.12.2012

Проголошення унії на Берестейському Соборі 1596 р. загострило стосунки між українцями і поляками, що великою мірою позначилось на умовах життя і творчій праці українських митців, які жили переважно у львівських передмістях. Становище їх ускладнювалось й тим, що до 60-х років XVII ст. їх, як православних, не приймали до створеного 1596 р. львівського цеху малярів.

Малювання поза цехом було заборонене. Малярів – «схизматикам» не можна було продавати свої твори публічно, створювати об'єднання. Католицьке духовенство одержало спеціальну вказівку: освячувати лише твори з цеховою позначкою на звороті. На вимогу архієпископа Дмитра Соліковського з костелів було усунуто всі твори мистецтва, виконані рукою іновірів, мовляв, «не слід давати їм можливість гордитись й пишатись тим, що твори, їх руками виконані, в костелі почитаємо і прославляємо» [11, с. 20 – 21].

Соліковський, активний поборник войовничого католицизму і контрреформації, подбав про те, щоб цех малярів поставити в залежність від католицького костелу та духівництва і відмежувати від нього українських православних майстрів. Отже, середовищем художників, які увійшли до нового цеху малярів, не було жодного українця або вірменина. Цех очолив ініціатор його реорганізації Ян Шванковський (помер 1602 р.), шляхтич і маляр, королівський, ставленник Соліковського. Разом з ним працювало ще семеро талановитих майстрів, найвідомішими з них були Ян Галлус (з 1596 р. член католицького братства, француз за походженням) та Йозеф Шольц Вольфович (помер 1602 рр.), пензлю якого належить зображення Богородиці Ласкавої, відомої як Домагаличівська. Це є один з небагатьох збережених підписаних автором творів, що було рідкісним явищем до XVII ст. Образ довгий час славився чудесами, був оточений у катедрі побожною повагою та опікою міщан Львова. [14, с. 43].

Датування цього образу пов'язують зі смертю жінки шляхетного походження, зображеної навколішки – Катерини Домагаличівни (померла у 1598 р.). Цей твір був створений як епітафія онуці Катерині, що була донькою львівського лавника Войцеха Домагалича та Катерини з Вольфовичів.

Зображення Катерини у цьому творі можемо вважати одним з найдавніших зразків донаторського портрету в галицькому малярстві. Йому притаманна умовність у трактуванні постаті померлої. Саме такі умовні зображення конкретних осіб заклали підвалини становлення портретного малярства в цілому.

Про творчість цехових майстрів Якоба Лещинського, Яна Рудульта, Міхала Рожинського, Каспера Шпанчика знаходимо мало відомостей, які не дають змоги повніше окреслити їх творчість. Ще одним художником, членом цеху був Ян Зярнко – графік, завданнями якого було малювання гербів, орлів і голів трупів [14, с. 45].

Таким чином, бачимо, що офіційно художниками у той час могли стати лише поляки католицької віри сповідання, що створило несприятливий ґрунт для творчості українських митців. Внаслідок дискримінації

українців – «русинів» у Львові розгорнулася завзята боротьба між художниками-поляками, з одного боку, та українцями і вірменами, що також зазнавали утиску у правах, з іншого.

У другій половині XVII ст. умови дещо змінюються у позитивний бік для художників не католиків. Було видано нову «ординацію» – закон стосовно католицького малярського цеху, що дозволяв вступати у різні організації особам інших національностей. Це відкривало нові можливості українським та вірменським митцям. У 1662 р. старшиною цеху було обрано українського живописця Севастіана Корунку, а у 1666 році Миколу Петраховича – Мораховського [14, с. 47]. Цей факт став свідченням того, що умови вступу, було пом'якшено, проте, більш складним став відбір художників за їх майстерністю, що стало визначальним фактором у підвищенні художньої якості творів малярського цеху.

Новими у статуті львівського малярського цеху, порівняно до статутів краківського та інших середньовічних цехів у Польщі, були пункти про портрет і світську тематичну картину.

Отже, незважаючи на впливи духовенства, у Львові релігійна картина втрачає у програмі цехового навчання домінуючу роль. Саме тоді розвинувся портретний жанр, досягаючи в цілому ряді творів значної гостроти індивідуальної психологічної характеристики.

Художники українці гуртувались навколо Успенського братства. Багато імен цих художників згадується в різних львівських актах XVI – XVII ст., але твори їх здебільшого нам не відомі, бо не підписані або не збереглись до нашого часу. Відсутність сигнатур та архівних даних позбавляє можливості визначити з цілковитою впевненістю авторство наявних творів. Отже, різні міркування з приводу цього спираються, здебільшого, на здогади та припущення.

Вплив художників католицького малярського цеху був вирішальним, їхня малярська школа стала основою для наступного покоління львівських митців. Новий цех малярів очолив Шимон Богушович (помер 1644 р.), у творчості якого найвизначніше проглядався новий підхід до творчих завдань. Шимон Богушович повністю перейшов на світське малярство [14, 47]. Він створював парадні портрети для замків у Самборі та Жовкві, працював при царському дворі у Москві.

Членами цеху, про яких збереглись архівні згадки, були Станіслав Александрович (родич Шимона Богушовича) та Войцех Анджейович – вихідці з майстерні Павла Богушовича, а також Станіслав Проболовський, Єжи Свофорович (Чвохорович), Ян Корунка та ін.

Імена художників Успенського братства Лавриша (Лаврентія) Пухали, малярів з родини Корунків Івана Івановича, Івана та Олександра Семеновичів, Севастіана, а також Федора Сеньковича згадуються у різних львівських актах XVI – XVII ст., але твори їх здебільшого нам невідомі, оскільки не збереглись, або існують як твори невідомих майстрів. Відсутність сигнатур та архівних даних позбавляє можливості визначити з цілковитою точністю авторство наявних творів. Отже, різні міркування з приводу цього спираються на здогади дослідників [11, с. 22].

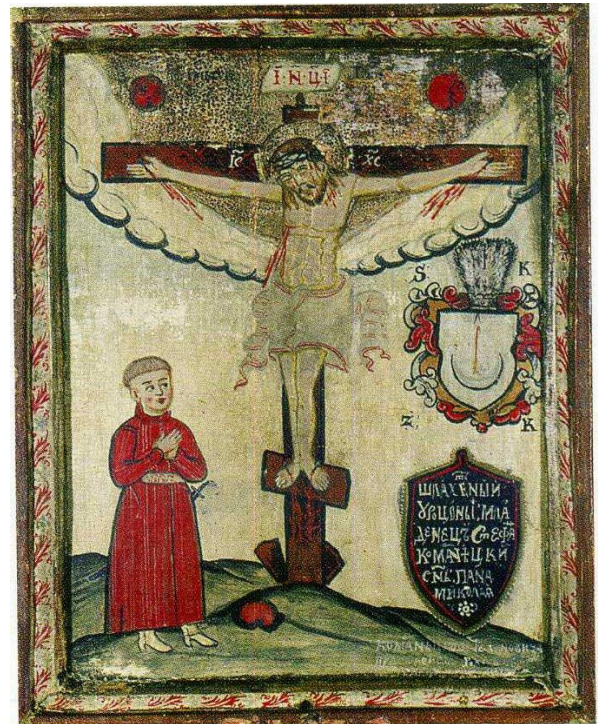




Лл. 1. Портрет «Станіслава Концпольського» (ЛІМ), А також портрети Стефана Баторія, Яна Казимира Вази, Владислава Ягайла, Михайла Паца, Кароля Ходкевича, Романа Сангушка, підписані Костянтином Александровичем та датовані 1790 р.

Не дійшов до нашого часу іконостас львівської Успенської церкви, мальований Миколою Петраховичем (Мороховським), якого 1666 року було обрано старшиною цеху львівських малярів. Образ «Пречистої» на весь зріст, намальований на блясі 1635 р. «малярем Миколаєм» на замовлення Успенського братства, повинен стати ключем для характеристики творчості цього художника, який піднявся понад ремісничий рівень більшості тодішніх львівських малярів. Можливо, що Петрахович був творцем знаменитого серед львівських збірок портрету Варвари Лангишівни, доньки львівського братчика. Овальний натрунний портрет молоді міщани мистецтвознавці вважають одним з найкращих портретів XVII ст. Він вражає поетичністю, граничною простотою та вмінням майстерно і тонко розкрити її внутрішній світ. Портрет дівчини не підписаний, проте його авторство пов'язують з творчістю Миколи Петраховича [11, с. 25].

Видатним майстром свого часу мусівбути надвірний маляр короля Яна Собеського «Василь зі Львова», що малював портрети, багалії та релігійні картини. Один з його королівських портретів зберігається у флорентійській



Лл. 2. «Розп'яття з Стефаном Комарницьким» (НМЛ), 1697 р.



Лл. 3. «Портрет дами з віялом» (НМЛ), 1764 р.

галереї Уфіці. Можливо, декотрі з його робіт знаходились у збірках королівського замку у Жовкві, частина яких була знищена в часі світових воєн або вивезена та перебуває у музеях Польщі [7, с. 14–15].

Одним з центрів мистецького життя в Галичині XVII–XVIII ст. було містечко Жовква поблизу Львова. Художнє життя тут особливо поживалось у часи Яна III Собеського. Тут працювали місцеві й запрошені майстри, серед яких були митці європейської слави: скульптори Андрій Шлютер і Стефан Шванер,





Іл. 4. Портрети родини Свистельницьких (НМЛ), п. п. XVIII ст.

живописці Мартіно Альтамонте і Андріас Стех (вірогідно, малював на замовлення короля, не покидаючи Гданська), а також Юрій Шимонович, Іван Руткович, Йов Кондзелевич, Василь Петранович.

На розвиток мистецтва і художніх ремесел позитивно впливали меценатство короля і загальна сприятлива атмосфера, що панувала у королівському замку. У своїх уподобаннях Ян III Собеський поєднував зацікавлення до модного європейського мистецтва

та національного, пов'язаного з глибокою місцевою традицією його предків [7, с. 14 – 15].

Отже, таким різнобічним було середовище, у якому формувались нові риси галицького портрету. З одного боку православне, «руське», іконописне малярство з включенням в ікону донаторського портрету, а з іншого – католицьке релігійне польське малярство з застосуванням нових тенденцій живописання. Взаємовплив та співіснування двох культур,

нововведення та їх адаптація місцевими митцями призвели до становлення світського портрету, що набув популярності в середовищі галицької шляхти.

Ми розглядаємо портрети шляхти\*, оскільки в них якнайкраще збережено дух того часу. Саме ці портрети ілюструють побут галицького шляхтича, передають дійсність без перебільшень, пафосу та захоплення модними тенденціями на відміну від портретів аристократії.

Свій початок шляхетський портрет бере від донаторського. Релігійність шляхти та її фінансові можливості дозволяли увіковічувати себе в релігійних картинах у церквах та костелах, що поклало початок розвитку світського портрету, призначеного для інтер'єру шляхетського дому.

Таких портретів збереглося чимало у музеях Львова, оскільки в Галичині проживало досить багато шляхетських родів – від багатих, знатних до дрібних, збіднілих. Кожна така родина покоління за поколінням залишала по собі портрети, які наприкінці XIX ст. стали власністю тогочасних музеїв нашого міста.

Незважаючи на несприятливі історичні умови у музеях збереглася значна кількість пам'яток, надзвичайно важливих для нашої культури. На превеликий жаль, більшість творів, що зберігаються у фондах сучасних львівських музеїв малодосліджені і потребують уточнень, ідентифікації осіб портретованих, а також і авторства цих творів, а деякі з них взагалі десятиліттями не привертала уваги науковців.

Цікавими для дослідження шляхетського портрету виявились такі малознані твори, як «Портрет Станіслава Конєцпольського» (ЛІМ) (Іл. 1), «Розп'яття з Стефаном Комарницьким» (НМЛ) (Іл. 2), портрети родини Свистельницьких (НМЛ) (Іл. 3), «Портрет дами з в'ялом» (НМЛ) (Іл. 4) та інші портрети з львівських музеїв.

Погрудний портрет коронного гетьмана Станіслава Конєцпольського було представлено на виставці «Епоха XVIII ст. в історичних постатях» у Червоноградській філії Львівського музею історії та релігії, на якій презентувались портрети та батальні композиції з музейної колекції ЛІМ.

На полотні прямокутної форми зображено погруддя портретованого вписане в овал, по краю якого, читаємо напис: STANISŁAW / KONIECPOLSKI /

\* Шляхта, як суспільний, привілейований та провідний соціальний стан, форма аристократії у Польщі, Литві та Русі бере свій початок від лицарства XIV ст., яке посідало «*ius militage*» та право спадку «*ius hereditarium*» і вважалося шляхетним (*nobilis*). В Україні існувало розшарування між військовою челяддю – бояринами і «шевальє» – боярами (військова верхівка). Вільні «шевальє» одержали назву «шляхта». Цей термін прийшов скоріш за все з Чехії, через Польщу та Галичину — від німецького *das Geschlecht* — рід, покоління. Спочатку в литовсько-руському середовищі слово «пан» означало тільки членів великокнязівської ради і тих шляхтичів, які виступили у військовий похід із власними корогвами, а не в загальному ополченні. Пізніше воно поширилось на всю шляхту і стало формою звертання. Шляхта становила нижчу верству, на відміну від вищої касты, можновладців — магнатів, панів, а на українських землях — як уже зазначалось, князів і бояр. Шляхта була зобов'язана відбувати військову службу, за що уряд надавав їй різні привілеї: звільнення від податків, залежності від місцевої адміністрації тощо. Шляхта не була замкненою верствою і поповнювалася вихідцями з селянства, духовенства, а з часом і втратила своє обов'язкове військово походження.

ZYŁ ANNO / 1644. На звороті картини підпис автора, Констянтина Александровича відомого художника – портретиста другої половини XVIII ст.: *Alexandrowicz Fecit 1790*. Цей твір створено в традиціях сарматського портрету з деталізацією аксесуарів та відчутним об'ємом у відтворенні рис обличчя (Іл. 1).

У фондах ЛІМ зберігаються аналогічні за композиційним вирішенням та ідентичні за розмірами портрети Стефана Баторія, Яна Казимира Вази, Владислава Ягайла, Михайла Паца, Кароля Ходкевича, Романа Сангушка, підписані Александровичем та датовані 1790 р. Їх було опубліковано у каталозі виставки ЛГМ «Портрети діячів Великого князівства Литовського» 2009 р. Очевидно, ці твори були частиною великого циклу портретів зображень видатних особистостей Речі Посполитої, призначеного для якогось конкретного інтер'єру. Ці портрети походять з музею кн. Любомирських у Львові [9, с. 49 – 55].

Ікона «Розп'яття з Стефаном Комарницьким» зі збірки НМЛ цікаве своєю простотою, умовністю та лаконізмом живописного стилю, близького до народного іконопису.

На іконі бачимо розп'ятого Христа, ліворуч від якого постать Стефана Комарницького, померлого у дитячому віці, а праворуч герб «Сас», під яким на щиті авторський напис, що завершується на поемі: ШЛАХЕТНИЙ УРОЦОНЫ: МЛА/ДЕЙЕЦЬ СТЕФАН / КОМАРНЕЦКИЙ / СІМЬ: ПАИА / МИКОЛАЯ / КОМАИЕЦКОГО ЧЕЛИОВИЧА / ПРЕСТАВИСЯ РОКУ БЖ / А [-] X [-] [16- -] МЦА... (Іл. 2) [12, с. 97]. Зображення такого типу було досить поширеним як у іконописі «руських» малярів, так і у католицькому релігійному живописі. Такі портрети були свого роду підтвердженням самого факту існування замовника.

Ця ікона походить з церкви Введення Діви Марії у храм в с. Ботелка Вижня (с.Верхнє Турісівського р – ну Львівської обл.). У 1911 р. її вписано у інвентарну книгу НМЛ. Ікона з портретом Стефана Комарницького, виконана майстром, манера якого близька до творів риботицького мистецького осередку — приклад доволі поширеної в українському малярстві XVII—XVIII ст. двосторонньої ікони з портретом донатора. Дата виконання 1697 р. була зазначена на іконі та зафіксована у музейному інвентарі, проте на сьогоднішній день цей напис втрачено [12, с. 97].

Цікавими є чотири портрети невідомого автора з церкви Воскресіння Христового у с. Свистельниках Рогатинського району Івано-Франківської області., які з 1912 року перебувають у збірці НМЛ (Іл. 4) [12, с. 106, 151].

Перший з них – натрунний портрет Олександра (Андрія?) Свистельницького (кін. XVII — поч. XVIII ст.), представника шляхетського роду (герб «Sas»), виконано на металевій пластині шестикутної форми. Зображення оплічне, обличчя чоловіка повернуто у три четверті. Твір виконано у традиціях сарматського портрету з деталізацією орнаментів та прикрас на одязі. У верхніх кутах натрунного зображення автор вкомпонував літери A S, що очевидно мали б ідентифікувати особу портретованого як Alexander Swystelnicki.



Катерину (?) Свистельницьку (1700 – 1710 рр.), яка можливо, була дружиною Олександра, зображено олійними фарбами на полотні. Невстановлений автор зобразив жінку по пояс, плечі повернуті у фас, а обличчя у три четверті. Жінка одягнена у зелену сукню. На голові у портретованої білий головний убір з тонкої білої мереживної тканини, що спадає на плечі та закриває декольте. Цей убір нагадує так званий фішю (рантух, півка, рубок), що з'явився у одязі французьких жінок нижчих та середніх шарів суспільства у XVII ст. Строгість та простота композиції нашттовхують на думку, що твір було виконано як портрет донаторки для інтер'єру церкви [12, с. 151].

З цього ж храму походять і парні портрети першої половини XVIII ст., подібні за манерою виконання та розмірами. Дослідники припускають, що це портрети молодого подружжя Свистельницьких – «Портрет шляхтича» і «Портрет шляхтянки», проте ідентифікувати цих осіб не вдалось [12, с. 151].

Олійними фарбами на полотні виконано «Портрет дами з віялом» 1764 р (Лл. 3). На темному тлі зображено середнього віку шляхтянку. Жінка одягнена у розкішну квітчасту сукню з мереживними рукавами. Руки портретованої зображено у незвичний для портретів такого типу спосіб: права рука зігнута у лікті, ніби злегка притримує сукню, а у лівій руці вона тримає віяло, яким граціозно торкається голови. Зліва на рівні плеча та справа внизу повторюється монограма ІК 1764, що очевидно є ініціалами або автора твору або портретованої дами. У музейній документації науковці зазначають, що автором портрету є Монограміст «ІК» [12, с. 243].

Варто зазначити, що у другій половині XVIII ст. віяло, як невід'ємна частина гардеробу дами, поширилось навіть і в колах середньої шляхти, проте вміння правильно ним користуватись було притаманне лише аристократам. Існувала навіть думка, що по манері тримати віяло можна відрізнити княгиню від графині, а маркізу від буржуазки. Очевидно, автор твору, власне і хотів цим жестом підкреслити аристократичне походження портретованої.

Розглянувши портрети зі збірок львівських музеїв, ми можемо зробити висновок, що художній процес в Галичині в XVII – XVIII ст. відбувався в умовах жвавого, але все ж провінційного суспільного життя. Сформувався ідеал «вищої людини», яка має в першу чергу служити Богові. Тому цілком актуальним явищем тогочасного мистецтва стають портрети шляхтичів, які беруть свій початок від донаторських портретів, виконаних митцями на замовлення для розміщення у церкві чи костелі, як подяка шляхтичеві за його вклад у розбудову храму. Цікавим видається той факт, що дане явище виявилось спільним як для православного, так і для католицького храму. Відмінною була лише манера виконання твору: іконописна для церкви та у стилі західно-європейського малярства – у костелі, що при співіснуванні та нових вимогах тогочасного суспільства створило нове трактування реальності засобами живопису.

**Висновок.** Львів став тим особливим середовищем, яке поєднало у собі іконописну та світську традиції живопису. Такий симбіоз став причиною виникнення своєрідного явища в українському мистецтві XVII – XVIII ст. – «осередок галицького портретного малярства». Якнайширше це явище представлене у збірках музеїв Львова, котрі потрібно ретельно вивчати, проводити реставраційні роботи та присвячувати окремі дослідницькі праці їх експонатам.

#### Список використаної літератури:

1. Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – К. — 1969..
2. Кравич Д., Стельмащук Г. Український народний одяг XVII – початку XIX століття в акварелях Ю. Глоговського. – Київ. – 1988.
3. Кравченко О. «Дослідження історичного аспекту в процесі реставрації портрета Якуба Стюарта III з фондів ЛГМ». / Мистецтвознавчий автограф. Вип. 2. збірник наукових праць кафедри ІТМ ЛНАМ. Львів: ЛНАМ. – 2007. – С. 244-246.
4. Кравченко О. «Чудеса святого Яна з Дуклі». «Артанія». Книга 20/число третє/. – 2010. – С. 60-63.
5. Макаров В. Світло українського бароко. — К. – 1995.
6. Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. – К. – 1985. – С. – 184.
7. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. – К. — 1991. – С. – 397.
8. Овсійчук В. Львівський портрет XVII – XVIII ст. /Каталог виставки. – К. – 1967.
9. Сабодаш Т. Портрети діячів Великого князівства Литовського. – Львів. – 2009. – С. 80.
10. Сабодаш Т. Краса і вічність. Жіночі портрети XVI – XIX ст. з фондів музею-заповідника «Одеський замок». – Київ. – 2011. – С. 54.
11. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К. – 1966.
12. Український портрет XVII — XVIII століть. Каталог — альбом. Видання друге. – Київ. – 2006.
13. Чечот И.Д. Барокко как культурологическое понятие. Барокко в славянских культурах. – М. – 1982.
14. Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI – XVII wieku. – Lwów. – 1936.
15. Rastawecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających.: W 3 t.-Warszawa.-Т.ІІ. – 1851.

#### Скорочення:

ЛІМ – Львівський Історичний музей  
НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького  
ЛГМ – Львівська національна галерея мистецтв