

**УСПЕНСЬКА ЦЕРКВА АНСАМБЛЮ
ЛЬВІВСЬКОГО БРАТСТВА
І СТАН ЇЇ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

Ансамбль Львівського братства з його Успенською церквою є найвідоміші та висвітлені в архівних матеріалах пам'ятки Львова. Він є вирішальним для визначення розвитку української художньої культури кінця XVI — першої третини XVII ст. періоду Відродження. І тим більше значення він набуває, що замовником є навіть не представники церкви, а львівські братчики, тобто українські міщани. Це рідкісний приклад того, коли дослідник, аналізуючи пам'ятку, може бути впевненим, що вона відбиває естетичні поняття і уподобання власне замовника, певної конкретної верстви міського населення. Важливо і те, що основна його пам'ятка — Успенська церква не перебудовувалась з часом. В основному змінився інтер'єр, в якому змінено первісний іконостас, який нас найбільш і цікавить. Він має трагічну долю, саме його було замінено на пам'ятку пізнішого стилю рококо і вивезено до селища Великі Грибовичі на Львівщині, що частково допомогло йому врятуватись. Дослідження має на меті систематизувати документи, відомості про іконостас та зробити спробу його реконструкції. Стаття має на меті прослідкувати стан ансамблю та його історіографію кінця XIX–XX ст.

* * *

Стаття ставить завдання зібрати всі історичні відомості про церкву і її іконостас, його долю, рештки його архітектурної будови, а також про всі ікони, які зараз виявлено, порівняльно-історичний і системний метод дослідження надалі допоможе відкрити можливості його реконструкції, оскільки ця пам'ятка є вирішальною в проблемі генези високого іконостасу в Україні.

Ми ставимо перед собою завдання:

а) з'ясувати, яке він місце посідав в ансамблі, як його архітектурна композиція була співзвучна ренесансовому інтер'єрові храму — проаналізувати його стилістичні особливості.

б) на підставі повної реконструкції зробити спробу відтворити програму та богословський задум ансамблю.

в) докладний стилістичний аналіз ікон дасть можливість чіткіше визначити особливості львівської малярської школи першої третини XVII ст., компаративістський аналіз з сучасними іконами-пам'ятками наглядно доведе значення цього ансамблю в історії українського мистецтва.

* * *

Архітектурний комплекс Успенського братства, який кінцево сформував-ся наприкінці XVI — початку XVII ст. складається з:

церкви Успіння Пресвятої Богородиці (архітектори Павло Римлянин, Амбросій Прихильний та Войцех Капінос 1591–1629)

капиці Трьох Святителів — (архіт. А. Підлісний 1578–1590)

вежі Корнякта (архіт. Петро Барбон 1572–1578).

Вперше про ансамбль братства написав Д. Зубрицький. Де коротко переказує історію його виникнення:

«Porzeszło lat 30 ciągnęła się budowla cęrkwi kamiennęj mieyskiej z wielkim nakładem książąt gospodarów multańskich, Jeremiasza, Pawła i Szymona Mohiłow, tudzież hospodara Mirona Bernawskiego». Таким чином, він стверджує, що ктито-рами Успенської церкви були перш за все молдавські господарі [1].

Він датує окремі пам'ятки і називає імена авторів — архітекторів:

«Architektami téy cęrkwi byli w roku 1591 Paweł Rzymianin, późniéj w roku 1597 teś iego Woyciech Kapinos, lwowski mieszczanin, a nareszcie Włoch Ambroży Przychylny...», а також пише проте, що вони стали мешканцями міста і змінили свої прізвища [2].

Д. Зубрицький відмічає походження архітектора Амбросія Прихильного з Італії:

«Było w tym roku dwóch sławnych architektów we Lwowie Ambroży Przychilny i Adam Pokora oba rodem z Włoch, którzy tu osiadłszy i prawo mieyskie przyiwszy, włoske swe nazwiska na powyższe polskie zamienili» [3].

Автором ікон він вважав українця Миколу Петраховича:

«Obrazy zaś malował Mikołaj Pietrachnowicz Rusin» [4].

Зубрицький надає матеріали щодо передісторії будівництва церкви, стверджуючи, що митрополит Михайло Рогоза у році 1590 посвятив спочатку невелику каплицю, яка мала передувати майбутній церкві: «Metropolita Michał Rahaza poświęcił 18 Januarij małą cęrkiewke pod wieżą ruską stoiącą, odprawił w niey uroczystą liturgie polecając zakładać nową większą cęrkiew» [5], бо перед тим, ще 1559 р. було закладено церкву на кошт господаря молдавського Олександра, яка згоріла у році 1571 — архітектор Петро Італієць.

Дзвіниця, попри те, що її автором був відомий львівський архітектор Петро Красовський, через два роки впала через прорахунки у фундаменті. Коштувала будівля 3500 золотих, майстра було судом покарано:

«...w r. 1566 w części przez hospodara multańskiego Alexandra miedzią pokrytęj cęrkwi, wymurować wieżę, i poświęciwszy na to swój majątek, zgodził maystra Piotra Krasowskiego, sprowadził materiały, i około r. 1567 rozpoczął swę dzieło. Przez dwa lata trwała fabryka na którą fundator do 3500 złotych wyłożył, i znaczny już doścignęła wysokości, ażci w tym roku z powodu nierozważnie założonych fundamentów obaliła się i w gruzu rozsypała się. Mayster Krasowski sądzony i karany...» [6]

Трохи пізніше, у 1848 р., вперше публікуються і самі архівні джерела:

– лист Молдавського господаря Олександра до Польського короля Сигізмунда Августа про допомогу Львівським православним громадянам у будівництві церкви 1558 р. серпня 25: «Kthorey czerkwie, nayaśnieyszij oświeczony kroliu, mogliby jusz przędko dobudowacz: iedno że miecz nie mogą matherey i karamidy, a snad, nie chcą ym za pieniądze panowie Lwowsczi thego postąpić» [7].

– послання Київського митрополита Макарія Литовського — Російському православному духовенству про пожертви на відновлення Успенської церкви у Львові. Року 1547 березня 6 [8].

Таким чином, задум про будівництво старої церкви відноситься ще до 1558 р.

Із задумом побудови нової церкви, після пожежі у році 1571, братство зверталось за порадою до Антіохійського патріарха Іоакима, який підтримав це рішення і в свою чергу звернувся до православних з проханням допомогти [9].

Господар (воєвода) Петро у році 1590 писав про те, що попередня церква згоріла. А тому він просить польського короля Сигізмунда III, щоб дозволив Успенському братству будувати нову [10].

Другий лист сповіщав братчиків про прохання до короля, щоб отримати від нього дозвіл на будівництво і побажання успіхів у тій справі [11].

Чотири листи господарів до львівських православних громадян про допомогу на будівництво нової Братської Успенської церкви (1611–1614 рр.) [12].

Два з них належать молдавському господареві Костянтину Могили, як в першому листі, так і в другому йдеться про виділення суми на будівництво Успенської церкви: «...na budowanie iey, z szcudroblności swoiey złotych szesćset Polskiej monety y liczby daie», «...na zmurowanie cerkwi Lwowskiej bratckiey Wniebowzięcia panny Mariey, na każdy rok po sześciuśeth złotych, aż do zmurowania tey cerkwi» [13]. Неодноразово також допомога надходить братству від Єлизавети та Маргарити Могили [14].

До Мирона Бернавського воєводи молдавського, братство зверталось, коли будівництво церкви зупинилось, і тільки з приходом до влади онука Стефана Могили та брата Ієремії і Симона справа поновлюється, у відповідь

він пише два листи, перший року 1627, про виділення селітри на будівництво, яку братчики зможуть продати та отримати гроші та про готовність допомагати у справі будівництва. Те, що братчики Успенського братства звернулись до Мирона Бернавського, як тільки той став воєводою молдавським, підкреслює важливу роль молдавських господарів в історії церкви, бо саме з цього звернення відновлюється та успішно завершується будівництво Волоської церкви [15].

У 1849 р. Ф. Собежцанський називає вперше автором ікон, які можливо знаходять у вітварі Волоської церкви Миколу Петраховича [16].

Братчики цілком були захоплені ідеєю побудови храму, маючи нагоду звернутись до Московського государя: царя Федора, цариці Ірини його дружини, царського боярина Бориса Годунова та Андрія Щелкалова «думного дьяка» [17].

У цьому ж таки виданні є згадка про маляра Федора, яка відноситься до повинної львівського священика Григорія Негребецького перед Ісаїєю Болобаном, унівським архимандритом. На цій повинній власноручний підпис і печатка маляра Федора (але саме якого Федора маляра?) [18].

У 1852 р. вперше у Києві було надруковано Грамоту патріарха Ієремії, що надавала Успенській церкві право Патріаршої Ставропігії — 1593 рік. Це свідчить про те, що в церкві на той час існувала не тільки громада, але й проводились служби. Тобто братство вже було впливовою організацією [19].

Згодом, Федір Білоус припускає можливість походження даних ікон, а саме «страсного циклу», з колишніх церков та відносить їх до пам'яників місцевого письма у візантійському стилі [20].

Попередня церква була збудована переважно на кошт молдавського господаря Олександра Лопушаніна [21]. На початку він висилає 100 золотих та обіцяє допомогти у купівлі начиння церковного: образа, Ворота царські, одяг обрядовий для священиків, сосуди, просить повідомляти про потреби на будівництво церковне [22], при нагоді знову пересилає гроші через дворянина Семена [23]. Господар молдавський Олександр клопоче перед королем про ввіз без мита металу для дзвона [24] та прохає короля Жигмонта Августа звернути увагу Львівської міської ради на недоречність заважати у закупівлі цегли для Успенської церкви [25], пропонує прислати дяків з гарними голосами для хору та навчити співати їх грецькою та сербською та зауважує, що жінки і дівчата не повинні у церкві стояти поряд з чоловіками [26], загалом пропонує звертатися до нього у всіх потребах як у будівництві, так і в потребах життєвих, таких як одяг для священиків [27], на храмові свята купує гостинці та бажає, щоб на богослужінні святковому не було нікого з поляків [28], що є доказом напружених стосунків братчиків з іншими конфесіями.

Одним з головних благодійників Волоської церкви був воєвода молдавський Ієремія Могила [29], він навіть говорить, що позичатиме гроші у пана Богдана, аби тільки не зупинялось будівництво, та висилає 1000 золотих [30]; говорить про можливість займу, бо сам грошей не має, пізніше з братами присилає ще 450 золотих, просить примиритися членів Успенського братства та єпископа Гедеона Балабана [31], слідкував за будівництвом, всіляко допомагав та підтримував [32].

Через два роки лист до братства: повідомлення Симона Могили про смерть господаря Молдавії Ієремії та висилає пожертву; інші два листа від Єлизавети Могили та Костянтина Могили [33].

Але І. Шараневич уточнив історію будівництва останньої церкви, він публікує мандат 1580 р. польського короля Стефана Баторія, який вже дає дозвіл на будівництво церкви та дзвіниці [34].

Ієремії Могилі у році 1598 король Сигізмунд III надає дозвіл будувати церкву та наказує не чинити перешкоди. Що надавало братчикам свободу від утисків католиків [35].

Таким чином, хронологія будівництва церкви виглядає в такий спосіб:

– Дозволи.

– Клопоти.

– Початок будівництва

– Угоди братства з архітекторами: Павлом Римлянином, Войтехом Капіносом та Амбросієм Прихильним.

Інтенсивне будівництво починається вже з 1591 р. підписанням угоди з архітектором Павлом Римлянином, де обговорювалось походження каменя з гори Красова, розміри та обтеска згідно з малюнками та кресленнями, Павлу Римлянину платили по 9 золотих за кожний камінь, також узгоджена шкала оплати залежно від складності роботи над каменем та загалом сума складалась з 70 золотих. Вибір робітників братство залишало за собою [36].

В умові братства з Войтехом Капіносом, який приєднується до будови, на прохання Павла Римлянина у 1597 р. розглянуто та утверджено розмір каменю для колон, капітелей, використання каменю для стовпів як для фасаду, так і в інтер'єрі. Обговорювались умови оплати найманих робітників більш докладно та висувалось попередження про можливу заміну архітекторів [37]. У 1598 р. до будівництва приєднується міщанин та муратор львівський Амбросій Прихильний, братство укладає угоду та знову переглядає частково умови домовленості, поведінку робітників на будівництві «храма Божого» з приводу заборони пияцтва та щоб не було суперечок і пустого гомону. Йде мова також про використання вапна, наймання шести помічників та двох учнів та виплати їм двох золотих на тиждень [38].

В архівних документах не вистачає одного з елементів історії будівництва, а саме угоди Ставропільського братства з маляром Федором про прикрасу церкви, про те, що такий був — свідчить угода братства Успіння Пресвятої Богородиці на відновлення та оздобу іконостасу з Миколою Петраховичем, яку маляр укладає з дозволу вдови небіжчика маляра Федора Анастасією: «Miedzy zacnie sławetnemi pp. prouisorami y bractwem mieyskim lwowskim cerkwie Wniebowzięcia B. P. M. z iedney, y panem Mikołaiem Pietrachnowicem mieszczaninem y malarzem lwowskim — przy obecności y pozwoleniu na to paniey Anastaziey Fiedorowej, niebozczyka pana Fieodora malarza zony, wdowy — z drugy strony...» [39]

Вперше надруковані повною мірою матеріали щодо пожертв на церкву, які дають можливість прослідкувати історію будівництва та знаковість будівлі в історії міста в цілому в контексті часу та релігійної думки того часу.

Патріарх Константинопольський Ієремія також апелює до православного люду з проханням про допомогу львівським громадянам на побудову Успенської церкви Пресвятої Богородиці [40], те ж саме прохання він надсилав до Константина Корнякта [41] та Молдавських господарів Петра і Стефана [42].

У царя просили золота на позолоту: купола, ікон, підсвічників, зазначимо, що для ікон просили біле золото, що вони були світлі, прохали також книги та призначити «искусного изографа» [43], хоча у Львові на той час була велика кількість малярів, тому це прохання скоріше «дипломатичне», ніж потреба в цьому, яке підкреслювало та зближувало православних [44].

Цар відповів дарунком: п'ять соболів, п'ять куниць на споруду, п'ятдесят золотих угорських на позолоту воріт царських, на хреста 15 та 20 карбованців на служебник [45].

Мирон Бернавський, воєвода молдавський, завершує будівництво [46]. Його мати Єлизавета Бернавська у році 1632 сповіщає братство про можливу допомогу братству у прикрасі храму, але в наступних листах вибачається за неможливість переслати гроші [47].

У 1891 р. Владислав Лозинський згадує маляра Федора, але не вказує на те, що має на увазі саме Федора Сеньковича [48].

Фердинанд Бостель у книзі «Z dziejów malarstwa lwowskiego» подає три згадки про маляра Федора, але знову ж таки не має впевненості, що саме це і є Федір Сенькович, наразі в одному з трьох випадків ми маємо навіть документальне підтвердження того, що сам автор, як і ми зараз, не має уяви, під ім'ям якого саме Федора криється маляр Успенського іконостасу [49].

В. Лозинський у 1896 р. опублікував частину заповіту майстра, а саме уривок, де йдеться про роботи над іконостасом Успенської церкви, пожежу, яка «зіпсувала» працю Федора Сеньковича, та іконостас Миколи Мороховського (Петраховича): «Robotą, którą Fedor Sienkowicz wykonał dla tej cerkwi za sumę 2000

zł., był niewątpliwie ikonostas. Gdy pożar zniszczył dzieło Sienkowicza, Stauropigia poruczyła namalowanie nowego ikonostasa malarzowi Mikołajowi Petrachnowiczowi (ob. niżej) [50].

У році 1901 у Києві з'являється видання архівних документів про засідання братчиків та сплати ними рахунків та внесків.

Дані щодо виплат малярику Федору у році 1631, запис щодо коштів за образ Святого Спаса [51], вказує на автора різьблення для пам'ятки на основі виплат Станіславу Дріару, 10 золотих на образи столяреві [52].

Розрахунок з Станіславом Дріаром трьома злотими та з малярем Федором вісім «грощ.», на образи якого, громом пошкоджені, 7 серпня 1630 р. мова іде про перенесення образів празників з церкви знову до Дріара [53], пізніше 20 квітня 1632 р. запис про повернення «ікон празників» до нової церкви. Також у подальшому зустрічаються виплати маляреві Миколаю, згадуються виплати за сім страстей намальованих та шість ангелів [54].

На образи Спасителя Миколаєві Мороховському (Петрахновичу), оновлення та очищення у році 1656 у розмірі з.12 [55] і пану Миколаєві — виплати за роботу з. 6 [56], а також за образи у 1669 році, але не вказано ім'я майстра [57]: «...malarzowi od malowania z. 45, gr. 15,...» І робота маляра Миколая над образом Пречистої Богородиці при дверях церкви, датованим 1635 р. [58].

До історії церкви також звернувся О. Барвінський, а саме до історії обнови її та реставрації ансамблю [59].

Микола Голубець одним з перших систематизував та проаналізував матеріали щодо історії маляра Федора як польських, так і українських дослідників та датував ікони страсного циклу кінцем XVI — початком XVII ст. [60].

До минулого Успенського архітектурного ансамблю в різний час звертаються: М. Голубець [61]; Д. Антонович на основі печатки братства розглядає попередню церкву, бо саме її будівля зображена на відбитку [62]; А. Копистянський [63]; В. Січинський [64].

Тадеуш Маньковський висловлює думку про вплив західної гравюри на страсний цикл ікон із стін Успенської церкви при частковому збереженні візантійської традиції та говорить про приналежність цих ікон до іконостасу, який згадується у заповіді Федора Сеньковича [65].

У статті до розділу мистецтво Микола Голубець називає ікони страсного ряду старого іконостасу братчиків, але вважає що два іконостаси, як Ф. Сеньковича так і Миколи Петрахновича не збереглися [66].

Володимир Ярема у контексті вивчення генезису українського високого іконостасу частково торкається грибовицького іконостасу, але вважає найстаршим іконостасом XVII с. іконостас св. П'ятниці [67].

У цьому ж році Мечислав Гембарович розглядає роль Федора Сеньковича у суспільно-політичному житті міста Львова початку XVII ст., автор вказує на неабиякий вплив західних католицьких майстрів на різьблення іконостасу Волоської церкви [68].

Віра Свенціцька наголошує на можливе звернення художника до гравюру Герарда де Йоде та М. Піскатора, композицію яких частково художник використав у деісусному чині грибовицького іконостасу [69].

Ф. Уманцев Федора Сеньковича називає знаковим та на той час досвідченим цеховим майстром 20–30 тих років XVII ст. Щодо іконостасу Успенської церкви, то на думку автора їх було два: перший — це іконостас Федора Сеньковича, який згорів, інший — Миколи Петраховича, який за угодою повинен був бути закінчений наприкінці 1637 року. Припускає можливість збереження іконостасу Миколи Петраховича у селі Великі Грибовичі: «На користь цього здогаду служать розміри іконостасної стіни, які більше відповідають архітектурному просторові Успенської церкви. Центральна ікона іконостаса, органічно пов'язана з ним, має дату 1638 рік, близько до зазначеної в договорі». Помилково стверджує, що у витворі Миколи Петраховича не було страсного чину [70].

Мечислав Гембарович перший фактично віднайшов іконостас Успенської церкви міста Львова у церкві святих Козьми та Дем'яна у селі Великі Грибовичі Львівської області, ідентифікував його як іконостас 1638 року, спираючись на угоду, укладену з Миколою Петраховичем у тому ж році. І подав дату його продажу і передислокації зі Львова [71].

Людмила Міляєва у контексті праці «Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.» характеризує особливості «Страстей» в Успенській церкві, доводить неординарність іконографії і відзначає стилістичні особливості ікон іконостасу у Грибовичах [72].

На винятковість іконографії ікон звертає увагу Михайло Драган, він висуває версію про початок робіт 1616 р. саме над іконостасом і порівнює ширину церкви Успенської та суму ймовірних вимірів іконостасу в церкві Козьми і Дем'яна [73].

Володимир Вуйцикові належить честь відкриття ікони «Богородиця з похвалою» з церкви Покрова Богородиці с. Ріпневе біля Буська, підписаної «майстром Федором зі Львова», ікони, яку автор датував 1599 р. Розкрита ним ікона суттєво змінила погляди фахівців на сам художній процес і його стилістичну еволюцію. Спочатку всі беззаперечно погодились з тим, що «Федір зі Львова» це є Федір Сенькович [75], хоча згодом до цього віднеслися, як до гіпотези.

В. Ярема на основі стилістичного аналізу ікони «Богородиця з похвалою» з церкви Покрова Богородиці с. Ріпневе відносить П'ятиницький іконостас міста Львова до робіт майстерні Ф. Сеньковича [74].

У словнику польських малярів обережно ототожнюють «маляра Федора» з ім'ям Ф. Сеньковича [76].

П. Жолтовський вносить маляра Федора Сеньковича до переліку художників, які працювали на Україні XVII–XVIII ст.: «Згадується під 1604 та 1610р. У 1630 р. малював іконостас і плащаницю та виконав інші дрібні роботи для Ставропігійського братства... «до здобутку маляра він відніс ікону Ріпненської Богородиці, але рік вказано помилково 1699 [77]. Микола Петрахович-Мороховський входить до переліку, як «визначний львівський маляр, учень та спадкоємець Федора Сеньковича. В 1635 р. намалював образ богородиці біля вхідних дверей братської Успенської церкви. У 1637 виконав іконостас для цієї ж церкви, в 1665 р. — бокові образи для кіота» [78].

Володимир Овсійчук характеризує епоху загалом як в архітектурі, так і в живопису та суспільному житті на прикладі Успенської церкви, розкриває тенденції в містобудуванні кінця XVI–XVII періоду Відродження [79], говорить про запозичення з західного мистецтва в українському ікономалярстві і про нову іконографію сцен страстей та страшного суду:

«...у них виносились соціальні мотиви, сатиричні зображення панства, його пророків...» [80] «пасійний» цикл ікон, з іконостасу Успенської церкви він називає одним з: «...найзріліших і найдовершеніших в українському мистецтві цього століття...» [82]

В. Овсійчук в наступній роботі того ж року більш докладно розкриває тенденції та характер українського мистецтва і культури половини XVI — першої половини XVII ст. Бере до уваги особливості іконографії та різьблення Успенського іконостасу. Наголошує, що в успенському іконостасі домінує традиційна тема евхаристії. (83)

Миколу Петраховича характеризує як рішучого митця: «... виявився тим художником, якому під силу було зробити більш рішучий крок» [84]

Овсійчук звертає увагу на пропозицію братчика Григорія Федоровича запросити грека і слушно висловлює думку, що західні впливи відчутні в стилістиці ікон, викликали занепокоєння певних верств братства і тому вони вважали, що мистецтво маляра-грека буде більш консервативним і традиційним [85]. З цим можна пов'язати і прохання надіслати московські ікони, про яке вже згадувалося.

В. Вуйцик вперше атрибутував дві ікони: «Іоанна Злотоустого» та «Василя Великого» з колекції Національного музею у Львові як частину іконостасу Успенської церкви, а саме як одвірки царських врат [86] та доводить походження майстра Федора Сеньковича з сім'ї малярів: «...що батько Федора, Сенько, був щирецьким художником, а брат Яцько Сенькович — язловецьким...» та доводить неможливість навчання Федора Сеньковича у Лаврина Пухали: «В останнього Федір-маляр був лише челядником і суспільником в роботі» [87].

Наталія Шамардіна пов'язує ікону «Трійця старозавітна з гостинністю Аврама» (Музей народної архітектури та побуту у Львові) з творчістю Миколи Петраховича [88]. На думку авторки лик ангела посередині ікони «Трійця» «... без змін відтворює риси пристоячої Богородиці грибовицького моління...» [89]. Композиційну схему авторка знаходить у гравюрах Герарда Йоде 1586, на основі опублікованих нею фактів доводить версію авторства Миколи Петраховича ікони «Трійці» [90].

Миколу Петраховича Мороховського також вважає автором двох намісних ікон П'ятницького іконостасу: «Пантократора» та «Одигітрії» [91].

У цьому ж таки виданні стаття Александровича [92], в якій історик на основі архівних матеріалів приходить до висновку, що іконостас до Федора Сеньковича «... складався з трьох ярусів: цокольного, про який нам нічого не відомо, намісного та празничного» [93], та розкриває частково спостереження над реставрацією ікони «Тайна вечеря», що переписували її неодноразово, але акуратно та в межах контуру [94].

Олег Сидор публікує ікону «Різдва Богородиці» та подає напис, в якому йдеться, що ця ікона походить з іконостасу у Великих Грибовичах [95].

У наступній роботі Володимир Овсійчук пов'язує історичне середовище Львова з творчістю Федора Сеньковича та Миколи Петраховича [96].

Цей же автор знову повертається під іншим аспектом до авторів успенських ікон [97] —переглядаючи та аналізуючи засади мистецтва Відродження в Україні. Він зупиняється на творчості майстрів Ф. Сеньковича та М. Петраховича-Мороховського, постаті художників розкриваються у контексті стилю того часу, як в мистецтві: «Проникнення світського полегшила відсутність дріб'язкового контролю і над виконанням ікон, бо будь-яке відхилення від традиції не осуджувалось» [98], у їхніх творах він помічає, як вперше в українському мистецтві з'являється життєвість та цікавість до півтонів, вже є початки реальних зображень архітектури, природи та сцен із буденного життя [99] та навіть кольори одягу громадян, за яким визначався соціальний прошарок [100].

Праця вдало характеризує засади суспільства Відродження в Україні.

Міляева коротко подає особливості творчості Федора Сеньковича та його учня Миколи Петраховича, опубліковує репродукції ікон пасійного чину і двох ікон з села Великі Грибовичі: «Свята Трійця» і «Спас Нерукотворний» та їхні розміри [101].

В. Александрович стверджує, що нове малярство остаточно: «... утвердили П'ятницький та Успенський іконостаси» [102], і що Микола Петрахович, «використовуючи графіку Віріксів, опирався на класичний пізньовізантійський типаж» [103]. Таким чином, він вважає, що саме графіка Віріксів визначила нову іконографію ікон іконостасу.

У контексті тематики львівських малярів кінця XVI ст. автор торкається питання походження маляра Федора Сеньковича і атрибуції ікон П'ятницького іконостасу [104].

Александрович докладно досліджує історіографію питання про походження Федора Сеньковича та про його творчість [105]. Важливим в цій статті є вперше надрукований у повному обсязі заповіт Федора Сеньковича та «Лист щирецького вїта райців до львівського міського уряду, виставлений на прохання Марухни, вдови щирецького міщанина маляра Семена, про походження її сина, львівського міщанина, маляра Федора Сеньковича», що назавжди припиняє гіпотези про навчання у Лаврина Пухали, «Свідоцтво львівського раецького уряду про походження язлівецького маляра Яцька Сеньковича, сина щирецького маляра Семена, брата Федора Сеньковича» [106]. Таким чином, з цього заповіту Володимир Александрович робить висновок про походження Федора Сеньковича зі Щирця з родини маляра.

Автор статті, який і є реставратором ікон страсного чину, Вуйцик [107], подає розміри та стилістику ікон і поділяє їх на три умовні групи:

1) «Умовення», «Христос з апостолами і тайна вечеря», «Моління про чашу», «Поцілунок Іуди», «Христос перед Анною», «Христос перед Каяфою», «Відречення Петра», «Христос перед Каяфою II», «Христос перед Пилатом», «Пілат вмиває руки», «Христос перед Іродом», «Бичування», «Коронування», «Несення хреста» виконання М. Петраховича. Ці страсті служили додатковим рядом і розміщувались над апостолами, як у п'ятницькому [108].

2) «В'їзд в Єрусалим», «Воскресіння Лазаря» та «Сходження до пекла» виконана Федором Сеньковичем і походить з первісного іконостасу [109].

3) «Прибавання до хреста», «Розп'яття» і «Покладання до гробу» виконані в другій половині XVIII ст. і є копіями з творів західно-європейських майстрів» [110]

Александрович у статті «Іконографічні особливості складу ансамблю ікон предвїтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616–1638 років» на основі вже зробленого та нових матеріалів досліджує тенденції у формуванні іконостасу XVII ст., такі як образи «шести святих воїнів», «Сон Якова та боротьба Якова з ангелом» і «Покров Богородиці» [111].

Таким чином можна стверджувати, що накопичений попередніми дослідженнями джерельний матеріал дає точну хронологічну картину створення пам'ятки, атрибуції ікон, спостереження над їхнім стилем. І власне це забезпечує ґрунтовну базу для рішення заявлених нами з початку статті проблем вивчення цієї непересічної пам'ятки.

1. *Zubrzycki D.* Kronika miasta Lwowa. — Lwów, 1844 — S. 272, 192, 492.
2. Там само. — S. 272;
3. Там само. — S. 232–233;
4. Там само. — S. 272;
5. Там само. — S. 221;
6. Там само. — S. 192;
7. *Supplementum ad historica Russiæ monumenta, ex arhivis ac bibliothecis extranies. A collegio arch/Eographico.* — Petropoli, 1848. — ...CLXVIII.
8. Акты, относящиеся к истории Западной России. — СПб, 1848. — Т. 3. «1547 Марта 6. Окружное послание Киевскаго митрополита Макария Литовско-Русскому православному духовенству и мирянам, о пожертвованях на возобновление Успенской церкви в Львове.»; «...абы в коротком часе тот мур на грунт не пал и людем побитья и шкоды накладу церковному не поделал; где ж они хотячи на том же местцы церковь новую Успения Пречистой Богородицы змуровати, просили нас за то, абыхмо о том до вашей милости, за ними в причине, лист наш писати казали» (№ 6 — С. 18–19).
9. Там само. — № 157. — С. 301.
10. *Supplementum ad historica...* — CLXXX. — S. 542.
11. Там само. — S. CLXXXI.
12. Там само. — S. CLXXXIX–CXСII.
13. Там само. — S. 1–2.
14. Там само. — S. 3–4.
15. Там само. — S. CXСVII–CXСVIII.
16. *Sobieszczański F. M.* Wiadomości Historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce. — Warszawa, 1849. — Т. II. — S. 43.
17. Акты, относящиеся к истории Западной России. — СПб, 1851. — Т. IV. — С. 44–47: «...три посланія Терновскаго митрополита Діонисія...» (№ 34)
18. Там само. — № 173; С-261 (у В. Александровича названо Ісаю Болобана унівсько-го архімандрита, Федором Балабаном: *Александрович В. Федір* Сенькович: Життєвий і творчий шлях львівського маляра // Львів: Місто — суспільство — культура: 36. наук. пр. / За ред. М. Мудрого. — Львів, 1999. — С. 46; С. 640; іл.
19. Памятники, изданные Временной комиссией для разбора древних актов, Высочайше учрежденною при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. — К., 1852. — Т. 3. — С. 73–79. (За Я. Ісаєвичем, «братствами, згідно з термінологією самих джерел, доцільно називати ті організації, які поширились на Україні з 80–90-х XVI ст., і від попередніх об'єднань міщан дисциплінованістю своїх рядів...» (*Ісаєвич Я. Д.* Братства і їх роль в розвитку української культури XVI–XVII ст. — К., 1966. — С. 32). «Поширення братств на Україні наприкінці XVI і в XVII ст. проходило під безпосереднім впливом діяльності Львівського Успенського братства» (Там само. — С. 38).

20. Белоус Ф. Описания икон по церквям русским в столичном граде Львове. — Львов, 1858. — С. 38–39.

21. Акты, относящиеся к истории Западной России. — СПб, 1863, — Т. I. — № 133. — С. 141–145.

22. Там само. — № I.

23. Там само. — № II.

24. Там само. — №№ V; VI; VII.

25. Там само. — № V.

26. Там само. — № III.

27. Там само. — №№ 1; VII.

28. Там само. — №№ XII; XIII.

29. Временник Ставропигийского института на 1882 год. — Львов, 1882. — С. 152–164.

30. Там само. — С. 155.

31. Там само. — С. 153.

32. Там само. — С. 154–164.

33. Временник Ставропигийского института на 1883 год. — Львов, 1883. — С. 158–159.

34. Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского Братства. — Львов, 1886. — Т. I. — С. 3.

35. Там само. — № 2.

36. Там само. — № 3.

37. Там само. — № 4.

38. Там само. — № 5.

39. Там само. — № 6.

40. Там само. — № 86.

41. Там само. — № 117.

42. Там само. — № 118.

43. Там само. — № 96.

44. Там само. — № 90–94.

45. Там само. — № 99.

46. Там само. — №№ 69; 70.

47. Там само. — №№ 71; 72.

48. *Łoziński W.* // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce (SKHS.) — Kraków, 1893. — Т. 4. — S. LVIII–LIX; LIX.

49. *Bostel F.* Z dziejów malarstwa. Lwowskiego. — Kraków, 1893. — S. 23; «... Fedko...» i «... Fedko Malacha...» (S. 9); «— 1600. Fedko» i «— 1600. Fedko Malacha» (S. 21); «— 1547. Providus Fiedko, pictor, de anteurbio Leopoliensi (t. 326, str. 730). Może ten sam, którego wymienia p. Łoziński pod r. 1554, albo ten, poniżej w r. 1564 wymieniony jako «olim» (por. № 9) (S. 11).

50. *Łoziński W.* [Komunikat] o lwowskich malarzach XVII wieku // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce (SKHS.) — Kraków, 1896 — Т. 5. — S. XLVII.

51. Архив Юго-Западной России. — К., 1904. — Т. 11. — Ч. 1. — С. 341, 772.
52. Там само. — С. 349.
53. Там само. — С. 379.
54. Там само. — С. 471.
55. Там само. — С. 442.
56. Там само. — С. 443.
57. Там само. — С. 495.
58. Там само. — С. 664.
59. *Барвінський О.* Ставропігійська церква Успіння Пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси // Збірник Львівської Ставропігії. — Львів, 1921. — Т. I. — С. 1–54.
60. *Голубець М.* Українське малярство під покровом Ставропігії // Збірник Львівської Ставропігії. — Львів, 1921. — Т. I. — С. 280.
61. *Голубець М.* Львів: Провідник. — Львів, 1925.
62. *Антонович Д.* Хто був будівничим брацкої церкви у Львові // Праці Українського історично-філологічного товариства у Празі. — Прага, 1926. — Т. 1. — С. 171–181, 208.
63. *Копыстьянський А.* Исторический очерк сооружения Успенской церкви во Львове. — Львов, 1931. — С. 3–48, 144.
64. *Січинський В.* Вежа і дім Корнякта у Львові. — Львів, 1933.
65. *Mańkowski T.* Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. — Lwów, 1936 — S. 66–67.
66. *Голубець М.* Історія української культури: Мистецтво. — Львів, 1937. — С. 556–557.
67. *Ярема В.* Традиції і нововведення у будову іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України // Православний вісник. — Львів, 1961. — № 5/6. — С. 177–190.
68. *Gebarowicz M.* Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce. — Toruń, 1962. — S. 95–97, 221–222.
69. *Свенціцька В.* Іван Руткович та встановлення реалізму в українському малярстві. — Київ, 1966. — С. 27. Автора ікон Грибовицького іконостасу Віра Свенціцька не вказала, лише вважала: «В усякому разі живопис грибовицького іконостаса є одним з важливих етапів українського малярства XVII ст. на шляху до реалізму, а його автори — видатні майстри свого часу» (С. 28).
70. *Уманцев Ф. С.* Живопис кінця XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. — Київ, 1967. — Т. 2. — С. 288, 291, 294, 295.
71. *Gebarowicz M.* Portret XVI–XVII wieku we Lwowe. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. — S. 82–83.
72. *Міляєва А.* Стінопис Потелича: Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. — Київ, 1969. — С. 38.
73. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVII ст. — Київ, 1970. — С. 22, 45–46, 52–54, 49, 70, 84, 90, 104, 185, 204.

74. Ярема В. Автор ікон св. П'ятиницького іконостасу // Православний вісник. — Львів, 1970. — № 11. — С. 345–350.
75. Вуйцик В. Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво. — 1972. — № 1. — С. 28–29.
76. Słownik artystów polskich. — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1975. — Т. 2. — С. 200.
77. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні у XVII–XVIII ст. — Київ, 1983. — С. 161, 170, 180.
78. Там само. — С. 153.
79. Обсїйчук В. Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст. — Київ, 1985. — С. 82–88, 176.
80. Там само. — С. 138.
81. Там само. — С. 144–148.
82. Там само. — С. 146.
83. Обсїйчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. — Київ, 1985. — С. 78, 184.
84. Там само. — С. 148–151.
85. Там само. — С. 143.
86. Вуйцик В. Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI–XVII ст. // Прогресивна суспільно-політична думка в боротьбі проти феодальної реакції та католицько-уніатської експансії на Україні: Тези Респ. наук.-теор. конф. 20–22 квітня 1988 р. — Львів, 1988. — С. 141–143.
87. Там само. — С. 143.
88. Шамардіна Н. До питання про раннє бароко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петрахновича // Українське бароко в європейському контексті. — Київ, 1991. — С. 165–173.
89. Там само. — С. 165–166.
90. Там само. — С. 169–170.
91. Там само. — С. 169.
92. Александрович В. Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське бароко в європейському контексті. — С. 141–148.
93. Там само. — С. 144.
94. Там само. — С. 147.
95. Сидор О. Блаженний Йосиф і мистецтво // Записки Українського Католицького Університету Св. Климента Папи. — Рим, 1994 — Т. 86. — С. 86–87.
96. Обсїйчук В. Маляри перехідної доби (Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1996. — Т. ССXXXI. — С. 88–108.

97. *Обвійчук В.* Українське малярство X–XVIII століть: Проблеми кольору. — Львів, 1996, — С. 291–328.
98. Там само. — С. 291.
99. Там само. — С. 292.
100. Там само. — С. 298.
101. *Miliayeva L.* The Ukrainian icon: 11–18 centuries. — Saint Petersburg, 1996. — S. 47, 230.
102. *Александрович В.* Між Сходом і Заходом: мистецтво XVII ст. // Львівщина: Історико-культурні та краєзнавчі нариси. — Львів, 1998. — С. 103–121.
103. Там само. — С. 113.
104. *Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI століття: Студії з історії українського мистецтва. — Львів, 1998. — Т. 2. — С. 74–77.
105. *Александрович В.* Федір Сенькович: Життєвий і творчий шлях львівського маляра // Львів: місто, суспільство і культура... — С. 44–117.
106. Там само. — С. 113–116. Вперше на це вказує Володимир Вуйцик (Федір Сенькович в контексті стильової еволюції живопису східнослов'янських народів на переломі XVI–XVII ст. // Прогресивна суспільно-політична думка... — С. 141–143).
107. *Вуйцик В.* До питання про авторство ікон страсного циклу Успенської церкви у Львові // Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівська філія. — Львів, 2001. — Бюлетень 4. — С. 2–5.
108. Там само. — С. 5.
109. Там само.
110. Там само.
111. *Александрович В.* Іконографічні особливості складу ансамблю ікон предвівтарної огорожі Успенської церкви у Львові. 1616–1638 років // Збереження та порятунок сакральних пам'яток Галичини: М-ли Міжнар. конф. Львів, 4–5 травня 2006 р. — Львів, 2006. — С. 9–16.