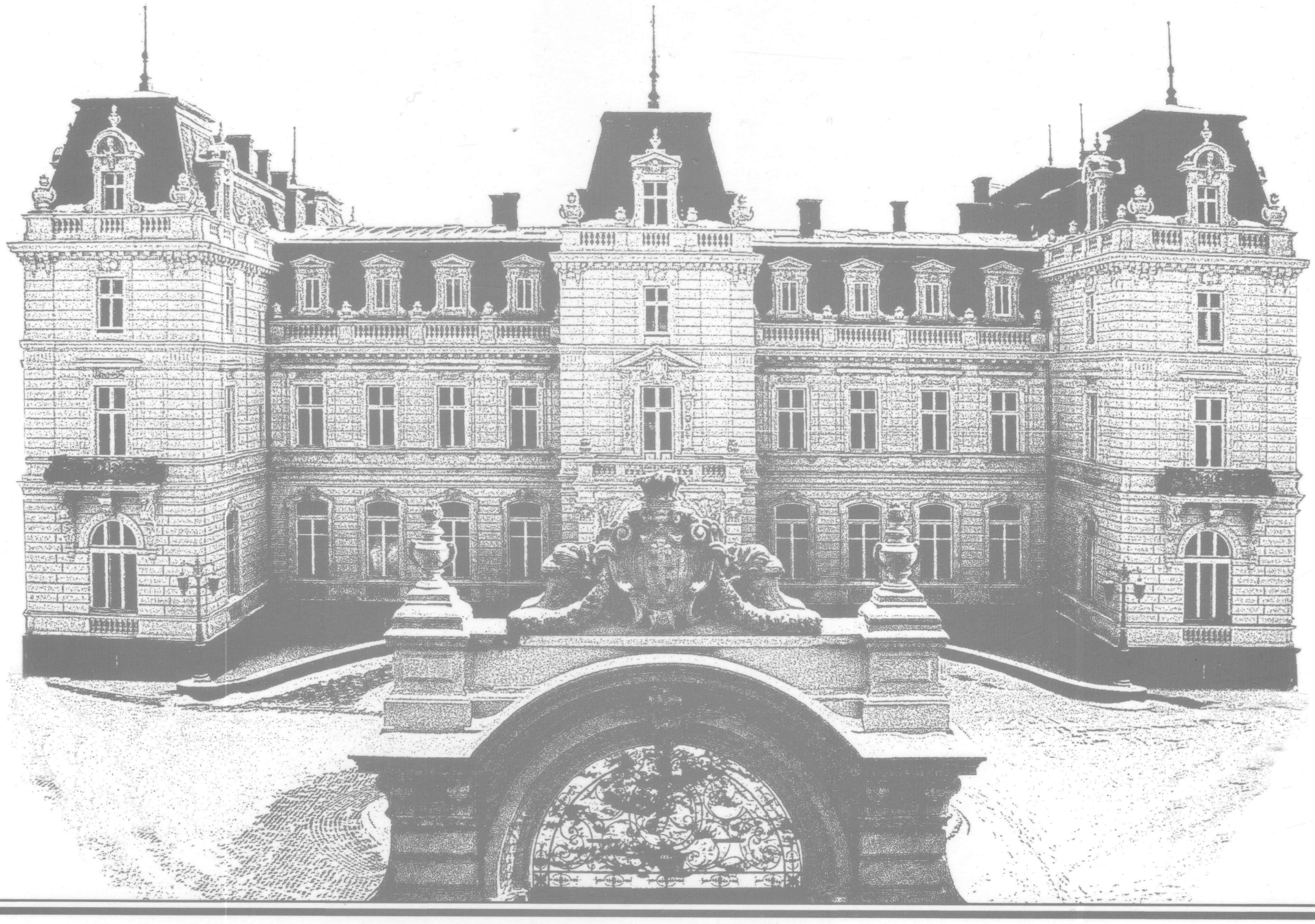
ЛЬВІВСЬКА ҐАЛЕРЕЯ МИСТЕЦТВ
Дослідження і матеріали

Науковий збірник
Випуск 1
2007



ЛЬВІВСЬКА ГАЛЕРЕЯ МИСТЕЦТВ.
Дослідження і матеріали.

Науковий збірник.
Вип. 1

Ґердан Графіка
Львів
2007

ББК Щ. я54 (4Ук)
УДК 7(082)
Д-70

Відповідальний за випуск: *директор Львівської галереї мистецтв Борис Возницький*
Упорядник збірника і автор передмови: *заст. дир. з наук. роботи Володимир Пшик*
Верстка: *Оксана Корнієнко*
Редактор: *Оксана Дудяк*

Автори статей: Оксана Козинкевич
Ігор Сьомочкін
Світлана Стець
Віта Сусак
Наталія Крокіс
Олександра Калініченко
Сніжана Спаська
Наталія Маїк
Борис Шенгера
Тетяна Сабодаш
Роман Соломка
Єлизавета Діденко
Бірульова Світлана
Володимир Пшик
Оксана Гулка
Віра Стецько
Надія Гупало

Рекомендовано до друку вченою радою
Львівської галереї мистецтв

Відновлення виходу у світ наукового збірника Львівської галереї мистецтв – довгоочікувана подія. Поява попереднього, який вийшов друком ще у 1967 р. і був, мабуть, одним із перших спеціалізованих видань серед музейних установ Львівщини післявоєнного радянського періоду і на ті часи, треба відзначити, став подією неординарною. На жаль, в подальшому це видання залишилося для нашого регіону явищем винятковим і тільки з відновленням державності, коли видавнича справа позбулася пут цензури, музейні заклади почали налагоджувати випуск своїх періодичних наукових збірників. Львівська галерея мистецтв порівняно з іншими музеями трохи затрималася в часі з підготовкою такого періодичного видання, як через певні об'єктивні, так і суб'єктивні труднощі. До об'єктивних моментів, що ускладнювали видавничу справу в 70-х та 80-х роках такого роду наукових збірників можна віднести, певною мірою, ідеологічний прес, а з іншого боку Львівська галерея мистецтв після активної збирацької роботи 60-х і 70-х роках, у зв'язку з наповненням запасників новими творами мистецтва, і звідси, потребою розширення експозиційних та фондових площ, перейшла до нагальної та болючої справи рятування пам'яток архітектури шляхом їх реставрації і музеєфікації, що звичайно поглинало багато зусиль цілого колективу у цій ділянці роботи. Зрозуміло, що в той час виходила інша друкована продукція: каталоги виставок, путівники по галереї та відділах, альбоми. З іншого боку, наприкінці 80-х і 90-х рр. відбувався непростий процес зміни поколінь серед наукових працівників музею, а також деякі із них перейшли працювати в інші наукові установи. З галереї відходили досвідчені і з великим багажем знань дослідники, а на їх місце приходила молодь, яка не була спроможна відразу включитися в процес активної наукової праці. Надалі багато зусиль вимагала подальша музеєфікація нових і нових відділів, створення тематико-експозиційних планів нових філіалів, наповнення їх експонатами. Із набуттям нашою державою незалежності важливим питанням, що також стало на порядок дня, було завдання по-новому показати наше історичне минуле, зокрема з патріотичних позицій розкрити фальсифіковані та стереотипні штампи минулих часів щодо висвітленя неординарних особистостей українського минулого. У цьому напрямку галереєю було підготовлено і здійснено дві, можна стверджувати, загальноукраїнські по масштабу художньо-історичні виставки: "Гетьман Іван Виговський. Постать і доба" та "Іван Мазепа. Погляд крізь століття", створення яких теж вимагало значного наукового опрацювання. Принагідно можна вказати, що завдяки цим двом виставкам, Львівська галерея мистецтв реалізувала напрацьований тоді науково-експозиційний матеріал, створивши у 2004 р. "Музей-меморіал гетьмана України Івана Виговського" в селі Руда Жидачівського району, де колись знаходився центр родинних маєтностей Виговських на Львівщині.

У лютому 2007 р. Львівська галерея мистецтв відзначила свій 100-літній ювілей, до якого було приурочено цілий ряд заходів. Серед них заплановано і вихід у світ цього наукового збірника, який через 40 років робить другу спробу налагодити дуже потрібну справу наукового вивчення музейної збірки, процесів історико-культурного та мистецького розвитку, а також проблем музейного будівництва у незалежній Україні та інших питань матеріальної культури і духовності нашого народу. Думається, що окрім творчого потенціалу, який, маємо надію, буде зміцнюватися у Львівській галереї мистецтв, у наступних випусках цього наукового видання братимуть участь дослідники та спеціалісти у цих ділянках знань інших установ та закладів, що підсилить його суспільну роль і значення.

Розділ 1. ДОСЛІДЖЕННЯ. ПАЛАЦ ПОТОЦЬКИХ У ЛЬВОВІ

Козинкевич Оксана,
Сьомочкін Ігор

Наприкінці XVIII та остаточно у XIX ст. Львів пориває межі середньовічних міських мурів і колишні передмістя перетворюються на справжні будівельні майданчики, де найяскравішими прикметами стають новозведені палаци для давніх руських та польських родів, тепер лояльних громадян Габсбурзької монархії.

Так, 1817 року графиня Маріанна Ева, з Коморовських Потоцька, розпочинає перебудову в стилі ампір своєї новопридбаної власності – палацу на Галицькому передмісті, і для цього запрошує архітектора з Ланьцута Ф. Баумана. Зараз ця будівля більше відома під назвою "палац Бесядецьких". У 1830 році в цьому ж стилі виконує перебудову палацу Баворовських (колишнього арсеналу Сенявських) Ігнаци Шамбре (Chambrez), (найчастіше прізвище цього архітектора пишуть українською мовою як Хамбрез). Класицистичного характеру набуває у 1840-і рр. споруда палацу Замойських (арх. Й. Шмідт), що на початку вул. Зеленої (в середині XIX ст. – місце зібрань масонської ложі). Ще вище по Зеленій в 1829 р. зводять свій ампірний палац графи Малушинські, який на поч. XXI ст. практично цілковито знищили. Крім класицизму та ампіру місцеві нобілі звертаються й до неоготики. Єдина львівська палацова будівля в цьому стилі – палац Туркуллів-Камелло, пізніше Дідущицьких, зведений на вул. Пекарській бл. 1840 року.

У другій половині XIX ст. починає входити в моду французька палацова архітектура XVII ст. (іноді цей стиль називають "барокізованим ренесансом"). Перший такий палац повстав у 1868 році на вул. Коперника, у її верхній частині. Його збудували для графа Леона Сапіги за проектом А. Куна (Kuhn). Під час будівництва можна було почути вислів – "Сапіга будує Лувр!". Незабаром до цього ж ренесансово-барокового стилю зверталися Дідушицькі, будуючи під Замковою Горою на вул. Курковій (тепер – Лисенка) свій величний палац (1873 р., архіт. Й. Енґель). Тоді ж у 1873 р. з пізнішими перебудовами 1890-х рр. зводять на вул. Пекарській палац для графів Семенських-Левицьких (архіт. І. Левинський, Я. Кудельський, А. Ваґнер).

Наприкінці XIX ст. з цими палацами сперечаються у надмірній помпезності розкішні вілли: вілла власниці фабрики гіпсу – Юзефи Франц (ріг вул. Мельника та Коновальця) та вілла відомого геолога та мандрівника Еміля Дуніковського (вул. Драгоманова), пізніше викуплена українцями як експозиційне приміщення Національного музею.

Однак, усіх перевершили стриманою, згармонізованою, вражаюче блискучою спорудою на вулиці Коперника графи Потоцькі. На той час рід Потоцьких був чи не найбагатшим і найзнаменитішим на галицьких землях, авторитетним в цілій Європі.

Потоцькі – шляхетська родина гербу "Пілява". Їм належали володіння у багатьох воєводствах. Засновник гербу Олександр (син Мирослава) мав восьмеро синів. Один з них – Сулислав з Потока. Він почав так себе називати, бо володів Золотим Потоком на Поділлі (тепер – Тернопільська область). Так само підписувався він і на листі до польського князя Лєшка Білого у 1217 р., будучи сандомирським кастеляном. Найбільш відомими представниками роду були: Якуб Потоцький – гофмейстер королевича Августа, сина Зиґмунда I; Микола Потоцький – коронний гетьман, розбитий Богданом Хмельницьким під Корсунем; Андрій Потоцький – польський коронний гетьман, що брав участь у Хотинській битві в 1621 р.; Юзеф Потоцький – польний гетьман, нарешті – найвідоміший представник "Золотої Піляви" Микола Потоцький – староста канівський, бешкетник, пройдисвіт і церковний меценат.

Родина Потоцьких має дві гілки: перша – Гетьманська або Срібна Пілява, друга – Примасівська або Золота Пілява. У свою чергу Срібна Пілява поділяється на три лінії: на Ланьцутську, Тульчинську лінії та лінію Євстахія. Саме Ланьцутська лінія Гетьманської гілки має для нас інтерес. Її заснував син войовничого Станіслава Потоцького – Андрій, який наприкінці XVII ст. став можновладним паном Станіславівщини, з 1684 р. – польним гетьманом. Окрім того, він був коломийським, галицьким, снятинським, вінницьким, лежайським, вишгородським старостою. Помер у 1691 р. Всі старостівські звання і землі переходять його синові Юзефу, який з часом розширює свої володіння. У 1695 р. купує Чарторийськ, Калку, Рафалівку, Немирів, Збараж, Заложці, Ладижин, Волоч. З 1735 р. він великий коронний гетьман. Продовжує лінію Юзефа його син Станіслав, власник Станіславова (тепер – Івано-Франківськ), Збара-

жа, Тернополя, Бродів та ін. Наступний спадкоємець – Вікентій – володар численних земель та з 1773 року – коронний підкоморій. Після нього главою Ланьцутської лінії став Юзеф Потоцький – наймолодший син Станіслава і Гелени з Замойських. Так сталося тому, що син Вікентія Потоцького Франциск помер без нащадків. Юзеф Потоцький з 1767 р. – коронний крайчий, кавалер орденів Білого Орла та Святого Станіслава. Його маєтки успадкував Ян Потоцький – відомий мандрівник, дослідник слов'янства. В Яна було два сини – Альфред та Артур. Старший син Альфред I (1784-1862) у 1838 р. заснував славнозвісний Ланьцутський майорат, який входив до складу якої входило і Львівського воєводства. Альфред I був видатним державним діячем: у 1808-1810 рр. та в 1831-1842 рр. він – камергер, у 1832 р. також підкоморій в уряді Галичини, в 1839 р. – маршалок (головуючий) галицького сейму, в 1842 та у 1858 рр. – таємний радник. Всі його маєтки успадкував син – Альфред II Юзеф Потоцький (1817-1889), майор Ланьцутський, володар Перемишля, Борщова, Ладанців, Витисків, Будькова, Підгородища, Постельки, Коцурова, Підмонастиря, Романова, Сідлісок, Старого Села, Гути, Коломиї, Гринева, Водників, Бойківців та ін. Як і батько, він займав високі урядові пости: камергер, депутат галицького сейму, міністр сільського господарства, з 1875 по 1883 рр. – намісник королівства Галичини і Лодомерії, найбільшої тодіавстрійської провінції. В ці роки Альфред II переважно перебував у Львові. Це був талановитий, досвідчений політик, хоча й м'який за характером. Говорили, що його шанують навіть вороги, а не рахуються з ним навіть прихильники. Можливо тому, що він був палким прихильником українсько-польської співпраці, перебуваючи під впливом панславізму. Останні роки життя Альфред II провів в Парижі, де й помер 1889 р.

Справу батька продовжив син Роман (1851-1915), який багато зробив для збільшення родинних володінь та прибутків. Свою суспільно-політичну кар'єру він почав від голови мисливського товариства, а закінчив депутатом Галицького сейму. Нащадками Романа були його сини Альфред III (1886-1958) та Юрій (1889-1961 рр.). Після 1939 і до 1944 року Потоцькі перебувають тільки в Ланьцуті, а пізніше покидають і Польщу.

***

Палац графів Потоцьких – яскравий зразок палацової архітектури історизму, одна з найцікавіших архітектурних пам'яток Львова й України взагалі.

Палац розташовано на ділянці Галицького передмістя. Історія її забудови починається в 1535 р., коли ці багнисті землі придбав городянин Іоан Микулка, тому в XVII ст. ділянка називалась "Микуличинською", вона мала два млини та цегельню, згідно тогочасних документів коштувала 400 золотих. Другу частину теперішньої палацової території місто викупило в Єфросинії та Андрія Пелків за 1300 золотих у 1548 р.[1] Вулицю, що прямувала на захід від ринку стали називати Сокільницькою, оскільки вона вела до села Сокільники. Пізніше її нижня частина отримала назву Широкої, а верхня почала називатися вулицею Святого Лазаря; в 1871 році обидві вулиці були об'єднані у вул. Коперника. На планах XVIII ст. на місці майбутнього палацу існує сад з невеликою будівлею на заході ділянки. Після реформ, які впорядковували облік та оподаткування нерухомої власності, згадана парцеля (ділянка) набула конскрипційний № 16¼ [2]. Власністю Потоцьких цей грунт (земля між вулицями Коперника, Тихою, Оссолінських (тепер Стефаника), Хоронщизни (Чайковського), Лінда (Ф. Ліста) стає згідно записів у міських актових книгах з 1822 року. На планах 1822, 1829 та 1841 років бачимо нерегулярну розбивку зелених насаджень з овальною клумбою посередині[3]. З заходу цієї незабудованої частини на планах XVIII та першої пол. XIX ст. позначена невелика, квадратна у плані споруда з виступами двох ризалітів. На акварелі Т. Чишковського (1840 р.),

---

[1] *Долинська М., Тарнавська Р. Передісторія палацу Потоцьких // Галицька брама. – Ч. 11(47). – листопад 1998. – С. 7.*

[2] *Державний архів Львівської області (ДАЛО). – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 5444. – Арк. 29.*

[3] *Plan Lwowa i jego przedmieść z końca XVIII wieku, Archiwum Wojenne (Kriegsarchiv) we Wiedniu; Plan Lwowa z ok. 1829 r. J. Trentsensky w Wiedniu, Archiwum Wojenne (Kriegsarchiv) we Wiedniu; Fragment planu Lwowa z 1841 ("Türken Schanze"), Biblioteka Narodowa w Warszawie, Zbiory Kartograficzne; Plan Lwowa z 1887 r. Rysował Jan Chowaniec, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, Zbiory Kartograficzne. [w:] Czerner O, Lwów na dawnej rycinie i planie, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997, ill. 118; 120; 74; 198.*

мальованій з гори Вроновських ще до спорудження цитаделі, бачимо на цьому місці дві двоповерхові споруди з високими гонтовими дахами[4]. Фрагментарно представлена будівля візуально підтверджує існування забудови на центральній частині грунтів Потоцьких. Вірогідно, саме вона позначена на ситуаційному плані 1858 р. Перед будинком вказані клумба та сад, а на місці, де зараз розміщений палац, – дров'яна комора[5].

4 липня 1885 року вповноважений графів Потоцьких доносив, що на ґрунті під № 16 ¼ існував у давні часи двоповерховий житловий будинок – так званий палац, який у 1860 або у 1861 роках розібрали в зв'язку з його аварійним станом[6]. Очевидно, що йдеться саме про будівлю, яку бачимо в акварелі Г. Чишковського та на планах 1-ої пол. XIX ст.

В архівній справі будівництва палацу Потоцьких знаходиться проект палацу, датова ний 9 серпня 1822 року і підписаний архітек тором І. Шамбре. У проекті зображено фасад видовженої двоповерхової будівлі, витриманої в класицистичному стилі, з центроосьовою композицією фасаду, підкресленою ризалітом з аттиковою балюстрадою[7]. Важко уявити, що така будівля, у разі реалізації проекту у 1822 році, була розібрана у зв'язку зі старістю вже у 1860 р. Можливо, Потоцькі планували будівництво палацу на новому місці після продажу в 1822 році свого давнього палацу Коморовським[8]. Однак, давня споруда, очевидно, їх не задовільнила. Тим більше, що Альфред І Потоцький проводив більше часу в своєму замку в Ланьцуті. В інвентарі Потоцьких 1869 р. зазначений 3-поверховий будинок, в якому 2-й поверх належав спадкоємцеві гр. Роману Потоцькому, а партер і 1-й поверх були віддані третім особам[9]. Проте місцезнаходження цього будинку в інвентарі не вказане. У 1870-х роках згадується сад і два садових будинки, що вимагають ремонту дахів. Однак, з приводу "zamiaru J. Exel. J. W. Alfreda hr. Potockiego wystawienia pałacu mieszkalnego i zdemolowania tych budynków o pokrycin nowym mowy być nie może" (Згідно намірів Його Ексцеленції Ясно Вельможного Альфреда графа Потоцького щодо будівництва нового мешкального палацу і ліквідації цих будинків, ні про яке нове покриття мови не може бути)[10]. Це перше повідомлення, датоване серпнем 1875 року, про планування будівництва нового палацу.

23 травня 1878 року будівничий Август Шуман запроектував огорожу, а зобов'язався її виконати столяр Юзеф Урбан. Вартість робіт оцінювалась за підрахунками, на суму 275 золотих. Проект відхилили, оскільки він не відповідав вимогам однієї з головних вулиць міста[11].

1875 року граф Альфред II Потоцький був призначений намісником Галичини – Лодомерії (1875-1883 рр.). Отже тепер йому слід було замислитися про відповідну до нового високого рангу резиденцію в столиці провінції, яка б не була гіршою від Ланьцутського замку. Будівництво презентабельної резиденції у Львові стала необхідністю: як свідчать документи від 1885 р. "палац повинен бути збудований протягом кількох років, згідно заповіту (графа)"[12].

Граф Потоцький отримав концесію на будівництво палацу в 1888 році. Автором проекту був французький архітектор Луї Альфонс Рене Альфред Довернь (Dauvergne)[13] – доволі відомий та популярний на своїй батьківщині. Зокрема, йому належить проект мерії в Мезон-Лафітт (Maison Laffite) 1887 р., після зустрічі з ним в Парижі Альфред II Потоцький заангажував його до проектних робіт. У старих львівських путівниках цього архітектора називають деколи Людвік д'Овернь (Людвік з Оверні), наголошуючи на його буцімто дворянському походженні.

18 травня 1889 р. Альфред II Потоцький помер. Спадкоємцем стає Роман Потоцький (1851-1915) та його дружина Єлизавета з Радзивілів. Романові належав маєток в Ланьцуті, і на той час він був найбільшим володарем – 104 маєтки у Галичині площею 50 тисяч гектарів.

---

[4] *Чишковський Т. Львів. 1840: [Акварель]. Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Кабінет мистецтв // Каталог гравюр XVII-XX ст. з фондів Львівської Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР (архітектура Львова). – Київ, 1989. – Кат. 50.*

[5] *ДАЛО. – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 5443. – Арк. 80.*

[6] *Там само. – Спр. 5444. – Арк. 26.*

[7] *Там само. – Спр. 5443. – Арк. 79.*

[8] *Цей палац був вибудований у сер. XVIII ст. (пл. Галицька, 10), почергово належав Гарані, Бесядецьким і Потоцьким. Як палац Потоцьких представлений на гравюрах поч.. XIX ст..*

[9] *ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф. 84 (Пот.) – 20. – Арк. 1-10.*

[10] *ДАЛО – ф. 2. – оп. 1. – стр. 5444 – арк. 24.*

[11] *ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Відділ рукописів. Ф. 84 (Пот.) – 18. – Арк. 1.*

[12] *ДАЛО – ф. 2. – оп. 1. – спр. 5444 – арк. 28.*

[13] *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 8, Leipzig 1913, S. 445.*

Роман не брав такої активної участі в політичному житті, як його попередники. Як і батько, він симпатизував віденському двору, був кавалером Ордену Золотого Руна. Дуже любив свій родинний Ланьцут, в якому з 1889 по 1912 рр. здійснював велику перебудову палацу. З'являються нові ризаліти палацу в стилі французьких резиденцій XVII ст., закладено систему водопроводів, проведено каналізацію, центральне опалення, електричне освітлення і телефони.

У 1889 році урядовці львівського магістрату констатують, що будівництво палацу на вул. Коперника проводиться дещо відмінно від затвердженого проекту[14], доповненого ще одним протеже Потоцьких, архітектором Юліаном Цибульським, котрий походив з Ланьцута.

На нових планах окрім підпису Ю. Цибульського з'являється ще один – архітектора Людвіка Рамулта[15]. Зміни у плануванні споруди не були суттєвими: значно більший виступ отримав центральний ризаліт. Передбачався новий мансардовий поверх. Таким чином, сам будинок був частково розширений порівняно з первісним проектом. Ю. Цибульський прагнув збільшити життєвий простір – ймовірно, це було бажання господаря. Згідно повідомлень самого Ю. Цибульського, палац збудували ще у 1889 р.[16] Пластичне оздоблення палацу проводилося й пізніше. Автором скульптурного декору правдоподібно був Петро Гарасимович, вірогідно долучився до нього й професор Львівської політехніки Леонард Марконі.

"Найбільш французьким за своєю архітектурою" називають Палац Потоцьких дослідники. Будівля взорована на архітектуру палацу XVII ст. у Месон-Лафітт (архіт. Ф. Мансар), що становить прототип так званих резиденцій "Entre cour et jardin" – яскравого прикладу стилю Людовіка XIV, що його визначають як "бароковий класицизм" (подекуди трапляється назва "французький ренесанс"), коли логічне розпланування об'ємів поєднується з зовнішнім багатством форм[17].

Як і французький першовзір, львівський палац у плані має прямокутну форму з незначними бічними крилами та центральним ризалітом. Аналогічним є й зовнішній вигляд обох споруд, де акцентами виступають високі мансардові дахи. На витвір Л. Доверня вплинула також архітектура палацу у Во-ле-Вікомт (Vaux-le-Vicomte) авторства іншого французького архітектора – Л. Ле Во: півкругла тераса з тильного фасаду, критий портик під'їзду, розташування кімнат. Таким чином, палац Потоцьких у Львові розпочинає певну "французьку" лінію в архітектурі львівського історизму, що найбільш яскраво виявлена у 1890 р. у творчості Юліана Цибульського (зокрема, майже всі будинки на вулиці Глібова). Саме в ці роки на "французький манір" перебудовують палац Семенських (1892-1894 рр., архітектори І. Левинський, Т. Кудельський, А. Ваґнер), на одній з центральних вулиць – Академічній – з'являється увінчаний "французькими" дашками над ризалітами будинок № 10, – архітектор Я. Шульц. На противагу "неофранцузькому" стилю у 1890 роках у Львові з'являється й "необароко" віденське. (Найяскравіший приклад – Шляхетське (Кінське) казино, 1897 р., архітектурна фірма Г. Гельмера і Ф. Фельнера).

Зазначимо однак, що перша споруда у "французькому стилі" доби історизму з'явилася ще 1868 року, – це палац Сапігів, зведений за проектом архітектора А. Куна. Однак вона була взорована конкретно на новий Лувр (сер. IX ст.), а не безпосередньо на французьку архітектуру XVII ст.

Палац Потоцьких площею 10 004, 54 м^2 вартістю 1 100 000 корон, зведений з цегли, на пивницях. Композиція – центральноосьова. Двоповерховий, з додатковим мансардним поверхом у центральній частині; ризаліти триповерхові, увінчані "французькими дахами". Дахові конструкції дерев'яні, фасади рустовані, з пластичним оздобленням з гідравлічного вапна[18].

Центральний вхід оформлює портик іонічного ордеру, з протилежного, східного боку – півкругла тераса. Від вулиці Коперника територія відділена прозорою огорожею на кам'яному цоколі, утвореному кам'яними стовпами, увін-

---

[14] *ДАЛО. – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 5444. – Арк. 34.*

[15] *Там само. – Спр. 5443. Арк. 40-42.*

[16] *ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. Пот. – 447 // Михалюньо Б. Історична довідка на пам'ятку архітектури XIX ст. – колишній палац графів Потоцьких у Львові, вул. Коперніка № 15. – Львів, 1975 // Архів інституту "Укрзахідпроектреставрація". – Л-18/13.*

[17] *A. Dulewicz. Słownik sztuki francuskiej, Warszawa 1981, S. 474.*

[18] *Уперше гідравлічне вапно застосував Л. Марконі в кінці 1870 р. під час скульптурного оздоблення будови Державної Директорії залізниці. Дуже правдоподібно, що саме той скульптор, найпопулярніший у Львові був автором декору палацу Потоцьких.*

чаними різьбленими фламбо, з металевими класицистичними решітками між ними. Завдяки пластичним вигинам в місцях примикання огорожі до сусідніх будинків, вона дещо втоплена щодо червоної лінії, таким чином розширюючи тротуар. На центральній осі запроектована парадна брама з оздобними воротами мистецького ковальства, заглибленими щодо фланкуючих браму мурованих портьєрок. Це – одноповерхові споруди, криті "французькими дашками", які перегукуються з дахами мансарди палацу. Парадний під'їзд утворено критим портиком, до якого ведуть лукоподібні в плані пандуси. Центральна клумба організовує колоподібний рух.

Інтер'єр палацу вирішений в стилі Людвика XVI. Плани, рисунки, а також описи залів і палацових кімнат, виконані у 1931 р. інженером Володимиром Маньковським, засвідчують, що в партері розташовувався хол, салон Червоний (Салон Головний), у якому стіни оформлені шовком з лакованою ліпниною в стилі французького ренесансу. Стелі з багатою золоченою ліпниною, свічники кришталеві з бронзовими амурами. Камін з білого мармуру та золоченої міді, шість бічних свічників. Багато різьблена і золочена консоль[19]. "Білий зал" (Салон рецепційний), в якому була "підлога паркетна и узористо, з додатками шляхетного дерева"; "стіни обшиті мармуром, оздоблені золоченням і вмонтованими дзеркалами у бронзових золочених рамах, стелі з золоченою ліпниною. Галерея для музикантів на висоту в півповерха, з окремим входом з бічної сходової клітки, з балконом, оздобленим металевою, гнутою, частково золоченою балюстрадою"[20]. Їдальня, в котрій "вся стіна декорована ліпниною, стеля в гіпсатурах з багатим золоченням. Камін мармуровий з різьбленим медальйоном, ліпниною і гермами, а також олійним полотном – натюрмортом. Три жирандоля з кришталю та бронзи таких же в настінних підсвічниках"[21] спальня, кімната, бібліотека, ванні кімнати, кухні. На першому поверсі знаходився Салон камінний, салончик графа Ординати, кімнати "Голуба", "Рожева", "Червона", спальня. Другий поверх використовувався для прислуги.

Загалом В. Маньковський описав 28 приміщень першого поверху. На другому нарахував 36 кімнат. На третьому розташовувався великий зал. Він мав паркетну підлогу, пофарбовану стелю, прикрашену ліпниною, двоє вікон і дверей, що виходили на балкон і ще двоє дверей, які вели до сходової клітки. На цьому поверсі, за В. Маньковським – 32 кімнати. Далі йде опис підвалів, в яких знаходились технічні приміщення, пов'язані з паровим опаленням, обслуговуючим партер та 1-й поверх двома паровими котлами. Тут же розташовувалась пральня та вентиляція для всього будинку. Висота їх 3 м, партеру – 5 м 20 см, другого поверху – 4 м 30 см, третього (мансардного) – 3 м 50 см. В портьєрках були житлові та гостинні покої[22]. Завершує опис інформація про дах, який був покритий сланцем і бляхою.

В описі зазначені також речі, що знаходились в кімнатах: меблі, килими, фаянс, живописні твори та скульптура, оцінені описуючим у 1 млн. злотих. Доля цих речей невідома.

На ситуаційному плані 1888 р. показане планування парку, розбитого за палацом, а також квітник перед головним фасадом. На той час стара молочарня та стайня при вул. Тихій були розібрані. На плані вказана нова стайня та каретна, локалізовані на південний захід від палацу, а ще далі – будинок управління на вул. Оссолінських, 7 (теперішня Стефаника). Вони виникли одночасно з палацом і запроектував їх Ю. Цибульський[23].

Наступником Романа Потоцького був його син Альфред (Альфред III), котрий став власником палацу 1915 р. Він не дуже полюбляв Львів і більшість часу проводив у Ланьцуті, розмірковуючи про те, щоб здати львівську будівлю в оренду або й зовсім її продати. Військові дії внесли свої корективи до історії споруди. Перші пошкодження принесла листопадова війна у 1918 р. Дві гранати потрапили у палац з південного боку. Перша з них впала перед палацом, а друга – на терасу палацу. Загалом було нанесено шкоди на суму 12 000 польських крон.

У лютому-березні 1919 р. в прискореному темпі проводились реставраційні роботи (під керівництвом архітектора Августа Кормана) –

---

[19] *ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів – ф.-84 (Пот.) – 18 – арк. – 2-10.*
[20] *Там само.*
[21] *Там само.*
[22] *Там само.*
[23] *ДАЛО. – Ф. 2. – Оп. 1. – Спр. 5444. – Арк. 34.*

в ньому планувалось розташувати резиденцію Антанти під орудою генерала Бартолом'ю. А.Корманзавиконаніроботиотримав4200корон. У роботах брали участь Мар'ян Бендль – бляхар (отримав 5750 корон), Юзеф Шімель – скляр, Кароль Доманський – муляр, Ян Шпильський – електромеханік. Не встигли відновити садибу, як сталось нове лихо. 22 листопада 1919 року, в роковину перемоги поляків над українцями у битві за Львів, американський пілот Едмунд Грейвс, що виконував фігури пілотажу над центром міста, несподівано втратив управління літаком і врізався у праве крило палацу Потоцьких. Виникла пожежа: цілком згорів дах, було значно ушкоджене західне крило палацу[24].

10 грудня 1919 року Альфред Потоцький відсилає скаргу до суду супроти державної казни, в якої вимагає, аби реставрація відбувалась заходами держави. Він також пропонує, щоб була створена спеціальна комісія, котра б описала стан палацу і підрахувала усі шкоди через сумнозвісну подію. Власник запропонував для проведення обстежень залучити архітекторів Станіслава Холонєвського та Михайла Ковальчука. Суд погодився і 31 грудня розпочалось обстеження. Ось що пізніше писав голова комісії Станіслав Холонєвський: "Упродовж декількох днів комісія проводила обстеження палацу, були зроблені необхідні обміри, накреслено плани 1, 2, 3 поверхів, даху і садиби".

Ось про що йдеться в матеріалах з архівів гр. Потоцьких з Ланьцута: "Дахова конструкція дерев'яна, майже зовсім знищена, а інтенсивність вогню знищила вогнетривке покриття з бляхи, різноманітні прикраси з заліза та бляхи, покриття мансардної похилості з англійського сланцю, обрамлення та гребні мансардних вікон з каменю, скульптурні прикраси, карниз над коронаційною балюстрадою, головний карнизом будинку внаслідок високої температури, викликаної вогнем, дуже пошкоджені і вимагають усунення та заміну їх новими. Шалювання та покриття бляхою карнизів спалено і знищено. Вікна на горищі і третьому поверсі знищено. У деяких місцях будинку вогонь перепалив перекриття над третім поверхом. Під час гасіння пожежі вода через перекриття просочилась у приміщення нижніх поверхів, внаслідок чого там з'явилась волога. З'явилась вона й в інших місцях. Її вдається усувати при покритті будинку дахом. Вологість у перекриттях, підлогах може викликати трухлявість. Аби усунути це необхідно зняти підлогу і провести штучне осушення. Потім слід відремонтувати дрібні пошкодження дверей та вікон"[25].

Далі комісія склала кошторис. Детально описуючи споруду, враховуючи обмірні, каменярські, бляхарські, різьбярські роботи, авторитетна комісія дійшла висновку, що на реставрацію палацу потрібно один мільйон триста шістдесят тисяч сім корон. Проте суд визнав цю суму завеликою. З другої скарги потерпілого довідуємось, що він домагався, аби йому повернули 952 495 польських корон. Окрім того, Альфред Потоцький повідомляє, що відбудова палацу проводиться безперервно, а після її закінчення він складе кошторис робіт і передасть його до суду. Перегляд справи потерпілого визначено 1 грудня 1920 р., про це говориться у листі адвоката Войцеха Дзєдзіца, повіреного у справах ланьцутського майора[26]. Однак цей перегляд ні до чого не привів. Так усе тягнулося до грудня 1921 р.

Граф виграв судову справу і отримав від польської держави відшкодування за нанесені втрати. Про це згадує і адвокат Дзєдзіц. У 1921-1924 р. проводилися роботи з реконструкції палацу: дерев'яні конструкції були замінені на металеві, відновлено вистрій фасадів. В інтер'єрах реставрація тривала до 1931 р. На підтвердження гіпотези про намір позбутись своєї посілості у Львові можуть служити наступні слова В. Маньковського. Він говорить, "що характер будівлі, розташування приміщень, каналізаційна система є такими, що без будь-яких переробок і доповнень споруду можна використовувати під житло або контори. Виходячи з того, що будівля знаходиться в центрі, можна зробити висновок, що про таку споруду можна лише мріяти"[27]. Ось ще одне підтвердження намірів А. Потоцького – звіт адвокатів Л. Мільдвурна, Х. Крохи і К. Ціглера від 2 січня 1932 р. Знаходячись у Ряшеві, вони вивчали всі матеріали Ланьцутського майорату. З їх записів довідуємось, що "палац має 102 кімнати, а меблі, килими, образи, фаянсові і фарфорові речі коштують мільйон корон"[28]. Очевидно, спочатку Володимир Маньковський

---

[24] *"Gazeta Lwowska" z 24 listopada 1919 r.*

[25] *Матеріали судової суперечки з кахгою про відшкодування збитків від пожежі палпцу у Львові, спричиненою аварією військового літака 1919-1920 рр. – Архів графів Потоцьких з Ланьцута. – № 448. // Відділ пукописів ЛНБ ім. В. Стефаника.*

[26] *Там само.*

[27] *Оцінка посілості гр. Альфреда Потоцького у Львові. – Архів графів Потоцьких у Ланьцуті. – Там само.*

[28] *Центральне управління добр гр. Альфреда Потоцького на руки голови Косальського у Львові. – Там само*

зробив опис будівлі, а потім трійка адвокатів вивчала архівні матеріали графів Потоцьких на чиєсь замовлення.

В роки Другої світової війни гр. Потоцький лояльно ставився до "нового порядку" і цілком комфортно почувався в ці роки в своєму замку в Ланьцуті. Палац у Львові був у руках німецької адміністрації, в ньому влаштували експозицію Музею Людини. Після війни в приміщеннях націоналізованого палацу розмістили наукові заклади АН СРСР, інститут геології, пізніше – інститут геохімії та геофізики, а також інститут фізики і механіки. Позбавлена відповідного догляду територія занепадала: заростала малоцінними деревами, які врешті-решт закрили фасади; було втрачено первісне можети; в парку виникли утилітарні об'єкти – трансформаторні будки, газорозподільні та ін.

У 1973-1975 роках споруду було реконструйовано під Палац урочистих подій. Була проведена реставрація фасадів, інтер'єрів, кованої брами та огорожі. Дах відремонтували, але через відсутність свого виробництва природного шиферу, ремонт провели шляхом перекладання плиток з паркового фасаду на головний. Реставрація не торкнулась парку. В інтер'єрах з'явились нові елементи, зокрема, вітрини.

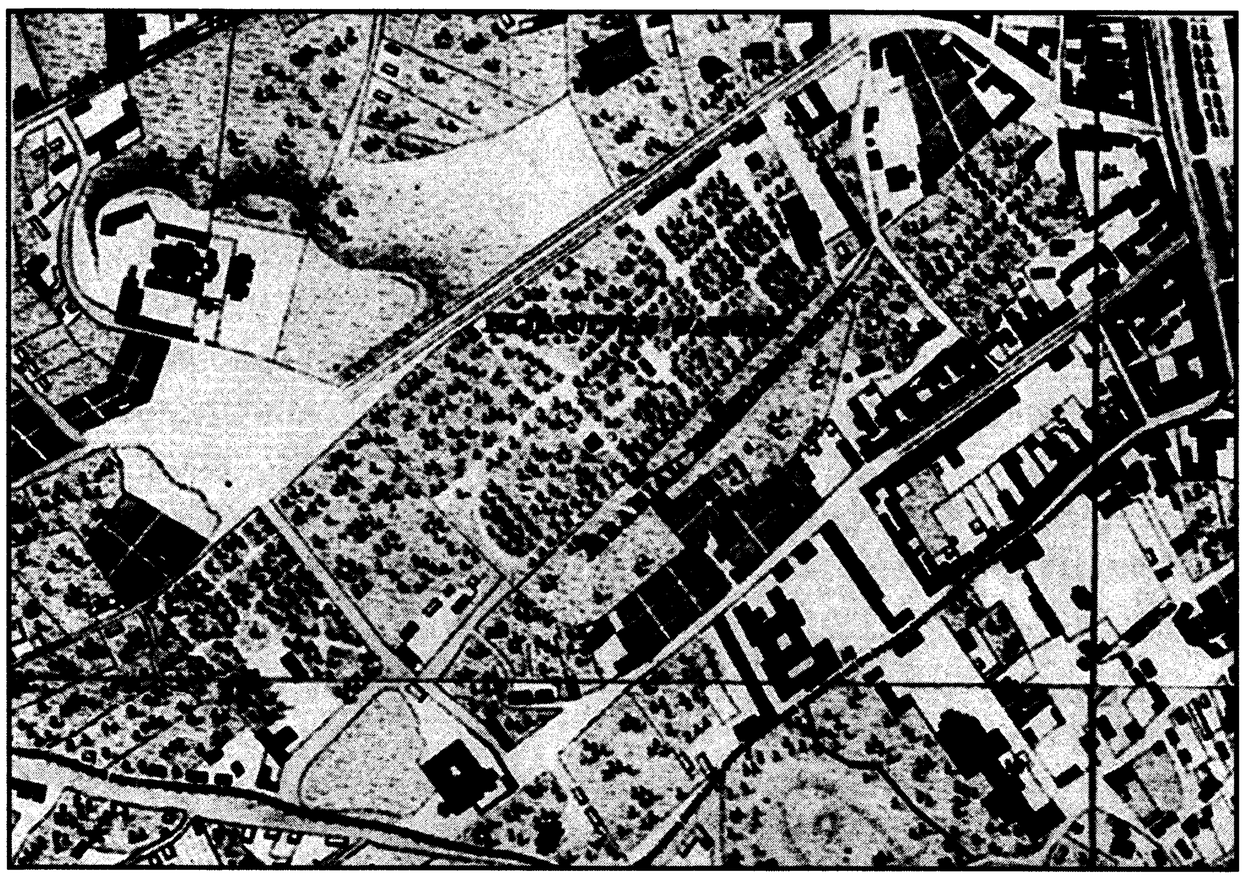
У середині 80-х років на початку будівництва підземного трамваю, згубного для історичного середовища, на території парку збудували тимчасову споруду для побутових потреб, яка стала, за поширеною тенденцією, постійною. Після повернення церкви св. Онуфрія та келій монастиря Чину Василіан до новозведеної будівлі було перенесено Музей книги та книгодрукування в Україні (колишній музей ім. І. Федорова).

У 1987 році на замовлення Львівського міськвиконкому львівським містопроектом було запроектовано виставковий зал на вул. Коперника в безпосередньому сусідстві з палацом. Для цього знесли два будинки на вул. Коперника під № 13 та 17, порушивши традиційне львівське довкілля у безпосередньому сусідстві з палацом. Попри пізніші намагання авторів гармонізувати об'єм нової споруди до історичного довкілля, новобудова за масштабами та пропорціями не змогла вписатися у сформоване в минулому середовище. Автори не зуміли тактовно допасувати свій витвір до контексту ситуації, тому розпочали злом огорожі, яку завдяки втручанню громадськості та Управління історичного середовища вдалося спинити. Однак крайній вигин правого крила огорожі в місці дотику до межової стіни було втрачено, а огорожа тепер виглядає обірваною.

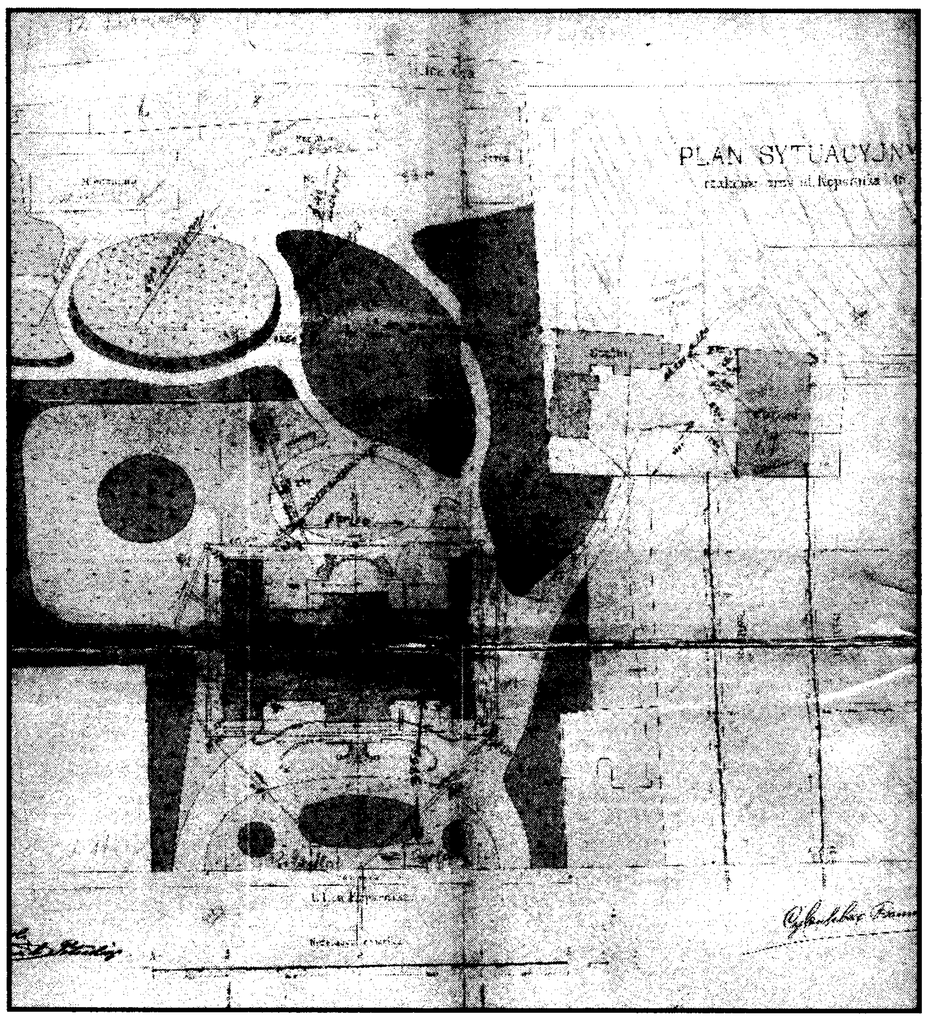
Під час останньої реставрації палацу (1999-2005) було реставровано фасади, огорожу, портьєрки та ряд приміщень. Дахи заново перекрито чеським шифером. Розчищено територію, відновлено клумбу перед палацом.

У 1979 р. палацовий ансамбль був включений до реєстру пам'яток архітектури національного значення під № 1310.

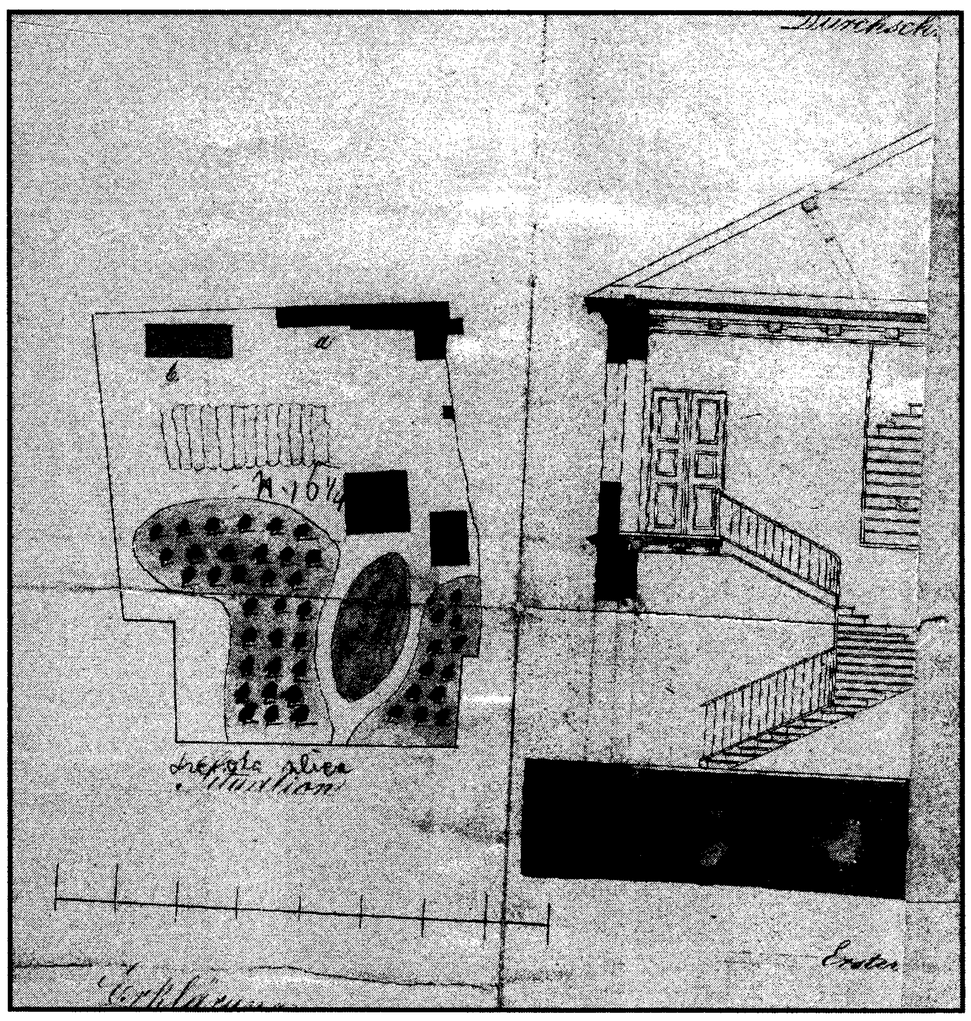
У 2001 році колишній палац Потоцьких передано у користування Львівській галереї мистецтв.



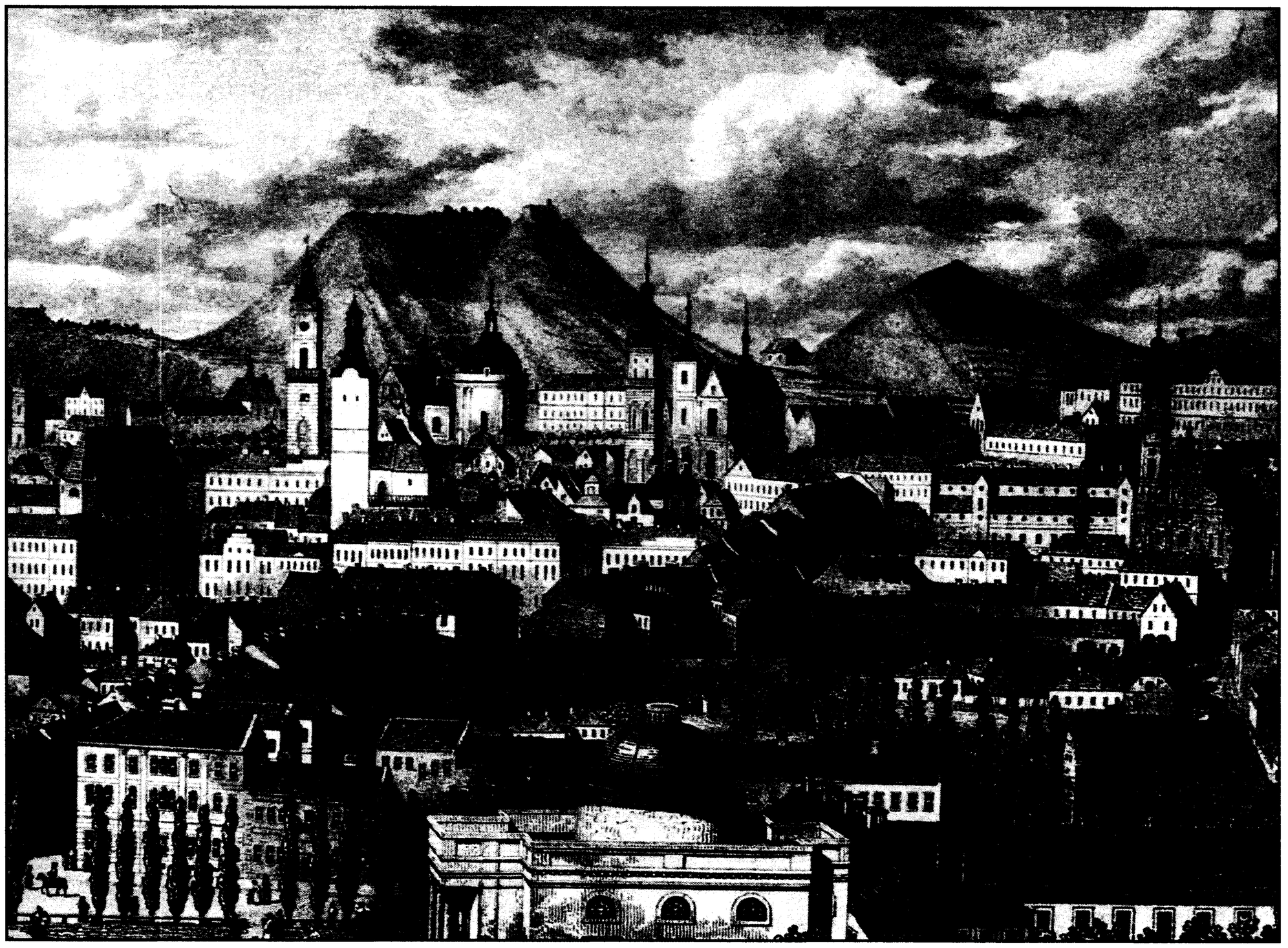
Фрагмент плану 1829 р. з Військового архіву у Відні. *Виділено ділянку, приналежну графам Потоцьким.*



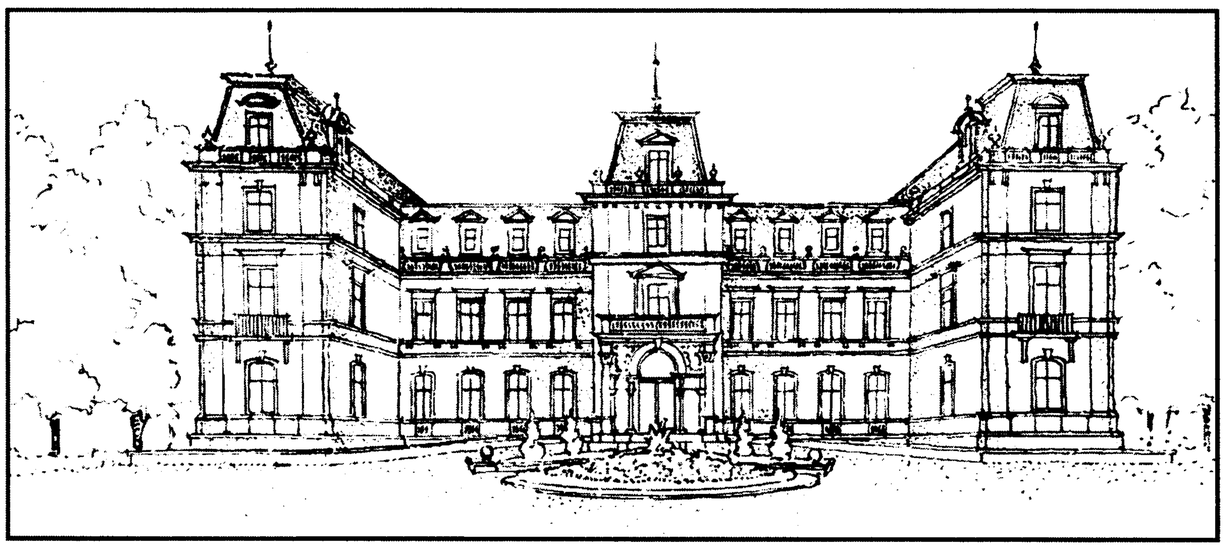
Ділянка графів Потоцьких на ситуаційній схемі 1858 р.



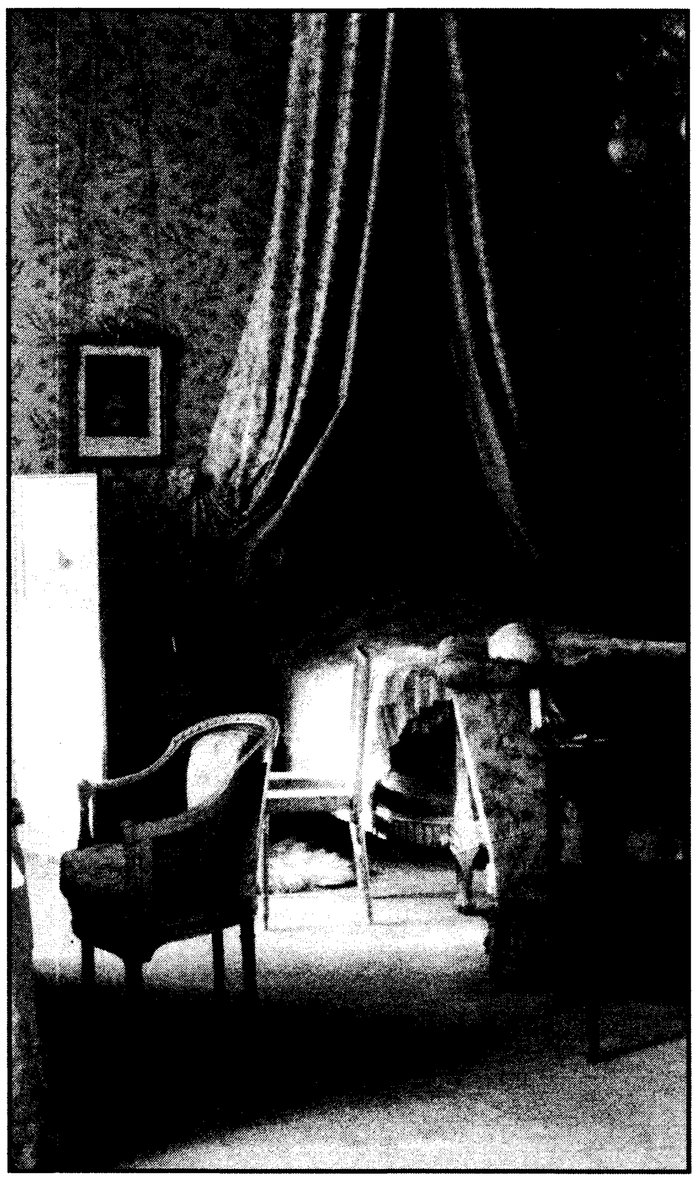
Ситуаційна схема ділянки, приналежної графам Потоцьким, з проектом палацу і саду, 1889 р.



Панорама Львова з гори Вроновських. *З рис. Т. Чешковського. 1840 р. За Осолінеумом на другому плані видно ділянку зі ставом та сквером, приналежну графам Потоцьким.*

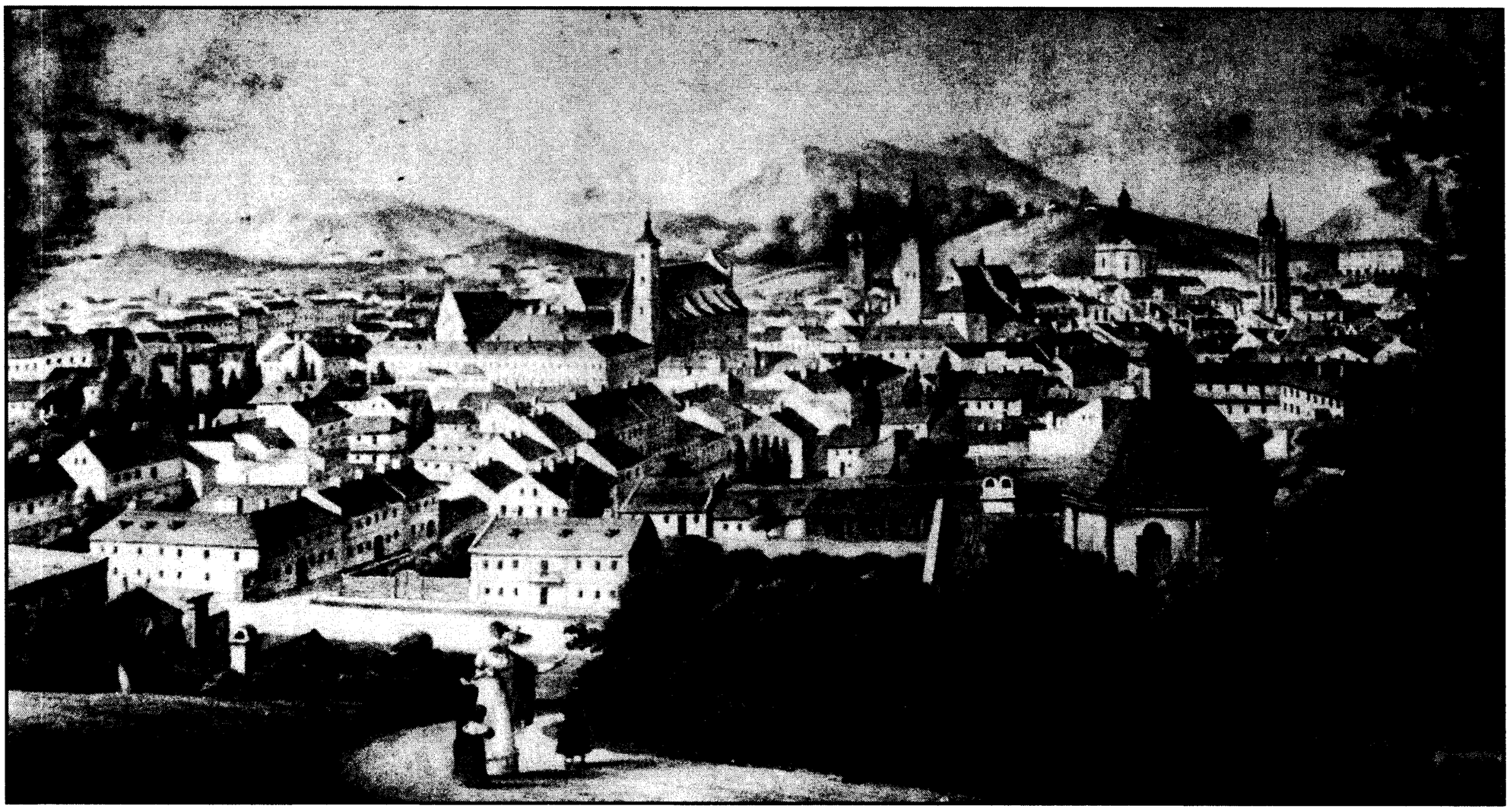


Палац Потоцьких. Рисунок З. Гайха. 1930-і рр.



Інтер'єр палацу Потоцьких.
Спальня. Фото 1930-х рр.

Інтер'єр палацу Потоцьких. Білий зал. Фото 1930-х рр.



Панорама Львова з гори Вроновських. Літографія

ВИДИМЕ Й ПРИХОВАНЕ.
До питання про езотеричний зміст картин доби бароко

Стець Світлана

Порівняно недавно[1] почали застосовувати визначення "епоха бароко" для періоду кінця XVI – середини XVIII століть, розуміючи під ним не тільки мистецький стиль, а й загальний стиль культури і сприймаючи цю добу як певне соціально-естетичне ціле, як єдність всіх сторін дійсності. Новітні мистецтвознавчі дослідження шляхом реконструкції культурно-релігійного, філософського, суспільно-історичного контексту, застосування таких новітніх методів як іконографія та іконологія[2] сприяли тому, що термін бароко перейшов межі мистецтвознавчої проблематики й набув значно ширшого контексту. Його вживання стосовно сфери історії культури дало можливість знаходити спільне в різних тогочасних формально-стилістичних напрямках: італійському та фламандському бароко, голландському реалізмі, караваджизмі, французькому класицизмі тощо.

До характерних ознак культури цієї доби можна віднести повсюдну присутність алегоризмів й символів, відкритих або прихованих. Було це зумовлено багатьма суспільно еволюційними чинниками. Зокрема, з розвитком точних та експериментальних наук постала необхідність складення нового типу світосприйняття а, відповідно, і перебудови суспільної поведінки людини. У Європі того часу значимо активізувалась філософська думка, знайшло своє завершення положення про матеріальну єдність світу й безконечність всесвіту. У світлі цього загострилося протиріччя в самоусвідомленні людиною своєї величі, як істоти, що створена за подобою Божою і відчуттям власної мізерності, як малесенької піщинки в безмежному океані всесвіту (за Джордано Бруно).

Не випадково думка про роздвоєність людської душі, яка метається між небесним і земним, між духовним та тілесним ставала лейтмотивом, що знаходив свій вислів в літературі та різних видах мистецтва. Художні твори доби барокко в дусі католицько-абсолютистського піднесення створювали проникнуту релігійними почуттями візію, і водночас докладно відтворювали матеріальний світ. Згідно контрастності – одного з головних принципів барокко, у відображенні дійсності художніми, поетичними, театральними засобами необмінно поєднувалися символічна й натуралістична грані. Так, наприклад, те, що в художньому творі виглядало як "з життя", насправді було насиченим монтажем гетерогенних об'єктів, який, згідно прийнятих в тогочасному культурному середовищі норм, повинен був служити "і повчанню, і насолоді". Часто ці, сповнені ілюзіями, твори приховують якусь містифікацію з намаганням піддурити, а обдуренням здивувати й захопити, піднісши уяву й заполонивши почуття.

Культура доби бароко була тісно пов'язана з містичними напрямками філософії, де спостерігалось прагнення вирватись за межі емпіричного пізнання й досягнути глибинного символічного осмислення світу. Це випливало з теологічних постулатів, згідно яких пізнання не може бути ні повним, ні довершеним, бо тлінна людина пізнає істину як якесь загадкове відображення в дзеркалі: "A per speculum in aenigmata", а реальні предмети є лише віддзеркаленням божественної істини. Світ предметів є ілюзорним по відношенню до вищої духовності, а усе земне є перехідним й швидкоплинною тінню вічного.

З іншого ж боку, невід'ємною стороною була раціональність. Спіноза у своїй "Етиці" висунув послідовне положення про те, що порядок і зв'язок речей ті ж, що порядок і зв'язок ідей. Про це Ромер Вісшер у своїй книзі "Sinnepoppen" 1614 року нагадував висловом: "У предметах немає нічого, що було б без змісту". Так головним завданням митця став сформульований на латині вираз "docere, delectare et movere" (повчати, виховувати й захоплювати)[3] .

---

[1] *Вперше на виставці " Il siento europeo", яка відбулася в Римі 1956-1957 рр., головним питанням постало: бароко – це стиль чи епоха? Про це ж йдеться у: Die Kunstformen des Barockzeitalters, vierzehn Vortrage, Bern, 1956.*

[2] *Спрощено іконографія – метод, що займається дослідженням змісту картини, іконологія – її тлумаченням. Самі терміни походять з XVI-XVIII ст., проте як метод іконологія вперше була застосована її зачинателем Е. Пановським стосовно нідерландського мистецтва XV ст. у 1953 р. .Докладно про методи у : Lexikon der Kunst. – Leipzig, 1974. – Bd. 1. – S. 208, 274; J. Bialostocki, Pięć wieków myśli o zstuce, Warszawa, 1976. – S. 249-274.*

[3] *Вислів голландського теоретика музики Йогана Альберта Банніуса у J. G. van Gelder, Rembrandt en de zeventtiende eeuw, "De Gids" CXIX, 1956.*

Особливим феноменом доби бароко, що зародився на стику різних видів мистецтва, була емблема[4], яка мала як дидактичні, так і метафізичні цілі.

Емблема була винайдена гуманістами високого Відродження. Вона повинна була відповідати характерному для Ренесансу уявленню про єдність науки і мистецтва. Корені емблеми сягають середньовічної алегорики й виводяться з ренесансних досліджень над ієрогліфами[5] в Італії. Джерелами емблеми були сентенції з гербів, геральдичні девізи, а також символічні зображення з розширеним текстовим написом для пояснення гербів. Від XVI століття цей термін використовувався стосовно поєднання літературних формулювань з зображувальними мотивами. У свою чергу емблеми самі по собі стали багатющим матеріалом для створення усіляких імпрез, театральних вистав, розроблення нових гербів[6]. Багатознакова спадковість емблеми та традиція переосмислення зображення, набір девізів й літературних асоціацій давали благодатний грунт для її широкого застосування[7], що призвело до її все більшої популяризації і появи спеціальних збірників емблем у вигляді каталогів, або так званих "бібліотек символів", які отримали назву емблематичних книг. З одного боку, такі збірники стали вичерпним джерелом для метафоричних осмислень творчим особистостям – художникам чи поетам, з іншого – й тим, для кого все це призначалось – глядачам, слухачам. Незважаючи на майже двохсотлітню популярність, емблеми згодом забули. Вони випали з поля зору дослідників аж до 70-х років XIX століття, коли ними системно зайнявся Генрі Грін (Henry Green) і опублікував декілька наукових досліджень про перший емблематичний збірник[8].

Цим першим збірником, який виник на основі ренесансних філологічних старань, була емблематична книга "Emblematum liber" міланського гуманіста Андреа Алціаті (1492-1550). Робота над збірником була розпочата в Мілані 1521 року на замовлення Амброзіо Вісконті. Видано книгу в Аугсбурзі 1531 року при сприянні гуманіста Конрада Пойтінгера[9]. У ній було 104 емблеми в 98-и гравюрах на дереві Йорга Брея старшого. Ця найбільш рання емблематична книга стала найпопулярнішою у XVI-XVII ст. і згодом все частіше перевидавалась, розширючись й набуваючи нових коментарів[10]. У ході нових видань емблеми переробляліись іншими художниками, доповнювались і досягнули числа 211, при тому, що загальний тип книги зберігався. Згідно задуму Андреа Алціаті, його "Емблематика" мала стати зразком для малярських цехових майстрів. Вона настільки відповідала потребам часу й мала широке прикладне застосування, що її автора назвали "батьком" емблематики, а його творіння впродовж століть постачало метафоричні образи, трансформуючись в образотворчому й декоративному мистецтві, архітектурі, письменстві, театрі. Внаслідок цього в усіх країнах Європи за прикладом Алціаті були написані емблематичні книги, переважно на латині, а також багатьма європейськими мовами.

На зламі XVI-XVII століть був сформований й утвердився тип емблеми з характерними структурними особливостями, основним каноном зображень й відповідними девізами. Нові мотиви, що виникали й переосмислювались та подавались численними упорядниками емблематик, були підпорядковані вже готовій структурній схемі.

Структуру емблеми складала "тріада", яка надавала їй композиційної та змістовної єдності: під написом або девізом (Inscriptio, motto або lema)[11] знаходилося зображення (pictura, icon або imago)[12], за якими подавався довший

---

[4] *Слово походить з грецької мови і спочатку означало розміщувальні роботи в мозаїці і художньо-промислових роботах.*

[5] *Флорентійські гуманісти кінця XV ст. не знали, що єгипетське письмо складалося з букв, а вважали, що це ієрогліфи.*

[6] *L. Volkmann, Bildschriften der Renaissance. Hieroglyptik und Emblematen in ihren Beziungen und Fortwirkungen. – Leipzig, 1923.*

[7] *Ставши модною, емблематика знайшла застосування ще й в ужитковому мистецтві, зокрема, в ткацтві, меблях, у зображеннях на кахлях, посуді тощо.*

[8] *H.Green. Andrea Alciati and his Books of EmblemS. – London, 1872; Andrea Alciati emblematum fonts quator. – Manchester, 1870.*

[9] *P. E. Viard, A. Alciati, Paris, 1926.*

[10] *Від 1531 по 1781 р. її перевидали понад 125 разів.*

[11] *У вигляді короткого вислову латинською, старогрецькою, або якоюсь іншою мовою, що розміщувався над, чи під зображенням, або в його полі.*

[12] *Зображувався якийсь предмет, або поєднання предметів, в основному не більше 3-х. Це могли бути різні ремісничі знаряддя, посуд, музичні інструменти, зброя, рослини, тварини, якісь природні явища, як, наприклад, буря на морі, веселка і т. п., а також біблійні, міфологічні та історичні постаті чи сцени, що набували алегоризованого змісту.*

текст (Epigramm, Explicatio або Kommentar)[13]. Зображення, девізи, підписи могли бути витієвато складними, проте в цілому емблематика використовувала предмети і дії щоденності або постаті, які в християнській і дохристиянській символіці мали вже свої роз'яснення, своє усталене тлумачення. Зміст, значення емблеми не виникало окремо з зображення чи підпису, бо жодна з цих трьох частин сама по собі не передавала її суті, а лише триєдино, в результаті взаємодії усіх складових. За видимим зображенням виникав метафоризований умовний образ, який був достатньо динамічним і міг бути багатозначним, але в основному був пов'язаний з традиційним трактуванням. Одне і те ж зображення набувало різного змісту при різних девізах. Складність для однозначного товкмачення полягає в тому, що, навіть, з одним і тим же девізом у різних збірниках емблема у третій пояснюючій частині-коментарі могла бути по іншому прокоментована.

У часи панування бароко вагомо зросло зацікавлення людською особистістю. Наріжним каменем культури стали духовно-релігійні та морально-етичні питання. І емблематика, яка в своїй основі спиралась на реальні уявлення, обов'язково прив'язувалась до етичних вимог, що виходили з житейської мудрості і правил поведінки, встановлених релігією. Її символізм виринув з пошуків прихованої ідеальної сутності, яка б мала знаходитись по той бік матеріального світу й конкретних явищ. Набувши релігійно-філософського й дидактичного осмислення емблема перетворилась на щось абстраговане, умоглядне, але водночас таке, що наочно закарбовувалось у свідомості.

Попри різноманіття зображень і девізів у емблематиці можна виділити ті, що найчастіше повторювались, які були пов'язані з найпопулярнішими темами й мотивами, які застосовувались як в образотворчому мистецтві, так і у поетичних, театральних, музичних творах. Тут насамперед слід виокремити широковживану тему VANITAS VANITATUM[14], яка є найбільш алегоричною і наповненою метафізичними абстракціями, а її героями виступають час, матерія і вічність. Її основним завданням було, при найрізноманітніших типах зображень, представити глядачеві в моралізуючий спосіб скороминучість земного життя, його відносну вартість, так як над людиною тяжіє прокляття смерті.

На початках це були зображення смерті з вагою чи клепсидрою в руках, що вочевидь виводилось від зображень сцен "танцю смерті", "володаря світу", "апокаліпсису" тощо. Перерісши у самостійну[15] тему, вони нагадували про смерть: MEMENTO MORI (ПАМ'ЯТАЙ ПРО СМЕРТЬ), MORS OMNIA VINCIT (СМЕРТЬ ЗАВЕРШУЄ ВСЕ) з закликом не забувати, що гряде страшний суд, на якому враховуватимуться лише моральні вартості людини. Тому необхідно вести земне життя згідно Божих законів.

Події Контреформації з одного боку, дух кальвінізму з іншого спричинилися до кількісної появи найрізноманітніших за своєю іконографією типів ванітативних зображень у всій Європі.

Як окремий жанр у XVII столітті виник, навіть, ванітас-натюрморт. У його створенні особливо відзначилось коло лейденських художників (тут слід згадати Давіда Байлі і його учнів братів Пітера і Гармена Стенвійків), тісно пов'язаних з місцевим університетом, який попри те, що підтримував гуманістичні традиції Ренесансу, був водночас твердинею кальвінізму. На його грунті зійшли плоди осудження розкошів й такого способу життя людини, що базувався на відчуттях. Тут ренесансний гуманізм пристосували до кальвіністського пуританського духу. Внесений ззовні італійський філософічний символізм в цьому середовищі доповнювався в моралізаторський спосіб, розширюючи простір для побутування відповідних емблем, атрибутів, прихованої символіки.

Предметний перелік ванітас надзвичайно різноманітний, та обов'язково складається з об'єктів, які у переносному змісті асоціюються з поняттями тлінності, нетривкості, крихкості, скороминучості, швидкоплинності, перемінливості життя й матерії, почуттів та предметів.

Головний атрибут ванітас – це череп[16], один з найдавніших символів смерті, який постає як

---

[13] *Це міг бути коротенький віршик, спеціально складений, цитата з Біблії, відомий вислів філософа, прислів'я тощо. Пізніше сюди додавали прозовий вчено-літературний коментар з обширним тлумаченням емблеми, якісь приклади з історії й паралелі, що відповідало поширеному захопленню ерудованістю.*

[14] *Термін VANITAS VANITATUM походить з вульгарної латини. В перекладі означає МАРНОТУ МАРНОТ.*

[15] *У самостійному трактуванні мотив ванітас зустрічається вже у XV столітті.*

[16] *Мотив ванітас з зображенням черепа вперше появився ще у XIII столітті на зворотній стороні переносних вівтарів, згодом на звороті портретів // Каталог "Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века". – Москва, 1984. – № 16.*

наочний результат тлінності людської плоті. Ним наголошується марнота тілесної екзистенції будь-якої людини. Як зазначив Шарль Стерлінг[17], вже римляни вживали зображення черепа у розумінні марності земних справ на тлі смерті. Мозаїка, знайдена в Помпеї, що експонується в Національному музеї Неаполя, представляє череп й атрибути короля та жебрака, як нагадування про рівність людей перед обличчям смерті – mors omnia aeguat .

Череп виступає ще нагадуванням про перший смертний гріх Адама – "Vita per Adamum traditia indubitatum mortis nosrtae est principium" (Життя успадковане нами від Адама, без сумніву є початком нашої смерті). А у протиставленні до цього – віра у воскресіння (загострена у протестантів, при умові відмови від утіх світського життя). Отже, у цих зображеннях відчутними є думки, інспіровані раціоналізмом й стоїцизмом античності у поєднанні з містичністю середньовічних часів, гуманістичними досягненнями XVI століття, стараннями синтезувати все у нову концепцію світу з християнською доктриною. Таким чином, такі зображення були своєрідними морально-дидактичними посланнями, які повчали, що будь-яка земна сила й міць, усякі людські відчуття й знання, повинні підкоритись величі Бога, Найвижчого Будівничого Світу, та змиритись з неуникною владою смерті, що зрівнює всіх і усе.

Ще одним широко вживаним атрибутом є клепсидра, в якій швидко пересипається пісок, що асоціюється з висловом "з праху вийшов – в прах перейдеш", а скло, з якого вона складається, співставляється з крихкістю тілесної оболонки людини. Сама ж функція клепсидри, як і близького їй за значенням кишенькового годинника, – це настирливе нагадування про швидкий перебіг коротко відміряного земного часу. Про недовгу тривалість людського життя символічно говорить також запалена свічка, що, деформуючись, скапує і врешті гасне.

Іншим символом нетривкості й скороминучості є куля, скляна, кришталева або якась інша сфера, яка нечітко й неточно відображає предметний світ[18]. У темі ванітас куля перетворюється у надуту мильну бульбашку, райдужне існування якої триває лиш лічені секунди й швидко зникає. Це метафора, відома ще з античних часів, відноситься до гордої, марнославної людини, пам'ять про яку така ж скороминуча. Називається цей емблематичний образ "HOMO BULLA". Витоком його є відомий вислів Плавта: "HOMO BULLA EST. NOS NON PLURIS SUMUS QUAM BULLAE". Це уподібнення набуло найбільшого розповсюдження в час розквіту маньєризму і барокко й співставлялось з будь-якою людиною, бо життя кожного короткочасне й неминуче завершується смертю[19]. Часто образ HOMO BULLA подається у дитячій постаті[20], що надуває міхур забитої тварини або бавиться мильними бульбашками. Для дітей це – забава, і вони не можуть співставити її зі скороминучістю власного земного існування.

Відомий дослідник голландського мистецтва Інгвар Бергстрьом класифікував символи, пов'язані з темою ванітас, достосовуючись до думки Гадріануса Юніуса про життя контеплативне, життя практичне і життя присвячене розкошам[21]. Таким чином вирізняються знаки розумово-духовної діяльності (мистецтва, науки, літератури), влади і маєтностей (атрибути володарювання й титули власності, коштовності, гроші) а також розкоші відчуттів (люксусна їжа, вино і пиво, тютюн, музичні інструменти, словом – те, що вказує на тілесні втіхи).

Яскравим прикладом подачі теми ванітас у такому аспекті може бути робота зі збірки Львівської галереї мистецтв невідомого голландського художника під однойменною назвою "Ванітас ванітатум"[22], у композиції якої переплітаються відповідні емблематичні знаки. У центрі картини, ближче до переднього краю привертає увагу путті, що забавляється мильними бульбашками. Він стоїть на земній сфері та ще й прикутий до неї за ногу ланцюгом. Поряд лежать: клепсидра, старі книги (знак фальшивої мудрості), палітра, музичні інструменти, атрибути науки, військової слави

---

[17] *Charles Sterling, Martwa natura. Od starozytnisci po wiek XX. – Warszawa, 1998. – S. 42.*

[18] *Також з кулею може бути пов'язане уявлення про світло й чистоту, як атрибут Бога. Увінчана хрестом прозора куля в руках Вседержителя або Христа означає створений або творимий всесвіт. У Дюрера прозора сфера є атрибутом фортуни. Куля наділена й магічними властивостями кристалу, крізь який прозрівається майбутнє.*

[19] *Про це детальніше у статті Я. Бялостоцького "Kunst und Vanitas"// Stil und Ikonographie. – Dresden, 1966.*

[20] *У італійських художників як путті.*

[21] *Bergstrom, Ingvar, Dutch still-life painting in the seventeenth century. – London, 1956.*

[22] *Інв. № Ж- 773, раніше вважалась твором невідомого італійського художника болонської школи.*

– все це має нагадувати про мимохідність усяких мистецтв й беззмістовність людського марнославства у будь-якій ділянці. Золоті й срібні монети, дорогоцінності з короною та скіпетром включно співставляються з людськими черепами, що лежать розкидані в глибині гроту й говорять про безкорисність багатства, бо від смерті ще ніхто і нічим не відкупився. Жіноча постать з музичним інструментом – емблематичний образ Темперанції має нагадати глядачеві про те, що потрібно зменшувати свої бажання, а збільшувати цноти. Композиційна структура цієї картини нагадує емблему, бо крім зображень її сегментом є написи, які прямолінійно вказують на її дидактичний зміст: вгорі – motto: "VANITAS VANITATUM OMNIA VINCIT"(Марнота марнот завершує все), внизу – епіграма: "SIK TRANSIT GLORIA MUNDI"(Так минає земна слава). Раніше цю картину відносили до болонської школи.

Путті виступає центральною постаттю у картині "Амур-збиточник"[23], яка традиційно приписується генуезькому художнику Бартоломео Біскаіно. Ця картина має алегоричний ванітативний характер жартівливого плану. Вочевидь тема контеплативного життя, мимохідності, нетривкості людських починань у торчій сфері розкрита дитячою постаттю, що пускає цівку на скульптуру, згорток нот, палітру з пензлями й скрипку. І якщо алегорія цього твору залишалась зрозумілою впродовж століть, то збереглося чимало картин, прихований зміст котрих перестав бути зрозумілим. Під кінець доби бароко емблематична мова поступово відійшла і була цілком забута. Новітні систематичні дослідження над нею почалися щойно в другій половині XIX століття. Уже попередньо згаданий Генри Грін опублікував багато наукових досліджень про Алціато. Услід його грунтовним працям у 1899 році появилися історія та бібліографія нідерландських емблем А. Г. Ц. де Фріса[24] і в 1939 р. перше видання Маріо Праза "Studies in Seventeenth-Century Imagery" – історія розвитку емблем з коментарями, а у 1947 р. – широка бібліографія[25]. Ці праці менше стосуються історико-культурних, а в більшій мірі літературних питань. Щойно в 1942 році у дисертації під назвою "Емблеми та емблематичні книги в Нідерландах 1560-1630 рр." Е. Ф. Фон Морой[26] поставив перед собою завдання показати розвиток зображувальних форм, але все ще не намагався дослідити можливості, як їх можна пов'язати з інтерпретацією змісту тогочасних картин. Практично метод інтерпретації, або його ще називають іконологічним методом, створив Ервін Пановський[27]. Використавши термінологію, започатковану в теорії мистецтва XVI-XVIII століть, він відкрив і дослідив прихований символізм мистецтва XV століття[28], який на думку вченого був зумовлений протиріччям, що виникло внаслідок стремління до представлення реального світу, характерного для періоду Відродження і традиційного символічного мислення, що залишилось з попереднього середньовічного часу. У силу того, що сама основа передачі значень при допомозі символів не зникла, то символи набрали форми реальних предметів. Таким чином, виник затаєний символізм, що став результатом симбіозу ренесансного відтворення реалій світу з глибинно традиційним символічним мисленням. Це відкриття Е. Пановського дало нові перспективи методу інтерпретації чи тлумачень[29], який активно почав застосовуватись мистецтвознавцями у 60-70 роках XX століття. До таких належать дослідження Ганса Кауфманна творів П. П. Рубенса. У тому ж напрямку про довжили діяти Е. де Йонг та П. Й Вінкен, опра-

---

[23] *Інв. № Ж- 345*

[24] *A. G. C.de Vries, De Nederlandische emblemata. Geschiedenis en bibliographie tot de 18e eeuw. – Amsterdam, 1899.*

[25] *M. Praz, Studies in Seventeen-Century Imagery. – Bd. I. – London, 1939. – Bd. II. – London, 1947.*

[26] *E. F. von Monroy, Embleme und Emblembucher in den Niederlanden 1560-1630, Phil. DisS. Freiburg/Br. 1942 (машинопис) видано: Utrecht 1964*

[27] *J. Bialostocki, Pięć wieków myśli o sztuce, Warszawa, 1976. – S. 249-274.*

[28] *E. Panowski, Earli netherlandish painting, 1953.*

[29] *Згідно цього методу сутність художнього твору передається не тільки естетичними засобами, але й цілим рядом знаків, які несуть на собі певне значення й мусять бути передані глядачеві. Зрозуміти це допомагає застосування семантичної інтерпретації, що відбувається послідовно в три етапи на рівні:*

1) художнього мотиву (необхідним є знайомство зі стилем);

2) іконографічного аналізу (необхідним є знайомство з літературними джерелами, які є базовими для старого мистецтва типу Біблії, давньої поезії, тексти містиків й філософів, репертуар символів, атрибутів, алегорій й емблем);

3) іконологічної інтерпретації, яка властиво й має передати внутрішнє значення твору, його сутність (необхідним є інтегрування в історико-культурну ситуацію, ідеологію, розуміння тенденцій людської психіки на певному історичному етапі і вияв її певними мотивами й ідейними концепціями). Докладно про методи у : Lexikon der Kunst, Leipzig 1982, Bd. 1. – S. 208, 274.

цьовуючи подібні теми стосовно Франса Галса. Вони вперше безпосередньо використали емблеми для тлумачення голландських жанрових картин золотого віку[30]. У 1967 році Е. де Йонг видав цілий збірник[31], у якому на основі емблематики прокоментував чимало картин. Ще попередньо чималий внесок був зроблений Інгваром Бергстрьомом[32] стосовно розуміння і пояснення жанру натюрмортів. Використовуючи вище згадані методи й спираючись на відповідні джерела, не важко у будь-якій музейній збірці побачити у картинах, які не мають прямого алегоричного наповнення, а традиційно вважаються типовими реалістичними зображеннями різних жанрів, прихований, частково затаєний, подвійний зміст й зробити спробу розкрити його. Так, у Львівській галереї мистецтв[33] зберігається декілька натюрмортів, у яких яскраво проявляється образна метафорика теми ванітас. Про те, що квіткові натюрморти XVII століття повняться прихованим символізмом швидкоплинності часу, швидкоминаючої насолоди, оновлюваності, земної нетривкості, тлінності і. т. п. у своїх працях доказали Інгвар Бергстрьом та Ян Бялостоцкий[34]. У цілому жанр квіткового натюрморту належить до найвидатніших досягнень "золотого віку" голландського та фламандського мистецтва. Насіння, цибулинки, що так масово культивувались там, продавались в інші країни й приносили великі прибутки. Влаштування ботанічних садів, досліди зі схрещення рослин, розведення нових рідкісних сортів квітів стало повсюдним. Особливо примітною є історія розведення тюльпанів, які в Європу були завезені з Туреччини лише наприкінці XVI століття. За їх рідкісні цибулини платили шалені гроші і не один любитель поплатився своїм маєтком. Дійшло до так званої "тюльпанної лихоманки", яка тривала майже до кінця XVII століття. Зображення пишних букетів, які ще називають "бломпотами" (горшки з квітами) теж користувались великою популярністю. У цьому жанрі спеціалізувався Ян Брейгель квітковий, створюючи ілюзорно достовірні, з тонким розумінням природи рослин, квіткові композиції. Вони передають барокову радість від достатку й ледь вловиму штучну анекдотичність, що при детальнішому осмисленні розкривається очевидним протиріччям. Воно помітне і у "Натюрморті з квітами" з його майстерні[35]. Насамперед тут впадає в око те, що разом складені в букет і культивовані, і польові квіти. Крім того, їх вегетація не співпадає у часі, бо це – весняні, літні й пізні квіти. Таке поєднання мало нагадати про змінність пір року а, відповідно, вказати на швидкоплинність життя. Зів'ялі пелюстки, що опадають – а це найчастіше у троянд і півоній, – втілюють думку про короткотривалість життя. Вислів з Біблії: "Трава засихає, цвіт ув'ядає" (Ісайя X, 8) улюблене моралізуюче пояснення стосовно цього жанру. Подібна думка була висловлена Й. де Бруне старшим (1588-1658) в його книзі "Banckett-Werk van geode Gedachten", виданій у 1658 році. У перекладі це звучить приблизно так: "Квітка є настільки ніжною й делікатною, що, навіть, коли до неї ніхто не доторкнувся, вона псується й опадає. Так само і з тілесною красою: якщо її не спотворить хвороба, нещасний випадок чи щось подібне, все одно роки накладуть на шкірі свій відбиток і стане помітним як свіжа виноградинка перетворилася в поморщену родзинку"[36]. З цією загальною ідеєю, що присутня практично у всіх квіткових натюрмортах, переплітаються ще й інші релігійні або світські думки. Поряд з розквітлими квітами є бутони – ознака, що все втягнуте в кругообіг життя й смерті, але з надією на продовження життя. На квітах або поряд з ними можуть бути гусениці, кокони, мухи, жуки, метелики, павуки – те, що розносить хвороби й призводить до смерті. Цвіркуни чи саранча за Біблією, "пожирає все, що залишив град". У апокаліпсисі говориться: "А з диму вийшла сарана на землю і дано владу їй, як мають владу скорпіони на землі." (Одкровення 9; 3-6). Згадується ще про сарану конячого розміру, яка має владу над людьми, життя котрих минає, як цвіт під сонячним промінням. У букетах,

---

[30] *E. de Jongh und P. J. Vinken, Frans Hals als voortzetter van een emblematische traditie, in Oud Holland 76, 1961. – S. 117-152.*

[31] *E.de Jongh, Zinneen minnebeelden in de Schilderkunst van de zeventinde eeuw. – Een gezamelijke uitgave van de Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in samenwerking met het Prins Bernard FondS. – Amsterdam, 1967.*

[32] *I. Bergstrom, Dutch still-life painting in the seventeenth century. – London, 1956.*

[33] *Переважно твори фламандських та голландських художників.*

[34] *I. Bergstrom, Georg Flegel als Meister des Blumenstucks, in: Westfalen 55, 1977. – S. 135-146; J. Bialostocki, Kunst und Vanitas, in: Stil und Ikonographie, Dresden, 1965. – S. 187.*

[35] *Інв. № Ж-800.*

[36] *Цитата перекладена з: Die Sprache der Bilder, 1978. – S.103.*

де домінувала релігійна думка, як правило, складовими були лілії, троянди, іриси, бо майже кожна з цих квіток ще з часів середньовіччя мала своє релігійне символічне значення[37]. За Гайгом, біла лілія символізувала непорочність діви Марії або мала значення чистої любові Христа, червона означала жертву Христа, жовта (золота) – віру у вічне життя, конвалія, подібно до білої лілії – чистоту й непорочність, ірис – символ сина Божого, що стався тілом. Часто малювали тюльпани, але, мабуть, конкретного релігійного наповнення вони не мали, скоріше були даниною моді і мали ознаку люксу, в моралізаторськи осудливому сенсі. Перечислені вище квіти вкомпоновані в букет "Натюрморту з квітами" майстерні Яна Брейгеля старшого. Присутні там комахи, зів'ялості й інші ознаки, зазначені попередньо, наводять на думку про те, що тема ванітас тісно переплітається з релігійним наповненням.

Ідея відкуплення від гріхів мучеництвом сина Божого інтегрально пов'язана з марійними темами, які набули великої популярності після підтвердження у 1476 році папою Сикстом IV догмату про непорочне зачаття. Були розроблені символи чистоти й непорочності діви Марії та втілення її як цариці небес в образі троянди – цариці квітів[38]. Тому появилося чимало зображень трояндових вінків (вервиця по-німецьки: "Rosenkranz" – вінок троянд), у внутрішньому полі котрих намальована Богоматір або сам Христос. У таких вінках троянди переважно групуються по три, переплітаючись подекуди і з іншими квітами. Та неважко зрозуміти, що у цих трояндах – білій, рожевій і золотистій – є виразний символ трьох частин вервиці – радісної, скорботної і хвалебної. У збірці галереї це "Мадонна з дитям у вінку квітів" невідомого художника, що працював в стилі Зегерса, та невідомого голландського художника XVIII століття "Погруддя Христа у вінку квітів"[39].

Картина "Memento mori"[40] Петера Франца Кобольта, митця, що у 1696-1710 роках працював у Празі, намальована в стилі робіт відомого голландського художника Отто Марсеуса ван Скрика. У ній попри основну ідею тлінності (череп) та ницості (плазуни й гади) розроблена христологічна ідея спасіння душі та її безсмертя: над черепом вивищується біла лілія – відомий символ любові Христа. Поряд чортополох, який має значення страстей Христових. Тут же причаїлась ящірка, яка в такому контексті стає символом оновлення життя, слимак натякає на гріб, воскресіння й вічне життя, а метелики й бабка є метафорою про посмертне спасіння людських душ, викуплених Христовою жертвою[41].

У натюрморті "Квіти й метелики"[42] Яна ван Кесселя (1626-1679), внука Я. Брейгеля, бачимо, як в картушеподібній ніші сірого кам'яного гроту (символ смертності) розміщено зав'язану голубою стрічкою гірлянду скріплених між собою різнокольорових раковинок у вигляді грона. Ще з античних часів раковини символізували смерть й надію на відродження. У XVI-XVII століттях вони стали знаками ванітас, бо являють собою порожню оболонку, яку давно покинуло життя. Вони могли, навіть, заміняти зображення черепа й кісток в традиційних ванітас-натюрмортах[43]. Немає сумніву, що у творі Я. ван Кесселя від центру композиції – гроту з мушлями – у всі сторони розгортається мистецьке аранжування натуралістично відтвореним весняним біло-рожевим квітом фруктових дерев, голубенькими незабудками, ліловим бузком й делікатними синіми польовими черевичками, – головною є тема ванітас. Впродовж усього XVII століття скороминуча краса й пишність цвітіння в численних голландських творах поєднувалась з нагадуванням про духовну сліпоту людини. У амстердамському перевиданні "Іконології" Чезаре Ріпи 1644 року пояснення до гравюри з персоніфікацією "Сліпоти духу", яка схилилась над квітами, звучить в перекладі приблизно так: "Опущена голова нахиляється до земних швидкоминучих квітів, які є світським нічим,

---

[37] *L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. – Weimar, 1957; E. Heig, The floralsymbolism of the Great MasterS. – Lodon, 1913.*

[38] *М. Либман, Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи возрождения. – Москва, 1991. – С. 72.; S. Geissel, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. – Freiburg, 1916.*

[39] *Інв. № Ж-1518; інв. № Ж-2795.*

[40] *Інв. № Ж-1204.*

[41] *Приклади подібної інтерпретації в голландському живопису див.: E. De Jongh, Zinneen minnebeelden in de Schlderkunst van de zeventiende eeuw.*

[42] *Інв. № – Ж-892.*

[43] *Ю. Н. Звездина, Кубки – "наутилусы" в натюрмортах XVII века (К проблеме символики) // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. – Москва, 1992. – С. 122.*

дурничкою, але заполонюють нашу душу, не приносячи їй жодної користі"[44]. У композиції повно різноманітних яскравих комах: метеликів (серед них нічні – павлине око), мух, сколій, богомолів, коників-стрибунців і, навіть, падальних жуків. Метелики та й інші комахи поряд з квітами означають також марноту земного життя. А тут ще й сам авторський підпис вплітається у композицію картини орнаментом з кольорових гусениць та змійок, натякаючи, що автор усвідомлює недовговічність власного земного життя й нетривкість матеріального світу в цілому. Проте зіставлення гусениць з метеликами може бути водночас алюзією дочасності, воскресіння й вічності[45].

Такі відомі майстри квіткових букетів та гірлянд як Ян Давідс де Гем та його учень Абрагам Міньон у буйне різноманіття квітів в роботах "Натюрморт. Квіти" та "Гірлянда квітів"[46], вплітають ще й плоди. Переспілі фрукти часом хробачливі, з якоюсь плямою, або плоди, по яких повзають комахи, без сумніву, несуть на собі символічне значення тлінності – складової марноти марнот. Нерідко у свої пишні букети ці художники вводять зображення колосків, еволюція змісту яких йде від хлібного снопа (натяк на Вифлеєм (в перекладі – дім хліба) – місце народження Христа) й переростає у вказівку на святе причастя[47]. Такий зміст можна прочитати в роботі невідомого художника XVIII століття "Фрукти"[48]. У ході дослідження вияснилось, що це є копія з твору А. Міньйона "Гірлянда фруктів", який зберігається в Антверпені (музей Mayer van den Bergh). Тут попри очевидний мотив тлінності, що проявляється в розміщенні композиції на тлі гроту, присутності численних комах, деякі з яких вже пошкодили листя, вражає відчуття незбагненної чистоти. У центрі композиції розміщене гроно винограду, на якому виблискують краплини прозорої води. Виноград та колоски, що вплетені у фестон, є прямою метафорою до вина і хліба, які стають в часі богослужіння кров'ю та тілом Христовим[49]. Христологічне розуміння теми картини підтверджує слимак, що спинається догори по виноградній гілці, натякаючи на ідею воскресіння і вічності потойбічного життя.

Немає жодного сумніву в тому, що головною темою натюрморта "Бокал вина і фрукти"[50], виконаного Яном Янс ван де Велде у 1639 році, також є євхаристія. Бо саме таке значення мало зображення виноградного грона. У композиційно близькому до львівського, створеному теж 1639 року "Фруктовому натюрморті з ромером і лежачою тацею", який зберігається в Чехії, в Обласній галереї міста Ліберец[51], автор зобразив ще три волоські горішки, один з яких розлущений. Горіх означав Христа. Згідно з інтерпретацією св. Августина, розкриття його здерев'янілої скорлупки співвідносилось з ідеєю наближення до серцевини божої натури Ісуса[52]. А лимон, сік котрого доливали до вина, щоб зменшити його міцність, нагадував про необхідність стриманості.

Подібні знаки й символи міняються й набирають змісту в певному контексті, але обов'язково прив'язані до морального й філософського осмислення життя. Попри те, що квіти можуть символізувати скороминучість життя, марноту слави, вказувати на відчуття нюху, вони можуть виступати ще атрибутами Аврори, Юності, Весни і Флори. У збірці галереї зберігається велике за розмірами полотно голландських художників Герарда Гута та Гендріка Схока "Флора"[53] з зображенням квітника-саду та персоніфікації Флори. Нерідко буяння квітів та численні овочі та фрукти можна побачити ще на картинах з зображенням чотирьох стихій – Землі, Повітря, Води й Вогню. В основі цієї найулюбленішої в XVI столітті теми лежали античні роздуми про головні складові світу. Складалися цикли так, що кожна зі стихій могла

---

[44] *Перекладено з: Wolfgang Harms, Uber die verschiedenen Ausgaben und Nachdrucke der Iconologia des Cesare Ripa, in: Anzeiger fur deutsches Altertum und deutsche Literatur, 1973. – S. 210-215.*

[45] *Пор.: I. Bergstrom, Disguised symbolism in "Madonna" pictures and still-life. In: The Burligton Magazin 97, 1955, 303-308 – I. 342-349.*

[46] *Інв. №№ Ж-3920, Ж-3922.*

[47] *Ю. Кузнецов, Социальное содержание натюрморта // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. – Москва, 1984.*

[48] *Інв. № Ж-601*

[49] *Подібне розуміння див.: Od Breughla do Rubensa. Obrasy ze zbiorów Koninklijk museum voor Schone Kunsten w Antwerpii i z belgijskich kolekcji prywatnych, Zamek królewski w Warszawie, 1998. – S. 182.*

[50] *Інв. № Ж-2403*

[51] *Інв. № О-924, (дер., ол., 47, 9 х 62, 6)*

[52] *Див. Martwa natura: historia, arcydzieła, interpretacje. pod red. Stefano Zuffi. — Warz., 2000 – S. 213.*

[53] *Інв. № Ж-2138*

бути представлена через відповідні атрибути самостійно або в парі. У південних Нідерландах традиційно зображали персоніфікації стихій, або як їх ще називають – елементів, у ландшафтному середовищі. Еволюція цього жанру йшла від відомих тематичних циклів у творчості Я. Брейгеля квіткового та А. Говартса до виокремлених зображень однієї або пари стихій. У полотні "Натюрморт з кріликом"[54] Яна ван Кесселя (бл.1620-1661 рр. або пізніше), ще одного художника, імя й прізвище якого співпадають зі згаданим вище внуком Я. Брейгеля квіткового, який згідно найновіших даних теж працював у Антверпені, де близько 1645 року став членом малярської гільдії і згодом переїхав до Амстердаму[55], де предметом зображення є живий заєць, зв'язки шпарагів та інші коренеплоди та овочі з гичкою, ніби щойно витягнуті з грядки, – без сумніву перед глядачем постає образна подача елементу Землі. Бо часто вживаними й беззаперечними атрибутами цієї стихії були зображення овочів, що плодоносять у грунті. Зображення зайця, ще з античних часів знаний символ плодючості, якого ще тоді показували поряд з богинею полювання Артемідою або богинею кохання Афродітою, також співвідноситься зі знаком Землі[56]. І розміщена поряд розхристана капустина – а це відомий натяк на еротику теж підсилює саме таке розуміння прихованого змісту картини. Адже усі любовні пари мали знаковість Землі. У роботі Я. ван Кесселя овочі подані так, щоб глядач бачив їх зверху, ніби на грядці, у своєму середовищі. Над ними літають метелики. Їх зображення в такому контексті може вказувати на парний до Землі елемент – Повітря, яке, як правило, символізували птахи та комахи, зокрема, метелики.

У XVII столітті в Голландії виник специфічний різновид натюрморту – рибний, який, на диво, дуже високо цінувався. Відтворення "живого срібла" – слизької блискучої поверхні риб'ячої луски, об'ємної фактури та перламутрового мерехтіння розкритих устриць й інших дарів моря, як це ми бачимо в "Натюрморті з устрицями" невідомого голландського художника XVII століття та "Натюрморті з рибами" А. Адріансена[57], вимагало добротної малярської майстерності. А висока популярність цих зображень була зумовлена особливою роллю засоленої риби, яка йшла на експорт й приносила великі прибутки країні. Також і в повсякденному раціоні голландців риба займала значне місце. На славу оселедця там складали пісні та оди, а зображені рибні лавки повнилися надлишком морських щедрот. Та згідно традиції за рибою зберігалось символічне значення пісної їжі. А от устриці були символом розкоші. Образ сирих розкритих устриць, особливо в парі з перцем – а це відомий афродизіак, – означали щось непристойне. Такі натюрморти у завуальований спосіб проводили моралізаторсько-дидактичну думку про необхідність стриманості у людських відчуттях й осуджували усілякі тілесні надмірності та хтивість.

Не менш цікавими у прихованості змісту є кухонні, мисливські та й інші натюрморти. Емблематичним значенням повняться й численні жанрові твори XVII століття. Про це – згодом.

Докладна увага до емблем у цій статті відповідає зацікавленню ними сучасних дослідників європейського мистецтва доби Ренесансу й епохи барокко, бо розуміння сутності емблематичних символів і знаків дає можливість по-новому глянути на відомі твори старого мистецтва.

---

[54] *Інв. № Ж-781*

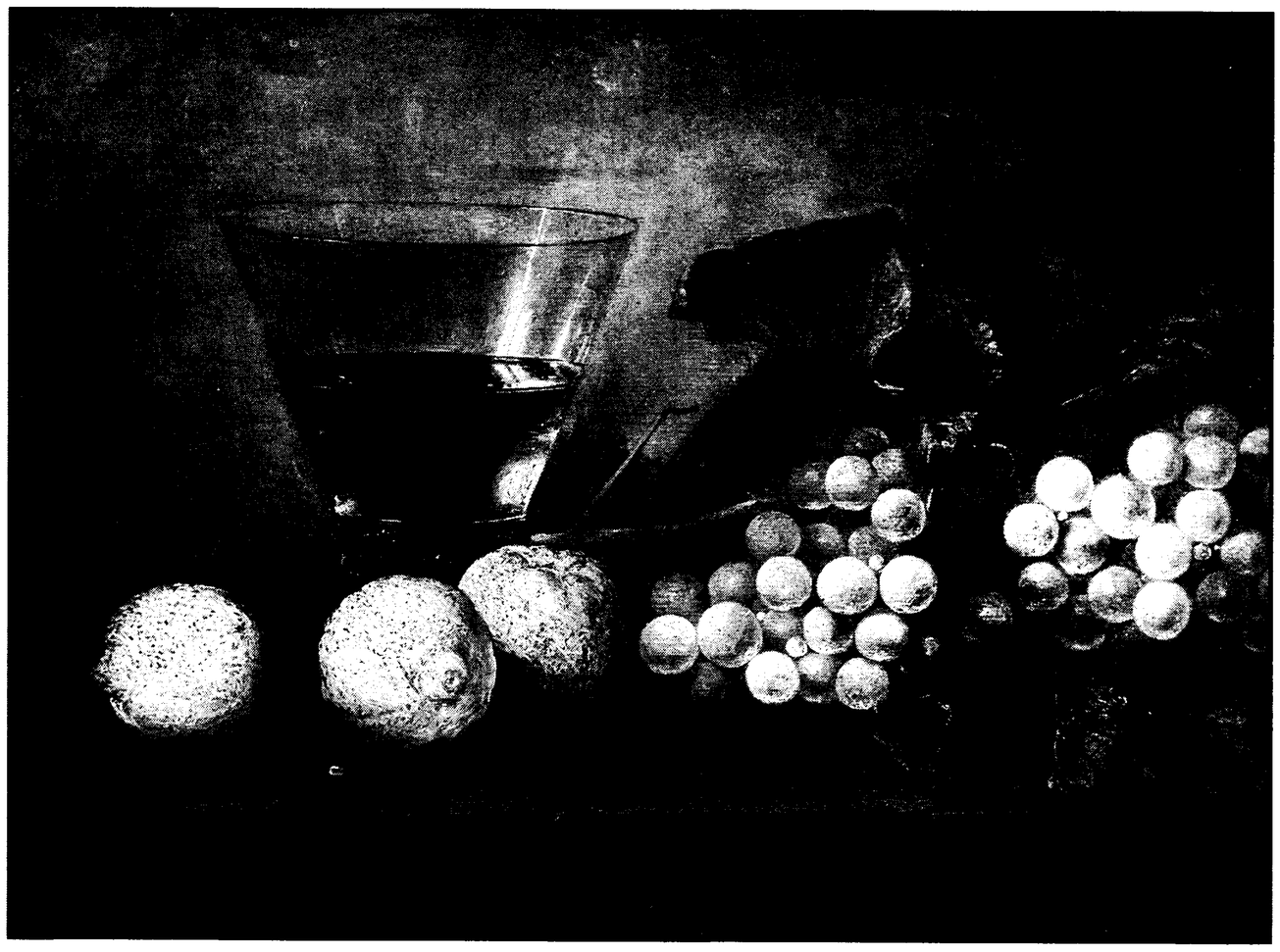
[55] *A. van der Willigen, F. G. Meijer. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils 1525-1715. – Leiden, 2003. – S. 122.*

[56] *Die Sprache der Bilder. – Braunschweig, 1978. – S. 22.*

[57] *Інв. №№ Ж-3921, Ж-4777.*

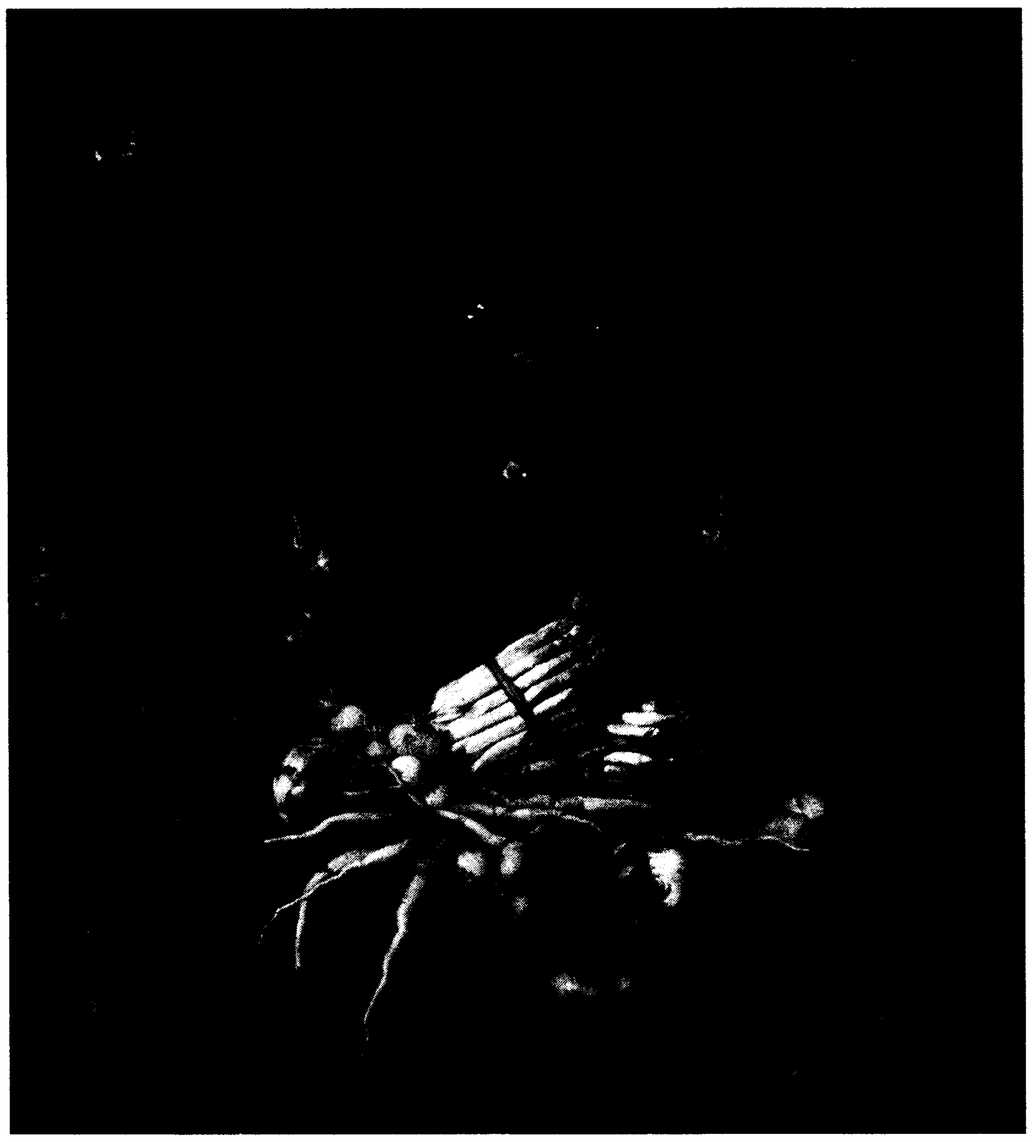
О. Адріансен. *Натюрморт з рибами і устрицями*

Невідомий художник. *Натюрморт*



Ян Янс Ван де Вельде. *Натюрморт, 1639 р.*

Невідомий художник. *Фрукти*



Ян ван Кессель. *Натюрморт з кроликом*

Невідомий художник. *Марнота марнот*

ЗА ПРИКЛАДОМ БОГІВ.
Скульптура з Капітолійського музею в Римі на картинах Г. Семирадського

Сусак Віта

Археологічні відкриття, розвиток історичної науки в XIX ст. мали величезний вплив на мистецтво академізму. Відоме полотно К. Брюлова "Останній день Помпеї" постало як наслідок безпосередніх вражень художника від результатів археологічних розкопок, що звільнили від попелу і пороху правду про трагедію, яка відбулася на початку нової ери і приголомшила уяву європейців багато століть потому. Для художника-академіка вивчення усіх доступних матеріалів та археологічних знахідок було обов'язковою умовою в роботі над історичною картиною. Відповідність історичній правді була одним з критеріїв оцінки твору, присвяченого далекому минулому. Це мало значення, коли справа торкалася конкретних подій та персонажів, і коли мова йшла про сцену з приватного життя. Всі речі – одяг, прикраси, посуд не повинні були належати іншому часові. Художники, що отримали академічну освіту, володіли водночас фундаментальними знаннями в ділянці античної історії і міфології. У випадку Генріха Семирадського вони доповнювалися ще й дипломом природознавчого факультету Харківського університету, а також захищеною дисертацією "Про інстинкти комах", за яку він отримав науковий ступінь. Для нього творчий процес завжди являв собою поєднання двох витоків: раціонального та чуттєвого, знань та інтуїції. В завісі, створеній для львівської Опери незадовго до смерті в 1900 р., Семирадський зобразив основні складові алегорії Творчості: Натхнення у вигляді дельфійської Піфії в момент віщування, Фантазію, що возноситься на крилах, Розум в обладунках Мінерви з терезами у руках, символом рівноваги. Для художника необхідною була присутність в творчості іскри божого одкровення, що поєднувалося з польотом уяви, контрольованої знаннями. Цій формулі він слідував впродовж життя в роботі над власними творами. Коли Семирадський отримав замовлення намалювати дві великі картини для Історичного музею у Москві ("Тризна воїнів Святослава після битви під Доростолом в 911 р." та "Похорони Руса в Булгарах", 1883 р.) він, перебуваючи у Римі, цільово звернувся до відомого археолога, одного з засновників московського музею В. І. Сізова з проханням надіслати йому з Росії зображення зразків зброї, орнаментів тканин, одягу, прикрас. У відділі рисунків Національного музею в Кракові зберігається ціла тека замальовок та кальок цих взірців з поясненнями, зробленими В. Сізовим для Г. Семирадського [1].

Життя в Римі надавало майстру можливість безпосередньо звертатися до античної спадщини у створенні ідилічних картин на давньогрецькі чи староримські сюжети. Академік дозволяв своїй фантазії уявити те, що відбувалося біля підніжжя статуй, які збереглися і були виставлені в музеях. Вони ставали певним чином матеріальним підтвердженням, що було чи могло бути саме так, як це уявлялося Семирадському. До того ж, художник не вишукував маловідомі твори, а навпаки, використовував речі широко знані публіці. Серед скульптур, відтворених майстром на його картинах, є дві роботи із збірки Капітолійського музею в Римі.

Великою популярністю користувалася свого часу картина Г. Семирадського "Ваза чи жінка?" (полотно, олія 208 х 294 см), намальована у 1878 р. для Всесвітньої виставки в Парижі, що складає пару до роботи "Потерпілий корабельну аварію" (іл. 1) В одному з листів Г. Семирадський повідомляв в Петербург А. І. Сомову: *"Невдовзі я сподіваюся закінчити ще дві, досить великі картини, – і просив би відправити їх в Париж на всесвітню виставку. – Тому звертаюся до Вас з проханням (...), чи можу ще отримати для них місця в російському відділі мистецтв? (...) Одну з них можна було б назвати в каталозі "Ваза чи жінка?" Це старий патрицій, що вагається між купівлею вишуканої східної вази чи вродливої коханки у східних торгівців. Друга: "Потерпілий корабельну аварію" – представляє римського жебрака, що видає себе за нещасного потерпілого від кораблетрощі, – чиє (тобто кораблетрощі) зображення повішане в нього на грудях. Розміри картин зовсім однакові, в одних нових рамах і тому повинні складати пару"* [2, с. 53].

На паризькій виставці картина "Ваза чи жінка?" разом із відомими "Факелами християнства" отримала велику золоту медаль, французький уряд нагородив художника орденом Почесного легіону. За деякий час Семирадський написав ще один варіант "Вази чи жінки?", трохи

змінивши деталі. [3, с. 6] Перша версія картини сьогодні зберігається в Ганновері в Kestner музеї. "Потерпілий корабельну аварію" довший час належав приватним особам і після появи на аукціоні Sotheby's* в 2000 р. знову опинився в приватній збірці. [4, с. 70-71]. Невеликий живописний ескіз до "Потерпілого" – один з перших задумів композиції – зберігається в колекції Львівської галереї мистецтв.

На картині "Ваза чи жінка?" (іл. 1) зображена сцена вибору між красивим тілом і гарною річчю (ще одна назва твору "Складний вибір"), яка відбувається в будинку патриція, заставленого предметами старовини, зброєю, музичними інструментами, прикрашеного персидським килимом. Сам патрицій сидить на канапі, за якою стоїть мармурова скульптура "Кентавра з Амуром". Відсунута на другий план, вона височить в центрі над усіма учасниками композиції. В ній одразу ж можна розпізнати одного з двох знаменитих кентаврів, що знаходяться в залах Капітолійського музею.

В грудні 1736 р. кардинал Алессандро Фуріетті провадив розкопки на віллі імператора Адріана в Тіволі, під час яких були знайдені півтораметрові статуї старого і молодого кентаврів з чорного мармуру. Написи на постаментах двох скульптур повідомляли імена авторів: Арістеас і Папіас. Ці скульптори родом з Малої Азії виконували замовлення для багатих римлян в часи правління Адріана. Вважається, що кентаври були створені в 117-138 рр. за грецькими бронзовими взірцями III-II ст. до н. е. Папа Климент XIII придбав їх і передав до Капітолійського музею в 1765 р., де вони зберігаються дотепер. Поза сумнівом, кентаври являють пару, а ідея, яку вони відображають, має витоки в поетиці Олександрії, втілюючи алегорію любові у різні періоди життя [5, p. 274]. Одна зі статуй представляє молодого кентавра, який весело стрибає (іл. 2). На голові в нього хвилясте густе волосся, бакенбарди, гострі вуха, через ліве плече перекинута шкура кабана, права рука піднята догори. Він радісно сміється, повернувшись до маленького Амура, що всівся на його спині. На скульптурах з капітолійської збірки фігурки Амурів (Еросів) відсутні, залишилися лише отвори на спинах кентаврів, де вони закріплювалися. Підтвердженням, що це були саме Амури, слугують варіанти з Ватиканського музею і Лувру, де вони збереглися [5, p. 275, 277]. На відміну від молодого, обличчя старого кентавра зі скуйовдженою бородою спотворене гримасою бол (іл. 3). Його руки зв'язані за спиною, Амур, що вмостився на спині, ще міцніше затягує їх шнурком, посилюючи страждання. Очевидна різниця між станами, які викликає кохання в молодого і старшого чоловіків: один – сповнений сил і задоволений собою, другий сповнений муками. Зовсім не випадково у своїй картині Г. Семирадський розмістив статую власне старого кентавра над головою в патриція. Цим художник ще більш розширив і так багатий наратив твору. Присутність скульптури слугує додатковим поясненням причин "труднощів" вибору, над якими замислився літній поціновувач краси. Звичайно, введення скульптури в композицію картини було розраховане на освічену європейську публіку, знайому зі збіркою Капітолійського музею і знаючу зміст, який поєднував капітолійських кентаврів. Відчитуючи в зображеній статуї натяк Семирадського, глядач отримував додаткові приємні емоції, відчуваючи себе "посвяченим" у таємниці сюжету. Вони накладалися на захоплення вда ло побудованою композицією картини і першо класно вималюваними старовинними предметами. Патрицій впевнено тримає рідкісну китайську вазу на коліні, але дивиться на оголену молоду жінку, до якої ще не вирішив, чи буде доторкатися. Східна ваза для нього набагато безпечніша, ніж невільниця, здатна викликати сердечні муки і своєю молодістю боляче підкреслити його власну старість і неминучість смерті. Праворуч на першому плані стоїть, спершись на стільчик, юнак (син патриція? один з торгівців?), з неприхованим бажанням дивлячись на вродливу дівчину. Його погляд говорить про те, що він жодної секунди не вагався б, якби вибирати довелось йому. Стосовно патриція, то тут Семирадський виступає як тонкий психолог і не дає підказки щодо його кінцевого рішення, залишаючи в роздумах глядача. Звертаючись до античних часів, Семирадський насправді зачіпав одвічні теми, що хвилюють людей. Самим переміщенням у минуле він вже підкреслював позачасовий характер цих тем. Думається, це

---

* *В каталозі Sotheby's сюжет "Потерпілого корабельну аварію" інтерпретується як "Відплиття Катерини Корнаро, королеви Кіпру". Згідно цієї версії на картині зображена Катерина Корнаро, яка у 1472 р. офіційно стала дружиною короля Кіпру і залишила Рим. Після смерті чоловіка та сина вона втратила трон і повернулася до Італії. Таке роз'яснення виглядає привабливим, але не знаходить підтвердження у автора картини.*

не було з його боку свідомою кон'юнктурою чи холодним розрахунком на завоювання публіки, подібний сюжет хвилював в першу чергу самого художника.

Взаємини між чоловіком і жінкою, минущість людського життя, багатство, за яке неможливо купити молодість – сюжети, що зустрічаються на життєвому шляху кожної людини, на які неможливо віднайти формулу чи єдино правильну відповідь. Можна припустити можливі інтерпретації картини "Ваза чи жінка?" представниками різних соціальних груп, тодішніх і теперішніх. "Легкою порнографією" називали полотна Семирадського критики "буржуазного" реалізму. При цьому більшість чоловіків, включаючи самих критиків, таємно приміряла ситуацію на себе, намагаючись вирішити, щоб вибрали вони. Прихильники класових теорій без сумніву бачили тут ілюстрацію рабства та експлуатації. Прикладом гендерної дискримінації залишається вона для феміністок. Напевно, Семирадський усвідомлював всі ці прочитання, турбуючись про художні якості і естетичний рівень свого твору. Польський дослідник Єжи Маліновський точно діагностував, що "творчість Семирадського являє собою живопис з сильним філософським підтекстом, живопис, який сприймає і прагне проілюструвати певні характерні тенденції філософії та, ширше, гуманістики того часу, тобто епохи позитивізму (...). Його позицію визначає раціоналізм" [6, S. 63]. Раціоналізм не тільки в сенсі здорового глузду у відношенні до життя, але й в обов'язковій участі розуму у творчому процесі.

Ще однією скульптурою з Капітолійського музею, яка з'явилася на полотнах Г. Семирадського, була мармурова статуя "Амур і Психея", яка представляла собою злиття в першому поцілунку юнака та дівчини. Ця римська копія (висота 1, 25 м; II ст. н. е.), зроблена за більш раннім грецьким оригіналом, була знайдена в 1749 р. в Авентині біля Санта Бальбіна та передана того ж року папою Бенедиктом XIV в музей Капітолію. З 1797 р. до 1816 р. вона перебувала в Парижі, а потім її повернули до Риму і встановили в "залі Гладіатора", де вона знаходиться і тепер. [5, p.185-186] (іл. 6). Свого часу її називали "відкриттям поцілунку". Історія кохання сина Афродіти Амура і царської доньки Психеї, що втілила людську душу, дійшла до нас в переказі давньоримського автора Апулея (II ст. н. е.). Амур, закохавшись в Психею, забрав її до свого палацу і приходив до неї тільки в повній темряві. Цікавість спонукала Психею запалити одного разу вночі світильник. Гаряча крапля олії впала на плече сплячого, і розгніваний Амур зник. Психеї довелося пройти безліч випробувань і навіть спуститися у підземне царство, щоб повернути свого коханого. Амур попрохав Зевса подарувати Психеї безсмертя і забрав на Олімп, де вона стала його дружиною. Історія цього кохання була одним з небагатьох міфів із щасливим кінцем. Крім того, вона була "правильною", безгрішною, не обтяженою подружніми зрадами і стражданнями інших персонажів. Язичницька Психея чітко перегукувалася з християнською душею, яка також повинна була пройти складний життєвий шлях, спуститися до загробного світу, перш ніж отримати безсмертя. Всі ці риси робили легенду гідною для зображень і привабливою для художників. Знайдення давньоримської статуї в сер. XVIII-го ст. викликало ріст зацікавлення до цього сюжету. Через рік після того, як скульптуру привезли до Парижу, в 1798 р., Ф. Жерар пише картину "Амур і Психея" (Лувр). Свої варіанти в мармурі пропонують два видатних скульптори-класицисти поч. XIX ст. – А. Канова і Б. Торвальдсен. В Росії Ф. Толстой протягом тринадцяти років (1820-1833) працював над ілюстраціями до повісті "Душенька" І. Богдановича за мотивами Апулея.

Г. Семирадський вперше побачив "Амура і Психею" в 1872 р., приїхавши з Флоренції до Риму. В 1877 р. художник створив картину "За прикладом богів" (п., о. 90 х 154 см), куди ввів капітолійську пару закоханих як одну з головних складових композиції. Юнак і дівчина зійшли з красивого човна на пристані тінистого парку, де біля самої води стоїть мармурова композиція Амура і Психеї, що тягнуться одне до одного в поцілунку. Молоді люди наслідують їхній приклад. Обличчя юнака лише наблизилось до уст дівчини. Знову Семирадський вдало обирає момент. Він зображає не пристрасні обійми, а сам початок любовної близькості, надаючи глядачу можливість домислити все решта, спираючись на силу власної уяви. Картина набула широкої відомості, російський імператор придбав її для Ермітажу. В радянські часи в 1955 р. вона була передана до Єреванської картинної галереї. Сюжет настільки подобався публіці, що Семирадський періодично отримував замовлення зробити повторення. За добрі гроші маестро помножував кількість закоханих послідовників богів, змінюючи лише розміри і незначні деталі в композиції. Варіант 1879 р.

(п., о. 80 х 105 см) належав львівському колекціонеру Болеславу Ожеховичу, пізніше знаходився у збірці Львівської галереї мистецтв, а в 1948 р. його передали до Ужгородської картинної галереї, де він і зберігається. Картина 1888 р., репродукована в книзі С. Левандовського [7, S. 82], знаходилась у Варшаві в Товаристві любителів красних мистецтв (TPSP) до 1939 р., сьогодні її місцезнаходження невідоме. Останнє повторення (п., о. 75 х 120 см) Семирадський виконав у 1899 р. для своєї племінниці Л. Радзішевської. Ця картина була придбана Львівською галереєю мистецтв в 1914 р. і експонується сьогодні в залах музею (іл. 5).

Подібно режисеру, який добре знає, чим привернути увагу публіки, Семирадський переніс улюблену статую "Амура і Психеї" з прохолодного парку на відкрите сонце. В його картині "На грецькій терасі" [7, S. 7] ця скульптура прикрашає кам'яну терасу з видом на морську затоку (іл. 4). Троє молодих аристократів, юнак і дві дівчини, мовчки споглядають на застиглу в мармурі пару. Чи вони ще про щось мріють, чи вже про щось згадують, дивлячись на поцілунок богів. Знову Семирадський запрошує глядача взяти участь у додумуванні сюжету: можна уявити трикутник в стосунках зображених людей, а можна згадати щось своє, особисте. Як завжди художник обирає мотив, що дозволяє продемонструвати власну майстерність. Бездоганно вибудована композиція, ілюзорно передані сонячне освітлення і далечінь лагуни, що відкривається погляду, віртуозно написаний мармур. В назві його картини "За прикладом богів" прихований ще один зміст – орієнтація на епоху, коли, за переконанням академістів, були створені зразки високого мистецтва, кращі за усі часи багатовікової історії людства.

Відданість античним ідеалам і принципам класицизму була життєвим кредо Семирадського. Античні скульптури, включені ним в канву його творів, виконували не тільки декоративні функції, але й несли змістовне навантаження, активно беручи участь в сюжеті картин. Ці короткі спостереження над скульптурами з колекції Капітолійського музею слугують тому підтвердженням.

Список використаної літератури:

1. Національний музей в Кракові. Відділ рисунків. Семирадський Г. – №№: III r.a., 11.083-11.102

2. Черкаська Н. Маловідомі листи Г. І. Семирадського у збірці бібліотеки ім. М. Є. Салтикова-Щедріна в СПб // Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів Харківського художньо-промислового інституту за 1995 р. – Тези доповідей. – Харків, 1996.

3. Bulhakow T. Album obrazow Henryka Siemiradzkiego. – St. Petersburg, 1891.

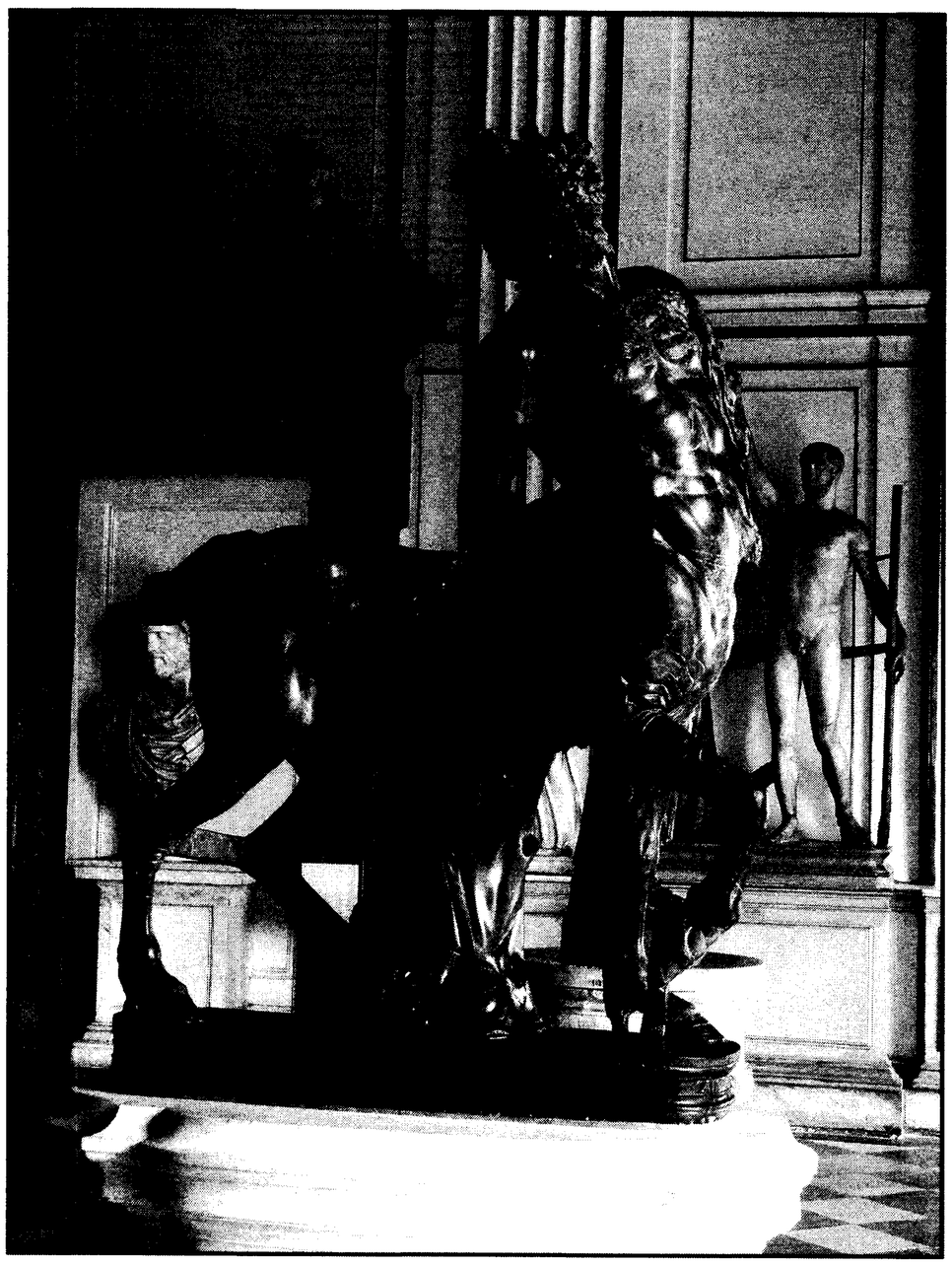
4. Sotheby's, Important 19th century european paintings and sculpture. –New York, October 31, 2000. – № 58, Siemiradzki H. The Departure of Caterina Cornaro, Queen of CypruS. – P. 70-71.

5. Stuart Jones H. A Catalogue of the ancient Sculptures preserved in the municipal Collection of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino. – Oxford, 1912.

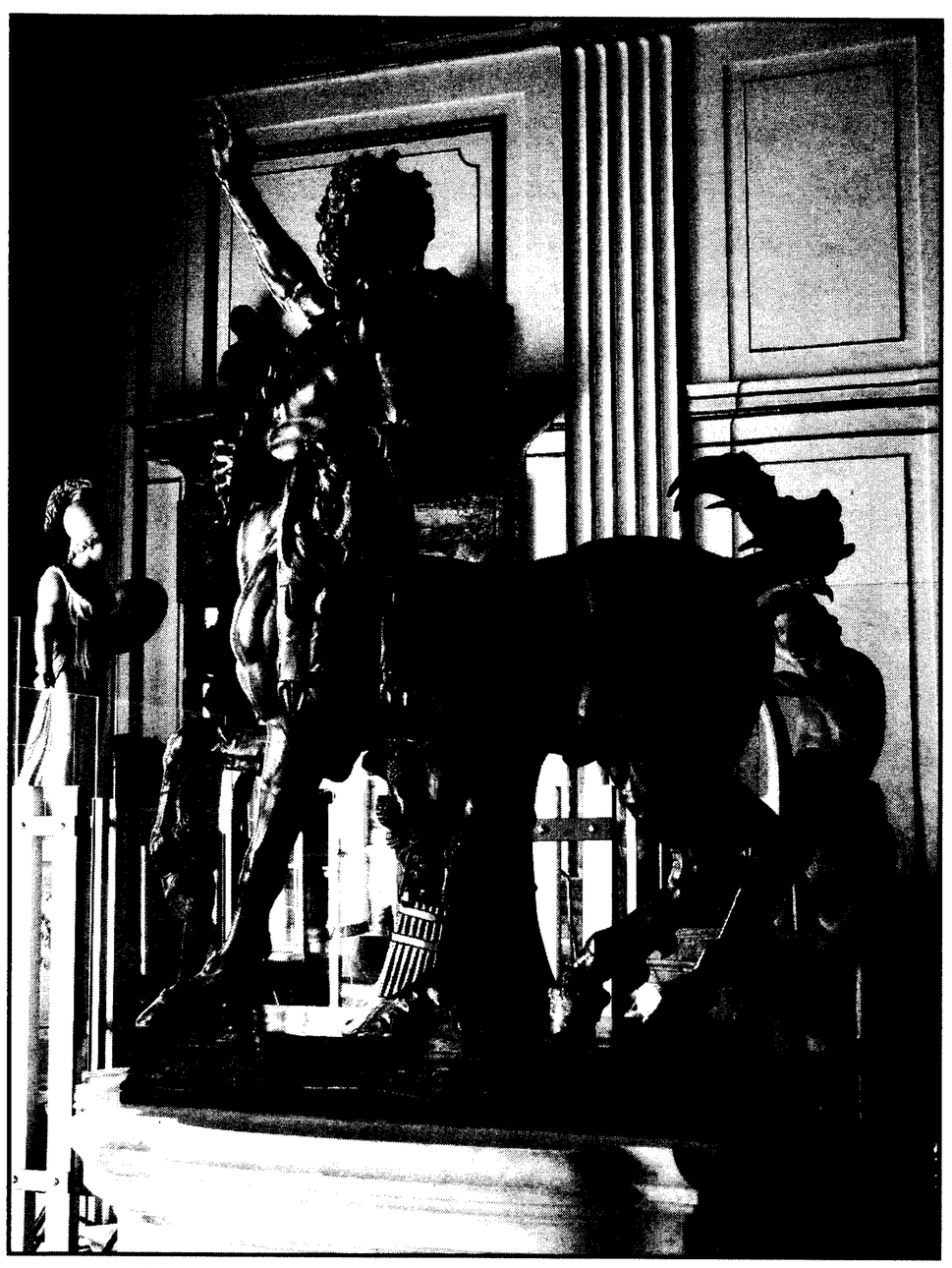
6. Malinowski J. Imitacje swiata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej polowy XIX w. – Krakow, 1987.

7. Lewandowski S. Henryk Siemiradzki. – W., 1904.

Г. Семирадський. *Ваза чи жінка? 1878 р. Ганновер, Kestner музей*

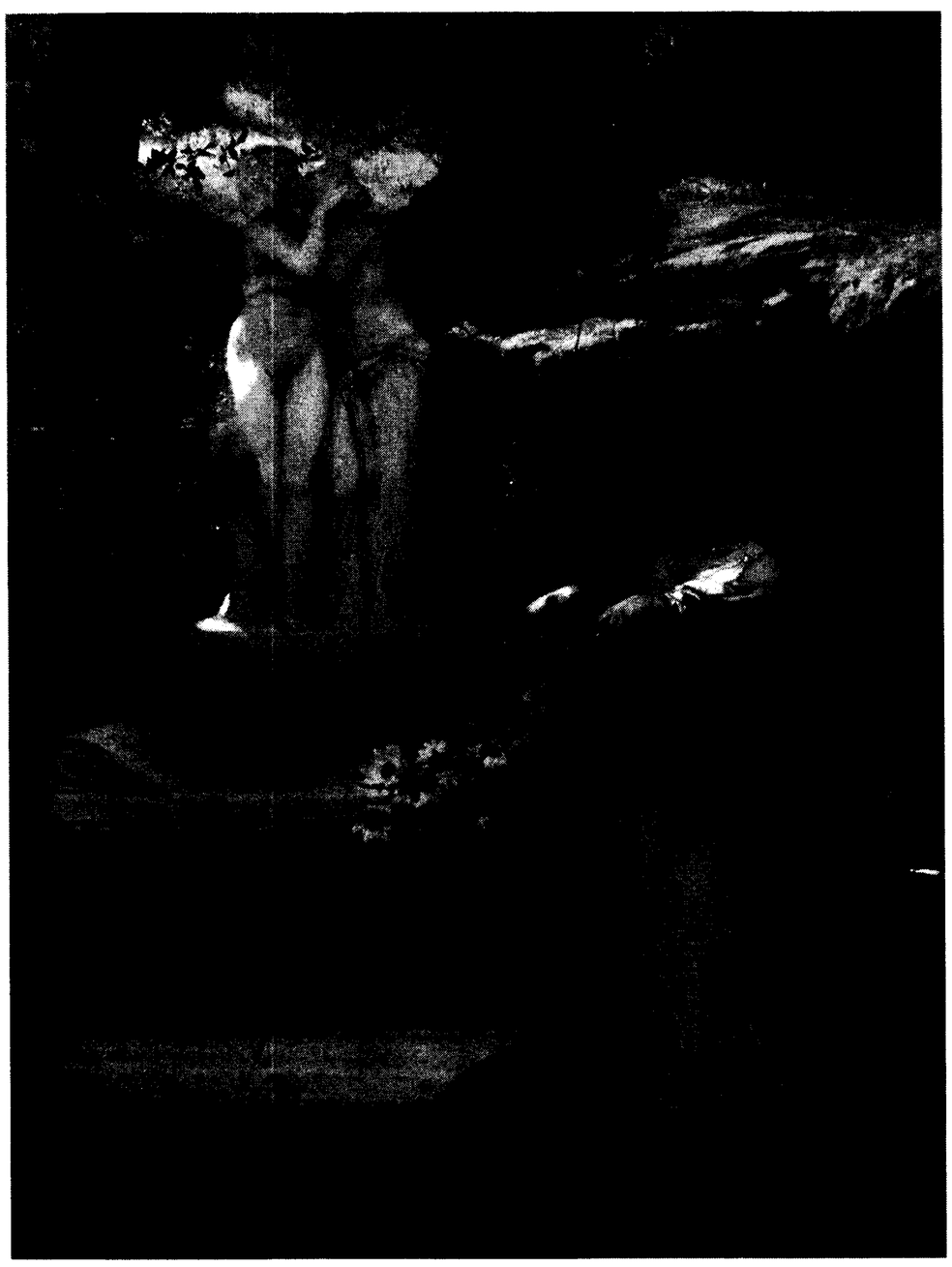


Арістеас і Паніас. *Молодий кентавр. II ст. до н. е., Рим, Капітолійський музей*



Арістеас і Паніас. *Старий кентавр. II ст. до н. е., Рим, Капітолійський музей*

Г. Семирадський. *На грецькій терасі*



Г. Семирадський. *За прикладом богів, 1899 р.*

Амур і Психея. *Римська копія. II ст. н. е.,*
Рим, Капітолійський музей

ЯН МАШКОВСЬКИЙ І ЙОГО УЧНІ

Крокіс Наталія

У результаті першого розподілу Польщі в 1772 р. Галичина, а незабаром і Буковина, опинилися під владою Австрії. Ці землі дістали назву "Королівство Галичини та Лодомерії (Володомерії)". Провінційною столицею стає місто Львів, яке офіційно почали називати – Лемберг. Воно потребувало чималих ремонтів і реконструкцій. У руїни перетворилися колись неприступні середньовічні фортифікації: замок, мури, вежі. В критичному стані були і дороги: коли цісар Йозеф II вперше приїхав до Львова, його карета загрузла в центрі міста [4, с. 7]. Міська адміністрація взялася за обнову міста. Прокладалися дороги, розбиралися залишки оборонних споруд, засаджувалися парки та сквери, упорядковувалося передмістя. Місто погарнішало, стало більш чистим і просторішим. Зросло і населення, уже в 30-х роках XIX ст. австрійський географ і статистик В. Блюменбах подає, що населення Львова зросло більше як у два рази і налічувало 75 тис. мешканців [4, С. 7].

Брак власного мистецького закладу обернувся тим, що вже на зламі століть на західно українських землях почало працювати чимало приїжджих майстрів. До них належать насамперед Й. Пічман, К. Швейкарт, А. Лянге, Й. Рейхан. В більшості це були випускники Віденської академії мистецтв. У їх творчості найпопулярнішим і найбільш поширеним був портретний жанр. Одним з перших у 1794 р. до Львова приїхав уродженець Трієсту Йозеф Пічман (1758-1834 рр.), трохи пізніше, у 1798 році, Йозеф Рейхан (1762-1817/22 рр.). Переїхавши до Львова, він залишається тут назавжди, і започаткував династію художників Рейханів. Його син Алойзій (1807-1860 рр.) – надзвичайно популярний портретист у Львові в середині XIX ст., а наприкінці століття і внук Станіслав (1858-1919 рр.), який став професором Львівської промислової школи, писав портрети, жанрові сцени та натюрморти; працював як декоратор для львівського театру, також був відомим ілюстратором.

У 1802 році прибув до Львова і Карл Швейкарт (1772-1855 рр.), один із найпопулярніших і найплодовитіших портретистів того часу. Розвиток пейзажного жанру пов'язаний з Антонієм Лянге (бл. 1774-1842 рр.), який приїхав до Львова на запрошення С. Скарбека у 1810 р. Він повністю присвятив свою творчість пейзажу, що вирізнило його на тогочасному мистецькому тлі Львова, де провідним був портретний жанр [1, с. 389]. Найбільше А. Лянге приваблювали околиці міста з водоймищами і парками. Художник малював і замки Львівщини. Роботи цих майстрів зберігаються в збірці Львівської галереї мистецтв. Художники-іноземці дали поштовх для розвитку місцевої львівської школи, одним з яскравих представників якої був Ян Машковський.

Словник польських художників подає загальні біографічні відомості про Яна Ігнаци Машковського (1794-1865 рр.). Народився у с. Хоросткові на Поділлі, помер неподалік Львова у С. Борщовичах. У 19 років він переїхав до Львова, де 6 років займався в рисувальній школі при університеті. З 1818 по 1820 рік навчався у Віденській академії у К. Фюгера і Й. Лампі. У 1820 році відвідав Рим, по дорозі їздив до Флоренції, Венеції і інші міста. Художник залишив Рим лише у 1824 році. Декілька місяців був у Відні, а в 1825 році прибув до Львова, де в червні відкрив свою персональну виставку у своїй квартирі. Виставляв свої картини в книгарнях Куна та Маліковського. В наступному році виїхав на Поділля, де прожив 6 років. У 1830 р. мав власну майстерню у м. Дубні. Восени 1832 року назавжди повернувся до Львова. З 1834 по 1844 роки викладав у рисувальній школі при університеті, після її закриття давав приватні уроки. Наприкінці життя жив у С. Борщовичах, де і помер.

Під час навчання у Відні, а потім перебування в Італії Машковський звертався до портретного і релігійного жанрів. В той період він намалював "Св. Ян Євангеліста", "Даліла обрізає волосся Самсонові" і багато інших. Крім цього робив копії з робіт старих майстрів.

Проживаючи на Поділлі і Волині, малював портрети, ікони, роботи на релігійну тематику до костелів ("Св. Текля", "Св. Тереза і Св. Архангел Михаїл", "Свята родина", "Портрет гр. Олізара", "Портрет дочки і сина"). Окрім цього малював ескізи до історичних робіт.

Повернувшись до Львова, Я. Машковський у своїх роботах звертався до різних жанрів: портрету, родинних сцен, історичної, релігійної, анімалістичної тематики, натюрморту. Він також звертався до техніки літографії. Відомі роботи того періоду: "Портрет Франціска I" (1834 р., існує припущення, що робота була намальована

на замовлення громади м. Станіславова), "Портрет пейзажиста А. Лянге" (1837 р., MNK), "Портрет Йозефа Максиміліана Оссолінського" (1843 р., ЛГМ). Художник неодноразово портретує власну родину: "Портрет Фредеріки і Рафала Машковських" (1844-1845 рр., MNWr). Мав трьох синів – Марцелія, Кароля, Рафала. Кожен з них пішов своїм творчим шляхом. Його син Рафал став музикантом, Кароль – відомим математиком, викладав у Інсбруку, Кракові, Львові, Дублянах, а ще був різьбярем і художником-аматором. У 1867 р. отримав кафедру геометрії на архітектурному факультеті Львівської політехніки, а 1875-1876 роках його ректором. Марцелій, як і батько, зацікавився мистецтвом. Був рисувальником, літографом, художником і різьбярем.

У ЛГМ зберігається 7 живописних робіт Яна Машковського, які відображають різні етапи його творчості:

1) "Ян III Собєський", 1835 р.(п., о. 65 × 57; зі збірки Львівської міської галереї). Ж-2003

2) "Автопортрет в конфедератці", 1840 р.(п., о. 100 × 73, 5; зб.Машковських у Львові. Поступила як дар Машковської Марії у 1947 р.). Ж-2255

3) "Оборона Теребовлі", 1848 р. (п., о. 54 × 64, 5; вл. зб. В. Дзєдушицького. Дар Юлії Мусілової). Ж-1267

4) "Портрет молодого чоловіка", 1848 р. (п., о. 60 × 41; із збірки музею ім.короля Яна III, поступила у 1954 р. із збірки Львівського історичного музею). Ж-3338

5) "У корчмі", 1851 р. (п., о. 33, 5 × 27; робота виставлена на експозиції, поступила як дар Юлії Мусілової). Ж-665

6) "Портрет Марцелія Машковського, сина художника", 1856 р. (п., о. 96 × 67, 5; була власністю Яна Машковського, потім Марії Машковської. Закуплена у неї в 1951 році, на даний час робота знаходиться на експозиції ЛГМ). Ж-3173

7) "Водоспад" (п., о. 73, 5 × 53; знаходилася у збірці Б. Ожеховича в Кальникові, а потім з 1916 р. у збірці В. Лозинського). Ж-1303

У двох роботах на історичну тематику Я. Машковський, як і багато інших польських художників, звернувся до історичних подій XVII ст. Він зображує Яна III Собєського (1629-1696 рр.), як доблесного воїна і мудрого полководця. Також відобразив подію, яка відбулася у 1675 році, а саме оборону Теребовлі. Тоді Теребовлянський замок опинився в центрі подій польсько-турецької війни: 9 днів турецькі загони, очолювані Ібрагім-пашею, тримали його в облозі. Але залога під командою Яна Самуеля Хшановського завзято оборонялася. Переконавшись у неможливості дальшої оборони, через брак пороху та продовольства, сам Хшановський на таємній нараді запропонував виконати вимоги Ібрагіма-паші і здати фортецю. У той момент відчинилися двері, й у кімнату зайшли жінка і діти. З гурту виступила дружина Я. Хшановського Софія і, показавши зібраним два кинджали, сказала: "Немає і бути не може ніяких переговорів із загарбникам. Будемо битися разом! Або помремо, або відіб'ємо ворога... До тебе звертаюсь, муже мій, і заявляю, що один кинджал вразить твоє серце, а другий моє, якщо у них погасне любов до свободи і честі Вітчизни". Такі слова підбадьорили обложених, і вони втримали оборону. А незабаром надійшов на допомогу із значним військом король Ян III Собєський, і турки покинули облогу. У цій роботі художник намагався передати емоційний стан кожного, хто був присутній у кімнаті, і це йому вдалося, але, порівнюючи її з роботою іншого польського художника Л. Леффлера на цю ж тему, ми можемо побачити наскільки ці роботи різняться у техніці виконання – майстерність Л. Леффлера тут очевидна.

Найчисленнішими в доробку майстра є портрети. Е його портретах стильові ознаки класицизму тісно взаємопов'язані з романтизмом. У 1840 р. художник створив свій автопортрет (іл. 1). Він зобразив себе, сидячим біля мольберту, з палітрою і пензлем у руках. Я. Машковський, як і інші художники, виконує цей портрет в розквіті сил, відображаючи своє оптимістичне сприйняття навколишнього світу. Однак, одним з найкращих портретів художника – це "Портрет сина Марцелія Машковського".

Машковський намалював портрет сина, дев'ятнадцятилітнього юнака, студента Віденської академії у розквіті сил (іл. 2). В ньому ніщо не віщувало близької трагічної розв'язки – син помер на 25 році життя. Великі надії на творчі здобутки сина, особливо в малюнку, не здійснилися. Але батько в портреті сина створив класичний образ художника, з атрибутами ремесла, таким чином констатуючи раннє дозрівання великого таланту, і виразив власне захоплення його підкреслено артистичним виглядом. Зафіксована мить творчого натхнення з глибоко зосередженим поглядом, коли художник, готуючись до праці, рукою, в якій знаходиться рейсфедер, машинально відкриває папку з малюнками. Роз-

віяне довге волосся, елегантний одяг зі смугастим краватом, м'який фотель – усе сприяє вишукано-піднесеному характерові зображення, заключеному в овал, кращого парадного портрета Ян Машковський не створив [5, С. 285].

"Водоспад" (іл. 3) – єдина пейзажна робота художника у ЛГМ. У цій роботі Я. Машковський, дотримуючись традицій романтизму, зображує неприступну скелю з водоспадом, на вершині – мури середньовічного замку, у підніжжя пустельника з вівцею на спині. За манерою виконання картина дуже схожа до робіт відомого львівського пейзажиста А. Лянге.

Художник звертався і до побутового жанру. У картині "У корчмі" (іл. 4) змальовано сільську корчму. Корчми, серед іншого, були місцем спілкування, обміну новин. Тут святкували весілля і організовували поминки. Зображені персонажі представляють основні етнічні групи населення Східної Галичини. На картині вони усі разом мирно відпочивають і веселяться. Сцена буденна і досить ідилічна: власник єврей розливає пиво за стійкою, польський панич сидить поруч з люлькою і спостерігає з усмішкою за молодими селянами-українцями [9, С. 21].

Всі твори Я. Машковського є стилістично близькими між собою. Він ще зберіг стару систему колоризму, що спиралася на локальний колір і на відмові кольорових мас від взаємодії людини з середовищем, свідчить, що Я. Машковський нової системи колоризму не знав, бо вільного, чисто живописного малярства звучними барвами в жодному його творі не демонстровано [5, С. 285].

В. Козицький в своїй монографії "Генрік Родаковський" говорить про Я. Машковського, як про художника, котрий заслужив собі славу а ні талантом, який не демонструють його портрети, а ні історичними роботами, а своїми педагогічними здібностями [12, С. 35].

Ще з кінця XVIII ст. у Львові порушувалося питання про відкриття спеціального мистецького закладу – Академії. Однак, як "таке, що не на часі", зреалізованим не було. При Львівському університеті існувала лише школа рисунку, утримувана Галицькими станами [4, С. 55].

З 1834 до 1844 рік рисувальну школу при Львівському університеті очолював і одночасно викладав основи образотворчого мистецтва Ян Машковський. Його учнями були – А. Гроттгер, К. Дзбанський, Ю. Коссак, В. Леопольський, Ф. Люнда, М. Машковський, Щ. Моравський, К. Млодніцкий, О. Рачинський, Ф. Тепа і художники-аматори. Ці студенти, початково навчаючись на філософському або юридичному факультетах, з великим бажанням і захопленням відвідували уроки Я. Машковського. Студентам, які мали хист до малювання і могли знайти кошти або мецената, надавалася можливість поїздок у європейські академії. Найчастіше вони навчалися у Віденській академії. Ознайомимося з життєвим і творчим шляхом декількох учнів Я. Машковського.

Артур Гроттгер (1837-1867 рр.) народився в С. Отиневичах на Львівщині – помер 1867 р. в Амелі-ле-Бен (Франція). Початкову освіту здобув у свого батька Я. Гроттгера. У 1848-852 рр. навчався у Львові в Я. Машковського і Ю. Коссака. Наступні два роки навчався у Краківській школі образотворчих мистецтв, а з 1854 по 1859 рр. у Віденській академії мистецтв.

Деякий час він жив у Мюнхені і Венеції, а останні роки провів у Парижі. Помер у молодому віці, йому було лише 30 років, похований у Львові на Личаківському цвинтарі.

Його творчість пройшла декілька етапів. Великий вплив на нього мав О. Орловський своїми динамічними погонями, баталіями, романтичними черкесами [5, С. 334]. Художник звертався до пізнього віденського бідермаєру і творчості Моріца Швінда, а також і до послідовників назарейців – І. Фюриха і А. Ретля, що пояснює його зацікавлення класицизмом і візіонерством [2, С. 86].

В юності Гроттгер використовував досвід романтизму, зображував бої і лицарське життя. Він дуже часто змінював тематику своїх робіт, займався ілюстрацією і карикатурою, робив віньєтки в техніці акварелі. Історичні картини А. Гроттгера, виконані олією, були більш зрілими в художньому вирішенні. У 20-річному віці він уже виробив свій індивідуальний стиль. У ЛГМ представлена робота, в якій художник звертається до історичного минулого Польщі XVII ст. – це "Зустріч польського короля Яна III Собєського з угорським імператором Леопольдом I" (п., о.; 101 × 157). Дуже багато часу художник присвятив і розкриттю сучасної йому події – Польському визвольному повстанню 1863 р., його героїчному спалахові та тривалій стагнації, що виразилось у численних циклах, картинах, малюнках [5, С. 334]. Це він продемонстрував у двох циклах робіт 1861-1863 років, виконаних пастеллю, названих "Варшава I" і "Варшава II". В 1863 р. закінчив 8 рисункових картонів до циклу "Полонія", в 1864-1866 роках виконав 6 рисунків

під назвою "Литуанія" (Литва), присвячений повстанню у Литві. Гроттгер виконав усі ці роботи у Відні, не знаходячись у центрі військових подій. Перебуваючи в Парижі, він виконав найбільший із 12 картонів – цикл рисунків "Війна" [2, с. 87].

Гроттгер був у дружніх стосунках з сином Я. Машковського Марцелієм. Восени 1860 р. він перебував у селі Борщовичах у родині Машковських. У цьому селі Гроттгер малював сільських українських дітей, з теплотою передаючи зовнішній особливий вигляд хлопчаків, захоплений їх безпосередністю та ще не сформованими характерами, їх поетичністю й душевною красою, щирістю та свіжістю емоцій [5, с. 334]. Саме тоді були виконані роботи, які знаходяться у ЛГМ ("Хлопчик із Борщович I", 1860 р. (п. на к., о., 38 × 27)); "Хлопчик з Борщович II", 1860 р. (к., о., 33 × 26); "Дівчинка-українка", 1956 р. (п. на к., о., 38 × 27); "Портрет Яна Машковського", 1860 р. (к., о., 35, 5 × 26)). Всього у збірці галереї знаходиться 15 робіт художника. До 1992 р. було 17, саме тоді під час пограбування було викрадено 2 роботи.

Константин Дзбанський (1823-1897 рр.) народився у Ломні, помер у с. Ожидові на Львівщині. Початкові навики рисунку здобув у школі Яна Машковського. Потім навчався 4 роки у Віденській академії. Деякий час жив у Жовкві, а з 1855 року у Львові. Був одним із засновників Товариства приятелів образотворчого мистецтва у Львові. У 1867-1877 рр. був його секретарем. Потім виїхав до Топорова, що поблизу Красного на Львівщині. Наприкінці життя оселився в Ожидові. Виконував портрети і твори на сакральну тематику. У ЛГМ зберігається 6 творів художника: 2 автопортрети – "Автопортрет", 1854 р. (п., о.; 79, 8 × 64), "Автопортрет" 1860-ті рр. (д., о.; 44 × 35, 5), 3 роботи на релігійну тематику і портрет невідомої дами.

Юліуш Коссак (1824-1899 рр.) відомий польський художник, рисувальник і ілюстратор, педагог. У 1842 р. Ю. Коссак вступив до Львівського університету на юридичний факультет. Тоді почав відвідувати лекції Я. Машковського, який викладав основи образотворчого мистецтва. С. Віткевич у своїй монографії сказав: "Машковський не зробив ніякої шкоди талантові Коссака. Здібності і індивідуальність учня були вищі, ніж вчителя" [11, с. 21].

У 1843-1844 рр. познайомився з П. Міхаловським, а також з львівським письменником і публіцистом Щ. Моравським. Брав активну участь у "весні народів 1848 р." у Львові. На початку 50-х років побував у Петербурзі, де познайомився з творчістю відомих європейських майстрів, напевно відвідував і Москву.

У 1850-1852 рр. перебував у Львові, де навчав деякий час рисунку А. Гроттгера, і у Варшаві. У 1852-53 рр. перший раз побував у Парижі. У 1853-55 рр. жив у Варшаві. Знаходився у дружніх стосунках з Ф. Косткевичем, В. Герсоном, Й. Бродовським, М. Ольшинським. В той час підзаробляв у фотографічній майстерні. У 1855 р. на декілька років їде до Парижу. В кінці 1860 року повернувся до Варшави, де починає займатися викладацькою діяльністю. З 1862 по 1868 рік викладав рисунок і мистецтво у Рисувальній жіночий школі графині Марії Любельської. У 1867 р. їздив у Париж, у грудні 1867 р. – відвідав Відень. У 1869 році поїхав до Мюнхена, де 10 місяців навчався в майстерні Франца Адама, потоваришував з Й. Брандтом.

У 1871 подорожував в товаристві Й. Брандта до Східної Галичини. Вони відвідали Львів, Жовкву, Підгірці. З 1874 року Ю. Коссак поселяється у Кракові, де бере активну участь у мистецькому житті міста. Був однією з найпопулярніших постатей польського художнього середовища в останній чверті XIX ст.

Стиль Коссака – ілюстративний, рисунок точний і бездоганний, розповідь вирізняється детальністю [2, с. 75]. Як художник, Ю. Коссак залишив величезний художній доробок. Це акварелі, які як правило були невеликі за розмірами; рисунки і олійний живопис, а також карикатури і гумористичний рисунок. У своїх роботах Коссак постійно звертався до історичних сюжетів, краєвидів, народних звичаїв і часто до козаччини. Історичні видіння у нього переплiталися з жанровістю. Часто предметом зображення художник вибирав не тільки великі події, але і повсякденні сцени, хоча, як правило, ці сюжети були звернені в минуле і доповнені тогочасними костюмами [2, с. 76]. Більш важливими для Коссака були батальні теми. У військових сутичках, пов'язаних з Диким Полем, він змальовує величезну кількість вершників на різних мастях і породах скакунів. Кінь був для нього символом свободи і вольності, якого він малював із знанням і замилуванням. У ЛГМ зберігається 5 робіт Ю. Коссака. У трьох картинах художник детально змалював коня. Це "Кінь над убитим вершником", 1871 р. (п., о.; 48, 5 × 63, 5), "Кінь у стайні" (етюд, п., о.; 45, 8 × 54, 5), "Табун коней", 1879 р. (п., о.; 86 × 174).

Флоріан Люнда народився у 1824 році у Львові, помер у 1888 р. там же. Близько 1840 р. навчався малярства у Яна Машковського у Львові. У Відні навчався приватно, або як вільний слухач художньої академії, саме там у 1847 році намалював акварельний портрет Францішка Тепи. Наступні декілька років жив у Парижі, де навчався у майстерні Леона Кон'є, потім переїхав до Риму. Після поїздки до Італії у Ф. Люнди з'явилися певні психічні розлади. У 1854 році повернувся до Львова. В 30 річному віці потрапляє до психіатричної клініки і далі його творчий шлях не простежується.

У своїй творчості звертався до портретного і історичного жанру ("Портрет старого чоловіка з довгим волоссям", 1842 р.; "Смерть повстанця", 1849 р.; "Автопортрет", 1847 р.; "Стара жебрачка", 1847 р.). Його роботи відзначаються сумним настроєм і меланхолією. У ЛГМ зберігаються дві роботи Ф. Люнди. В експозиції виставлена його робота "Портрет молодої жінки", 1847 р. (п., о., 42 × 34, 5). У фондосховищі – "Смерть Т. Вішньовського і Ю. Капусцінського", 1847 р. (п., о.; 50 × 63, 5).

Кароль Млодніцький народився у Дашаві біля Стрия у 1835 р. помер у 1900 р. у Львові. Був відомим художником, рисувальником і педагогом.

Початкову рисувальну і малярську освіту отримав у майстерні Я. Машковського у Львові, де заприятелював з А. Гроттгерем і М. Машковським. Навчався за кордоном завдяки матеріальній підтримці В. Дзєдушицького, М. Павліковського, М. Даровського.

На початку 1857 року Кароль Млодніцький разом із М. Машковським їде до Мюнхена. Шлях пролягав через Кра̀ків, Прагу і Дрезден. З травня 1857 року по грудень 1859 року навчався у Мюнхенській художній академії. Познайомився там із Я. Матейком, І. Яблонським і Пентерем. У 1859-60 рр. перебував у Дрездені, після того повернувся до Львова. Восени 1860 року їде до Парижу, залишався там до кінця 1863 р. Навчався у майстерні Леона Кон'є. Проживав разом із художником К. Дильчинським, був у дружніх стосунках з Г. Родаковським і С. Хлєбовським. У вересні 1861 році побував у Відні і Мюнхені. У 1863 році Млодніцький повертається до Галичини, де через декілька років стає однією з найвідоміших постатей у мистецьких колах Львова.

У 1868 році К. Млодніцький разом із К. Мацевічем і Р. Філіппі виконує декілька копій картин А. Гроттгера для оздоблення катафалку до похорон свого друга в костелі Бернардинів у Львові. У 1871 р. Кароль одружується з коханою А. Гроттгера Вандою Моне. Дім, в якому вони жили, став домом пам'яті А. Гроттгерові і одним з найвідоміших мистецьких осередків. Там відбувалися зустрічі галицьких художників і літераторів. У них в гостях були: Я. Матейко, А. Хмєльовський, Ф. Тепа, Р. Філіппі.

З 1871 по 1892 рік К. Млодніцький займається викладацькою діяльністю. Викладав рисунок у львівських школах: Львівській гімназії ім. Францішка Йозефа, чоловічій і жіночій вчительських семінаріях, давав також і приватні уроки. Його учнями були: Я. Стика, М. Рейзнер, Ю. Зубер.

К. Млодніцький малював історичні сцени і народні типи, портрети, алегоричні композиції, часто звертався до сюжетів з творчості Ю. Словацького. У ЛГМ зберігається робота К. Млодніцького "Сцена з "Ангелі", 1863 р. (п., о., 62, 5 × 49, 5; із збірки Музею ім. Любомирських), яка намальована за мотивом поеми Ю. Словацького "Смерть Ангелі (Еллінай)". Також він займався ілюстрацією.

Кароль Млодніцький помер 1 березня 1900 року у Львові, похований на Личаківському цвинтарі.

Марцелій Машковський (1837-1862 рр.), син Я. Машковського. Відомий рисувальник, літограф, художник і різьбяр. Народився 1837 році у Львові. Початкові навики рисунку отримав у майстерні свого батька. Продовжив навчання завдяки стипендії К. Левицького. З 1855 року навчався у Віденській художній академії у П. Гейгера, а у 1855-1856 рр. за порадою батька перевівся на курс різьби до Франца Бауера. Також в цей період відвідав Мюнхен, на рік повернувся до Львова, і уже в 1857 році завдяки фінансовій підтримці К. Левицького і В. Дзєдушицького, поїхав разом із К. Млодніцьким до Мюнхена на навчання. Спочатку навчався у класі різбяра М. Вєдмана, потім у В. Каульбаха. У 1859 році поїхав до Дрездена, де у музеях збирав матеріали до своїх робіт. На початку 1860 року повернувся до Львова. Влітку цього ж року перебував у С. Борщовичах, де мешкала його родина. Саме тоді їх відвідав А. Гроттгер і намалював "Портрет Марцелія Машковського у конфедератці". У грудні цього ж року Марцелій був у Стрию, де шукав коштів на поїздку до Італії, щоб покращити своє здоров'я. У 1861 році виїхав до Венеції, після короткого перебування повернувся до Львова, де і помер 5 березня 1862 року, похований на Личаківському цвинтарі.

Творчість М. Машковського тривала заледве 12 років. Він виконував чимало портретів на замовлення львівських літографічних закладів. Це були портрети відомих особистостей: "Портрет Яна Непомука Камінського", "Портрет Адама Реймежа, драматичного артиста", "Портрет Яна Зелінського, директора Народного банку у Львові". Перші олійні роботи відомі з 1854-1856 років. Це "Портрет Кучиньського" (1854 р.), "Портрет матері художника", 1856 р. (п., о.; 98, 5 × 74) – ця робота знаходиться в експозиції ЛГМ. "Портрет матері художника "Марцелій намалював під впливом вражень, отриманих від роботи Г. Родаковського "Портрет матері" (1853 р.). Роботу Родаковського відомий французький художник Делакруа оголосив "унікальним шедевром" і кульмінацією романтизму [5, с. 328].

М. Машковський створив цикл "Чотири пори людського життя", до якого увійшли 3 рисунки, які символізують 3 етапи людського життя: 1) "Немовля бавиться дзвониками"; 2) "Дама в бальній сукні"; 3) "Стара бабця". Крім цього циклу у Мюнхені були виконані три сцени з життя художника; в останньому спортретував Млодніцького, Яблонського, Пентхера і самого себе.

У своїх роботах він тяжів до емоційних образів, сповнених мрій. До людей з гармонійним внутрішнім світом.

Францішек Тепа народився у 1828 р. у Львові, ще з дитинства любив малювати. З 1842 по 1846 рік навчався у Яна Машковського, при Львівському університеті. Далі мистецьку освіту здобував у Відні у Ф. Г. Вальдміллера, а потім у Мюнхені – В. Каульбаха [3, с. 183]. В той період малюваав портрети в мініатюрі і акварелі. Мав численні замовлення багатих родин. Малював в мініатюрі дітей баварського міністра, пізніше отримав замовлення від королівської родини, що при тодішній конкуренції художників, було досить вагомим.

Повернувшись до Львова у грудні 1852 році, він познайомився із Адамом Потоцьким і разом з ним поїхав на Схід. Їхня подорож тривала з грудня 1852 року до кінця 1853 року. Вони побували у Єгипті, Сирії і Палестині, а пізніше художник сам відвідав Грецію. В результаті цієї поїздки був створений альбом східних ескізів [14, с. 2].

Відпочивши трохи на батьківщині, поїхав до Парижу, де працював під наглядом Коньє і Ари-Шеффера. Брав участь у салонах 1857 р. і 1861 р., де отримує похвальні відгуки. Коли повернувся до Львова, у своїх роботах звертається до народних типажів, з яких частина знаходилася в колекції гр. В. Дзєдушицького. Малював також і акварельні види Львова на замовлення заможних городян.

З 1870 року брав участь у виставках у Відні, Філадельфії, Варшаві, Кракові, на яких отримує схвальні відгуки і нагороди.

Помер у 1889 році у Львові.

У нашій збірці зберігається 11 робіт цього художника ("Портрет офіцера львівської гвардії", 1848 р., "Марко Базаріус, герой боїв за незалежність Греції", 1859 р.; "Гірський краєвид", 1853 р.; "Автопортрет з арабом", 1853 р.; "Портрет Дзєдушицького", 1863 р. і ін.).

Підсумовуючи, ми можемо стверджувати, що кожен з цих художників досягнув високого рівня у своїй творчості. І хоча А. Гроттгер і М. Машковський прожили коротке життя та залишили вагомий слід у історії польського і світового мистецтва. Ю. Коссак і К. Млодніцький були не тільки першокласними художниками, але і чудовими педагогами, з їхніх майстерень вийшло чимало відомих митців. Крім цього вони брали активну участь у громадському житті. А все для них починалося з рисувального класу Я. Машковського. Можливо і не дуже обдарованого художника, але доброго педагога, який зумів привити молодим талантам любов до мистецтва, яку вони зберегли в своїх серцях до самої смерті.

Список використаної літератури

1. Дергачова Г. Забутий львівський пейзаж Антонія Лянге // ЗНТШ. – Т. CCXXVII. – Львів, 1994 – С. 387-392.

2. Добровольський Т. История польской живописи. Изд. "Ossolineum". – Вроцлав, Варшава, Краков, Гданськ, 1975.

3. Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини кін. XVII-XX ст. // ЗНТШ. – Т. CCXXVI. – Львів, 1998. – С. 155-184.

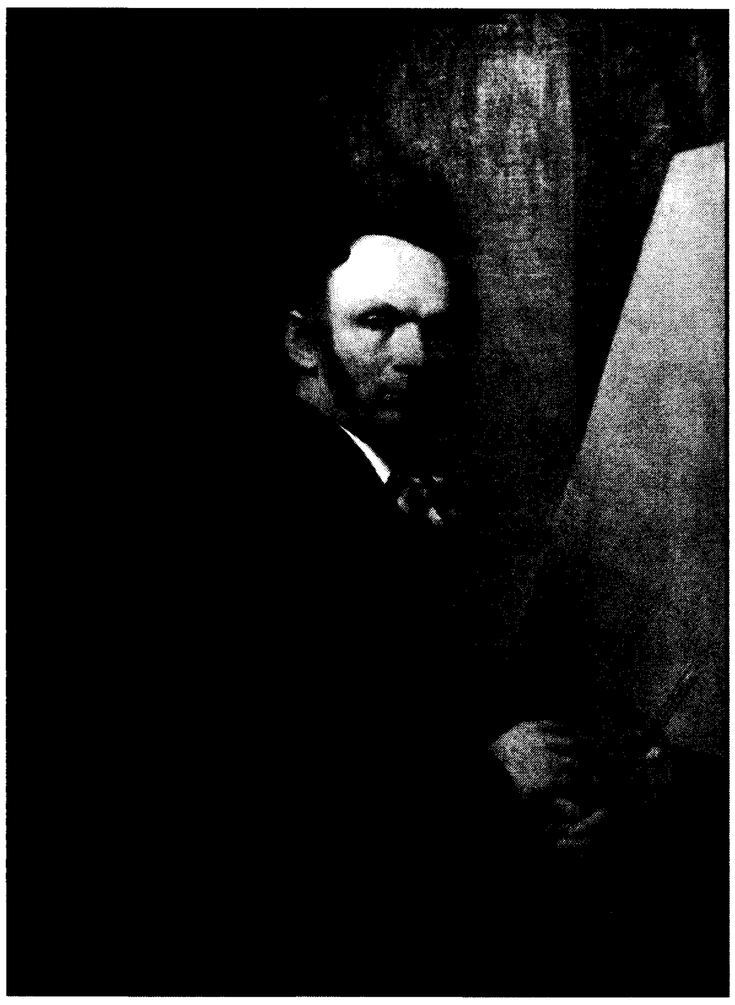
4. Малець С. За часів М. Шашкевича. – Львів: Центр Європи.

5. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. – Київ, 2001.

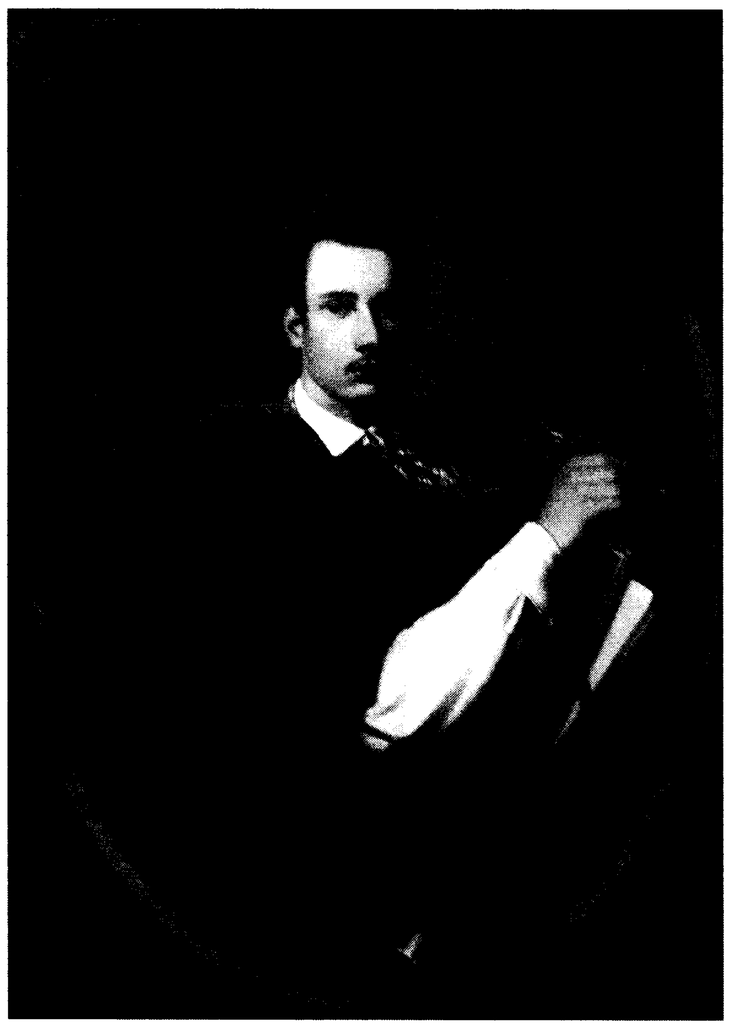
6. Побутовий портрет в першій половині XIX ст.: Каталог виставки. Із збірок Львівської картинної галереї, Львівського історичного музею, Львівського музею українського мистецтва. – Львів, 1988.

7. Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. – Київ, 1984.

8. Словник польських художників й іноземців, що працювали у Польщі. – Т. 1-4. – Вроцлав, 1971-1986.
9. Сусак В. Образи Східної Галичини у творах місцевих художників (друга половина XIX – поч. XX ст. // Галицька Брама, жовтень-листопад-грудень. – Львів: Центр Європи, 2002.
10. Artur i Wanda. Listy-pamiętniki. – Medyka-Lwów, 1928. – T-1. – S. 122-123, S. 476.
11. Witkiewicz S. Juliusz Kossak. – Lwów, 1906
12. Kozicki W. Henryk Rodakowski. – Lwów, 1937 – S. 35.
13. Olszański K. Juliusz Kossak. – Kraków: Kossakiana, 2000
14. Rachwał S. Bruno Tepa. – Lwów, 1921, – S. 2-3.

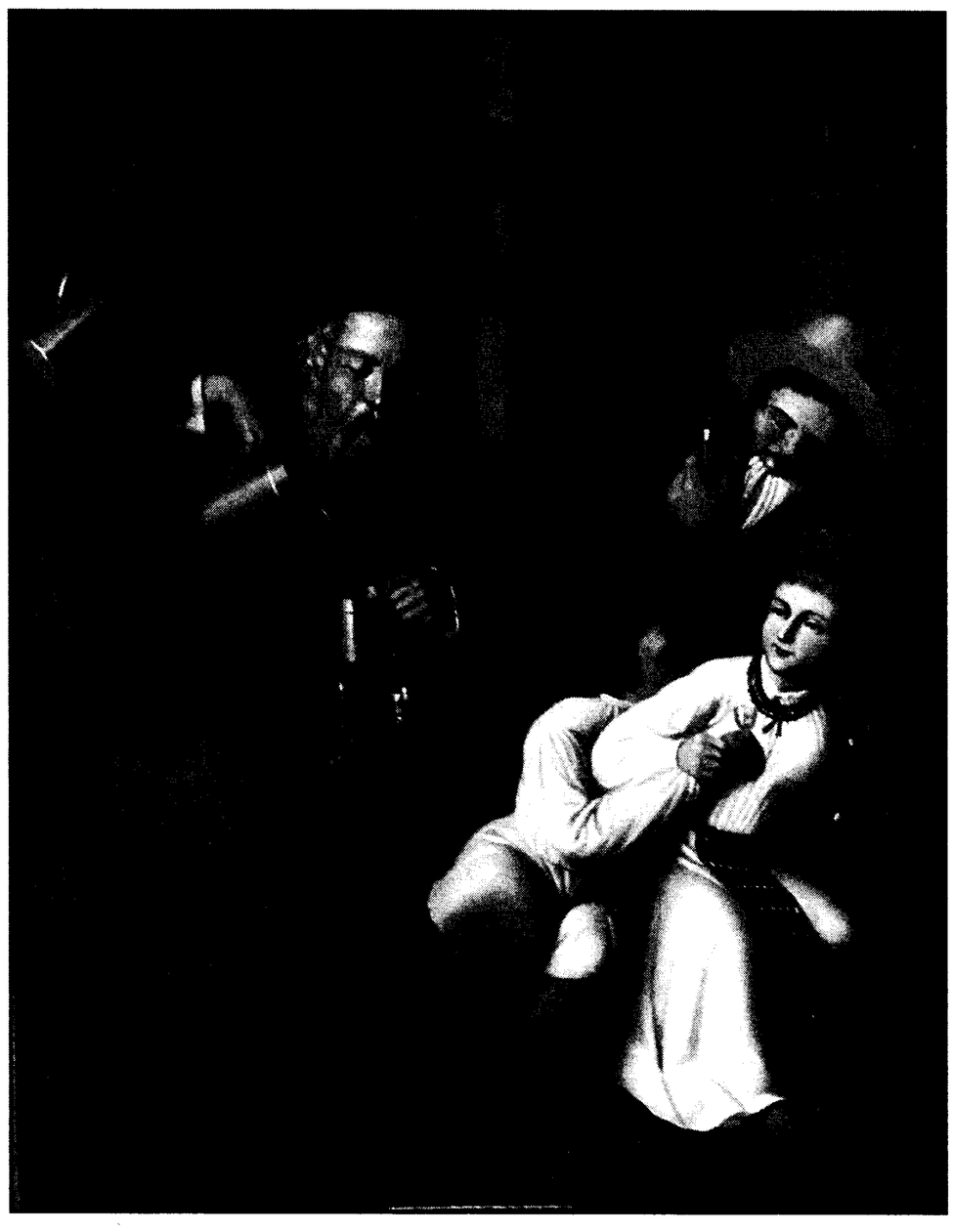


Автопортрет в конфедератці,
1840 р. (п., о. 100 × 73, 5)



Портрет Марцела Машковського,
сина художника, 1856 р. (п., о. 96 × 67, 5)

Водоспад *(п., о. 73, 5 × 53)*



У корчмі, *1851 р. (п., о. 33, 5 × 27)*

СИМВОЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ І. І. ЛЕВІТАНА.
(на прикладі роботи "Сутінки. Замок")

Калініченко Олександра

У 1950-х рр. проводилась активна закупівля творів російського і радянського мистецтва для музеїв України і, зокрема, Львівської Галереї Мистецтв. З музеїв Москви, Ленінграда, Києва та інших міст у збірки українських музеїв були передані окремі твори російських художників. Таким чином потрапили у збірку галереї декілька творів видатного російського пейзажиста кінця XIX ст. І. І. Левітана: "Стежка" (етюд) (іл. 1), "Болото" і "Сутінки. Замок" (іл. 2). Етюд "Стежка" був переданий Дирекцією художніх виставок та панорам в Москві на підставі наказу Міністерства культури СРСР від 22. IX. 1952 р. Його можна вважати замальовкою з натури. Серед робіт І. І. Левітана, які знаходяться у Львівській Галереї Мистецтв, цей етюд найбільш показовий для творчості І. І. Левітана-реаліста. Кольори ранньої зелені, які ми бачимо у цій роботі, були характерні для художника у 1880-х рр. ("Перша зелень. Травень" 1883 р., "Місток. Саввинська слобода" 1884 р.). Такі етюди ілюструють нам те, як художник збирав матеріал для великих пейзажних робіт. "Сутінки. Замок" потрапив у галерею тим же шляхом; картина "Болото" передана Київським державним музеєм російського мистецтва 17. III. 1952 р. і в 2006 р. на прохання музею повернена до Києва. "Болото", мабуть, належить до робіт художника, створених у кінці 1890-х рр. Композиція нагадує картини І. І. Левітана "Над вічним спокоєм" (Державна Третяковська галерея) (іл. 3) і "Озеро": верхню половину полотна займає величезне захмарене небо, а нижню – вода (болото). В цих роботах митець протиставляє небо і землю, божественне і людське. Загальна колористика картини "Болото" – це переважання різних відтінків зеленого кольору: світло-зелене небо і оливково-зелена, болотна вода і природа. Такі "брудні" кольори були притаманні художнику в кінці 1890-х рр.

У експозиції галереї представлена робота "Сутінки. Замок", датована 1898 р. Вона написана в останній період творчості І. І. Левітана. Роботи, створені художником в кінці 1890-х рр., руйнують міф про І. І. Левітана як виключно художника-передвижника, співця "скромної російської природи". Вони яскраво ілюструють, як на творчість митця впливали філософські роздуми про плинність життя, хвороба серця, подорожі за кордон. Окрім І. І. Левітана – творця робіт "Осінній день. Сокільники"(1879 р.), "Після дощу"(1889 р.), "Золота осінь"(1895 р.), є ще інший І. І. Левітан – автор картин "Залишки минулого. Сутінки. Фінляндія" (1897 р.) (Державна Третяковська Галерея) (іл.4) і "Сутінки. Замок"(1898 р.). "Пізньому", іншому І. І. Левітану присвячена ця стаття.

На картині "Сутінки. Замок" зображений будинок С. Т. Морозов а в селищі Успенське під Москвою. С. Т. Морозов був другом І. І. Левітана, поціновувачем його творчості і меценатом. Художник декілька років винаймав у нього добре обладнану майстерню в Москві. Літом 1897 р. він відпочивав у С. Т. Морозов а в Успенському, де і була задумана ця картина, сповнена гірких роздумів про марність всіх справ на землі.

Про те, що художник в той час замислюється над трагізмом існування людини у світі, над тимчасовістю всього, свідчать його листи до друзів і знайомих. Це видно і з картини, на якій ми бачимо похмурий готичний замок у надвечірню пору з широкою брамою в неороманському стилі. Природа навколо замку трактована лаконічно: декілька дерев, широка жовта доріжка, що розділяє газони, і небо з великими сірими хмарами, на якому видніється серп місяця. Колористика картини досить похмура – все в сіро-зелених тонах. Вікна замку темні, що створює враження покинутості будівлі.

Як відомо, І. І. Левітан страждав від хвороби серця. І страждав не тільки фізично, але і морально. Це часто призводило його до стану тяжких і затяжних депресій і меланхолій. Особливо погіршується стан здоров'я художника в кінці 1896 р. Хвороба серця загострюється і починає прогресувати. Близький друг І. І. Левітана, А. П. Чехов – відомий письменник і професійний лікар, 21 грудня 1896 р. робить запис у своєму щоденнику про те, що "У Левітана розширення аорти" [10, с. 253]. На початку лютого 1897 р. стається приступ хвороби, про який І. І. Левітан написав А. П. Чехову 8 лютого: "чуть...не околел"[10, с. 253]. "Художник Левітан (пейзажист), мабуть, скоро помре"[10, с. 253] – писав А. П.Чехов А. С. Суворіну 1 березня 1897 р.

Останні декілька років життя митця були надзвичайно важкими для нього. Майже непосильними для художника були спроби працювати. До того ж І. І. Левітан відчуває пот-

ребу змін у своєму мистецтві. Стара форма більше не задовільняє його і він намагається віднайти нову.

"Майже зовсім не працюю, – пише він 16 червня 1897 р. С. А. Карзінкіной, – незадоволення старою формою – так би мовити – старе художнє розуміння речей (я кажу у сенсі живопису), відсутність нових точок відправлення примушує мене надзвичайно страждати" [10, с. 251]. До речі, ці слова він писав, перебуваючи у С. Т. Морозов а в Успенському. У листі до М. П. Чехової від 29 липня 1897 р. він пише про те саме: "Мало працюю – неймовірно швидко змучуюсь"[3, с. 13]. Хвороба серця загострює і чуття митця. Намагаючись втекти від самого себе, від хвороби, в пошуках нових вражень І. І. Левітан подорожує.

У 1896 р. в пошуках нових мотивів І. І. Левітан їздив по Фінляндії. Природа Фінляндії йому не сподобалась: "тут нема природи, а якась імпотенція!" [7, с. 60], – писав він А. П. Чехову, де повідомляв, що мандрує, "змінюючи місця у пошуках за сильними мотивами, і в результаті – нічого, крім нудьги в кубі" [7, с. 60]. Як видно навіть з цього листа, під час подорожі по Фінляндії у нього різко загострюється неврастенія і похмурі думки про минучість людського життя, про наближення фізичного знищення, перехід у небуття і про те, що багато йому не вдасться втілити. В той час йому здається, що нічого в житті не потрібно і жити немає для чого: "За лісом сіра вода, і сірі люди, сіре життя...не потрібно нічого"(з листа до С. А. Карзінкіної) [7, с. 61]. І дійсно, в картинах, написаних по етюдам, привезених художником з Фінляндії, переважають сірі, похмурі кольори. Саме там, у Фінляндії, І. І. Левітан глибше замислюється над плинністю часу, коли дивиться на віковічні скелі, які височіють вже не одне тисячоліття: "Як відомо, вони згладжені льодовиковим періодом, – отже, багатьма століттями, тисячоліттями, і невільно я замислююсь над цим. *Віки*, зміст цього слова просто трагічний: *віки* – це є щось, що поглинуло мілліарди людей, і поглине ще, і ще, і без кінця, який жах, яке горе!" [7, с. 60].

В той час він перечитує багато книжок. В. Г. Гейне знаходить думки, суголосні стану його власної душі: "Ніщо не настроює душі так печально, як портрети людей, що померли декілька століть тому назад. Меланхолійно закрадається в нас думка, що від оригіналів цих портретів не залишилось нічого, крім цих невиразних обрисів, написаних рукою живописця, також давно зітлілого, на жалюгідному шматку полотна, яке з часом у свою чергу розвіється прахом. Думка про минучість усього захоплює серце..." [4, с. 54].

Такі настрої не могли не відбитись на творчості художника. Якщо картини І. І. Левітана попередніх періодів його діяльності можна назвати ліричними, то в полотнах, створених під враженням природи Фінляндії, відчувається трагізм і песимізм.

І. І. Левітан привіз з Фінляндії цикл етюдів, і за деякими з них у тому ж 1896 р. й на початку 1897 р. були виконані картини. Найвідомішою з цього циклу є робота "Залишки минулого. Сутінки. Фінляндія", яку потім придбав П. М. Третяков. Вона стала ніби підсумком роздумів художника у той час. На картині зображені залишки замку на березі моря. За своїм настроєм картина "Залишки минулого. Сутінки" дуже близька до однієї з найвідоміших робіт І. І. Левітана "Над вічним спокоєм" (1894 р.). В цих двох картинах звучить одна спільна тема – минучість людського буття на тлі вічної природи. В роботі "Залишки минулого. Сутінки. Фінляндія" руїни старого замку є вираженням в пейзажі думок про марність всіх людських справ і мрій та вічності всепоглинаючої природи. І, так як і в картині "Над вічним спокоєм", І. І. Левітану потрібні сліди людського життя і діяльності для витлумачення природи. Церква і кладовище біля неї в "Над вічним спокоєм" – символи віри, визнання минучості людського життя і покори перед вічним Богом, сила і могутність якого виражені у величезних хмарах, що віщують про наближення бурі. У фінській картині схоже зображення неба, але воно більш динамічне, тривожне і похмуре. Тут рішучіше виражена стихійна сила природи. Вже немає стану примирення, гармонії, яка була в картині "Над вічним спокоєм". Полотно "Залишки минулого" має більш символічний характер, і в ній помітний вплив на І. І. Левітана символізму, що розвивався в той час у Росії, особливо в поезії (Н. Н. Мінський, молодий В. Брюсов):

И проходят, проходят, как волны, как тени,
Бесконечно проходят века бытия…
Сколько слез, и желаний, дум, и стремлений!
Миллионы погибших, исчезнувших "Я"!
("Залог") [1, с. 110],

і в живописі (М.А.Врубель – його "Демон" – уособлення самотності, непримеренності, конфлікту митця зі світом буденності і посередності). Пряме продовження символіки цієї картини ми

знаходимо і у роботі "Сутінки. Замок" (1898 р.).

Пора дня – сутінки, теж була обрана не випадково. Сутінки стали одним з улюблених мотивів художника в 1890-і рр. Крім згаданих робіт відомі ще "Сутінки. Місяць" 1899 р. (Державний Російський музей), "Копиці. Сутінки" 1899 р. (Державна Третяковська галерея), "Сутінки" 1899 р. (Державна Третяковська галерея).

Слід також відмітити, що саме у другій половині 90-х рр. XIX ст. намічається розрив І. І. Левітана з передвижниками. Літературний сюжет-основа т. зв. "ідейного мистецтва" передвижників – ніколи не становив головну мету для І. І. Левітана. Та все ж він приймав участь у пересувних виставках. Російський критик В. А. Гольцев так зауважив про І. І. Левітана у статті "В майстерні художника" (1897 р.): "Такі картини могла напи сати тільки людина, котра глибоко, поетично любить рідну природу, любить тією любов'ю, якою любив Росію Лермонтов – "с вечерними огнями печальных деревень..." [4, с. 164]. Залишаючись на позиціях "ідейного мистецтва", цей автор був приємно вражений глибокою внутрішньою змістовністю робіт художника і дякував йому за ту змістовність, за те, що І. І. Левітан засобами пейзажу утверджує любов до своєї країни. "Передвижники" тільки з таких позицій могли цінувати мистецтво. Але навряд чи з таких позицій можна оцінювати роботи І. І. Левітана, а особливо – останніх років життя. В основі їх лежить сама багатогранна індивідуальність художника, його роздуми про сенс життя.

Мистецтво І. І. Левітана ніколи відкрито не проголошувало високих ідей. Саме за це його так полюбили молоді художники, учасники групи, що утворилась навколо журналу "Мир искусства". "Девіз наш: талановита індивідуальність, так як тільки вона примушує рухатись вперед мистецтво"[9, с. 115], – так сформував програму журналу С. Дягілев. Учасники групи "Мир искусства" не визнавали "передвижників" за схильність до "літературної оповідальності" там, де потрібно "живописати".

В 1890-х рр. XIX ст. у мистецтві Росії точиться своєрідна "боротьба". З однієї сторони, народницькі, селянсько-демократичні ідеали, що складали основу мистецтва передвижників, втрачають свою популярність. А з другої, – нові ідеали не сформовані.

Серед передвижництва намічається розкол. Молоді передвижники – В. А. Сєров, І. І. Левітан, А. Нестеров, – в цей час виявляють інтерес до формальних завдань, до підвищення майстерності. Намагаються вдосконалити свій живопис, зробити його більш витонченим і одухотвореним. Звісно, що їхнє мистецтво зацікавило учасників "Мира искусства". І вони запропонували цим художникам перейти до них.

І. І. Левітан виставлявся декілька разів з художниками "Мира искусства". Бо атмосфера і вільний дух цього гуртка були йому симпатичні. Дослідник творчості І. І. Левітана А. А. Федоров-Давидов навіть зазначає, що робота "Сутінки. Замок" своєю колористикою нагадує живопис К. Сомова [10, с. 259]. Полотна І. І. Левітана, особливо твори останніх років, не дисонували на виставках поруч з картинами М. А. Врубеля, Ф. А. Малявіна, К. Сомова, а це було б неможливо, якби в них не було чогось спільного – живописної культури, уваги до настрою, що виходив за рамки сюжету.

Та все ж І. І. Левітан і там не став своїм. А. Нестеров – художник і друг І. І. Левітана, так згадує про виставки "Мира искусства": "Обличчя цих виставок ні мені, ні Левітану не було особливо приємним: специфічно петербурзьке, зовні красиве, бездушна перевага "Версалей" і "Коломбін" з їх вишуканістю, – все віддавало перенасиченістю занадто благополучних росіян, недалеких від рожевих і блакитних перук"[9, с. 126]. І. І. Левітан опинився між двох крайностей – з одного боку, – гострий "критичний реалізм" "передвижників", а з іншого – вишукане, салонне, але надумане мистецтво "Мира искусства".

Розуміючи, що його місце не там і не там, І. І. Левітан продовжував виставлятись з передвижниками, і приймав запрошення "Мира искусства".

Взагалі, не варто закріплювати за цим художником приналежність тільки до передвижництва, бо це надто звужує оцінку творчості митця. Такий підхід був характерний для радянських дослідників. Творчість художника І. І. Левітана оцінювали не інакше як "оспівування скромної російської природи".

Аналіз останнього періоду творчості митця обмежувався двома-трьома реченнями, з котрих можна зробити висновок, що це були не дуже вдалі новаторські пошуки художника. Майже модерністською вважається робота "Сутінки. Замок". Модернізмом називали модний тоді символізм.

Меланхолія і песимізм, яких не міг позбутись художник, овіювали його ореолом романтизму і таємничості. Такий образ ставав популярним у кінці XIX ст.

І. І. Левітан читав Г. д'Анунціо, М. Метерлінка, А. Шопенгауера. Твори і філософія цих авторів мали великий вплив на формування символізму.

Символізм – це той напрямок, який давав волю хворобливим проявам фантазії. Особистість людини і її внутрішній світ займають головне місце у творах митців-символістів. Саме на грунті символізму пізніше виріс сюрреалізм. Символізм і реалізм – протилежні речі, що присутні в творчій еволюції І. І. Левітана. І тим трагічніша і цікавіша постать І. І. Левітана, що він намагався висловитись у різні способи.

І у роботі "Сутінки. Замок" звучить тема, яка найбільше хвилювала митця в останні роки життя – тема самотності, скороминучості людського буття. Як і в більшості своїх картин художник показує стан людської душі, не зображаючи людини на полотні, лише сліди її колишньої присутності, що ще більше підсилює відчуття самотності і покинутості – важка середньовічна будівля з темними вікнами, до якої ведуть стежки, по яких давно ніхто не ходив...

Чи не є це часом метафора душі художника, зломленого в той час важкою хворобою, конфліктами між різними угрупуваннями навколо нього і боротьбою з самим собою?

Невідомо, в якому напрямку могла розвиватись далі творчість художника. В останні роки він почав експериментувати, шукати себе в різних мистецьких течіях, відходити від реалізму. Окрім І. І. Левітана – співця російської природи, був ще інший – малознаний І. І. Левітан – співець людської душі.

Список використаної літератури:

1. В. Я.Брюсов. Избранные сочинения. – Москва: Художественная литература, 1980.

2. Сергей Глаголь и Игорь Грабарь. Исаакъ Ильичъ Левитанъ. Жизнь и творчество. – Издание І. Кнебель.

3. Гусарова А. "Мир искусства". – Ленинград: Художник РСФСР, 1971.

4. Исаак Ильич Левитан. Документы, материалы, библиография / Под общей редакцией А. А.Федорова-Давыдова. – Москва: Искусство, 1966.

5. Левитан И. И. 1861-1900. Воспоминания. Письма. К 50-летию со дня смерти. – Москва: Искусство, 1950.

6. Лясковская В. А. Пленер в русской живописи XIX века. – Москва: Искусство, 1966.

7. Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. Материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. Федоровым-Давыдовым, И. Федоровым и А. Шапиро / Под редакцией А. Федорова-Давыдова. – Москва: Искусство, 1956.

8. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. Очерки. – Выпуск второй. – Москва: Искусство, 1959.

9. Турков А. Исаак Ильич Левитан. – Москва: Искусство, 1974.

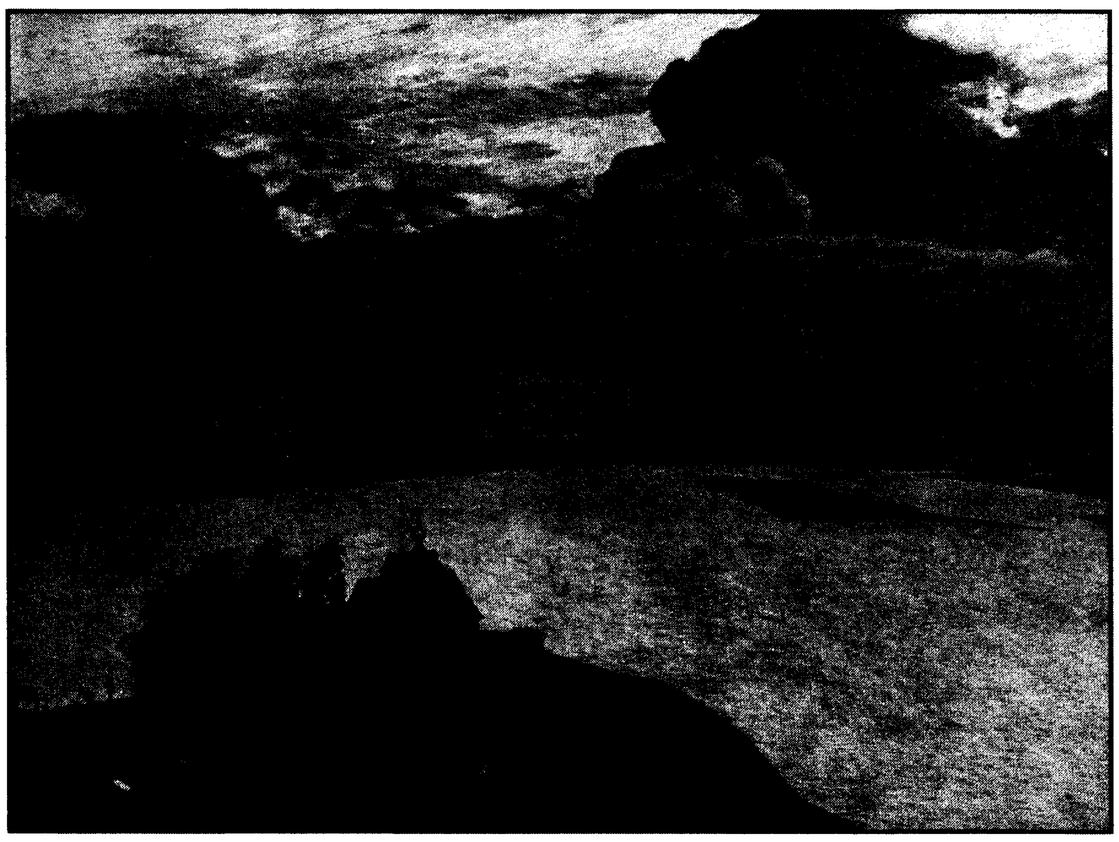
10. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. – Москва: Искусство, 1966.

11. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века – Москва: Искусство, 1974.

12. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX в. – Москва: Советский художник, 1986.

І. І. Левітан. Етюд "Стежка"

І. І. Левітан. "Сутінки. Замок"



І. І. Лєвітан. "Над вічним спокоєм"

І. І. Левітан. "Залишки минулого. Сутінки. Фінляндія"

ТВОРЧІСТЬ І. ГРАБАРЯ
(на прикладі роботи "Сутінки. Замок")

Спаська Сніжана

Ігор Емануїлович Грабар – художник, вчений, засновник наукової реставрації, реорганізатор музейної справи.

У Львівській галереї мистецтв знаходиться три роботи Ігоря Грабаря – це "Снігові замети", 1904 р. (71 х 80); "Квітучий бузок", 1958 р. (79 х 101), "Автопортрет" 1939 р. (71, 5 х 54). Картину "Снігові замети" було придбано Міністерством культури УРСР для Львівської галереї мистецтв у 1958 р., "Квітучий бузок" подарував автор у 1958 р., "Автопортрет" переданий у 1967 р. Львівським музеєм українського мистецтва.

Впродовж життя мислення І. Грабаря як живописця не було однаковим. Після пошуків в ранній період творчості, І. Грабар починає працювати в імпресіоністичній манері. Великий вплив на становлення молодого художника мав Клод Моне. Ще навчаючись в Петербурзькій академії мистецтв (1894-1896), художник познайомився з репродукціями творів французьких імпресіоністів. Тут вперше почув "ім'я Едуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уїстлера". [3, с. 101].

Роботи імпресіоністів починають впливати на Грабаря як на живописця більше, ніж академічна система викладання. За словами Грабаря, "Чистякова закрила гігантська фігура Моне, ... яка зберегла свій масштаб, і є неперевершеною впродовж усього століття я" [3, с. 102].

Знайомство з пам'ятками світового мистецтва поглибилось, коли весною 1895 р. Грабар побував у Берліні, Дрездені, Італії, Венеції і Парижі. У невеликій художній крамничці на Rue laffite він бачив роботи Ван Гога, Гогена і Сезанна. Тут було і декілька полотен К. Моне. Хоча Грабар не міг залишатися в Парижі довго, але ця перша поїздка відіграла величезну роль у формуванні Грабаря живописця, вплинула на подальші роки навчання, але ще більше на розвиток його художніх смаків. Це нове примусило передивитися і переоцінити все зроблене до знайомства з Парижем, розкрило перед ним можливості у передачі кольору і тону, освітлення, простору і форми. Для того, щоб передати на полотні ілюзію світла і повітря, художники намагались використовувати в своїх роботах основні кольори спектру, намагаючись писати чистим кольором, не змішуючи фарб на палітрі і використовуючи в роботах ефект оптичного сприйняття ока. На певній відстані окремі мазки зливаються у загальний живописний образ. Імпресіоністи почали по-новому бачити матеріальність світу, прийшли до висновку, що для того, щоб показати предмет чи людину, необов'язково ретельно промальовувати деталі. Імпресіонізм, який тісно пов'язаний з пленером, представив колір у всій його чистоті, у повну силу. Це культура етюду, в якому вражає точність спостереження, сміливість і неочікуваність композиційних рішень.

До імпресіоністичної системи кольору була і близька система викладання, якої навчали в школі Ашбе в Мюнхені, де Ігор Грабар навчався з 1896 по 1901рік. Сам Ашбе вимагав від учнів не змішувати фарб на палітрі, а накладати їх роздільно на полотно. "В оці глядача вони самі змішаються, або хоча б дадуть чисті кольори, а при змішуванні на палітрі виходить один бруд" [3, с. 128]. У квітні 1897 р. Ашбе з групою учнів виїхав до Венеції "повчитися у великих колористів–венеціанців" [3, с. 128]. Грабар повинен був відвідати рідних у Росії, а на зворотньому шляху вирішив відвідати Париж. У формуванні Грабаря-живописця і Грабаря-вченого величезне значення мали поїздки за кордон. Поїздка до Венеції дала йому чітку систему поглядів на розвиток мистецтва в цілому. Розуміння колориту венеціанцями зв'язуються у Грабаря з творчою практикою сучасних йому живописців. "Стало зрозуміло, що Едуард Мане, Огюст Ренуар і Клод Моне можуть бути сміливо поставлені в один ряд з тими великими майстрами колориту, якими ми тільки що захоплювалися у Венеції. Якщо вони в дечому їм поступаються, то в дечому і перевищують" [3, с. 130]. Роботи венеціанських колористів були для Грабаря вершиною майстерності, а імпресіоністи приваблювали своїм відношенням до натури.

Крім визначення імпресіоністів, старих венеціанців, Грабар підкреслював значення японського мистецтва. Після Хокусаї європейці стали вловлювати "мінімальні градації тону", японці показали, як важливо дати натяк.

Палітра художника багато у чому залежить від його країни. Теми його робіт – це весна, зима і осінь, починаючи з 1903 р. Грабар малює сніг. Любов до "зимових тем" проходить через все

життя художника. Коли І. Грабар навчався в Петербурзькому університеті, він побачив пейзаж, який вразив його : "Одного разу я зайшов до одного зі своїх університетських друзів, що жив на куті Володимирського-Графського провулків в будинку Фредерікса. Був яскравий зимовий день. Глянувши у вікно, я був так вражений виглядом, який відкрився – видом на сніговий дах будинку на протилежній стороні, на клуби диму, які виходили з коминів, на перспективу будинків по Володимирській вулиці, що полетів додому за етюдником і мольбертом. Повернувшись, я написав у величину етюдника мій перший петербурзькій етюд, який високо оцінили мої нові друзі з Академії і їх колеги, і з того часу на мене стали дивитися як на художника" [3, с. 68-70]. Грабар звертався до такого прийому: зображуючи характерний фрагмент натури, передавав загальний характер цілого, наприклад, "Вересневий сніг" 1903 р. – вся гама картини, не дивлячись на різноманітність відтінків листя в саду, підпорядкована загальній сірувато-блакитній тональності. Грабар від вільної живописної манери переходить до манери, близької до пуантилізму. Якщо такі роботи, як "Зимовий вечір" 1903 р. чи "Вересневий сніг" 1903 р. не виходять за рамки вільної живописної манери, то "Лютнева блакить" 1904 р. є більш близькою до принципу робіт Моне 80-х років, коли він пише свої копиці сіна не невизначеними сірувато-зеленими тонами, а чистими фарбами, де переплітаються жовті, червоні, смарагдово-зелені мазки. "Коли я глянув на верхівку берези знизу, поверхні снігу, я був вражений від відкритого переді мною вигляду фантастичної краси: передзвони і перекликання усіх кольорів веселки, які об'єднані блакитною емаллю неба" [3, с. 201]. На відміну від старих майстрів, які працювали у майстерні і використовували теплі коричневі тіні і холодне світло, Моне знаходить абсолютно інші закономірності: освітлені місця в нього теплі, а тіні світяться холодною голубизною. "Березневий сніг" 1904 р. Грабаря був "яскраво імпресіоністичним за задумом і за фактурою" [4, с. 201]. Холодні тіні поступово переходять у теплі, біля лінії обрію переходять у виключний по силі акорд, співзвучний відтінками синього і рожевого з одягом дівчини. Імпресіоністи відмовляються від тих правил побудови пейзажу, якими користувались попередники Моне-Коро: ділення на плани, виділення центру, введення так званих куліс для створення враження глибини простору. Предмет важливий тим, наскільки він включається в загальний ритм. Предмети показуються у живописній з'єднаності, один мазок часто перекриває інший. З точки зору уявлень попередньої епохи, і уявлень, які господарювали у Салоні, такий живопис не можна вважати довершеним.

І. Е. Грабар. *Снігові замети*

І. Грабар в багатьох своїх роботах, а не тільки в "Снігових заметах" 1904 р. досягає ефекту розрихленого снігу, рельєфно накладаючи фарби. "Снігові замети" – густі рельєфні мазки і точки, блакитні тіні, тепле світло, тіні прозорі. Одна з улюблених тем Грабаря – лютий, саме в такому освітленні, коли в природі вже багато сонця, художник шукав цікаве і незвичайне. Він приходить до прийому фрагментарності пейзажу, наві́ть робота "Снігові замети", де показано обрій, залишає враження вибраності, фрагментарності композиції, Грабар ніколи не показує простір, як, наприклад, в картинах І. Шишкіна чи І. І. Левітана. Вже в "Лютневій блакиті" Грабар пише чистими фарбами, наносячи кожен колір короткими маленькими мазками на поверхню полотна. Але і в "Березневому снігу і в "Снігових заметах" живописна манера Грабаря суттєво відрізняється від пуантилізму Сера чи Сіньяка тим, що художник не відділяє мазок від мазка, крапку від крапки, придаючи самому мазку самостійну форму, яка у багатьох західних пуантилістів незалежна від форми самого предмету. Якщо в "Недільній прогулці" Сера око глядача може сприймати крапки окремих кольорів самі по собі, то в "Березневому снігу" цього не відбувається саме тому, що, по перше, кожен мазок окремого кольору має різну форму і підпорядкований побудові форми того предмету, колір якого передає художник. Як в "Заметах" точки кольору підкреслюють форму заметів, так і в "Лютневій блакиті" мазки повторюють напрями гілок берези. Живопис "Вересневого

снігу" Грабар називав "стриманим дівізіонізмом". Два етюди "Балкон. Паморозь", "Паморозь" він виконує в 1905 р. Художник показує відображення сонячних променів у кристалах памороззі і на поверхні снігу. Його живописна манера викликала постійне незадоволення в академічних колах, а А. Н. Бенуа стверджував, що картини Грабаря мають "величезне значення як школа, як приклад технічних досягнень" [1, с. 102]. Залишаючись в загальному напрямку пуантилізму чи дівізіонізму, він не втрачає своєї індивідуальності, і використовуючи загальний принцип пуантилізму, додає до нього деякі технічні прийоми, які роблять його неповторним. Але ж Сера не давав захопити себе почуттями, емоціями. Грабар більш емоційний, але дотримував того ж самого принципу в роботі: досягає ефекту розпушеного снігу за допомогою рожевих, жовтих і голубуватих мазків-крапок. Неоімпресіонізм, як імпресіонізм, спочатку не сприймався публікою, але в нього були і прихильники, наприклад, Фелікс Фенеон. У жовтні 1886 року вийшла брошура Фенеона під назвою "Імпресіоністи". В ній критик дійшов до висновку, що в мистецтві наступив новий етап і Сера сказав про його початок: "Кольори, відокремлені на полотні, з'єднуються у сітчатці ока: перед нами не змішування матеріальних кольорів (пігментів), а змішування різнокольорових відтінків світла" [8, p. 36]. Художники імпресіонізму і постімпресіонізму намагались передати своє емоційне враження при зіткненні з реальністю, в той же час вони були доктринерами, створювачами і пропагандистами наукової теорії. В їх роботах поєднана ескізність і велика впорядкованість композиції. Сіньяк у своїй книзі, яка вийшла в 1889 році, "Від Делакруа до неоімпресіонізму" так коментує свої роботи: "Чотири пейзажі, написані чистими фарбами спектру, покладеними на полотно у вигляді маленьких мазків, ком, але без послаблюючої суміші на палітрі" [8, p. 99-100]. За допомогою акуратних однорідних точок Сіньяк передає фактуру кожного предмету, Ігор Грабар, для того, щоб створити враження розпушеного снігу, виліплює фарбою достатньо рельєфну об'ємну фактуру на полотні. У Сіньяка точки на поверхні могли чергуватися з видовженими "комами". Світло не руйнує форму, а підкреслює її. Імпресіоністам властиве своє розуміння матеріальності світу. Навіть статичні предмети у їх картинах знаходяться у постійному русі. Фенеон писав про картини Сіньяка у 1886 році: "Пізні пейзажі належать до числа найбільш довершених, наповнених світлом. Діючи один на одного, кольори стають все більш інтенсивними, вони лікують, кричать..." [8, С. 56]. Багато робіт Сіньяка є методичними, розсудливими, графічними. Ігор Грабар є більш емоційним, і точки різних кольорів в нього не згруповані як однорідна вишивка. Сера спочатку покривав полотно першим шаром фарби, а потім багаточисельними мазками-точками різних кольорів. Кожна така точка виникає не довільно, а відповідає оптичним законам, і, перш за все, законам одночасного контрасту. Сіньяк стверджував, що "неоімпресіоніст ніколи не почне писати полотно, не уточнюючи його композиції." [8, Op. cit., p. 92]. Кросс і Пюві де Шаванн – це художники, пейзажі яких, як і в І. Грабаря, достатньо узагальнені. Картину важко назвати статичною завдяки манері імпресіонізму, якій вдавалося блискуче переда вати рух. Отже, сніг у Грабаря, це сніг, який поступово тане під яскравим сонцем, і саме світло сонця дає величезну кількість кольорових точок на поверхні снігу. Як і в картині Сіньяка "Порт в Коніурі" 1887 р. Хвилі у бухті, – відзначає критик Г. Жеффруа, рухаються майже непомітно, м'яко, лінійні ритми дуже точно передають мерехтіння водної поверхні"[8, p. 23]. Вода, як і все інше, написана в ескізі швидко покладеними на полотно мазками, в роботі все передається системою точок. Предмети втрачають матеріальність, щільність, все зливається в одне ціле. Подібне можна побачити і в роботі І. Грабаря. В роботах Сін'яка, як і в ро ботах І. Грабаря, вражає незкінечність, безкрайність. Це враження підсилюється тим, що він вводить у картини човни, парусники, часто розміщує їх паралельно площині полотна, що ще більше підсилює враження горизонтальної протягненості, "Човни на сонці", "Лови сардин" 1888 р. Сіньяка чи "Порт-ан-Бессейн" 1888 р. Сера. І знову ж таки, хоча Грабар не ставить перед собою завдання передати рух, він теж вдається до горизонтальної протягненості, завдяки чому можна відчути незкінченість простору. Лінія горизонту переривається у Грабаря будинками, але відчуття простору від того не втрачається. Немає людей, але немає і повної відчуженості, космічності природи – Грабар нагадує про людей. В композиції горизонталь теж відіграє певну роль: вузька смужка будинків, що протиставлені решті картини, і за кольором, тому що написані більш тепло; ще одна важлива горизонталь –

небо. Точки в І. Грабаря хоча і не лежать повністю по формі, але достатньо сильно її підкреслюють. За конфігурацією точки не є однорідними. Сіньяк теж використовував подібну манеру – мозаїка з мазків різної форми і спрямованості. Мазки стеляться по землі, підкреслюють форму дерева, або стають вертикально, то знову "повзуть" і витягуються. Жовті мазки Сіньяк розміщує поруч з помаранчевими, помаранчеві з червоними. Зелені розміщує поруч з жовтими і синіми. Учениця Сіньяка, Л. Кустюрьє, писала про нього: "Кольори то поступово втрачали свою яскравість, то інтенсифікувались при зіткненні з новими об'єктами і новими кордонами: маяками, будинками, парусами і деревами, іноді один з елементів композиції виявлявся за допомогою кольорових контрастів, визначав загальну гармонію, ставав домінантою" [6, с. 26-28.] .

П. Сіньяк писав: "Все більше і більше значення має чистота мазка... Це любов до гарного кольору заставляє нас писати... таким чином..., а не прихильність до "крапки", як уявляють нерозумні люди" [2, с. 107]. Запис від 3 жовтня 1894 р.: "Можна досягнути максимуму... тільки спираючись на закони контрасту: щоб колір дивився гарно, треба, щоб він впливав на сусідній, створював разом з ним гармонію, одночасно його заспокоюючи... нема спасіння без великого, наукового і філософського закону контрасту" [2, с. 114].

В роботі Ігоря Грабаря "Снігові замети" чітко видно крапки жовтого, червоного і синього кольорів. Враження зеленого виникає завдяки співвідношенню жовтого і синього. Маленькі мазки підкреслюють передній план, а далі розпливаються, стають більш довгими і згладженими. Співвідношення червоного і синього створюють враження фіолетового, але сама фактура є неоднорідною по кольору, отже, художник ніби порівнював – яке враження буде від різнокольорових крапок на неоднаково затонованій фактурі. Якщо ближче до лінії обрію крапки майже щезають, то раптово той самий принцип з'являється в тому як художник малює дерево: темне, воно оживлене мазками – крапками білого і жовтого. Лінія обрію у художника часто завищена так, ніби глядач дивиться на неї знизу. В багатьох роботах І. Грабар звертається до пастозної манери, коли гілки дерев, маси снігу стають майже рельєфними ("Велика паморозь" 1946 р., "Струмок розширюється " 1944 р., "Останній сніг" 1947 р.). Поруч з цим з'являється інша особливість в його живописній техніці, коли мазок залишається рельєфним на першому плані та стає непомітним, і повністю зливається з поверхнею роботи в далеких планах. Проблема освітлення переднього плану та занурених вглиб повітряних просторів цікавили художника протягом усього життя. Коли він змальовує повітря, то бере тональність від навколишніх предметів, і на далеких відстанях створює димку. Цю блакитну димку можна бачити і в "Березневій блакиті" 1940 р., і в "Зимовому пейзажі" 1944 р. І. Грабар був не лише імпресіоністом, але завжди підкреслював значення стилю: "Імпресіонізм, – як художнє явище живопису XIX ст., виник як рішучий протест проти картинок, милих серцю міщанства середини XIX ст." [5, с. 305.]. "Імпресіонізм був в стадії розвитку пленерного живопису, за пленеристом Едуардом Мане з'явився фактично засновник імпресіонізму, – Клод Моне, Дега і Ренуар прийшли в художню культуру за Курбе, Міллє, Дом'є. Але вони продовжують лінію життєвої правди і розширюють своєю творчістю кордони живопису і самі можливості мистецтва. Такого сяючого сонця, яке світить у природі, до імпресіоністів не було і близько" [5, с. 305.]. Ранній пейзажний живопис Грабаря є особливо яскравим прикладом імпресіонізму в російському пейзажному живописі. У творчості Грабаря 1903-1908 р. головним є пейзаж і натюрморт, а в другій половині життя він більше захоплюється портретом.

Одночасно з багаточисельними пейзажами Грабар пише багато натюрмортів "Ранковий чай", "Квіти і фрукти на роялі". В принципах дивізіонізм в натюрмортах Грабар є не менш послідовний, ніж у пейзажному живописі. Художнику завжди вдається знайти кольорову домінанту, яка організовує всі кольори в картині. Розкладення кожної поверхні об'єму предмету на суму маленьких розфарбованих площин взяв Врубель від системи Чистякова. Сам Грабар теж знаходився під впливом системи Чистякова і враженням від живопису Ван-Гога. Окремі мазки чистих, іноді контрастуючих одне з одним кольорів повинні будувати площини, які в сумі будують форму предмету і дають можливість передати об'ємні і просторові співвідношення в роботах "Хрізантеми" 1905 р. "Дельфініум" 1908 р. Множинність густих мазків, коротких, майже прямокутних, поверхня полотна рельєфна. Форма предметів в натюрмортах цією мозаїчністю майже закривається. Як і в пейзажах, в натюрмортах багато рефлексів. В залежності від того, наскільки глядач знаходиться далеко від картини, кожен предмет стає все більш об'ємним.

В натюрмортах теж збережено принцип фрагментарності композиції. "Хризантеми" і "Дельфініум" органічно пов'язані з пейзажем, який їх оточує.

Від початку 1910 р. система розкладення кольорів, писання чистим кольором з розрахунком на подальше змішування кольорів за оптичними законами перестали так цікавити художника. Він продовжує живопис на пленері, але відмовляється від накладання фарби дрібними мазками.

У 1914 р. він виконує декілька натюрмортів "Бузок у вікні", "Розкрите вікно. Бузок і незабудки". Від "Розкрите вікно.." йде лінія подальших пошуків, яка завершиться відходом від дівізіонізму і принципів імпресіоністичної живописної системи .

Грабар сам говорив, з якою важкістю він переходив в 1915-1917 рр. від діяльності історика мистецтва, на декілька років залишивши палітру, назад до художньої практики: він казав про роботу художника, який повертає собі забуту чи втрачену майстерність. Одночасно це був перехід на нові позиції, пошук і знаходження нової живописної системи.

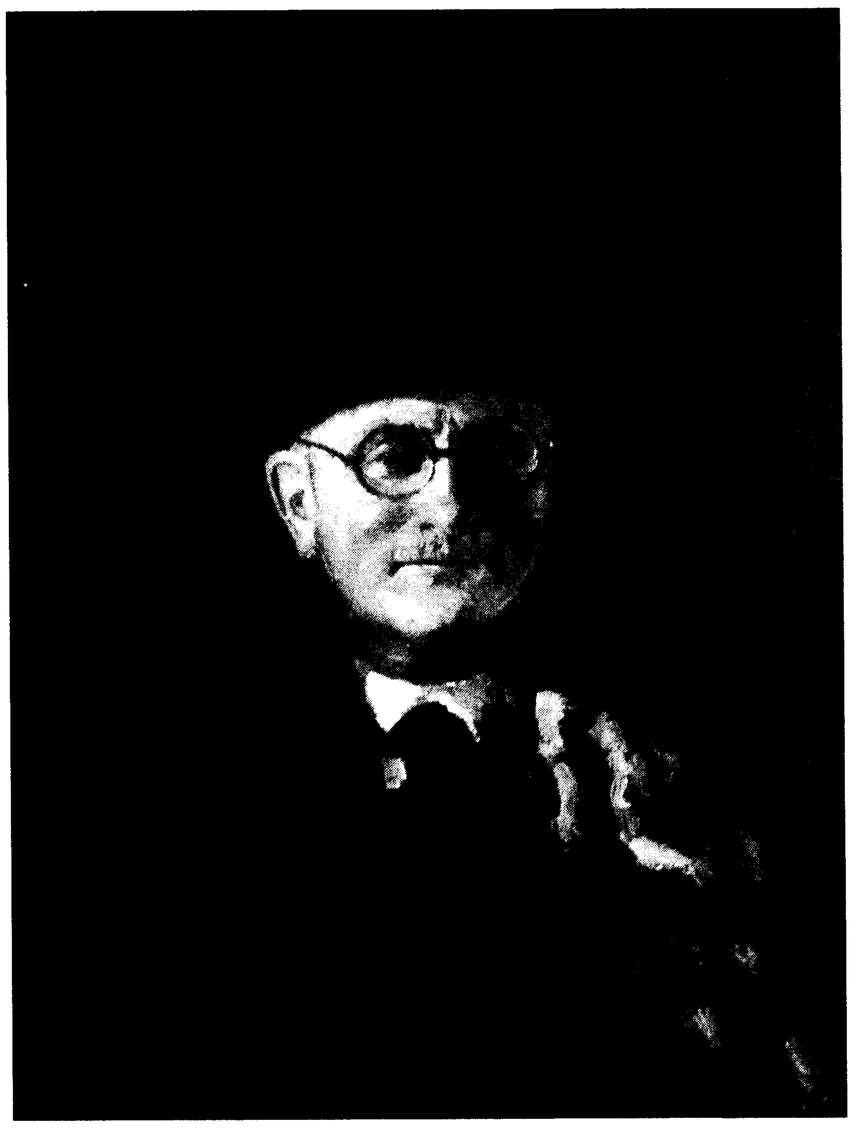
У період 1917-1921 рр. він створює декілька варіантів "Пам'ороззі", але це вже абсолютно інше художнє мислення. Більш "густа" палітра, інші прийоми накладання фарб на поверхню полотна і інші цілі. Грабар намагається створити "постійний" образ природи, а не тимчасовий настрій. Він відходить від прийому фрагментарності композиції, відмовляється від тих близьких до пуантилізму мазків, якими написані його пейзажі і натюрморти 1900-1910 рр. Тепер художник накладає фарби то плавним довгим мазком, тоненьким і густим, то пише вільно, наносячи на полотно мазки з великою кількістю фарби, рельєфні, і кладе їх опукло по формі, то кладе багато мазків одного кольору, які створюють великі кольорові плями. Більш густі мазки, які переплітаються між собою і скульптурно виліплюють форму. Це яскраво видно, нариклад, в "Автопортреті" 1921 р. Пише він і автопортрет з жінкою "Автопортрет з В. М. Грабар" 1923 р. Пізніше виникає ціла серія автопортретів 1928-1929 років; як правило, руки в його автопортретах вирішені достатньо схематично. Розкриттю настрою допомагає колористичне рішення, в якому важливу роль вирішує кольорова пляма одягу чи тло – "Автопортрет у світлому костюмі" 1928 р; "Автопортрет у жовтій піжамі" 1929 р., "Автопортрет на тлі рожевих шпалер" 1929 р.

Велике значення мають і предмети, які оточують художника чи професійнй атрибути (палітра і пензль в автопортретах наприклад- "Портрет художника і його дружини" 1923 р. чи "Автопортрет з палітрою" 1929 р. Портрети, в яких більше настрою, розкриття характеру – ранній "Автопортрет" 1921 р. і портрети-карти ни, де більше уваги приділяється колористичному вирішенню, якими є "Портрет художника і його жінки" чи портрет жінки художника "За читанням" 1928 р.

На світогляд Грабаря-художника великий вплив мали майстри минулого. У 1929 р. відбулася поїздка за кордон. Коли Грабар був у Дрездені, Мюнхені, Кельні він розглядав картини і як реставратор, що дозволило йому вивчати живописний шар багатьох робіт і зрозуміти справжній характер живописної системи кожного зі старих майстрів. Високо цінував він Рембрандта, Франса Хальса. "Два autoritratto написав, пише Грабар жінці з Берліна, – один у шляпі, інший лисий... Дуже схоже, але поки що я ними незадоволений", відмічає художник, який намагається повністю розкрити свій настрій і характер в даний момент [7, с. 217].

"Як ніколи раніше, я зрозумів в Гаарлемі, що найвище мистецтво є мистецтво портрету, що завдання пейзажного етюду, яке б не було цікаве, -дрібна задача у порівнянні зі складним комплексом людського обличчя, його думками, почуттями і переживаннями, які відображаються в очах, посмішці, міміці, нахмуреному чолі, рухах голови, жестах руки. Наскільки це все цікавіше і безкінечно важче!" [3, с. 312-313].

До кінця 50-х, тобто практично до кінця життя, Грабар постійно пише автопотртети. Вони дають йому можливість ставити і вирішувати різні задачі: колористичні, світлові, задачі деталізації форми, цікавого композиційного рішення і міри психологічної характеристики. Більшість автопортретів Грабаря, починаючи з "Автопортрету у капелюсі" 1921 р. є перевіркою знайдених на даному етапі творчого шляху художніх прийомів. Саме тому автопортрети є такими вдалими і, крім того, по них завжди безпомилково можна говорити про зміни живописної системи чи зміни підходу до натури. "Автопртрет" 1939 р. – композиція розташована точно по центру. Обличчя, папаха, частина одягу намальовані мазками, тло картини достатньо гладке. Світла і тепла пляма обличчя поєднана з холодним тлом з зеленкуватим відтінком, яке оживлене білим коміром сорочки і більш яскраво написаним



І. Е. Грабар. *Автопортрет*

шаликом. Це і характеристика людини взагалі, але автор більше розкриває свій настрій. Грабар показує свій настрій: радісний, усміхнений, яскраво видно посмішку, блискуче передана міміка. Автопортрети 1942, 1947, 1952 рр. (два автопортрети, один у капелюсі, написаний 25 серпня 1952 р., а інший в піжамі, написаний літом 1952 р.), автопортрет 1954 р. Автопортрет 1942 р. – один з найсильніших, розкриває характер, де підкреслює інтелект і волю. Обличчя-центр композиції, в більшості яскраво освітлене.

Портрет 1947 р., в шубі, написаний широко і вільно, є різновидом портрету-картини, в ньому багато елементів декоративності. Це поєднання великої живописної свободи мазка з прискіпливістю і детальністю, з якою написане хутро шуби і обличчя. Портрет 1952 р. в шляпі – це пленерний живопис, ясраве сонячне світло. Портрет у піжамі – сильні рефлекси на обличчі і яскраві плями світла на одязі. Два автопортрети – це є рішення живописної проблеми у першу чергу, а образ – сильна, енергійна людина, переповнена гордим усвідомленням власних творчих сил. Автопортрет 1954 р. – навпаки, старість, втрата сили. Звичайно, його автопортрети тісно пов'язані з портретами. Художник шукає шлях довгого вживання в характер моделі. Пише портрет в 2-3 сеанси і односеансовий. Навіть у роки пошуків і експериментів І. Грабар був далекий від прийомів прямого запозичення не тільки від старих майстрів, але від імпресоністів і постімпресіоністів. Зрозуміти, які задачі ставить і вирішує художник, допомагають його слова про те, як художник розуміє поняття реалізм. "В наш час під реалістичним прийнято вважати мистецтво, яке ставить перед собою задачу передавати життєво і правдиво природу і людину у всіх їх різноманітності і типовості". Він вказує, що поруч з справжнім реалізмом "Шекспіра і Мол'єра, Бальзака і Лева Толстого, Чехова і Горького, Федотова і Перова, Репіна і Серова, Сурікова і Врубеля, Едуарда Мане і Ренуара є реалізм у крапках, ім'я якому натуралізм, тому що він нічим не відрізняється від самої вбогої фотографії без смаку. Отже, – підкреслює художник, – є реалізм творчий, який прокладає нові шляхи, рухає вперед світову культуру, і є "реалізм" застигло-мертвий, який топчеться на місці і недостойний цієї прекрасної назви" [5, с. 304]. "Сьогодні можна казати про наплив не формалізму, а саме вбогого реалізму" [5, с. 304].

Цікаво, що, починаючи з 1939-1940 рр., в живописних роботах Грабаря є повернення до деяких прийомів, характерних для його робіт поч. століття. Він намагається досягти подібної сили кольору, повертається до набагато світлішої палітри, до теми снігу, з багатством рефлексів. "Паморозь. Схід сонця" 1941 р.; "Паморозь. Вузьке" 1945 р., "Велика паморозь" 1946 р., "Вечірні тіні" 1947 р., "Паморозь" 1952 р.

Зберігає художник і прийом, коли весь перший план вкриває тіні. Не повертається до техніки пуантилізму, але пензль його час від часу стає більш вільним. Він малює широкими і плавними, іноді короткими ударами пензля наносить фарбу. Іноді повертається до пастозної манери, коли маси снігу стають рельєфними. Рельєфний на першому плані, він згладжується ближче до обрію. В цих роботах багато що нагадує про живописну систему раннього періоду творчості – "Флокси на террасі" 1939 р., "Дельфініуми" 1944 р., "Кущі бузка в Абрамцево" 1949 р., "Дельфініум у саду" 1952 р. Наприклад, "Флокси на террасі" близькі до ранніх картин Грабаря і відкривають серію картин, на яких зображені квіти у корзинах і вазах на тлі саду, розкритого вікна чи просто на тлі драпіровок: "Троянди на вікні" 1939 р., "Дельфініум у саду" 1952 р., "Кущ бузка" 1947 р. Зображення квітів у І. Грабаря схоже, наприклад, зображення дельфініумів чи бузків. В його картині "Квітнучий бузок" 1958 р. рельєфні, об'ємні мазки, темно-сині, фіолетові, рожеві, вгорі білий підкреслюється жовтим. Небо вгорі з теплим сонячним відтінком, і зберігається враження, що бузок залитий сонячним світлом. Листя написане смарагдово-зеленими, жовто-зеленими фарбами, контрастно підкрес-

І. Е. Грабар. *Квітнучий бузок*

лене темно-зеленими плямами. В композиції відчувається рух, майже експресивні удари пензля, особливо вгорі, створюють враження, що бузок знаходиться під вітром. Композиція побудована по лівій діагоналі, так і покладені мазки, враження руху підсилюється тим, що листя намальовано паралельно правій. На відстані у зображенні бузку відчувається узагальнення, м'якість, розпливчатість, художник досягає цікавого ефекту, набираючи на пензль дві фарби і, не розмішуючи, ставить мазок на полотно. Отже, захоплення темами квітів чи весняного, танучого снігу особливо характерне для раннього і пізнього Грабаря. Коли художник повертається до повного звучання кольорів, прозорості тіней і багатству рефлексів, які нагадують його роботи 1900-х років і знаходить деякі нові прийоми в живописі, він ставить перед собою за дачу, сформульовану в одному з листів 20-х років: "Думаю спробувати скомбінувати плюси старих і нових речей, відкинувши недоліки тих і інших" [7, с. 302]. І. Грабар постійно бере участь у виставках "Світ мистецтва" з 1902 р., виставці Союзу російських художників з 1904 р. (Петербург і Москва), у виставках за кордоном: експонувався в 1913 р. на Всесвітній виставці у Мальме, виставці картин російських художників у Нью-Йорку 1920 р. Більшість речей 1920-1930 рр. художник експонує на виставках Організації московських художників (ОМХ). Персональні виставки в 1936-1939 рр.; 1946, 1947, 1951 рр. у Москві.

Імен, пов'язаних з російським імпресіоніз мом, названо недостатньо. Особливості імпресіонізму в російському пейзажі є доволі специфічними і заслуговують на більш ретельне і глибоке вивчення. Творчість І. Грабаря яскравий приклад оригінального, самобутнього мислення художника, який, захоплюючись іпресіонізмом, не був схожим на французьких майстрів. Крім того, І. Грабар був мистецтвознавцем і його думка була важливою як для сучасників, так і далі залишається джерелом цікавих ідей, думок, пошуків. Грабар все своє життя поєднував наукову і організаційну діяльність з творчістю. На декілька років його могло захопити мистецтвознавство, але наскільки велику роль в його житті займало мистецтво, можна зрозуміти з його слів: "Мистецтво, мистецтво і мистецтво. З дитячих років до сих пір воно для мене – майже єдинє джерело радощів і горя, захоплення і страждань, злетів і обурення, єдиний справжній зміст життя! "[3, с. 5].

На Всесоюзній виставці 1960 р. в ті дні, коли Грабаря не стало, експонувався його останній пейзаж, виконаний в 1959р. а на мольберті в майстерні залишилась недописаною картина.

Ігор Емануїлович Грабар був людиною різносторонньою – мистецтвознавець, музейний діяч, засновник наукової реставрації, автор багатьох книг, статей, ця людина ніколи не зупинялась на досягнутому: "Пам'ятайте, що людина при наполегливості і трудовій дисципліні може досягнути неймовірних, майже фантастичних результатів, про які і мріяти не могла. Але пам'ятайте також, що не ні один день не можна бути задоволеним досягнутим результатом: все, що було зроблене вчора, сьогодні вже нікуди не варте, з сьогодішнім можна змиритися, але справжнє, правдиве прийде лише завтра"[3, с. 333-334].

Список використаної літератури:

1. Бенуа А. Выставка Союза русских художников в залах Академии искусства // Слово. – 1905. – №33.

2. "Gazettes des Beaux –Arts" (GBA). – VII-IX. –1949.

3. Грабарь И. Э. Автомонография. – Москва-Ленинград:Искусство, 1937.

4. Грабарь И. Э. Упадок или возрождение? Очерк современных направлений в искусстве // Литературное приложение к журналу "Нева". – №1. – П., 1897 р.

5. Грабарь И. Э. Приметки о живописи // Литературная газета, 27 сентября 1956 р., 115/3616/.

6. E Cousturier L. Signac. – Paris, 1922.

7. О. И. Подобедова. Игорь Грабарь. Жизнь и творческая деятельность. Письмо к В. М. Грабарь от 3 апреля 1929 р. // Архив семьи художника. Письмо к В. М. Грабарь от 16 февраля 1924 р. //Архив семьи художника. – Москва.

8. Signac P. Muse`e du Louvre, 1963-1964.

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ ЛЬВОВА: 1980-і роки
(на прикладі виставкової діяльності Львівської галереї мистецтв)

Маїк Наталія

1980-ті роки відкривають цікаву і вагому за своїми результатами, багату і насичену, різновекторну і динамічну картину художнього життя Львова. Саме тоді мистецтво нашого міста подолало немалий шлях, на якому були злети і спади, піднесення, значні, інколи етапні, знакові події, своє середовище. Час відкрив багато яскравих мистецьких індивідуальностей, а в їх творчості – наступність, спадкоємність у сприйнятті особливостей львівської школи, їх оновлення і збагачення, уточнення і доповнення її рис і ознак. В традиції черпалась її жива, актуальна, адекватна часу основа. Новаторські пошуки, основне їх спрямування і тенденції творять своєрідну сторінку мистецтва 1980-х у її, так би мовити, львівському варіанті.

Час висунув своїх лідерів у різних поколіннях, які мали значний вплив на перебіг мистецьких процесів. Це, передовсім, старше покоління художників, яке плекало підвалини власне львівської мистецької школи – Маргіт і Роман Сельські, Богдан Смольський, Еммануїл Мисько, наступне покоління, яке склало міцне ядро років 1960 і 1970-х – Петро Маркович, Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Зеновій Флінта, Любомир Медвідь, Олег Міньо, Іван Остафійчук. Їх творчість була тою ланкою, яка проклала місток з спадкоємності кращого, чим славилось львівське мистецтво, у роки 1980-ті, значною мірою визначала рівень мистецької культури нашого міста, його здобутків. Тоді ж заявила про себе ціла плеяда молодих художників, чий талант, сильна творча індивідуальність зійшли яскравою зіркою, відкривши нові мистецькі обрії, зумівши сказати своє вагоме слово в контексті найновіших пошуків і досягнень – Борис Буряк, Василь Ярич, Іван Микитюк, Орест Скоп, Петро Сипняк, Володимир Іванишин, Михайло Демцю, Ганна-Оксана Липа, Юрко Кох, Володимир Кауфман та ін.

Культурно-мистецькі реалії часу відображали виставки, які відбувались у Львові, зокрема, у Львівській картинній галереї (у 1980-х роках їх було біля 240). Виставки творів сучасних художників влаштовувались з метою підтримання активних контактів з авторами, виходили з бажання бути не лише в контексті мистецького процесу, не лише висвітлювати чи ілюструвати деякі (нехай важливі) його сторони, а й певним чином формувати його, впливати на його перебіг, виявляти нові тенденції, нові таланти, знайомити з ними. В такий спосіб заповнювалась мистецька карта не лише Львова, а й України.

З десятків обласних, всеукраїнських виставок привертали увагу, запам'ятались "Майбутній музей" (до створення музею-садиби М. Шашкевича), виставка, присвячена 135-й річниці від дня народження І. Франка (1986 р.), 175-й річниці від дня народження Т. Шевченка (1986 р.), виставка проектів пам'ятника Т. Шевченку для Львова (1987 р.), "Осінні зустрічі" – 1986-1989 рр. та деякі інші. Всі названі (і не названі) обласні виставки були художнім явищем, подією, яка відображала сталі естетичні ідеали масової свідомості, художньої ситуації часу, або ж була предтечею чогось нового. По-суті, з'являвся художній вимір світу – барвистого, радісного або напруженого, інтригуючого або не до кінця пізнаного, напрочуд цікавий мистецький варіант містерії життя.

Дуже відповідально і дбайливо галерея ставилась до влаштування персональних виставок того чи іншого автора, стараючись при цьому сповідувати послідовність у співпраці з художниками, не раз повертаючись до експонування доробку того чи іншого митця. Так, у 1961 році в стінах нашого музею відбулась виставка молодих художників – живописця Степана Коробчака та скульптора Еммануїла Миська, а через 23 роки в галереї знову була організована виставка цих митців, вже відомих і визнаних, котрі гідно представляли львівську школу живопису та скульптури. Це ж стосується і виставок Маргіт Сельської, Любомира Медведя, Романа Жука, Євгенії Косаковської та ін.

Готуючи персональні виставки, працівники музею виходили з того, що експозиції праць одного автора необхідні хоч би тому, що давали можливість наблизитись до таїн творчості, простежити еволюцію художника, утвердити, розкрити те краще і суттєве, що вирізняє його особистість. Вони давали нагоду пізнати, зрозуміти та відчути пропоноване завжди дуже індивідуальне бачення життя, його проявів та колізій, причому не просте бачення, а індивідуалізоване, художньо усвідомлене. Часто виставки ставали певним підсумком пройденого шляху, етапом, що відкривав різні сторони обдарування

митця, а через них цікаві сторінки його таланту. Якою подією для міста в свій час були виставки Маргіт і Романа Сельських, Григорія Смольського, Зеновія Флінти, Любомира Медведя, Олега Мінька, Петра Марковича, Еммануїла Миська, Михайла Безпальківа та багатьох інших. Скільки поживи вони давали для роздумів, і не лише мистецьких, були важливими в ключі роздумів про такі явища, як художник і його світ, феномен особистості і її місце в мистецтві, культурі. Ми бачили різні творчі концепції, манери, підходи, орієнтації, які часто визначали напрям пошуків того чи іншого автора. Стало помітним, що для багатьох митців актуальним став підвищений інтерес до діянь яскравих особистостей, історії, культурних особливостей свого регіону. У другій половині 1980-х рр. важливим об'єднуючим фактором творчості багатьох як мистецької спільноти, була та хвиля національного піднесення, яка підживлювала інтерес до переоцінки певних традицій, попереднього аналізу власного досвіду, що ставало кроком до нових горизонтів, шляхів, які були б потрібні цьому часу і цим умовам. Складався особливий рід стосунків, які зв'язують або об'єднують людей в хвилини піднесення духу.

Вдивимося в персоналії, творчість яких знайшла визнання, які стали для багатьох символом свого покоління.

Г. Смольський (2.12.1893–1985 р.) – художник, мистецтвознавець, етнограф. Великий вплив на формування його творчості мав Олекса Новаківський, від якого Г. Смольський перейняв інтерес до проблем формально-пластичного характеру. Хоч значну частину доробку художника складають пейзажі з Криму, Києва, особливо плідною була праця в Карпатах – Косові, Славському, Космачі, Сколе. У виконаних тут творах окреслились, утвердились і розвинулись основні риси стилю Г. Смольського, акценти образних вирішень, важливим елементом яких було звернення до багатих звичаїв і традицій Гуцульщини. Дзвінка і чиста палітра Г. Смольського, яка з'явилась в його творах ще у 1960-70-і роки, збереглась і у роки 1980-і. В цей період стали особливо помітними відточені риси, які характеризують пізній період творчості, а це – широке, узагальнене, навіть спрощене трактування форми, тенденція до умовно-декоративного вирішення образу, інтерес до яскравого інтенсивного колориту, який є важливим емоційним елементом творів (виставка експонувалась у 1983 р.).

Про Р. і М. Сельських написано багато, їх значення для становлення і розвитку львівської живописної школи незаперечне. Впродовж багатьох десятиліть їх творчість визначала її (школи) високий рівень, своєрідність і важливе місце в контексті шляхів української культури. Не одне покоління митців вважає себе учнями або послідовниками цього подружжя художників.

Протягом всього життя М. Сельська потребувала шукати власний стиль, мову, випробовувати все нові способи самовираження, експерементувати. Тяга до незвичного, неординарного, імпонуючого стимулювала розвиток багатої і різнопланової творчості. Її живопис насичений емоційними інтонаціями, імпульсами, цікавий і сміливий у ходах художньої фантазії, вишуканий і тонкий колористично. Продуманість, довершеність манери підкреслена самим методом творення, коли узагальнення і упорядкованість багатого запасу реальних знань і вражень трансформуються в художні образи, їх систему, а відтак в цілісний мистецький світ. Композиційну логіку полотен М. Сельської слід шукати в художніх ремініценціях автора, трансформованих у наповнений образ, в якому виразно прочитується не лише сюжет творів, а й сюжет авторської думки. Через мову співставлення ретельно відібраних живописних компонентів М. Сельська досягає справжньої гармонії та краси. Мазки пензля передають траекторію, напрям руху думок, певних життєвих поривів, поліфонії внутрішньої динаміки моменту, тим самим доповнюючи багатоманіття ньюансів звучання кожного твору.

Р. Сельський стриманий і коректний, постійний у своїй мінливості, вийнятковій сприйнятливості до всього, що оточує. Його бачення світу інтелектуально-емоційне, витончене, воно викадровує найбільше цікаві для нього явища, події, особистостей, щоб повернути їх глядачеві. Як показала мистецька практика художника, тенденції, тяжіння до декоративності, стилізації потребує почуття міри, такту і особистого підходу, а створення специфічних форм зображень підпорядковується кільком чинникам, серед яких – загальна просторова концепція, стилеутворюючі елементи. В творах Р. Сельського бачимо багату відтінками енергетику, повнокровний колір, насичений контрастними тінями, соковитістю. Відбувається модифікація ніби звичних образних структур, яка відповідає бажанням або завданням посилити, урізно-

манітнити виражальну силу традиційних для художника засобів. В багатьох творах виявляються не тільки і не стільки видимі, скільки усвідомлені і відчуті художником зв'язки між зображуваними елементами як носіями певних символів і цінностей. Побачене або уявне стає об'єктом відтворення і в ньому сильно звучить віра художника в реальність бажаного, акцент на те, що своєю волею людина здатна витворити власний світ, своє середовище.

Генерація художників, творчість яких презентувала львівське мистецтво у 1960-70-і роки, багата неповторними мистецькими індивідуальностями – Д. Довбошинський, В. Патик, Л. Медвідь, З. Флінта, О. Мінько, І. Остафійчук та ін. Цих митців серед інших вирізняла підвищена вимогливість до себе, власна міра естетичних вартостей, власний характер художніх пристрастей. В сферу їх інтересів входили цілі пласти ніби вже пізнаних, але не до кінця вивчених чи висвітлених питань доби і її проблем – моральних, духовних, інтелектуальних, які, в свою чергу, в силу еволюції в просторі, часі, історичних умовах видозмінювались, доповнювались, набували нових окреслень, завжди залишаючись своєчасними, актуальними.

Неможливо згадати кожного митця поіменно, бо їх сотні, і кожен твір, бо їх – тисячі, але всі вони мають своє місце і відіграли свою роль. Адже бувають твори необов'язково значні, досконалі, але такі, які найбільш явно фокусують, збирають у собі характерні тенденції розвитку митця, кристалізують у собі певні якісні особливості у світосприйнятті його оточення, певного кола однодумців або покоління авторів. Львівський живопис 1980-х років став своєрідним дзеркалом часу і тим джерелом, яке продукувало вільні ідеї, нестандартні підходи, на свій лад моделюючи час і регенеруючи мистецькі процеси. Кожен автор в той чи інший спосіб творив свій мікросвіт, в сферу якого входили інтереси і зацікавлення, власна естетика, можливість обрати той шлях, який дасть змогу внести свою лепту у вибудову храму мистецтва. Цей фактор формує творчу програму, фіксує втілення художніх ідей в певному ключі, ракурсі. І тут не може бути запозичень, повторів, а тільки індивідуальний досвід, свій шлях, який веде до мети.

Творчість Данила Довбошинського спрямована на те, щоб у видимому виявити ознаки невидимого, духовного, трансцендентного. Сприйняття світу для нього закладене в етичній оцінці, асоціативній глибині образів. На його полотнах бачимо зовнішньо темпераментний живописний процес, а колір виступає як реалізатор мрій. Особливо це помітно у "львівських" пейзажах. В них Львів трепетний і таємничий, сильний і незахищений, але величний в обрисах своїх славних пам'яток архітектури. Тонке відчуття стилю і аромату міста стає для Д. Довбошинського відправною точкою для висловлення багатого запасу пережитих вражень, кожен раз інших, а тому завжди неповторних. В творах вони перебувають в становленні, перетворенні, розвитку, бо відмінні і ті почуття, враження, емоції, які живописець вкладає в кожне полотно.

Степан Коропчак належить до тих митців, які плекали свою інтонацію в живописному методі. У різноманітті творчих стежинок він зумів обрати свою – з особливою тональністю розповіді, репрезентацією знайомих візуальних аспектів. Краєвидам, натюрмортам, сюжетним полотнам художника притаманні риси стилізації та декоративності, а також використання багатожанровості станкового мистецтва для імпровізаційних можливостей в опануванні світлом, кольором.

Петро Маркович – художник, експерименти якого ще в 1960-ті роки викликали інтерес, не залишались непоміченими, виділяли його з середовища інших. Вже тоді, і у 1980-ті роки особливо, в його полотнах прочитується характерна неоднозначність трактування образу, тяга до логічних узагальнень і художніх сентенцій, до створення своєрідних символів або аналогій буття. При цьому помітно, що П. Маркович не прагне всеохоплення за всяку ціну, а локалізується у виборі тематики, передаючи те, що найбільш цікавить, що, на його думку, найбільш дієво впливає на наше життя, що формує, зокрема, творчу натуру. Він старається своїм прикладом показати творче начало як стержень людської особистості. Психологічне усвідомлення природної краси всього сущого демонструє індивідуальність художника, його розуміння відмінності від інших, набуту власну постійну визначеність. Його, передовсім, цікавить характер зображуваного, з елементів сучасного життя він навчився складати цілі картини, підводячи одиничні уявлення під типові, коли часткові події можуть заступити місце цілого. Великі пласти життя або його пріоритетні фрагменти стають окремими темами для філософського осмислення, джерелом нового формоутворення, підставою для декоративного підходу, вільного

компонування бажаного. Вишукана фантазія і захоплення грою своєї думки обертається здатністю розгадувати явища, які здаються таємничими. І оскільки кожен новий твір утверджував його вільний вибір, то початкове панування певних схем змінилось невимушеною побудовою, коли за видимою недбалістю стояла строга обдуманість, яка творила єдність загального враження. Цьому сприяло використання своєрідної транспозиції, зміна тональності творів з епічно-розповідальної до драматичної, ліричнo-поетичної до побутової і т. д.

Мистецькі ідеї та пошуки Зеновія Флінти містять цінності неперехідні, його модель світу гуманна, спрямована до гармонійності і досконалості. В творчості художника стикаємось з передачею відчуттів, які зовнішній світ збудив у його душі, з прагненням відтворити свої враження в найсуттєвішому, в трепеті життя, тому пульсі, що засвідчує його – це життя, суть явищ та речей. Напевне тому З. Флінта завжди володіє об'єктом зображення, контролює акценти і нюанси відтворюваного – в тематичних полотнах і пейзажах, портретах і натюрмортах ("Натюрморт з целофаном", "Човни на Світязі", "Перші покоси", "Собор св. Юра", "Червоні буки", "Портрет батька", "Портрет скульптора Е. Миська"). Помітно, що в системі його живописно-пластичних прийомів особлива роль відводиться трактуванню простору, який стає носієм змістового та емоційного навантаження творів. Просторова побудова картини розкриває специфічні живописні підходи художника, в яких важлива роль відводиться ритму, ритмічному чергуванню площин (каскаду площин), використанню багатства світлових рефлексів, колористичному ладу, який підкреслює ходи творчої фантазії, важливі інтонації. Мова митця при цьому є продовженням його єства, вона справді власна, дуже індивідуальна, багатобарвна, відповідна його творчій манері, логіці стилю.

Вишуканий, вибагливий, дуже чутливий у реагуванні на все, що оточує, Любомир Медвідь є виразником певних орієнтирів і важливих тенденцій сучасного мистецтва. Твори його тяжіють до символіки, яка несе в собі виразні ознаки часу, реальних життєвих ситуацій, подій, і при цьому викликає більш широкі асоціації. Його полотнам властива живописна майстерність, тонкий артистизм, сповнені внутрішньої експресії, іноді напруження образи – чи з далекого минулого (цикли "Прасловяни", "Емігранти"), чи сучасності (цикли "Люди і птахи", "Притчі"). Частина творів, до яких належить цикл "Інтер"єри", презентує ту лінію напрацювань митця, де панує романтичний настрій, сповідальність, цікава амплітуда внутрішніх переживань, здобрених нотками драматизму. Автор відтворює світ іншої людини, її зв'язків з оточуючим і реакції на нього. Так, у "Фіолетовій кімнаті", "Жовтій кімнаті" і т. д., що тяжіють до цієї групи, виразний у своїй небагатослівності живопис передає світ роздумів, ілюзій, відпруги, певної настороженої відчуженості героїнь. Позачасовий контекст таких творів розкриває динаміку розуміння вихопленої миті, в якій переплелись теперішнє, минуле і трохи відхилена завіса майбутнього. Все це передано характерною для Л. Медведя художньою мовою, дещо аскетичною, але виразною та вишуканою. Великою цінністю є блискуча мистецька реакція художника, синтетичність бачення світу, здатність відкривати щось значиме скрізь, навіть у буденному, такому, що багатьом би видалось тривіальним.

Художник Олег Мінько знайомить з такими сторонами або явищами життя, які потрібні кожному, вчить цінувати те місце і ті речі, що поруч, що ніби звичні. Він завжди пам'ятає, що життя складається не зі свят, а переважно з буднів, і треба вміти зробити їх святом, знайти в них ті прикмети і ознаки, які можуть стати дороговказом, стимулом. Мозаїка вражень і відчуттів у пейзажах, портретах чи натюрмортах передається різними способами. В полотнах митця бачимо рухливість і біжучість світла, віднайдений образ силуету, імпресіоністичність вражень і тонкість спостережень. При цьому художник завжди вмів наповнити зображуване своєю присутністю, це з одної сторони, а з другої – він ніби творить метафору часу, асоціації буття в ньому. Він виважує свої мистецькі кроки, в нього присутній певний прагматизм і, водночас, він вміє добре втілити експресію – спрямовану назовні чи всередину.

В пейзажах О. Мінько майстерно відтворює матеріальність вітру ("Вітер на пляжі") прохолоду повітря ("Море"), тепло сонця ("Теплий травень"), важкість хмар ("Собор у В.-Волинському", "Сільське подвір"я"), злиття природних стихій і їх єднання з людиною ("Човен, людина і хмара", 1985). В цих творах вже окреслена, а в інших звучить з усією повнотою цікавість до передачі руху в різних його проявах – зовнішніх і внутрішніх, його динаміки, сили, ракурсів,

варіантів. Ми бачимо рух як саме життя, як стихію, як долю – неминучість чи випадок, зрештою, просто як дію ("Жокей", "Ті, що йдуть селом", "Стара веранда"). Рух відчувається навіть тоді, коли в краєвиді панує зона тиші, створена і дарована самою природою, і підтримана людиною ("На човні"). Рух душі, її стан, її рух в часі і рух як результат філософських осягненень присутній у творах 1989 року "Пересторога", "Мовчання", "Відчай". В полотнах "Бандурист", "Богоматір", "Молитва", "Апостол" художник тяжіє до узагальнень – життєвих і мистецьких, знакових образів, образів-символів, що впливає на стилістику образів, художню мова, її формальні ознаки.

Михайло Безпалків в своїх творах фіксує притаманне йому бачення життя, розуміння історії, культури. Він втілює власне розуміння духовності, складних і неоднозначних життєвих ситуацій специфічною умовно-символічною мовою, в яку іноді закладаються ще й містичні нотки. Ряд композицій відмічений підкресленою буденністю сюжетів, а актуальний тематичний план підпорядковується пейзажному, інколи декоративному началу, що надає їм нового естетичного звучання. При цьому завжди присутня гострота бачення, яка сприяє корективам в інтересі художника до постійного оновлення художньої мови, еволюції самого типу картини, її образної чи формальної структури.

Для митця важливою є категорія часу, він подекуди наближає до нас минуле – воно виринає разом з персонажами "Народної музи"(1987 р.), "Пам'яті інтелігенції" (1988 р.), "Вуйка з Америки"(1988 р.), переплітається з теперішнім, і цим досягється ефект дієвості: персоніфікована історія ніби оживає, стверджуючи, що людина не існує поза часом, зокрема історичним, минуле, пам'ять про нього живлять її емоції людини, світогляд, впливають на формування життєвої позиції. І те, як відбувається цей процес впливу, цікавить і бентежить художника, йому хочеться донести до свідомості глядача важливість для кожної людини її зв'язків з своїм родом, земляками, рідною землею. З особливою силою ця тема звучить в "Заповіті батьків" (1988 р.).

Молодша генерація художників (Борис Буряк, Петро Сипняк, Михайло Демцю, Орест Скоп та ін.) характеризується багатоманіттям творчих напрямків, орієнтацій, в яких домінували інтереси до національної художньої спадщини, традицій, характерних ознак і парадоксів національного розвитку, мистецьких позицій. В їх творчості трансформувались, еволюціонували, видозмінювались усталені мистецькі форми, функції, межі, переосмислювався і переоцінювався попередній досвід, набуті знання. Особливо цікавим видається навіть не різноманіття напрямків, а індивідуальні мистецькі пошуки і позиції, орієнтація на контекст європейського мистецтва. Вартість їх творів підносить момент суб'єктивний, індивідуальний підхід і методи пізнання та аналізу, які цікаві тим, що знайомлять з найрізноманітнішими трактуваннями, які можемо порівнювати, приймати чи заперечувати. В творчості згадуваної плеяди художників проявляється духовна однорідність, інспірована часом енергетика і енергетика особи ста, усвідомлення своєї ролі у самовизначенні в художній ситуації епохи і впливі на її формування.

Це було помітно і на молодіжних виставках, проведення яких було великою і благородною місією Львівської картинної галереї (нині – Львівська галерея мистецтв), вчасною і актуальною. Перша відбулась у 1962 р., і відтоді кожних два роки проходила наступна. Серед учасників перших виставок були З. Флінта, Т. Левків, І. Самотос, М. Ілку, М. Андрущенко, П. Маркович, останніх – Б. Буряк, О. Скоп, В. Ярич, П. Сипняк, В. Іванишин, Р. Романишин, Л. Лебідь-Коровай. На жаль, всіх виставок назвати неможливо, як неможливо і перелічити її учасників, але слід сказати, що саме галерея відкрила цілу плеяду яскравих талановитих особистостей, творчість котрих стала помітних явищем, акумулювала в собі те краще, що було властиве мистецтву Львова, його традиціям, закладала підвалини нових підходів, які могли б і повинні були стати містком у третє тисячоліття.

Яскравим прикладом нового підходу до організації та проведення виставок стала XI обласна молодіжна виставка (1986 р.). Художникам була надана можливість самим підготувати експозицію, реалізувати власне бачення показу творів. Зауважу, що то була одна з перших спроб такого підходу, який вже потім набув поширення і прижився в музейній практиці. Тоді ж почали все більше говорити про дизайн, режисуру експозиції. Все це вносило в працю нові акценти, давало відчуття причетності до чогось важливого, потрібного, відповідного прагненням і устремлінням митців. Експозиція XI обласної молодіжної виставки давала можливість оглядати не лише окремі твори, а й, до певної міри, побачити художній процес, стати його учасником, включатись у його визначення

і спрямування. Саме для цього на виставці проводились Дні живописця, скульптора, графіка, художника декоративно-ужиткового мистецтва, проектувальника (замість традиційних обговорень). В рамках цих днів була можливість обмінюватись думками про стан мистецтва молодих, його місце і значення в загальному контексті, виявити проблеми і намітити способи їх вирішення, визначити орієнтири і пріоритети. Ставилось питання про сучасність і соціальну активність творчості, про те, в чому проявляється нове мислення і чи є воно взагалі, чи є у нас загальний (об'єднуючий або домінуючий) напрямок у мистецтві і чи можна говорити про наших молодих художників як про покоління митців власне 1980-х років. Тенденція до більш широкого діалогу митців навколо виставок продовжувалась і на "Осінніх зустрічах", і на деяких персональних виставках. На них питань ставилось багато, відповісти на всі вони не могли, але важливі акценти розставляли. Крім того, завдяки таким виставкам, самій атмосфері, яка панувала навколо них, була унікальна нагода відчути себе спільнотою, колективом однодумців, сповідниками і провідниками найновіших ідей, адекватних часу змін, оновлення, зросту.

Стало помітним, що сприйняття цією генерацією митців подій, явищ, бачення оточуючого життя, людей базується на цікавому балансуванні між спонтанним і вивченим, внутрішньо самодостатнім і відверто налаштованим на резонанс. Їх думки, ідеї, висловлені кольором, лінією, пластикою народжували образи пристрасні і бунтівливі, романтичні і несподівані. Важливою при цьому була логіка творчого мислення, оптимальний шлях реалізації власної концепції через відчуття унікальності часу і тих шансів, які він дає. Бажання втілити самотужки віднайдену істину, гармонію, тотожно відтворити бажане стимулювало мистецькі пошуки, бо бачення образу мінливе, воно щоразу набирає інших форм, прикмет, відкриває нові аспекти. В деяких випадках можна говорити про своєрідну художню евристику, коли митець самостійно знаходить і відкриває власні правила, їх систему, а відтак йде до певних узагальнень, висновків. Проявляється і багатоплановість мистецтва – майже всі теми, що виникали, отримали розвиток, закріплялись в мистецтві того чи іншого художника; вони були то в тіні, то на першому плані, вони видозмінювались, щось втрачали, щось набували. Тут був простір для самовираження: ми бачимо безліч творів – асоціативних, метафоричних, алегоричних, абстрактних. Асоціативний живопис став цікавим для багатьох митців можливістю не вишукуючи незвичайних сюжетів віднаходити в простому, буденному справжню красу. Прагнення передати і поєднати різнорідні почування, зробити зримими переживання збагачує авторську мову, художньо-стилістичні інтерпретації. Активно розроблялись духовно-емоційні відтінки світобачення, акценти на яскраву виразність мотиву, стан змодельованої життєвої ситуації, коли відбувається своєрідна адаптація середовища.

В творчості Бориса Буряка у 80-ті роки значне місце займали пейзажі – "чисті", архітектурні, героїчні. Саме вони великою мірою розкривали характер обдарування живописця, цілеспрямованість його пошуків навіть в рамках одного жанру. Особливо слід відзначити серію героїчних краєвидів, в яких природа стає матеріалом для вираження творчого кредо художника, проявляється його тяга до панорамно-просторового пейзажу. Широкі, неозорі простори рідного краю стали для нього еквівалентом масштабів діяльності людини, сили і величі її духу. У "Героїчному краєвиді", "Краєвиді з беркутом" знаходять своє матеріально-пластичне втілення тодішні уявлення Б. Буряка про красу і силу людської природи, тривоги сучасності. Пізніші за часом створення пейзажі зі Жданієва (біля 20) своєю поетикою, умілим використанням символіки кольору, вільною і впевненою манерою виконання наближаються до попередніх. А вже в "Останньому листі" (1987 р.), "Карпатському краєвиді" (1987 р.) бачимо почуттєву соковитість олійного живопису, гармонію кольорових площин, які будують простір як живописну конструкцію.

Серед молодих художників поч. 1980-х – Борис Буряк один з небагатьох, які з великою послідовністю втілював у своїй творчості тему Львова. Архітектурні композиції митця позбавлені побутової конкретності, наповнені прагненням внести естетичне начало у повсякденність, відтворити гармонію та дух часу. Він часто малює площу Ринок (понад 10 її варіантів). В творах "Площа Ринок у Львові", "Площа Ринок. Діана" та ін. проявляється експресивність живопису, енергійність письма. Б. Буряк ставить перед собою і вирішує пластичні завдання, поверхня полотна набуває об'ємності. Час, переданий у густих нашаруваннях фактури, набуває свого фізичного відчуття і в ритмах простору, оживає

на поверхні полотна в гармонійному співзвуччі складної і багатої колористики стара площа Ринок. В багаторазових зображеннях вежі Корнякта ("Ансамбль вулиці Руської", "Вид на вежу Корнякта") помітно, що прекрасна пам'ятка архітектури не існує для художника сама по собі, а є тим образом, який постає перед поглядом людини наших днів, є згустком емоцій і відчуттів автора, виведених на полотні. Б. Буряк пробує різні варіанти зображення вежі, змінює композицію, використовує різні світло-тіньові ефекти. Світло стає для художника тим засобом, за допомогою якого один мотив подається по-різному, стає носієм особливої атмосфери і настрою в кожному випадку. Воно примушує литися гнучку, пластичну фактуру письма вихоплює несподівані деталі, заставляє іскритись фарбове місиво.

На прикладі портретів чи тематичних полотен помітно, що завдання розвитку образних тенденцій не є для Б. Буряка самоціллю, а означає змінність самого стану мистецтва, його семантики. Особливою сторінкою в творчості живописця є багатообразна фреска суспільства, що постає в сюжетних полотнах, присвячених сучасній проблематиці чи минувшині, яка, до речі, в його творах є дуже сучасною, оскільки втілює позачасові істини та цінності. Велика потреба розповісти про час і про себе навчила Б. Буряка глибинному вивченню життя, суті явищ і проявів буття людини. Твір "Печуть хліб"(1986 р.) важливий як в тому сенсі, так і з професійної точки зору. Художник поставив перед собою завдання створення власне картини, вперше вийшов на великий формат (146 х 162), завдання розташувати фігури в просторі, знайти відповідні пропорції і масштаб, пов'язати між собою, вписати у відведений для них простір. Це йому блискуче вдалось. Крім того, він зумів знайти вивірену гармонію кольорових плям, що створили особливий ритм полотна (вони або різко окреслені, або взаємопроникні, або зливаються), доречно використати і підкреслити ще й просторові якості кольорів. Подальші твори – "Присвята Ставропігійському братству у Львові"(1987 р.), "Пам'яті Бойчука", "Візантійський мотив"(1988 р.) та ін. закріпили успіх. В них видно намагання автора передати в образах свою тривогу за долю духовного начала сьогодні. Внутрішній драматизм змісту передано експресивним колористичним рішенням, енергійним накладенням мазка, орієнтація якого а ще використання якогось кольору в переважній кількості є ключем до способу мислення і відчувань художника. Зіставлення кольорів підкреслюють нову на той час для митця формально-пластичну ознаку – "танучі" форми, які створюють враження то виникнення фігур і предметів з простору то, навпаки, розчинення в ньому.

Михайло Демцю – художник, який працює багато, швидко, невимушено. Здається, що задуми, ідеї, мотиви в нього не вичерпуються, а самі керують роботою, спричиняються до появи того чи іншого твору. Численні натюрморти, вишукані живописні композиції чи драматичні полотна зустрічаємо найчастіше. Саме в них художник розкривається найбільш повно, тут – його стихія, той світ, який він знає і який вабить його та чарує. Але бачить і відчуває його М. Демцю особливо і трактує по-різному. "Синій птах" чи "Присвята Ван-Гогу" різняться від "Козацької клятви", "Українки" чи "Гуцулки і гобелена". Відмінні композиції, відмінний підхід до втілення пропонованої теми. Але, коли придивитись уважніше, то скоро можна виявити і те, що їхріднить. Це, в першу чергу, повнокровне живописне рішення, колорит милує око співзвуччям соковитих насичених барв; мазки пензля передають траєкторію, напрям руху думок, певних життєвих поривів. Динаміка, виконавський темперамент наповнюють кожен твір. При цьому автор найчастіше створює атмосферу теплоти і душевності, романтичного піднесення, естетичного задоволення від своєрідної краси.

В сюжетно-тематичних полотнах М. Демцю, які відзначаються лірико-драматичною образною структурою, особливою поетикою, можна виділити принаймні три своєрідні групи. Хоч, ясна річ, що будь-яка спроба класифікації є умовною, бо творчість М. Демцю важко втиснути в якісь конкретно означені рамки. Але для спроби характеристики, аналізу такий підхід є необхідним. Отже, картини-фантазії. В них, оминаючи спокусу відобразити матеріальну сторону дійства, художник уникає поверховості, театралізації. Створюючи своєрідний світ мрії, він зупинився біля грані реального та уявного. На противагу прозі життя, він відображає людські радості, злагоду, кохання, те, чого шукають і до чого прагнуть герої його творів ("Зустріч у саду", "Мелодія гір", "Закохані", "О, де набрати слів"). Центральні персонажі картин володіють своєю долею, творять її і, водночас, підкоряються їй. Тема розширюється, розкривається не стільки

у вибраній автором ситуації, скільки в індивідуальному баченні та особистому сприйнятті події. В образах героїв головним стає об'єднуючий їх настрій, емоції, чуттєве сприйняття краси. Художник ніби стверджує право особи на різні життєві прояви, інтимне переживання щастя і повноти буття. А ще вважає і підкреслює те, що сама ідея виключних обставин, свята грає велику роль в розумінні єства людини, у відображенні важливої частини дійсності в певному ключі. В контексті саме такого підходу логічним є широкий, узагальнений абрис характерів.

Прості радості життя, їх сенс і вартісність в щоденному існування людини стали для М. Демцю не лише предметом спеціального творчого вивчення, але і основою естетичного переживання, суттю естетичного сприйняття ("Сестри", "Гуцулка і гобелен"). Доволі чітко ця тенденція простежується в другій групі сюжетних картин, які назвемо побутовими притчами. В них повторюються варіанти життєвих сюжетів, конкретний матеріал, спостереження перетворюються в своєрідну мистецьку гіперболу. Важливі символи і загальні поняття втілюються у звичайному – щоденному оточенні, традиційних предметах, усталених ознаках. В такому середовищі і постають героїні творів М. Демцю. На перший погляд – це звичайні натурні сценки, що відображають певний момент їх життя в обмежених рамках одиничного факту. Але під пензлем художника конкретні риси жіночих облич перетворюються в одухотворенні образи, а предмети, що їх оточують – гобелени, верети, горщики і т. н. отримують ритуальний зміст. Простір і час, в якому вони змодельовані, система взаємозв'язків підкоряються саме такому трактуванню теми, яка реалізована характерними для М. Демцю елементами художньої мови. Це і ритмізована пластика форми, і орнаментальна гнучкість ліній, і декоративна барвистість колориту.

Цікавий спосіб типізації життєвого матеріалу зустрічаємо в межах названої групи творів (побутово-жанрових притчах), але їх виокремлює виразне лірико-поетичне спрямування з нотками якоїсь епічності, елементами новітньої романтики ("Українка", "Оксана", "Наречена", "Микола"). За своєю інтерпретацією ці важливі, а, може, і центральні в творчості М. Демцю на той час образи викликають певні асоціації з монументальними фресками. Герої постають перед своєю долею, між минулим і майбутнім, ніби вихоплені з потоку стрімкого часу і обставин, щоб за хвилину знову повернутись до них. Ми бачимо не лише якийсь важливий момент їх життя, а й його психологію, емоційну наснаженість. Чіткий ритм фігур, їх точна вписаність у рамки полотна створюють враження певного ритуалу, важливості того, що відбувається. Повна життєвих соків енергія палітри М. Демцю оточує образи ореолом небуденності, якоїсь нерозгаданої притягальності. Художник свідомо акцентує на місцевих, традиційних національних рисах святкового ритуалу, шукає опору в фольклорних образах, встановлених нормах обрядовості, активно звертаючись до близьких йому першоджерел національно-стилевих форм.

Ця тенденція частково переходить на третю групу творів – епічно-драматичні картини ("Клятва", "Душа тисячоліть тебе шукає", "Роксолана", "Олекса Довбуш"). В них проявляється сила інтуїтивного, що є важливою складовою творчої особистості М. Демцю. Його цікавлять виражені через певні образи реалії культурно-історичної атмосфери епохи, рух історичного часу, енергія пізнання і духовна активність людини. Тут є свобода і широта авторських візій, ретроспективної фантазії, яка не просто самодостатня, але й дає мудрість сприйняття сучасних колізій, деяку перспективу тлумачення тих чи інших явищ дійсності. Причому, на перший план тут виходить жадоба пізнання сьогоднішньої людини ще й у такий спосіб. Все це дає художнику можливість любити і сприймати, але не ідеалізувати і не пом'якшувати життєві прояви, часто протиріччя, а просто вірити в красу, добро, позитивний сенс буття. Власне в цьому, прикметна і сильна сторона творчої особистості М. Демцю.

Інтереси Ореста Скопа різноманітні і самобутні, але, в принципі, укладаються в кілька ведучих, засадничих ліній, які вбирають і регулюють тематико-ідейну та творчу основу. Багатовимірність і багатогранність проявів та явищ життя, суспільної психології в її сталості та еволюції, ситуацій вибору (з пропонуванням і розкриттям можливих шляхів) – все це постійно перебуває в полі його зору. Звідси – і авторські візії, в яких відчуття минулого вільно перетікає в сьогоднішній день, вступаючи в контакт з новою матеріально-предметною обстановкою і соціальним контекстом наших днів. Причому, О. Скоп старається не тільки показати нові форми і барви, ритми технізованої сучасності, але і художньо обжити їх, гуманізувати. Своїми тво-

рами і в своїх творах він щось змінює, але, водночас, береже, охороняє. Поєднання сучасних мистецько-естетичних тенденцій з проникливістю і тактом відтворення набутого власного досвіду, нової поетики з тонкістю і багатством духовної насиченості складає канву, морально-філософську основу більшості робіт. Це відчувається навіть тоді, коли на полотнах О. Скопа оживає ніби брутальна житейська сценка чи з'являється низка несподіваних персонажів, поміщених в непевне рухомо-мерехтливе середовище ("Сумний", "Пиво", "Процес"). В цих картинах дійові особи, їх спілкування мають алегоричні функції, печать соціального статусу в уже згадуваній ситуації вибору. Наближаючись до побутової притчі, здобреної елементами новітньої романтики, художник плекає і внутрішню правдивість, інколи оголену відвертість, здатність не бути суддею, а з розумінням сприймати факти і явища буття.

Особливе місце в творчості митця займає започаткована ним у 1980-ті роки серія-реквієм, присвячена кобзарям України. Трагедія, яка сталась під Харковом, її довгий нескінченний відгомін у долі і свідомості поколінь людей хвилює художника. Він не прагне дати остаточне пояснення події, але намагається з'ясувати наслідки, пов'язані з нею, розкрити моральний аспект проблеми. І тут у О. Скопа є своя версія, мистецький варіант якої і ліг в основу серії. Герої творів виділені з потоку щоденних проблем і конкретних ситуацій, і ніби занурені в сферу тільки їм притаманного духовного простору; вони звернені у майбутнє і, тим самим, введені в систему сьогоднішнього дня. Ідеї, погляди, думки, закладені в серію, співставляються з життям, певним явищем дійсності, вони відображають численні її прояви і синтезують деякі риси. Але синтезують асоціативно, мовою узагальнень та аналогій, відчуттів, викликаних роздумами, історичними рефлексіями чи музичними ремінісценціями. Зумівши уникнути несуттєвого, другорядного, автор вибудовує свою лінію, сюжетну мотивацію на акцентуванні неповторності кожного характеру. Сила індивідуально сповідуваних засад і загальнолюдських моральних цінностей, трагедія і велич Особистості, співмірність існування ідеї та лжеідеї – ці важливі позиції, проблеми в кожній роботі отримують своє трактування, пояснення, розвиток. Художник паралельно створює ще й знакову систему, яка стає осередком думок та емоцій, духовного і змістового потенціалу ("Кобзар", "Лірник", "Пісня України"). Вона пояснює і розкриває елементи інтелектуально-філософської програми автора, які передані широким спектром образно-пластичних прийомів, морально-етичних категорій, доповнених характерними для О. Скопа співставленнями, метафорами, асоціаціями, паралелями. Передаючи змінність ситуацій, станів, емоцій, художник, все-таки, акцентує увагу на тривалих психологічних станах, а вже через них – сфері проблемного в житті. Мабуть тому, твори "кобзарської" серії нагадують своєрідні картини-роздуми, ритуальні сповіді, в яких задум, ідея, поняття набувають особливого статусу через художньо-тотожне конкретне втілення, черпаючи своє розкриття і обгрунтування у неповторній семантиці мистецького стилю О. Скопа.

Інтерес художника до минулого, розмаїття і багатства культурної спадщини не обмежується історією. Він проявляється і в творах, темою яких є Львів. Народжуючись у свідомості автора, обраний певний сюжет набуває поліваріантності, в кожній картині щось уточнюється, додається, змінюються акценти і ракурси. Так поступово твориться концепція бачення міста, важливою гілкою якої є те, що іноді обличчя Львова трансформовано в уяву, враження про нього. На полотнах О. Скопа часто оживає стара частина міста з її неповторною архітектурою. Саме вона акумулює в собі духовний потенціал Львова, бо є насправді і становить для художника той осередок, навколо якого гуртуються традиції життя міста, помисли і долі людей. Але саме стара частина має свої болі і проблеми, однією з яких є реставрація. Її моральний аспект особливо зацікавлено вивчає і фіксує О. Скоп. Реставрація для митця не лише мета і засіб, не лише процес оновлення і виправлення, це своєрідне відродження, повернення людям не просто будівель, а пам'яток зодчества, свідків історії, зусиль і прагнень різних поколінь львів'ян. Очищення спадку від неоправданих нашарувань, наслідків природної чи примусової руйнації – це та основна ідея, яку переслідує автор ("Реставрація оперного театру", "Реставрація", "Глинянська вежа після реставрації"). Верховенство змістового плану над візуальним допускає можливість використання необхідних співставлень, поєднання різних просторово-часових планів, на ньюансах яких базується та чи інша сюжетна лінія або підхід до неї. В його картинах бачимо добре знайоме оточення,

але виглядає воно несподіваним і загадковим. Стрімко сходяться, розходяться, перетинаються лінії, що створює враження змінності, розбіжності світу, в якому все рухається, йде навіть тоді, коли, видається, стоїть на місці.

В творах львівського циклу чітко розроблений сюжет часто йде від безпосереднього життєвого враження, імпульсу, поштовху. Художник бере з натурних спостережень ті елементи пластичної краси, які живлять його полотна ("Ранковий трамвай", "Зупинка", "Продавці квітів"). Велику роль грає конкретний простір, якому відповідає його абстрактне розуміння і живописне вирішення. Загалом, простір трактується як динамічне, рухоме середовище, наповнене духовно-настроєвими комунікаціями, своєрідний нерв подій. Саме на цьому тлі у картинах О. Скопа розгортається своєрідне дійство, вдало і дотепно підмічене автором, особливо змодельоване. Часто присутня магія недомовленості і тоді за красою часткового стає загальне відчуття певного таїнства. Можливо, це йде від того, що художника цікавить не стільки сама подієвість, скільки роздуми про неї, не фіксація того чи іншого явища, а осягнення і розкриття його суті. Ясність цілого поєднується з несподіваністю деталі, атмосфера відтворюваного передається тонко ньюансованим колоритом, який має внутрішню силу і притягальність. Він перетворюється в носія одухотворенності всього, що нас оточує, причому автор прагне не стільки до матеріалізації його в конкретному зображенні, скільки передачі власних відчуттів у сприйнятті специфіки кожної миті. В сумі це дає підвищену емоційну насиченість художнього простору, в якому ніби розчиняється предметність зображення. У вечірніх сутінках бачимо не людей, а контури їх фігур, не обличчя, а його силует. Волею автора люди перетворюються в персоніфіковані образи, а елементи оточуючого постають як певні зображальні знаки. Знайомі мотиви не повторюються, а розкриваються ще невідомими гранями, таким перетином відтінків і настроєво-інформативних ліній, що віриш у невичерпність відтворення оточуючого, безмежність реального. Ця остання позиція є важливою для розуміння суті творів О. Скопа, які рідко бувають прямолінійними чи однозначними, тут швидше доводиться говорити про багатоплановість відображуваного, багатоголосся сюжетних ліній, вільно і невимушено зведених в одну – визначальну.

Творчість Р. Жука, художника імпульсивного, дещо агресивного, вільного від стилевих стереотипів, набувала тенденції до великої міри образно-пластичної умовності. Неординарність характеру, гострота бачення дають цьому митцю можливість здавалось би, найпростішими засобами досягнути надзвичайних ефектів. Р. Жук не прагне непотрібної ілюзії дійсності, цю дійсність він творить сам, використовуючи корекцію на естетичні потреби часу, його реальні проблеми. В його мистецтві наявна еволюція, яка свідчить про розвиток і збагачення авторського стилю, своєрідної поетики. Живописні інтерпретування вражень формують образний лад через парадигму руху матерії і руху кольорів. Йому вдається вловити і зафіксувати важливий для себе відтинок часу, миттєвість, а враження цілого надає можливість фантазії чи спонтанному пориву відтворити деталі. В його картинах живе єство об'єктів зображення, таке, яким його побачив художник, їх "проблеми" і "ситуації" ("Гранат", "Натюрморт"). Р. Жук свої безпосередні, дуже емоційні враження відтворює переважно у продуманій сюжетній схемі. Він уміє добитись живості і змінності ритму зображення, загальну динаміку якого підтримує багатство колірних співвідношень. Він знайшов свою диференційовану кольорову шкалу, завдяки чому стала тоншою і багатшою фактура його полотен, згодом цей метод він довів майже до механічного.

Співвідношення реальності і фантазії, логіки і почуття стала важливою складовою творчості Сергія Міхновського, яка визначала природу його пошуків у 1980-ті роки. В художника присутня композиційна інтрига, тонкий ліричний настрій і внутрішня цілісність стилевої системи, особлива увага до естетики кольору, іноді здається, що динамічні фарби насичені пристрасною музикою. З фарб народжується світ – дещо умовний чи фантазійний, в ньому є щось небуденне, незвичайне і органічна частина природного буття і відчувань реальної людини – автора. Відштовхуючись від звичних і звичайних ситуацій, художник творить свій власний світ – барвистий і напружений, радісний та інтригуючий, притягальний своєю несхожістю ні на який інший. Тут є містерія життя, складеного з буденних речей, перетворених волею автора в дещо дуже цікаве для людського ока завдяки магії кольору і світла. Є розуміння того як багато миттєве окреслення може мати в собі життя і реальної правди. Художник підсилює ефекти незакінченістю мотивів, намічає ціле окремими уривками. Він передає задумане не розкриваючи всього до

кінця, а намічаючи лише те, про що дається уява в картині. В нього виразними стають навіть найпростіші акорди барв, імпресіоністична фіксація побаченого увиразнює цей оптично активний живопис. Творчість С. Міхновського у 1990-ті роки стала вагомою складовою загальної картини мистецького життя Львова.

Як бачимо, 1980-ті роки визначили, окреслили важливі риси художнього життя Львова, які в подальші роки розвинулись, поглибились, доповнились. Живопис цього часу поєднав традиційну львівську схильність до умовно-декоративного трактування матеріалу з концептуально новими підходами, пошуками, нічим необмеженим трактуванням життя і його мистецьких проявів зокрема. Чимало митців вибудовувалиявласнуфілософіюнахристиянській моралі, їх приваблювала сакральність, дух людини та її внутрішні резерви і можливості. Цей важливий момент у багатьох випадках стимулював розвиток певних аспектів творчого процесу, почасти керував ним, визначав вибір таких тем і проблем, спосіб трактування яких дозволяв митцям через себе, призму власних почуттів і думок виразити важливу систему цінностей, проявів різних загальнолюдських устремлінь, підходів. Власне, цей момент (чи аспект) суттєво впливав на художні тенденції, мову, спосіб реалізації задумів, які були осереддям потреб авторів, їх реагування на виклики часу, життя, формував новий контекст методів мислення, закономірностей акцентів. Національна проблематика інтерпретувалась в руслі таких пластичних пошуків, які давали широкий простір для цінного об'єднання образної метафорчності, ілюзій з найновішими пошуками і виявленнями стилістики доби, її мистецького еквіваленту, тяжіння до внутрішньої об'єднавчої системи, яка б віддзеркалювала певні життєві та мистецькі реалії і, в той же час, була б понад ними. Важливою була логіка втілення власної концепції через відчуття унікальності часу і тих шансів, які він дає. Картина художнього життя міста цього часу закарбувалась ще й культом особистої свободи митців, означенням актуальними на цей час відкриттів. Незаперечно, що львівська школа живопису підтвердила, що є цікавим і неповторним явищем в українському мистецтві,а творчість найбільш яскравих її представників – вагомим внеском у скарбницю вітчизняної культури в час її новітньої історії.

Вагомими були здобутки скульпторів, графіків, художників декоративно-ужиткового мистецтва, але це вже тема окремої розмови.

***

Львівська скульптура 1980-х років, в першу чергу, вирізняється творчістю митців середнього і молодшого поколінь. Саме вони є найбільш характерними виразниками складного і неоднорідного шляху еволюції, який в цей період пройшла львівська пластика. На 80-ті роки прийшовся розвиток і становлення мистецької індивідуальності, таланту таких художників як Г. Кудлаєнко, В. Ярич, І. Микитюк. Новизною пошуків, цікавими знахідками, неординарністю відзначались твори Я. Мотики. З іменем Григорія Кудлаєнка, на мій погляд, пов'язане формування нового напрямку у львівській скульптурі, який відзначався поглибленим інтересом до розвитку пластики малих форм, пошуками нового трактування фігуративної пластики. Творчість Г. Кудлаєнка мала вплив на його молодших колег, серед найбільш обдарованих його послідовників можна назвати Я. Юзьківа, В. Салигу.

Пластика малих форм значною мірою визначила обличчя львівської скульптури 80-х років, в ній доволі повно окреслились інтереси, пошуки і знахідки цілого покоління митців, виділились найбільш характерні риси, які визначили, усталили ряд важливих прикмет цього виду мистецтва. А саме: якісно вищий рівень переосмислення і використання спадщини, традицій, звернення до народної тематики, народних мотивів, притчевості, яка віддзеркалює історичні та сучасні колізії, повернення до справжньої (а не кон'юнктурної) змістовності і духовної значущості, реалізація нових пластичних концепцій, технічні новинки (засвоєння нових матеріалів, інтерес до поліхромії). Проте основною була не абсолютизація принципового новаторства, стилістичної чистоти та єдності. Систематизувати розмаїття пошуків можна швидше за внутрішньою спрямованістю, ніж опираючись на формально-пластичні ознаки. Добре простежується тенденція розвитку жанрів, зокрема, портрету. Портрети парадні, оманливо репрезентативні, часто просто схематичні поступаються місцем портрету камерному, психологічному, що є наслідком інтересу до особистості як такої, а не її соціального статусу, чи символу типізації. Важливим був певний відхід від соціального замовлення, сформованих стандартів жанру, переосмислення критеріїв творення. У др. пол. 80-х років почали перебарювати описовість і схематизм, передачу лише зовнішньої схожості, стереотипну правдивість композицій. Почав зароджуватись і розкрива-

тись справжній інтерес, глибоко особистісне ставлення до портретованого. Це давало переспективу розвитку жанру портрету, різноманіття його форм і напрямків. В портреті пріоритетною стала концентровано втілена гуманістична концепція, яка тяжіла до висвітлення духовного світу людини, її внутрішнього життя, її складних зв'язків з середовищем, суспільством, епохою. Зэявились цільні, яскраві національні характери, розвинувся жанр сюжетного портрету з виразною статуарністю, легкістю моделювання людського тіла. Досягалась психологічна виразність міміки, фактура матеріалу давала відчуття специфічної інтерпретації форми.

Іван Микитюк дозволяє нам відчути як формується мова його пластики, різні концепції форми – від конкретної чи умовної до гротесково-причудливої, з повторюваністю пластичних акцентів. В портретах скульптора при зовнішній простоті рішення композиція розкривається лише поступово: бачимо поєднання об'ємності цілого і лінеарної подвижності в проробці деталей, що надає образам відточеності формулювання чогось загального і важливого в персонажі, чару непізнаності й нерозгаданості. Працюючи над пластикою обличчя, І. Микитюк вивчає внутрішній світ людини, утверджуючи тим самим неповторність, а тому особливу вартісність кожного індивіда. Часом використовує імпресіоністичний, оголений прийом ліпки. Скульптор цінує виразність цілого блоку, розширяє можливості пластики (застосування матеріалів) в освоєнні предметного світу. Це помітно в портретах-постатях у передачі одягу, його руху на фігурі – рельєфна ритмічна (виразна) ліпка складок, ніби крупних, величних, добре закомпонованих на згині руки. При цьому художник досягає у фактурі, в самому трактуванні мас відчуття колориту. Казково-епічна типізація допомагає І. Микитюку у праці над рядом образів, зокрема він втілює своє уявлення про народного співця, персонажа, безумовно, історичного, одного з багатьох. І вже через нього розкриває узагальнено-філософське сприйняття давнини, її образно-поетичне осмислення. В таких випадках силуетне вирішення у всіх ракурсах лаконічне, просте і виразне, а правда фантазії тут виступає як реальність. Твори І. Микитюка відзначаються психологізмом, експресивною виразністю, образи ємкі, піднесені і, водночас, земні, близькі і зрозумілі.

В. Ярича відзначає активна і вдумлива позиція у спробі по-своєму звернутись до суттєвих і актуальних питань життя. Його погляди, знання, роздуми, передані мовою пластики, мають особливу вартісність, оскільки позначені печаттю неординарної творчої індивідуальності. В. Ярич матеріалізує концептуально важливі системи, шукає такі образно-змістові форми, які здатні виразити духовні устремління сучасника і, разом з тим підтвердити його нерозривний зв'язок з традиціями, минувшиною. Він залучає класику як подвижний інструмент художнього вираження явищ життя, спосіб пізнання сучасності, як тип художнього бачення. Він зумів віднайти власні змістові схеми, пластичний еквівалент часу, саме тому його твори впізнавані, що, в свою чергу, дає підстави говорити про тяжіння скульптора до певної власної пластичної концепції. Гармонійні пластичні ходи, щільність і наповненість об'ємів, конструктивна чіткість і неординарні композиції демонструють вільне оперування В. Яричем сюжетною і чистою формами.

В жанрі сюжетного портрету безперечною удачею скульптора є "С. Крушельницька". Портретність присутня у всій її фігурі, а виражений через пластику драматизм образу посилюється внутрішньою емоційною напругою, яка виливається на поверхню і посилюється манерою ліпки. Чиста і пружна лінія виявляє конструкцію фігури, активізуються і стають виразнішими її пропорції. Трактування одягу дозволяє виявити пластику людського тіла, приймає на себе частину його одухотворенної енергії. Щільність і наповненість об'ємів відзначають "Берегиню", "Скіфську бабу". Ці твори несуть спокій, загадковість, самозаглиблення, якусь незбагненність. Трепетна ліпка бронзи, чистота її опрацювання, співставлення її гнучких переходів при моделюванні фігури з пом'якшеним перетіканням одної форми в іншу, плавний перехід від гладкого поля до рельєфу підкреслюють і посилюють цей стан.

Загалом вишукана в своїй небагатослівності пластика В. Ярича втілює світ людських образів і світ алегорій. Перехід до скульптури, яка дозволяє показати людину в дії, виглядає органічним і послідовним у бажанні художника показати затаєну енергію руху внутрішнього. Він використовує таке світло-тіньове нюансування, яке здатне виразити невловиме – змінність люд-ських почуттів, їх гармонію і протиріччя, різноликість душевних станів. Такий шлях відкриває нові можливості.

Як бачимо, кожен митець в той чи інший спосіб творив свій мікросвіт, в сферу якого входили щирокі інтереси і зацікавлення, власна

естетики, можливість обрати той шлях, який дає змогу внести свою лепту у вибудову храму мистецтва. Цей фактор моделює творчу програму, фіксує втілення ідей у певному ключі, ракурсі. Тому немає запозичень, повторів, а тільки інди відуальний досвід, свій шлях, який веде до мети. Цим шляхом може бути утвердження власного зв'язку з традицією з таким підходоим, коли в трактуванні її можна звільнитись від певних обмежень, установок і, по-суті, виробити модерну концепцію її розвитку, зберігаючи бажане у новітніх рішеннях.

Характер образного мислення згадуваного вище кола авторів (воно, це коло, не обмежується лише згаданими митцями) виходить з усвідомлення себе як особистостей, активно заангажованих сусаільством, а нова соціальність стала однією з визначальних тенденцій у мистецтві, яка формувалась завдяки осягненням культурних і духовних потреб доби. Певним чином, саме вона визначила деякі загальні шляхи і закономірності тенденцій мистецтва 1980-х років, в якому бачимо своєрідне, в кожного інакше виявлене, сплетіння традицій національного та світового мистецтва, культивування певних напрямків мистецтва 1920-30-х років, підвищений інтерес до народного мистецтва, епосу, переказів, легенд. Це давало можливість звертатись до відкритої стилізації, створювати своєрідні образотворчі притчі, які віддзеркалювали б історичні та сучасні колізії. Цьому грону авторів хотілось бачити як відображаються в творчості цілого народу ті особливості, той характер, які властиві його побуту, його історичному минулому і співвіднести це з більш камерним рівнем – своєї особистості – як власне "Я" відображається в творчості, як поєднує аспекти всезагальні з дуже особистісними, як твориться тонка матерія творчості, свого способу стосунків зі світом.

ЩОДО ПИТАННЯ ОФОРМЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ЛЬВІВСЬКОГО КОСТЬОЛУ СВ. АПОСТОЛА АНДРІЯ

Шенгера Борис

На початку 1730 років львівський орден оо. Бернардинів вирішив повністю змінити оформлення інтер'єру костьолу св. Апостола Андрія. Йшлося про цілковиту заміну вівтарів – вівтарних конструкцій та об'ємної скульптури до них, настінного живопису та очевидно рельєфів в клинах над арками переходів до бічних нав. Для грандіозних робіт, які мали тривати не один рік оо. Бернардини уклали угоду з майстрами Томою Гуттером та Конрадом Коченрайтером.

Мистецтвознавці Т. Маньковський та З. Горнунг в минулому сторіччі працювали над темою зміни оформлення інтер'єру львівського костьолу св. Апостола Андрія ордену оо. Бернардинів.Вони опублікували дослідницькі та архівні матеріали щодо цієї теми, але на даний час їх не достатньо, щоб закрити цю проблему[1]. Ще потребують уточнення твердження про неспроможність майстерні Конрада Коченрайтера виготовляти об'ємну скульптуру. Невирішеною залишається проблема авторства деяких творів, а також час створення рельєфів в клинах над арками переходів до бічних нав[2].

Аналіз літератури на дану тему, новознайдені архівні документи щодо історії оформлення інтер'єру костьолу оо. Бернардинів дозволяють внести уточнення та доповнення до даної теми.

Відомо, що 16 червня 1736 року було укладено угоду між настоятелем львівського бернардинського монастиря Яном Капістраном Вдзєконським та скульпторами Томою Гуттером і Конрадом Коченрайтером щодо виготовлення трьох вівтарів, а саме: головного вівтаря бл. Яна з Дуклі та двох вівтарів при вході до пресвітерію-Богородиці та св. Антонія. В угоді зазначалось, що Тома Гуттер може скульптуру та орнаментальну різьбу до цих вівтарів виготовляти в Ярославі (ПР). Натомість Конрада Коченрайтера угода зобов'язувала майстерню з Ярослава перевезти до Львова і там, на місці, за своїми абрисами, виготовити вівтарні конструкції включно з кіотом (ciborium). На цей період очевидно не було конфліктів між замовниками та скульпторами, тому що 6 вересня 1737 року укладено нову угоду на виготовлення чергових вівтарів – Трьох Царів та св. Апостола Андрія.

6 жовтня 1739 року укладається третя угода на виконання вівтарів св. Анни та св. Архангела Михаїла. Однак контракт укладено лише з Конрадом Коченрайтером[3]. Роботи велися дуже швидко, тому що в 1740-х роках у львівському костьолі св. Апостола Андрія оо. Бернардинів було поставлено біля десятка нових вівтарів, які знаходились на різних стадіях завершення, – чи то початковій, чи то кінцевій.

Згідно двох угод 1736-1737 років об'ємну скульптуру до п'яти вівтарів мав виготовити Тома Гуттер, що він і зробив. В угоді 1739 року, де йдеться про виготовлення вівтарних конструкцій та об'ємної скульптури, вказано лише прізвище Конрада Коченрайтера, однак З. Горнунг, знаючи цей факт, стверджував, що вся скульптура 1736-1743 років у львівському костьолі св. Апостола Андрія виконана лише Томою Гуттером і його майстернею. Майстра Конрада він вважав столярем, який перебував у прямому підпорядкуванні Томи Гуттера[4]. З цим твердженням можна було би погодитися, коли б вся скульптура у львівському костьолі отців Бернардинів за стилем відповідала би гуттерівській. Однак на даний час всю скульптуру у вищеназваному костьолі можна розбити на п'ять груп, яку виконали різні майстри.

Томі Гуттеру можна приписати лише біля шести вівтарів у костелі оо. Бернардинів. Їхня манера виконання не викликає сумніву у дослідників різних поколінь.Натомість деякі вівтарі в цьому ж костьолі виконані зовсім у іншій манері, яка не притаманна Томі Гуттеру, а угоди чітко вказують на виконавця – Конрада Коченрайтера. Однак дослідники минулого століття старались делікатно оминути це питання.

Якщо прийняти версію З. Горнунга і розглядати діяльність Конрада Коченрайтера як

---

[1] *Z. Hornung. Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka "Ziemia Czerwieńska", 1936.*
T. Mańkowski. Kościol Bernardynów we Lwowe, Dawna Sztuka, Rocznik I, 1938. S. 303-324.
Z. Hornung. Majśter Pinzel shycerz, Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej. – Wroclaw, 1976.
[2] *В. Любченко. Львівська скульптура XVI-XVII ст. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 144-147.*
[3] *Z. Hornung. Majśter Pinzel snycerz... – S. 10.*
[4] *Ibid.- S. 17.*

столяра, що перебував у підпорядкуванні Томи Гуттера, стає незрозумілим, для чого він підписувався під такими важливими документами. Так само важко пояснити, чому саме столяру доручили розробити і втілити в життя проекти дуже дорогих вівтарів із складною архітектонікою, що потребувала навиків професійного архітектора. Історія знає поодинокі випадки коли вівтарі проектували столяри, інколи неграмотні. Але це були низькопробні твори з примітивними архітектурними елементами, які коштували 200-400 пол. золотих[5]. Виготовлення вівтаря у львівському костьолі оо. Бернардинів оцінили у суму 7, 5 тис. пол. золотих, 4000 тис.пол.золотих мав отримати Тома Гуттер – 3, 5 тис. пол. золотих – Конрад Коченрайтер. Малоймовірно, щоб столяр справився з таким трудним завданням, а монастир хотів мати з ним справу. Відповідь на це запитання дає архівний документ датований серпнем 1736 року: " …в кінці серпня 1736 року Конрад Коченрайтер працював у львівському костьолі оо.Бернардинів над виготовленням вівтаря. Але так, як майстер Конрад не узгодив робіт із львівським столярним цехом, то цех столярів подав у суд скаргу на славетного Конрада Коченрайтера – архітектора і штукатора за узурпаціюстолярнихробітульвівськомукостьолі оо.Бернардинів … але так, як пану Конраду конче потрібно виконати столярні роботи то нехай він просить панів майстрів столярного цеху, щоб вони згодилися виконати столярні роботи при вівтарі"[6]. Архівний документ чітко визначив межі діяльності майстра Конрада, назвавши його професійним архітектором та скульптором і пояснив, чому саме його оо. Бернардини вибрали для проектування та виготовлення вівтарів.

Роботи над зміною оформлення інтер'єру костьолу св. Апостола Андрія тривали більше десяти років. Їх можна розділити на декілька періодів. В даному випадку нас цікавлять саме 1736-1746 роки, які умовно можна поділити на два етапи. Серпень 1736 року – вересень 1739 року це перший етап, коли майстерні Томи Гуттера та Конрада Коченрайтера спільно працюють над виготовленням вівтарів бл. Яна з Дуклі, Богородиці, св. Антонія, св. Апостола Андрія, Трьох Царів з чітко визначеними ділянками роботи для двох майстрів і період з жовтня 1739 року до 1746 року, який цікавий тим, що Конрад Коченрайтер деякі вівтарі виготовив сам – як вівтарні структури, так і скульптуру до них.

1739 рік в історії львівського костьолу оо. Бернардинів позначений максимальною інтенсифікацією робіт в святині. Можливо цим пояснюється факт підписання угоди від 6 жовтня 1739 року лише Конрадом Коченрайтером. Майстерня Т. Гуттера очевидно не вкладалася в терміни угоди, або появились інші замовлення і майстерня скульптора Конрада Коченрайтера самостійно приступила до виготовлення деяких вівтарів.

В угоді від 6 жовтня 1739 року говориться: "…пан Конрад sztuk magister зобов'язався виконати два вівтарі …, які повинні бути готовими до 1 травня 1740 року. Пан Конрад згодився з наставником львівського монастиря оо. Бернадинів Вацлавом Пшибилецьким виконати два вівтарі. Вівтар св. Анни de novo зроблений та вівтар св. Архангела Михаїла. Вівтар св. Архангела Михаїла мав поєднати в собі як нові елементи – структуру вівтаря та частково скульптуру, так і елементи старих вівтарів, а саме: хмари, ангели, орнаменти"[7].

Не дивлячись на те, що угода на виготовлення вівтарів св. Анни та св. Архангела Михаїла укладена лише з майстром Конрадом, а скульптура у них істотно відрізняється від гуттерівської, дослідники минулого сторіччя заперечували можливість виготовлення Конрадом Коченрайтером об'ємної скульптури. Зараз можна стверджувати, що З. Горнунг і Т. Маньковський звузивши творчий діапазон цього митця до виготовлення вівтарних конструкцій та меблів, не мали рації. Як творча особистість Майстер Конрад sztuk magister, архітектор і скульптор, заслуговує на більшу увагу дослідників. На даний час можна стверджувати, що Конрад Коченрайтер та його майстерня самостійно, без Томи Гуттера, виготовили декілька вівтарів та об'ємну скульптуру до них.

Зокрема, йому можна приписати виготовлення вівтарів св. Анни та св. Архангела Михаїла у львівському костьолі оо. Бернардинів. Ці вівтарі розміщені в бічних навах костьолу і являють собою пристінні двохярусні архітектурно-різьблені композиції з іконами в центральному полі

---

[5] *Ibid..-S. 161*

[6] *Центральний державний історичний архів України у Львові(далі –ЦДІА України у Львові), ф.52, оп.2, спр.114, с.668.*

[7] *Z.Hornung.Pierwsi rzeźbiarze..., S. 36-37.*

нижнього ярусу. Вівтарні конструкції та об'ємна скульптура виготовлені з липового дерева і поєднують поліхромію, позолоту, посріблення.

Вівтар св. Анни встановлений у лівій наві костьолу. В центрі нижнього ярусу розміщено ікону зі сценою зустрічі св. Анни з Богородицею. Справа і зліва від образу стоять фігури св. воїнів. Центр верхнього ярусу прикрашає фігура царя Давида в оточенні херувимів та серафимів. На краях карнизу стоять фігури двох ангелів.

Вівтар св. Архангела Михаїла встановлений у правій наві костьолу. В архітектонічному плані – це pendant до вівтаря св. Анни.В центрі нижнього ярусу знаходиться ікона св. Архангела Михаїла, що бореться з сатаною[8]. З обох сторін образа стоять два ангели з картушами в руках. Центр верхнього яруса прикрашає фігура св. Архангела Михаїла в оточенні серафимів та херувимів. На краях карнизу стоять фігури ангелів, а перед ними ниць – нечиста сила. Щодо скульптури у вівтарі св. Анни, то до неї застережень немає. Вона виконана одним майстром – Конрадом Коченрайтером. Щодо вівтаря св. Архангела Михаїла, то суть полягає в тому, що його виконав не один майстер. Якщо вівтарну конструкцію та верхній ярус із скульптурною композицією можна приписати майстрові Конраду, то два ангели з картушами в руках з нижнього ярусу за стилем відрізняються від творів Т. Гуттера та К. Коченрайтера. Очевидно, ці скульптури було використано Конрадом Коченрайтером із старих вівтарів, на що давала дозвіл угода від 1739 року. Дуже близька за стилем до творів майстра Конрада скульптура у вівтарях св. Варвари, св. Франциска, св. Йосифа (?) [9] у тому ж костьолі, яку також можна приписати цьому майстрові.

Відомо, що тривалий час майстерні Томи Гуттера та Конрада Коченрайтера були задіяні у виконанні спільних проектів, але їхні твори настільки стилістично відрізняються між собою, що відпадає необхідність аналізувати вплив одного майстра на другого. Радше можна припустити, що вийшовши з культурного німецькомовного середовища початку XVIII ст., і продовжуючи ці традиції, вони були представниками різних шкіл і різних регіонів.

Тома Гуттер, як фаховий майстер, скрупульозно, детально формує складки одягу, надаючи таким чином скульптурі довершеності та елегантності. Одяг у його творах майже завжди спадає важкими паралельними складками, які передають як властивості тканини, так і її вагу. Майстрові вдалось добитись гармонійної співзвучності одягу та тіла скульптури, що зробили його твори самобутніми та неповторними.

Скульптура Конрада Коченрайтера можливо дещо програє в майстерності в порівнянні з гуттерівською. Простіша, бідніша ритміка ліній робить складки одягу важчими, масивнішими, через що скульптура програє у витонченості, але не в експресії. На думку автора, у скульптурах Томи Гуттера та Конрада Коченрайтера, виконаних в дереві, відчувається вплив виготовлення скульптури технікою стуку. Особливо це помітно в творах Томи Гуттера.

Як відомо, у серпні 1739 року Конрад Коченрайтер, за угодою, перевіз майстерню з Ярослава (ПР) до Львова. Очевидно в цей час майстерня знаходилась при монастирі оо. Бернардинів, тому що лише наприкінці березня 1737 року Конрад та Катерина Коченрайтери купили дім у Гіацинта та Єви Конашевичів, що знаходився на території юридики св. Йоана Христителя[10]. Працюючи за фахом, майстер Конрад не цурався громадського життя міста, навпаки, дуже швидко зарекомендував себе поважною та впливовою людиною. 10 вересня 1739 року, будучи лавником святоянської юридики, славетний Конрад Коченрайтер став претендентом на війта. За кількістю набраних голосів став другим, а війтом вибрали Валентина Голембського, який тут же поскаржився комісарам магістрату на непослушність лавників[11]. Наступного дня після виборів війта, на вимогу Конрада Коченрайтера, міщанина і жителя юридики св. Йоана Христителя, зібрався суд із війтом, щоб залагодити купівлю другого дому Конрадом Германусом (Коченрайтером) у купця Яна Фрідля. Суд дав дозвіл на купівлю цього дому і через декілька днів майстер Конрад і Ян Фрідль, підписавши відповідні документи, залагодили цю справу.[12]

---

[8] *Копія з Гвідо Рені зроблена львівським художником Василем Березою.*

[9] *Вівтарі подаються за назвою, яку прийнято в церкві св. Архістратига Михаїла чину оо. Василиян (колишній львівський костьол оо. Бернардинів)*

[10] *ЦДІА України у Львові, ф. 52. – оп. 2. – сп. 578. – С. 222.*

[11] *Там само. – С. 299*

[12] *Там само. – С. 308-309.*

Архівні документи дають можливість простежити, як змінювалось прізвище майстра Конрада протягом довгого перебування у Львові. На початках його називають Котнсен Райдер (Kotnsen Reider), пізніше Коченрайдок (Koczenreydok), майстер Конрад sztuk magister, і нарешті – майстер Конрад Коченрайтер (Kotschenreiter). Інколи в архівних документах зустрічається його прізвисько – Герман, Германус, що правдоподібно вказує на походження скульптора з німецькомовної країни.

До 1743 року у Конрада Коченрайтера не було труднощів і перешкод щодо виконання замовлень у львівському костьолі оо. Бернардинів. Його майстерня справно дотримувалась підписаних угод. З початком 1743 року в майстра Конрада почалися значні фінансові проблеми. Очевидно, їх можна пояснити хворобою майстра. Через матеріальні труднощі подружжя Коченрайтерів продають один з двох своїх будинків токарям Жулинським. Вони продали будинок, куплений у Яна Фрідля 1739 року, щоб сплатити борги, а самі продовжували жити в будинку, який купили ще в серпні 1737 року в Конашевичів. Саме в цьому будинку знаходилась майстерня скульптора.Житло у Коченрайтерів ще було, але виникли великі труднощі зі сплатою боргів. Наприкінці 1744 року майстер Конрад став неплатоспроможним. Він не може сплатити своїх грошових зобов'язань кредиторам. Починаються судові засідання щодо сплати боргів. Скульптор Юрій Маркварт з дружиною принесли до суду заяву, де йшлося про те, що майстер Конрад їм винен 75 червоних золотих[13]. Тоді ж аналогічну скаргу приніс Ізраїль Давидович про те, що Конрад Коченрайтер був йому винен 1116 золотих поль.16 грошів.Майстер Конрад у суді такої суми не визнав і відмовився від розписки з березня 1743 року, яка підтверджувала цей борг. Тоді суд зобов'язав Конрада Коченрайтера присягнутися на Біблії у безпідставності звинувачення кредитодавця Ізраїля Давидовича. Майстер Конрад від присяги відмовився і суд його зобов'язав виплатити борг жидові[14]. Наприкінці 1745 на початку 1746 років Конрад Коченрайтер помер, залишивши борги та велику кількість кредиторів-претендентів на його майно, зокрема, майстерню скульптора. 1 березня 1746 року скульптор Юрій Маркварт, як основний кредитор майстра Конрада отримав через суд інтормісію на дім і майстерню Конрада Коченрайтера, попередньо сплативши борги майстра Конрада іншим кредиторам.

Смерть Конрада Коченрайтера співпала із завершенням грандіозних робіт над зміною оформлення інтер'єру львівського костьолу Апостола Андрія оо. Бернардинів. Довготривале перебування майстра у Львові, очевидно, не обмежувалося вище згаданими роботами. Йому можна приписати виконання скульптур з костьолу Успіння Богородиці у Білому Камені Львівської області, а також виготовлення реліквіарію (конфесії) у центральному вівтарі львівського костьолу оо. Бернардинів, що знаходиться в пресвітерії з тильного боку центрального вівтаря, над нагробком блаженного Яна з Дуклі. Очевидно цю роботу він міг виконати зі скульптором Михайлом Щупаковичем, який так само був задіяний при виготовленні конфесії[15]. Щодо рельєфів в клинах над арками переходів до бічних нав, яку В. Любченко приписав І. Пфістерові[16], зараз можна стверджувати, що вона виконана майстернями Т. Гуттера та К. Коченрайтера.

Довготривале перебування Конрада Коченрайтера у Львові залишило помітний слід у культурній спадщині міста.Знаючи потенційні можливості майстерні, інтелектуальний рівень скульптора і архітектора можна припустити, що в майбутніх дослідженнях відкриються нам невідомі сторінки цього унікального митця-архітектора, скульптора і очевидно вчителя.

[13] *Там само. – Спр. 578. – С. 366.*
[14] *Там само. – С. 387-388.*
[15] *T. Mańkowski.Lwowska rzeźba rokokowa.., S. 55.*
[16] *В. Любченко. Львівська скульптура… – С. 144-145, 213.*

**Вперше стаття була надрукована 1994 року у видавництві національного музею м. Познані (Польща): "Studia muzealne. Muzeum narodowe w Poznańu, zeszyt XVIII, 1994 r. – B. Szengera.Uwagi do autorśtwa dekoracji wnętrza kośćiola oo. Bernardynów we Lwowe1736-1746 r. Miśtrz Konrad Kotschenreiter."*

ГУТТЕР Тома (HUTTER Thomas)
(28.12.1696 – + бл. 1745, Ярослав)

Тома Гуттер народився в Баварії, але місце народження скульптора невідоме. 8 січня 1718 року в Кракові вступив до чернечого ордену оо. Єзуїтів, де був визнаний дуже добрим художником та скульптором. В 1720-1724 рр., як монах-скульптор, на вимогу оо. Єзуїтів переїхав працювати у сандомирську єзуїтську колегію.

У 1724-1725 рр. перебував у м. Познані, після чого повернувся до Сандомира. У січні 1727 року Тома Гуттер зрікся монашого чину ордену оо. Єзуїтів. 15 листопада 1728 року Тома Гуттер взяв шлюб з сандомирською міщанкою Анною Марією Ковальською. У 1730-х роках скульптор переїхав до Ярослава. Місто стало тим осередком, в якому скульптор Тома Гуттер працював все життя, хоча діяльність його майстерні вийшла далеко за межі Ярослава.

У 1732 році Т. Гуттер вирізьбив 12 фігур святих на площі перед костьолом св. Яна монастиря отців Єзуїтів, а також виконав скульптурні роботи в костьолі Богородиці м. Ярослава.

У 1733 році він працював над виготовленням вівтаря св. Реліквій в колегіаті м. Тарнова. 16 червня 1736 року скульптор Тома Гуттер та Конрад Коченрайтер Sztuk Magister підписали угоду з наставником львівського монастиря оо. Бернардинів Яном Капістраном Вдзєконським на виготовлення вівтарів блаженного Яна з Дуклі, Богородиці та св. Антонія. Об'ємну скульптуру до них в Ярославі виконав Тома Гуттер. До 1739 року, там же, він виготовив скульптуру до вівтарів Трьох Царів та св. Андрія.

Найінтенсивніший період творчості Т. Гуттера припав на 1737-1742 рр. Майстер був настільки завантажений роботою, що або відмовляв замовникам, або навмисне переносив укладання угоди на невизначений термін, надіючись в майбутньому її реалізувати.

Протягом 1739 року Тома Гуттер працював у львівському монастирі оо. Єзуїтів та виконав замовлення Августа Чарторийського – воєводи руського. В серпні 1740 року працював для Юрія Ігнатія Любомирського, а також, очевидно, відновив перервані роботи у колегіаті м. Тарнова. В 1744 році для парафіяльного костьолу в Луці, коло Жешува, виготовив головний вівтар, який фундував Павло Кароль Сангушко. Весь цей період майстерня скульптора знаходилась в будинку Орсетіх (Orsettich) м. Ярослава.

За стилем виконання дослідники приписують Т. Гуттеру твори, виконані в костьолі святого Петра і Павла монастиря оо. Єзуїтів, в монастирі сс. Бенедиктинок, парафіяльному костьолі (вівтар святої Варвари) м. Сандомира, скульптурне оздоблення палацу Олександра Чижевського у Чижеві Шляхецькому, костьолі монастиря оо. Бернардинів (вівтар Богородиці) у Жешуві, вівтарі та портал у катедральному соборі м. Перемишля. Твори Т. Гуттера знаходяться в костьолах м. Ярослава, Опатова, Самбора та ін. Йому ж приписують колону блаженного Яна з Дуклі, виготовлену у 1736 році, перед костьолом св. Апостола Андрія монастиря оо. Бернардинів у Львові та вівтар св. Розп'яття (Хреста) у тому ж костьолі.

Помер Т. Гуттер біля 1745 року в Ярославі.

Список використаної літератури:

Гембарович М. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ.: УРЕ, 1968, – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – С. 133;

Шенгера Б. Скульптура Львова першої половини XVIII ст. Каталог виставки. – Львів, 1989. – С. 5;

Кравич Д. Львівська бароккова скульптура: джерела інспірацій // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991, – С. 97;

Шенгера Б. Тома Гуттер і львівське бароко. Каталог виставки /рукопис/. – Перемишль, 1992. – С. 1-6;

Кравич Д. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 140-141, 145;

F. Herzig, Katedra niegdyś kollegiata w Tarnowie, wraz z krótką wzmianką o innych kościolach. Szkic historyczny na pamiątkę 500. rocznicy istnienia tego kościola, Tarnów, 1900. – S. 98, 102;

Z. Hornung, Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka, "Ziemia Czerwieńska" III, 1936, 1. – S. 4-8, 11-16, 35-36;

Z. Hornung, Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia, Warszawa – Lwów, 1937. – S. 10, 47, 49, 50;

T. Mańkowski, Lwowska rzeżba rokokowa, Lwów, 1937. – S. 47;

T. Mańkowski, Kościol Bernardynów we Lwowie, "Dawna Sztuka" I, 1938, 4. – S. 317-318;

Z. Hornung, Wplywy drezdeńskie w rzeżbie polskiej XVIII w., "Teka Komisji Historii Sztuki " III, 1965. – S. 284;

J. Poplatek. J. Paszenda, Słownik Jezuitów artystów, Kraków 1972, S. 138;

T. Mańkowski, Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna, Londyn 1974, S. 374;

Z. Hornung, Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej, Wroclaw 1976, S. 9-16, 21, 25, 37, 74, 141, 146, 148;

Huetter Tomasz [w:], Slownik artystów polskich i obcych w Polsce dzialających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. III, Wroclaw-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, S. 130;

Jan. K. Ostrowski, Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze, "Biuletyn Historii Sztuki" L, 1988, 4, S. 321, 328;

Katalog zabytk sztukiów w Polsce. Seria Nova t. III: Województwo Rzeszowskie, z. 4: Leżajsk, Sokolów Malopolski i okolice, oprac. autorskie E.Śnieżyńska – Stolotowa i F. Stolot, Warszawa 1989, S. 18, 46, 78, 112;

Jan K. Ostrowski, Die polnische Barockskulptur im 18. Jahrhundert Probleme und Forschungsaufgaben, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52, 1989, 1, S. 90, 93, 96, 104, 106, 107;

J. Sito, Wystawa rzeźby lwowskiej I polowy XVIII wieku w Bialym Kamieniu, "Biuletyn Historii Sztuki" LIII, 1991, 1-2, S. 123;

J. Sito, Późnobarokowe wyposarzenie kościola Bernardynów we Lwowie. Uwagi o rzymsko – wiedeńskich źródlach inspiracji, "Przegląd Wschodni. Historia i współczesność Polaków na Wschodzie" I, 1991, 4, S. 768, 786;

J. Sito, Barokizacja wystroju katedry przemyskiej za rządów biskupa Aleksandra Antoniego Fredry, Przemyśl 1992, S. 14-20, 27, 28;

J. Sito. Późnobarokowe rzeźby katedry w Przemyślu a tworczość Tomasza Huttera, "Ikonoteka" 5, 1993, S. 83-100;

J. Sito, Warsztat rzeźbiarski Tomasza Huttera, Zagadnienie rozwoju i promeniowania, [w:] "Sztuka Kresów Wschodnich", red. J.K.Ostrowski, 1994, S. 105-119;

J. Sito, Dzialialność rzeźbiarza Tomasza Huttera w Ziemi Przemyskiej, "Biuletyn Historii Sztuki" LVII, 1995, 3-4, S. 323-338;

B. Szengera, Uwagi do autorstwa dekoracji wnętrza kościola oo. Bernardynów we Lwowie 1736-1746 rr. Mistrz Konrad Kotschenreiter, "Studia Muzealne" XVIII, 1994, S. 20-27;

P. Krasny, Kościol parafialny p.w. św. Jana Chrzciciela w Biskowiczach, [w:] Materialy do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red. Jan K.Ostrowski. cz. I: Kościoly i klasztory rzymskokatolickie dawnego Województwa Ruskiego, t. 4, Kraków 1997, S. 11-18, il. 14;

P. Szlezynger, Dawny kościol p.w. Wniebowzięcia Najswiętszej Panny Marii i klasztor oo. Bernardynów w Samborze, [w:] Materialy do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, red.

Jan K.Ostrowski, cz. I: Kościoly i klasztory rzymskokatolickie dawnego Województwa Ruskiego, t.5, Kraków 1998, S. 175-186;

J. Gajewski, Lwowska rzeźba rokokowa, [w:] Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w., red. J. Lileyko, Lublin 2000, S. 565-569;

J. Sito, Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierwszej polowie XVIII wieku, [w:] Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w., red. J. Lileyko, Lublin 2000. – S. 565-569;

J. Sito, Thomas Hutter (1696-1745) rzeźbiarz późnego baroku, Warszawa-Przemyśl 2001, S. 1-329.

КОЧЕНРАЙТЕР Конрад (KOTSCHENREITER Konrad) *(1720 – + бл. 1746, Львів)*

В 1720 роках Конрад Коченрайтер працював при дворі Єлизавети Сенявської, а пізніше у Олександра Августа та Софії Чарторийських у Любинцях, Пулавах та Вілянові. Там же розробив проекти та моделі бічних вівтарів для костелу в Коньсковолі.

16 червня 1736 р. Конрад Коченрайтер уклав угоду з настоятелем монастиря львівських отців Бернардинів на виготовлення конструкцій до вівтарів блаженного Яна з Дуклі, Богородиці та св. Антонія. На вимогу монастиря скульптор перевіз свою майстерню з Ярослава до Львова. Об'ємну скульптуру до вівтарів в Ярославі виконала майстерня Томи Гуттера. Вже в березні 1737 р. Конрад Коченрайтер купив дім, що знаходився на території юридики св. Йоана Христителя, де розмістив свою майстерню.

6 жовтня 1739 року Конрад Коченрайтер уклав сам, без Томи Гуттера угоду на виконання вівтарів св. Анни та св. Михаїла у львівському костьолі оо. Бернардинів, до яких виготовив як конструкції, так і об'ємну скульптуру.

В 1739-1742 роках майстер Конрад виконував обов'язки лавника при війтові, а в 1742-1744 роках його обрали війтом юридики св. Йоана Христителя у Львові.

В 1740 році, як сеньйор німецького братства св. Варвари при костьолі св. Духа, разом з Яном Фрідлем, Йосифом Ертом, Яном Рейхом позбулися частини кам'яниці "кайзерівської" на користь Яна та Магдалини Цимерманів. 2 лютого 1740 р. майстер Конрад був свідком шлюбу у Юрія Йосифа Маркварта та Гертруди Барбари Пановської, 29 листопада 1740 року у них же тримав до Христа дочку Катерину. 11 червня 1741 року разом з Францискомом Германом були свідками шлюбу у Каспера Сейнера та Анастасії з Романкевичів.

12 серпня 1742 року Конрад Коченрайтер віддав дочку Юліану за архітектора Тому Резлера, що у 1754-1763 роках збудував костьол отців Піярів у Холмі Любельському (Польща).

У 1743-1744 роках у Конрада Коченрайтера почалися фінансові труднощі. Біля десяти кредиторів подали на нього позов до суду. У березні 1746 року Конрад Коченрайтер помер у Львові, а його майно разом з фаховою літературою та майстернею, як основний кредитор, отримав львівський скульптор Юрій Йосиф Маркварт.

Список використаної літератури:

Гембарович М. Скульптура та різьблення // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К.: УРЕ, 1968. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. – С. 133;

Шенгера Б. Скульптура Львова першої половини XVIII ст. Каталог виставки. – Львів, 1989. – С. 3;

Кравич Д. Львівська бароккова скульптура: джерела інспірацій // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 97;

Шенгера Б. Жовківська скульптура в контексті італійського барокко. – К., 1995. – С. 7;

Z. Hornung, Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka, "Ziemia Czerwieńska" III, 1936, 1, S. 5, 6, 35-38;

Z. Hornung, Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia, Warszawa – Lwów 1937. S. 10, 21;

T. Mańkowski, Lwowska rzeźba rokokowa, Lwów 1937, S. 47, 48;

T. Mańkowski, Kościol Bernardynów we Lwowie, "Dawna Sztuka", I, 1938, 4, S. 317-319;P.B o h d z i e w i c z, Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie, Lublin1964, S. 74, 126, 127, 140, 249;

Z. Hornung, Majster Pinsel snycerz.Karta z dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej, Wroclaw 1976, S. 5, 7-12, 16-18, 20, 36;

M. Gębarowicz, Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej, "Artium Questiones" III, Poznań 1986, S. 11;

B. Szengera, Uwagi do autorstwa decoracji wnętsza kościola OO. Bernardynów we Lwowie 1736-1746 r. Mistrz Konrad Kotschenreiter, "Studia Muzealne", XVIII, 1994, S. 20-27;

Z. Hornung, Jan de Witte. Architekt kościola dominikanów we Lwowie, Warszawa 1995, S. 134;

J. Sito, Lwów jako centrum rzeźbiarskie w pierszej polowie XVIII wieku, [w:] Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w., red. J. Lileyko, Lublin 2000, S. 581-593;

J. Sito, Thomas Hutter (1696-1745) rzeźbiarz późnego baroku, Warszawa – Przemyśl 2001, S. 9, 38, 39, 41, 46, 49, 107, 108, 110, 163, 171, 182, 184, 189, 201, 205, 210, 270, 273, 274.

Конрад Коченрайтер. *Фігура ангела з вівтаря св. Анни, бл. 1740 р. Костьол св. Андрія монастиря оо. Бернардинів у Львові*

Конрад Коченрайтер. *Фігура ангела з вівтаря св. Анни, бл. 1740 р. Костьол св. Андрія монастиря оо. Бернардинів у Львові*

Тома Гуттер. *Фігури св. Бернарда з Сієни та св. Бонавентури з головного вівтаря бл. Яна з Дуклі, бл. 1736-1737 рр. Костьол св. Андрія монастиря оо. Бернардинів у Львові*

Конрад Коченрайтер. *Персоніфікація Справедливості з вівтаря св. Варвари, бл. 1740 р. Костьол св. Андрія монастиря оо. Бернардинів у Львові*

ЧОТИРИ КАРТИНИ З ЦИКЛУ "ХРЕСНА ДОРОГА" СИМОНА ЧЕХОВИЧА
(зі збірки Підгорецького замку у Львівському музеї історії релігії)

Тетяна Сабодаш

Симон Чехович (1689-1775) навчався в Римі в Академії св. Луки й тридцять років прожив в Італії. Найбільший вплив на його творчість мали майстри болонської школи, зокрема, брати Караччі. Повернувшись до Польщі в 1731 р., С. Чехович прийняв участь в оздобленні відомих барокових костелів: у Варшаві (візиток, кармеліток босих, капуцинів), Кракові (костел св. Анни, піярів), Кельцах (костел Вознесіння Марії), у Вільнюсі (костел св. Рафаїла) та інших храмів.

У Підгірці С. Чехович прибув на запрошення Вацлава Жевуського, власника Підгорецького палацу, гетьмана польного коронного, в 1762 і працював тут до 1767 р. Цикл "Хресної дороги", написаний олійними фарбами на мідній основі з одинаковими розмірами (57,50 х 40) С. Чехович створив у 1747 р. Про це свідчить дата на XIV стації "Покладення в гріб" 1747р., яка знаходиться в Музеї Народовому Кракова у відділі "Сукенніце" (nr. inw. 11a/954 (d 300898)).

Одинадцять стацій зберігаються в музеї Історії Релігії у Львові [1]. Три стації (XI "Христа прибивають до хреста", XII "Розп'яття", XIV "Покладення в гріб") знаходяться в Польщі.

В інвентарях Підгорецького палацу 1768 р. зазначено, що всі стації висіли у зеленому залі, повністю присвяченому творчості С. Чеховича. Отже, це був перший своєрідний музей живопису художника. За свідченням інвентарів, лише у 1939 р. цикл "Страстей" змінив своє постійне місце – зелений зал – на каплицю.

У релігійному живописі С. Чеховича цикл "Хресної дороги" займає особливе місце – він розгортає перед глядачем історію останніх днів життя Христа. Головною діючою особою був Христос, але С. Чехович представив його не як відсторонену боголюдину, а просто як людину. "Божественне начало" виявилось тут не в чудесах воскресіння, а в надзвичайній самозреченності, душевній стійкості Христа. Це цілком земні людські почуття, але показані вони у дуже сильному та чистому психологічному звучанні.

Цикл "Хресної дороги" привертає увагу не лише високим живописним професіоналізмом, але й психологічним настроєм, певною "сучасністю" почуттів, співпереживанням з головною діючою особою. При знайомстві з циклом виникає відчуття "єдиного пензля", здається, що весь цикл був виконаний "за одним подихом", настільки він єдиний у живописному вирішенні. Але водночас кожна із сцен не може існувати самостійно, без інших. Те, що вкладається в поняття "легкість живописної манери" в циклі, насправді – титанічна праця художника у багаточисленних штудіях над тим чи іншим образом, композиційною сценою, колоритом. Аналізуючи роботи циклу, ми згадуємо С. Рафаеля, Р. Рені, П. Рубенса та інших художників, які вплинули на творчий світогляд С. Чеховича, і, зокрема, – на живопис "Страстей", й дали певні елементи своїх композицій.

Розглядаючи цикл, ми зупинимось лише на деяких стаціях художника. Почнемо з першої – "Христос перед Пилатом".

Композиція твору надзвичайно складна, багатопланова і багатофігурна. С. Чехович зобразив сцену як своєрідне театральне дійство, різко виділив центральну частину, де на помості перед Пилатом стоїть Христос із зв'язаними руками. Перший план – натовп зображених постатей ззаду. Натовп намагається роздивитись те, що відбувається, бурхливо виявляючи злісні, негативні почуття до Христа.

Другий план займає одинока як свічка фігура Христа, яка і визначає центр живопису (вертикаль фігури підсилюється колоною, біля якої він стоїть). На третьому плані, справа, на високому подіумі, засідає на троні Пилат, який умиває руки. У даній роботі С. Чехович блискуче впорався з проблемою психологізму, показав суперечливі, кардинально контрасні почуття всіх присутніх. Збуджений натовп, у злісному пориві простягаючи руки до фігури Христа, неначе вириває ся з рамок живопису.

На відміну від розлюченого натовпу та погано прихованої роздратованості Пилата Христос стоїть у мовчазному спокої. Незважаючи на те, що композиційно Пилат знаходиться вище від Христа, засідаючи на троні в яскравих шатах, увага глядача спрямована все-таки до Христа,

[1] *Далі – МІР*

який своїм терпінням, духовною мужністю та гідністю протистоїть грубій силі та тупій стихії нікчемних емоцій.

Даний твір може існувати й абсолютно самостійно, без серії циклу "Хресної дороги", настільки він є у творчому плані зрілим та завершеним.

Наступною можна назвати стацію VIII "Христос, несучи хрест, втішає жінок, що плачуть", яка привертає увагу глядача напруженістю подій та драматичним настроєм. Тут головні події розгортаються на передньому плані. Домінуючою фігурою залишається Христос, що несе важкий хрест, вертикаль якого підсилює смисловий та символічний центр живопису. Справа і зліва від Христа зображені жінки з дітьми, які співчувають йому. Ці постаті виконують одночасно функцію умовних "рамок" та центральної постаті глядача, що співчутливо ставиться до Христа. Художник ретельно виписує ці фігури, підкреслюючи їх духовний з Христом зв'язок. Наприклад, жінка зліва, зображена у повний зріст, йде слідом за Христом (образ цієї жінки близький до зображення св. Єлизавети С. Рафаеля в його "Зустрічі Марії і Єлизавети").

Художник змальовує сповільнений крок жінки, похилену в сторону Христа голову, і тільки дитина розриває цей повільний рух, намагаючись йти швидше. Ця група написана з певним ліризмом і теплотою. С.Чехович підкреслює жіночу грацію та молодість й очевидним є те, що жінка з дитиною може "існувати" абсолютно відокремлено від зображених подій. Жінка, що сидить з дитиною на руках у правій частині, неначе зупиняє сповільнений крок жінки, що йде за Христом[1]. Христос, виділений кольором між жінок, виконує не тільки певну композиційну, але й філософсько-смислову роль.

Отже, перший план характеризується мінорним настроєм, співчуттям Христу. Другий план за хрестом характеризується бурхливою динамікою, експресією, вираженою у різких рухах ката, який тягне грубу мотузку, зав'язану на шиї Христа. Римські воїни зображені схематично – видно лише їхні шоломи. Завершує композицію тло: безмежне небо – символ вічності.

С. Чехович використав у композиції принцип контрасту, своєрідного протиставлення Христа і жінок, що йому співчувають, з гнівно-озлобленим натовпом воїнів, які бажають його смерті. Живопис пронизаний трагічними колізіями, які, в міру наростання драматичного характеру дій, поглиблюються.

У стації X ("З Христа зривають одяг", ж – 222/10") постать Христа зміщена різко вправо, а центр композиції виділений дерев'яним хрестом, що лежить спереду. Симетрично, обабіч хреста, С.Чехович зображає катів, які готують хрест. Фігура Христа, знаходячись на цьому плані справа, продовжує визначати смисловий центр полотна; статичній, знесиленій і одинокій його постаті протиставлені представники низького, "сірого" натовпу, які зривають з нього одяг. Жести діючих осіб у даній композиції надзвичайно красномовні і знаходяться у протиріччі зі спокійно опущеними руками Христа. Наприклад, руки двох катів на першому плані майже сходяться над хрестом, чим привертають увагу до хреста, на якому був розп'ятий Христос. Тому не випадково С. Чехович зобразив хрест масштабно на першому плані, максимально наблизив його до глядяча. Від хреста погляд спрямовується до фігури Христа, що живописно висвітлена легкими, майже акварельними тонами, які різко контрастують з насиченими, густими фарбами костюмів та облич оточуючих.

Натовп римських воїнів на другому плані лише живописно намічений художником, без індивідуальних особливостей – це суцільна маса фігур і шоломів, покликана акцентувати глибину і вертикаль композиції.

Значне місце відведене повітряному простору, на тлі якого вимальовуються фігури двох вершників, що вказують на двох розбійників, які теж будуть розп'яті[2] .

Складна композиція стації відрізняється багатоплановістю, різноманітністю поз і жестів, драматично-психологічним настроєм, домінуючим принципом контрасту.

Найбільш драматичною є тринадцята стація "Зняття з хреста" (ж – 222/11), виконана як віль-

---

[1] *Образ жінки, що сидить з дитиною на руках, зустрічається у фресці С. Рафаеля "Месса в Больсені" у Ватикані (станца д'Еліодоро, 1512 та у "Винищенні немовлят" Р. Рені. Слід зауважити, що у творчості самого Симона Чеховича ця постать з дитиною зустрічається досить часто. Прикладом можуть служити "Святий Антоній Падуанський", ЛГМ ж-4410; "Йосиф Киренейський допомагає нести хрест" (стація V, МІР, ж-222/5), "Проповідь Франціска Ксаверія", МІР, ж-246; "Мучеництво св. Флоріана", Варшава, Музей Народовий, ж-4734.*

[2] *Образ двох вершників присутні майже у всіх стаціях.*

на копія оригіналу П. Рубенса. Цілком відмінний колорит вказує на те, що майстер відщтовхнувся не безпосередньо від малярських творів знаменитого фламандського митця на цю тему, а, очевидно, користувався гравюрами з них.

Дія висунута на авансцену, фігури наближені до самого краю полотна. Центральна вісь підкреслена стовбуром хреста, а приставлені до нього драбини утворюють трикутник. Оптичний центр зображення зв'язаний з точкою найбільшої напруги сил – постаттю Іоана, зображеного позаду, на якого всім тягарем лягає тіло Христа (корпус Іоана різко вигнутий під вагою тіла Христа).

Марія Магдалина стоїть на колінах і підтримує ноги Христа, постать якого по діагоналі пересікає полотно. Ісус є центральною фігурою, оточеною нарешті близькими людьми. Мертве тіло Христа, що лежить на тлі білого простирадла, контрастує з його кольором. Це один з найактивніших живописних компонентів твору. Фігура Марії Магдалини майже без змін перенесена з великого полотна "Покладення у гріб" (ж – 6001, ЛГМ).

Постаті Марії та Іоана розміщені симетрично обабіч тіла Христа. Скорботна Марія підтримує неживу, застиглу руку Ісуса і надзвичайно стримана у своєму стражданні, тільки нахил голови і дотик рук видають безмежне материнське горе і печаль. Вище на драбині зображені симетрично ще дві постаті – один із них Іосиф Аримафейський у чалмі, різко нахилившись до Христа, підтримує правою рукою його скривавлену голову.

Завершує композицію дерев'яний хрест, на ребрах якого симетрично розміщені два персонажі, за участю яких закінчується процес зняття Ісуса з хреста. Хрест є останнім "учасником дії": він зникає у високому просторі; драбини, приставлені до хреста, майже закриті персонажами. Ці неживі предмети (драбини) доповнюють емоційний характер твору і конкретизують те, що відбувається.

Роль жестів у композиції також є значною. С. Чехович індивідуалізував їх, зробив "розмовними" навіть більше, ніж суворі, замкнуті обличчя героїв. Жести повторюють і доповнюють один одного, контрастують між собою – не випадково художник виділив руки яскравим світлом.

Кольорові контрасти у цій стації домінують: насичені яскраві фарби костюмів діючих осіб і, особливо, "палаюче" золоте волосся Марії Магдалини, надзвичайно контрастують з неживим, майже "сірим" тілом Христа.

Цикл "Страстей" займає одне з головних місць у творчості С. Чеховича, оскільки представляє його не тільки зрілим майстром, що оволодів усіма секретами художньої майстерності, але й великим гуманістом, який, з позицій людяності, блискуче справився з найскладнішим образом у мистецтві – зображенням Христа.

Цикл, створений у 1747 р., відіграв велику роль у подальшій творчості художника. С. Чехович неодноразово звертався до образу Христа, який ніколи не був калькою з попереднього, а завжди по-новому переосмисленим, наповненим багатим духовним і естетичним змістом. Про це свідчать, наприклад, такі твори, як: "Явлення Христа апостолам", 1758 р. (ЛГМ, ж – 6000, пол., ол. 130 х 185), "Моління про чашу" 1759 р. (Львівський історичний музей, ж – 1743, пол., ол. 96,5 х 70,5), "Христос біля колони" II пол. XVIII ст. (ЛГМ, ж – 4641, пол., ол. 130 х 185) і цілий ряд інших робіт.

Крім того, С. Чехович першим ввів цикл "Страстей" у польське мистецтво, збагативши його не тільки у сюжетно-композиційному плані, але й у найвищому розумінні етично-моральних принципів.

ДО ПИТАННЯ ПРО ОБОРОННІ СТРУКТУРИ ОЛЕСЬКОГО ЗАМКУ

Соломка Роман

Олеський замок (про що свідчать такі дані, як метод кладки стін і матеріал, з якого вони клалися, стильові ознаки та архівні матеріали) – будувався в основному в три періоди.

Перший – кінець XIII і початок XIV ст. – це створення давньоукраїнського фортечного муру в плані овальної форми по периметру біля 130 м.

Другий – XV та перша половина XVI ст. – побудова всередині мурів ряду приміщень першого і другого (проміжного в сучасній конструкції) поверху східної частини замку, де збереглися готичні портали і обрамлення вікон, деякі підвальні приміщення, каплиці, башти в південно-східній частині двору, криниці посеред дитинця.

Третій – кінець XVI – початок XVII ст. – це будівництво Івана Даниловича, коли вміло і напрочуд гармонійно поєднано давні оборонні стіни з новими спорудами і замок перетворюється на розкішну магнатську резиденцію.

Оскільки замок будувався як оборонна споруда, їй властиві були і зовнішні оборонні укріплення. Дещо нам відомо про них із інвентарних описів, дещо із спогадів сучасників.

Середньовічні укріплення пристосовувались до ландшафту місцевості. Сама по собі будівля Олеської фортеці – дуже рідкісної овальної в плані форми. Конфігурація оборонного муру товщиною більше двох метрів, висотою 8–10 метрів і периметром 126 метрів завершувала природне овальної форми підвищення, оточене навкруги болотами. З північної сторони були ворота, очевидно з дерев'яною баштою, друга велика башта, що існувала до кінця XVIII ст., знаходилась у дворі з південної сторони. Де-не-де в мурах в один ряд траплялись бійниці. Ясно, що в замку XIV ст. ще не було житлових приміщень, використовували його тільки для оборони.

У кінці XVI ст. проходить велика зміна у характері укріплень і міняється вигляд Олеської фортеці – як в цілому, так і у вигляді окремих його споруд, що знаходились на території. Якщо раніше це були нескладні прибудови до стін, в яких жили тільки під час облоги, а основним житлом служили дерев'яні будинки, що стояли поза валом, то в кінці XVI ст., коли розвивається вогнепальна зброя, засоби оборони виносяться поза мури. Цим самим удосконалюються вали, в їх системі виділяються бастіонні укріплення, які ще і тепер помітні із східної сторони замку.

Житлові приміщення всередині оборонних стін розширюються, починають набирати саме житлового характеру. В замку, за виключенням залишеного невеликого дитинця, внутрішній простір повністю забудовується.

Деякі дані про оборонні укріплення замку подає інвентар 1665 року. Там вказується, що до замку можна було потрапити, пройшовши троє воріт. Перші, великі, знаходились внизу у частоколі, що оточував замок першим кільцем. Далі, дорогою, що стелилася вгору, підходили до валу з ровом і частоколом, які утворювали друге кільце укріплень. Через рів був перекинутий кам'яний міст, а в частоколі знаходилась невелика брама. До третьої, великої дубової брами у надворітній вежі, попадали дорогою, що підтримувалась мурованою із шести арок аркадою. А перед брамою був перекинутий міст, що підіймався і опускався.

У 1687 році Олеський замок відвідав польський король Ян III Собеський. В його оточенні перебував французький дворянин Далейрак. Він залишив опис замку тих часів. Де-що згадується і про оборонні укріплення кінця XVII ст. Далейрак писав, що до замку з міста веде дві широкі дороги або греблі, по одній з кожного кута. Ці греблі є єдиними дорогами для проїзду через постійні болота. Сама будівля збудована з каменю і цегли, підноситься на пагорбі без веж, башт. Пагорб високий і стрімкий, оточений великим земляним валом з навезеної землі, який разом з частоколом з дерева досягає до половини висоти пагорба.

Як бачимо, письмові дані про оборонні структури замку надзвичайно скупі. Візуальне обстеження прилеглої території довкола будівлі дає деякі результати. Підвищення серед малопрохідних боліт, на якому побудовані давньоукраїнські кріпосні мури – було основою укріплення Олеської фортеці. Нижче по схилу гори кільцем проходило друге укріплення – вал з частоколом. Залишки валу чітко читаються сьогодні. Ще нижче знаходилась перша лінія оборони. Тут також проходив вал, місцями з ровом, наповненим водою. Місцями просто були непрохідні болота, утворені річкою Ліберцією. Можна бачити серед заростів кущів та трави

залишки каміння. Де-не-де зустрічаються загадкові підвищення і заглиблення. На схід від замку проглядаються контури бастіону.

На жаль, під час реставрації замку не проводилися археологічні дослідження. Під час проведення земляних робіт знайдено багато археологічного матеріалу, який в основному датується XVII – XVIII ст. Але є ряд знахідок, які відносяться до XIV – XV ст.

А відповідь на питання про те, які існували оборонні системи довкола замку, чи залишилися фундаменти від зведеного мосту, могли дати тільки археологічні дослідження. Пошукові роботи було проведено влітку 1985 року. Тоді було знято частину плит, якими викладене замкове подвір'я. Місце, де знімались плити, вибране не випадкове, а конкретне – біля замкової брами. У цьому місці під час реставрації замку не проводилися ніякі земляні роботи.

Спочатку було знято плити біля стіни теперішнього кафе на ширину 2 метри. Під ними був пісок із землею товщиною 20-30 см. Під час розчистки з'явились масивні камені. Починались вони на відстані півтора метра від брами, а закінчувалися по довжині стіни теперішнього кафе. Після розчистки каменів виявилося, що це не поодинокі камені, а суцільна кладка на вапняному розчині. Від стіни теперішнього кафе і до цієї кладки ішов засип ями, який складався із землі, будівельного сміття, битої черепиці, кахлів, посуду. Вирішено було розчистити цю яму, щоб визначити глибину залягання кам'яної кладки і виявити її призначення. Адже під час реставраційних робіт про цей кам'яний виступ не знали, і його призначення було незрозумілим. Під час розчистки траплявся археологічний матеріал. Це були уламки кахлів, покритих поливою і без поливи, уламки посуду, здебільшого темно-сірого кольору, бите скло, уламки черепиці різних розмірів і форми, залізні ковані цвяхи. Тут знайдено мідний наперсток, покритий орнаментом, частину якоїсь прикраси з перламутру. Особливу цікавість становлять два фрагменти черепиці, які в літературі відомі під назвою "монах" і "монашка". Вони відомі в будівельній практиці Литви в XIV – XV ст. Під час розчистки було звернуто увагу на відмінність у кладці стіни теперішнього кафе і даного виступу. Ця відмінність полягає у тому, що неоднакова кладка, матеріал, використання цегли.

На жаль, визначити глибину залягання кам'яного виступу не вдалося. На глибині 280 см від сучасної поверхні в ямі появився фундамент-контрфорс, який був зв'язаний зі стіною фундамента теперішнього кафе і стіною від брами, але не був зв'язаний із кам'яним виступом і старою фортечною стіною. Цей нижній фундамент був своєрідним контрфорсом, який на глибині майже 3 метри повинен був підтримувати стіну теперішнього кафе, збудовану І. Даниловичем на початку XVII ст.

Постає питання, чому стіна, збудована І. Даниловичем, не поставлена на старий кам'яний виступ, який міг бути прекрасним фундаментом, чому між старим кам'яним виступом і стіною Даниловича є проміжок. Відповідь може бути наступна: в старі часи біля самої фортечної стіни проходив глибокий оборонний рів. Вхід на подвір'я повинен бути через зведений міст, так що кам'яний виступ може бути однією опорою мосту. В пізніші часи, коли міст було ліквідовано, цей виступ було засипано.

Постає інше питання: чи міг кам'яний виступ IV століття бути однією з опор мосту. Цей виступ з'єднаний із старою фортечною стіною. Справа і зліва від нього рів, в даний час засипаний. Якщо цей виступ міг бути однією опорою мосту, значить повинна бути друга опора. Можливо, вона розташована в якості фундаменту стіни під каміном біля брами. Про те, що перед замковою брамою знаходився міст, який підіймався і опускався, знаходимо свідчення у записах XVII ст. Цей міст був однією із складових оборонної системи замку.

Не менш цікаву картину спостерігаємо і за межами замкового подвір'я. Є відомості, що за межами замку знаходився оборонний рів з валом і частоколом. Так, зокрема про це пише дворянин Далейрак, який перебував на службі в польського короля Яна III Собеського і разом з ним неодноразово відвідував Олеський замок.

На сьогоднішній день частково рів і вал простежуються на південь і захід від замку. На поверхні валу слідів частоколу не помітно. Було вирішено з'ясувати це питання за допомогою археологічних досліджень. З південної сторони замку на валу було закладено шурф довжиною 10 м і шириною 2 м. Цим шурфом була можливість перерізати рів і частково вал. За допомогою цього шурфу вдалося встановити глибину рову в його центральній частині, яка становила 170 см від сучасної поверхні. На валі вдалося знайти сліди дерев'яного частоколу, який міг проходити в цьому місці. Ці сліди проявилися у вигляді ями від стовпа, а також зотлілої деревини. На площі шурфу знахідок недостатньо, щоб визначити, ко

ли цей рів було викопано чи засипано. В основному це уламки кахлів і посуду, фрагменти товстостінної черепиці. Ці матеріали важко датувати.

Коли детально обстежити рів і вал, то можна помітити у двох місцях валу невеликі площадки, які могли служити місцем, де стояли дерев'яні вежі. Адже відомо, що дерев'яні частоколи, прості чи зрубні, характерні для Давньої Русі.

За матеріалами досліджень можна реконструювати частину частоколу з південної сторони замку, який би дивився із замкової галереї.

На основі цих даних можна уявити того часну Олеську фортецю з її оборонними укріпленнями. Високий природний пагорб серед боліт, на вершині якого в кінці XIII ст. закладено фортифікаційні споруди. При їх зведенні використали традиції вітчизняного дерев'яного будівництва та запровадили нові підходи. Потужний кам'яний мур, який овальноподібною формою оточував вершину пагорба, рови, вали і часто коли разом із заболоченою місцевістю перетворювали замок на важкодоступну твердиню.

АРХЕОЛОГІЧНА ЕКСПЕДИЦІЯ КАРЛА ГРАФА ЛЯНЦКОРОНСЬКОГО ДО МАЛОЇ АЗІЇ

Козинкевич Оксана

Античний період займає в історії давніх народів півтора тисячоліття. Людство пішло вперед, але про культуру тієї пори і зараз нагадують портики з рядами колон, що прикрашають будинки, храми, скульптура в садах та парках, форми посуду, прислів'я, які вживаємо щодня, слова "музика", "театр" та багато іншого…

Антична цивілізація загинула з падінням могутнього Риму в кінці V ст. від нашестя варварів. Античні традиції жили у мистецтві середньовіччя, але тільки традиції, бо пам'ятники цієї культури знищували всюди та безжально: бронзову скульптуру переплавляли, мармурову спалювали на вапно. Колони, капітелі, фризи давніх храмів лягали фундаментами для замків, палаців, соборів.

А втім, таку могутню культуру, як античність, було неможливо стерти з лиця землі. Вона завжди хвилювала, закликала дослідників, любителів, прихильників пізнавати її тайну. Археологічні розкопки відкривали далеко-близький світ. У ці тенета потрапив і Кароль граф Лянцкоронський (1848-1933). Любов та дух першовідкривача покликали його до Малої Азії. Він організовує серйозну археологічну експедицію у 1884 р.

Ким же був цей мрійник, невгамовний мандрівник? Він надзвичайна постать у культурно-мистецькому житті зламу століть! Саме на теренах Відня, займаючи визначне місце, як перший підкоморій і один з найвищих достойників цісарського двору, Кароль Лянцкоронський був тісно зв'язаний з наддунайською столицею, проте дуже багато часу проводив в Україні, у своєму маєтку у Старому Роздолі. Викликав велику симпатію у кожного, з ким зустрічався: високий, поставний, енергійний, широких інтересів, вразливий на розмаїтні прояви життя, з легкими судженнями про людей та події, а передовсім, з універсальною гуманітарною освітою, одухотворений божою іскрою першовідкривача, дослідника і просто шляхетна людина. Таким бачимо його на портреті Яцека Мальчевського у збірці Львівської галереї мистецтв. Горів ентузіазмом до краси, йому було тісно та нудно сидіти на одному місці. У численних подорожах неспокійний мандрівник побачив майже увесь світ, вивчаючи великі етапи розвитку людства, шукаючи невтомно відповіді, йдучи на пізнання змісту цивілізації різних народів, він порівнював, аналізував. У гарному розумінні був космополітом, тобто людиною з широкими горизонтами субтильної духовної культури. Не замикався у тісних рамках одного краю і середовища. Його цікавило більше те, що єднає між собою народи, ніж те, що ділить; все, що на світі прекрасне і величне. Став аристократом духовним, відданим культові науки, поезії, літератури і справжнім арбітром у справах мистецтва.

Цінними мистецькими творами Карл граф Лянцкоронський з дитинства милувався у родинному домі. Палац у Старому Роздолі побудували у 1740 р. Жевуські, а на початку XIX ст. Антін Лянцкоронський "модернізував" його, надавши класицистичного виду. Палац пережив ще кілька будівельних етапів: під орудою Юліана Захаревича у 1874 р., потім у 1904 р. французького архітектора Баукуета [Bouquet], у 1908 – сілезького архітектора Люндвалла [Lundwall або Luntwall]. Вони сформували його у тому виді, в якому повстає перед нами сьогодні. У палаці знаходилась чимала збірка творів мистецтва: багата колекція порцеляни, бронзової скульптури, годинники, вироби із срібла, зброя, розкішні меблі, тканини. А ще численна колекція живопису Станіслава Августа (закуплена дідом Кароля у 1815 р. і не тільки), а також колекція рисунків європейських художників. Лише портретів родини Жевуських – 50, портрети Станіслава Жолкевського, Станіслава Понятовського, Августа Олександра Чарторийського, антична скульптура, архівні матеріали, (найдавніший документ сягає 1370 року), листи короля Станіслава Августа, Тадеуша Костюшко.

Бібліотека у 1914 році нараховувала 20 000 томів із стародруками. Збірка атласів, мап, рисунків, 120 000 фотографій творів мистецтва. Любов й інтерес до мистецтва та старожитної культури прокинулися ще під час навчання в гімназії. Безсумнівно, що сталось це завдяки прекрасному вихователю – Вільгельму Фон Гартелю, класичному філологу, потім міністру освіти та другу графа до останнього подиху.

Глибоке знайомство з великими епохами цивілізацій часу розквіту Еллади, Риму, а також Італії доби Ренесансу здобував Лянцкоронський

перш за все через численні, ґрунтовно приготовлені і систематично здійснювані подорожі до Італії та інших середземноморських країн – правогнища європейської культури. З часом відвідав Індію, Японію, Північну Америку.

Своїми подорожами визначав поважні цілі, суто наукові.

У 1884 р. власним коштом спорядив дуже серйозну археологічну експедицію, яка проводила дослідження у Памфілії та Пізидії, на той час ще маловідомих провінціях, на теренах Малої Азії, але для культури та старожитного мистецтва вельми важливих. У цих колишніх римських провінціях збереглось багато руїн святинь, терм, театрів, уламків скульптур, різблених плит, etc.

Запросив до співпраці кількох австрійських вчених та техніків-картографів, а також двох поляків, своїх добрих друзів: професора Мар'яна Соколовського та художника Яцека Мальчевського. За здоров'ям мандрівників стежив доктор Люсчан.

Підготовка до експедиції була ретельною та тривалою. Частину зими 1882-1883 рр. Кароль граф Лянцкоронський провів у Константинополі аби нав'язати контакти через польську амбасаду з можновладцями Туреччини. Результат старань був втішним – дозвіл на ведення археологічних розкопок, проте з невеликим застереженням: забороною вивезення будь-чого знайденого у часі пошукової роботи – чи то керамічних черепків, чи фрагментів скульптурного декору тощо. Можемо лише здогадуватися, чи він дотримав обіцянку.

Римські провінції, у які збирався граф – Паміфілія і Пізидія – лежать у західній частині Малої Азії, на її південному березі. Памфілія над затокою, яка колись називалась Памфілійським морем, на південний схід від Лікії і на захід Силіції. Пізидія на північ від Памфілії, а в глибині материка, на півночі, відділена від Фригії і Лікаонії трьома великими озерами: Булаур, Ежардір і Бейшер. Два з них з солоною водою, а Ежардір з прісною.

Памфілія (відома давніше як Мопсопія за іме нем одного з її легендарних основоположників, Мопсуса) була грецькою колонією зі зміша ним населенням, переважно аркадійцями. Легендарні перекази підтверджують там локаль ний діалект. Головними містами були: Олбія, Перге(зізнаменитоюсвятинеюАртеміди),Адалія (Атталія), Магидос, Аспендос, Силліон, Кібира, порт Сіде. Незважаючи на перемогу правителя Памфілії Симона на ріці Евримедон у 468-467 до н.е., памфілійські міста все ж опинились під персидським пануванням аж до приходу Олександра Великого. Після періоду боротьби діадохів Памфілія ввійшла до складу держави Селевкідів, була тимчасово окупована Птолемеєм I і Птолемеєм III. У 189 р. до н. е. віддана через Антіоха III Риму. Від того часу її приєднували до різних провінцій, таких як Лікія, Ціліція. В часі останнього століття римської республіки портове місто Сіде мало статус справжнього "гнізда піратів". Після їх винищення перетворюється на столицю Памфілії.

Пізидія під багатьма оглядами була протилежною Памфілії. Неприступний край розташовувався в західній частині гірського ланцюга Тауруса.

Гомер в "Одіссеї" у п'ятій пісні, 283 рядку згадує Солімські гори. Без сумніву, що поет мав на увазі Таурус:

"Він ще від Пагір Солімських здаля Одіссея побачив,
Як той по морю пливе, і розгнівався серцем ще дужче".

Там проживали досить войовничі племена, етнічно споріднені з ісаурійцями та цілійцями. Ані персам, ані грекам не вдавалось підкорити цю країну, хоча й ненадовго вона піддалась Олександру Великому. Тривалий період відбивали пізидійці атаки Риму та його союзників. Однак, Сіпліціус Квіріниус все ж покорив і приєднав Пізидію до провінції Галації в останньому десятилітті до н. е. Найбільшими містами були Селге та Термессос.

Маршрут у ці провінції пролягав через Трієст, Адріатичним морем до Іонійського, а потім Егейського. Мандрівники оминули чимало грецьких півостровів, затримались в Піреї, оглянули Афіни. Проплили повз Хіос до Смирни, далі, кружляючи вздовж західних берегів Малої Азії і посеред островів Архіпелагу, надовго затримались на острові Родос, і потрапили нарешті до цілі подорожі. Перша зупинка – Силліон, потім Аспендос, Адалія, Сагалассос. Одночасно декілька дослідників працювали в Сіде, Перге, Селге, Паделіссосі. Граф Лянцкоронський з докторами Люсчаном поїхали вглиб Малої Азії. Маючи протекцію верховного урядника Саїда Паші, отримали захист від безкінечних втручань нижчих за рангом службовців, які вбачали, чи ж хотіли бачити у археологічних пошуках мілітаристичні цілі.

До листопада повернулись до Адалії, де всі працювали разом, доки не рушили назад до Європи через о. Родос.

У 1885 р. здійснили другу подорож, очолювану, як і у 1884 р., Е. Петерсеном і Г. Нейманом, а запросили ще молодого архітектора з Кракова Рауша. Доктор Хейдер замінив Люсчана. Картографом став над поручник інженерного корпусу М. Гартель, студент Віденської Академії і фотограф. Цей другий тур досліджень відкрив Термессос, а потім були і нові об'єкти, і вже частково досліджені Кретополіс, Кремна, Сагалассос, Аспендос, Перге, Сіде, Панделіссос і т. д. Після завершення розкопок, і всього обсягу робіт, які є обов'язковими у науково-дослідній експедиції, група на чолі з Каролем Лянцкоронським поверталась додому, але чомусь суходолом. Може через ретельний контроль у портах?

Загальна картина невеликого опису подорожей була б неповною, якщо не згадати про видатного художника Яцека Мальчевського. Для імпульсивної особи, якою він був, фіксування пам'яток, вочевидь, видавалось монотонно-одноманітною справою і не особливо надихало на творчий процес. Проте часу він не марнував. Впродовж кількамісячного перебування у Малій Азії, його зацікавила інша сторона експедиції. Він став мистецьким оглядачем, нотував пером та аквареллю події, пригоди, якими рясніла подорож. Передавав ритм життя своїх друзів, кумедні епізоди та не дуже, не забуваючи і себе помістити у цих композиціях. Найбільше подобалась і захоплювала краса околиць. З численних шкіців, у яких Мальчевський занотовував свої враження від подорожі, пізніше, після повернення на Батьківщину, виконав декілька десятків рисунків пером і тушшю, які знаходились у збірці графа Лянцкоронського у Відні. Його рисунки – ілюстративна хроніка експедиції. Наприклад, на одному з них можна побачити всіх подорожників, зібраних у великій альтанці і дискутуючих, можливо на тему подальшої програми або підсумку результатів. Любив працювати на самоті, його вабили гористі пустельні околиці біля підніжжя Таурусу. У Львівській галереї мистецтв є дві акварелі. Одна – скелястий берег затоки Малайя, друга – вид Алайї (давньої столиці Памфілії) з рядом будинків на тлі гір. Експедиція залишила глибокий слід в душі Яцека Мальчевського. Часто приїжджаючи до графа в гості у Старий Розділ, згадували про сумісний яскравий науковий вояж. Розглядаючи виконані художником рисунки, наче знову переживали все від початку. У той же час, біля 60 рисунків виконав Я. Мальчевський, ілюструючи щоденне життя у Роздолі. Головними персонажами були дві постаті: поставна, достойна, опанована Карлом Лянцкоронського і невисока, нервова Яцека Мальчевського. Граф був сильний, повний темпераменту, але водночас розважливий і мудрий, завжди готовий допомогти. А вмів це робити делікатно і тактовно. Ця якість була бажаною і належно оціненою дещо неврастенічним, дратівливим художником. У спогадах Войцеха Косака є невеличка згадка про їх стосунки: "Граф Лянцкоронський дуже любив Яцека і вибачав йому все…". Цей незвичний зв'язок сплодив колекцію творів, які стали свідченням вдячності художника.

Результатом малоазійського проекту стало двотомне видання наукових досліджень, опрацьованих Карлом графом Лянцкоронським у співпраці з Е. Петерсеном та Г. Нейманом, яке видали у 1890-1896 році французькою, німецькою, польською мовами. Кожний том присвячений окремій провінції. Книги оздоблені численними ілюстраціями, виконаними з рисунків та акварелей. Експедиція мала свого фотографа, який виконав понад 1000 фотографій. Та у XIX ст. в наукових працях в області історії мистецтва не дуже послуговувалися світлинами, вважаючи, що рисунок, опрацьований за допомогою фото, краще і глибше передає характер, деталі, наприклад архітектури, з огляду типографії краще презентує тему.

Це серйозне видання не втратило своєї наукової цінності і сьогодні: пам'ятки архітектури і мистецтва, яким експедиція присвятила увагу, і які описані та увічнені у рисунках, планах походять з різних епох. Це є свідченням бурхливої історії тих країн, та різноманітних впливів полярних культур, їх "симбіозів".

У самій Адалії поруч з прекрасно збереженими візантійськими оборонними мурами X ст. встояла брама Адріана, а також християнська базиліка, перебудована на мечеть, житлові турецькі, грецькі будинки XVIII-XIX ст.

Ця фіксація зберегла для світу скарби, які могли зникнути, а частина вже, напевно, й зникла у мусульманській Малій Азії.

Саме через ці наукові заслуги Каролю графу Лянцкоронському надали титул доктора філософії honoris causa Берлінський та Краківський університети, а у 1903 році імператор

нагородив його орденом Золотого Руна. Він опікувався творами мистецтва на всьому терені Габсбурзької імперії, був членом Центральної комісії у справах опіки над творами мистецтва. Створив товариство пам'яток у Нижній Австрії, у Галичині започаткував крайову Реставраційну Раду. Його високе становище у суспільстві давало можливість впливати у справах державного бюджету на кошт мистецтва.

У 1918 році трагічному для Відня часі Кароль Лянцкоронський розумів, що зруйновано його Австрію, з якою він був так сильно пов'язаний. Закінчилася епоха дій, яскравим та характерним представником якої він був. До нового ритму життя, в якому довелось ще прожити, не міг пристосуватись, змінити себе. Час вийшов... йому, повному сил та енергії, було лише 85.

Розповідь про Лянцкоронських була б неповною, якби ми не згадали про ще одну яскраву постать з цього роду – Кароліну графиню Лянцкоронську (1898-2002), пов'язану зі Львовом. Достойна донька достойного батька. Красуня, літератор, мистецтвознавець, меценат, донатор, гуманістка. Це лише штрихи до портрету.

Успішно вчилась у Віденському університету. Найбільший її інтерес викликало мистецтво Італії періоду Ренесансу та бароко. Спеціалізувалась ще в області археології та філософії. Там же захистила докторат. Багато подорожувала Європою, вивчаючи італійське мистецтво. Працюючи стало в Римі з 1929 до 1935 рр., постійно контактувала зі Львовом і львівськими представниками наукового середовища. Дослідницькі статті публікувала на сторінках часописів Львівського наукового товариства.

Після смерті батька у 1933 р. брат Антін успадкував Розділ, Кароліна – Комарно з селом Хлопи.

З 1934 року доля повязала графиню з нашим містом. Замешкала на вулиці Зиморовича, 19. Умебльовано житло було дуже просто – столи та лави привезла з Італії, але не раніше XVI ст. Де вони зараз? Чи пішли на обігрів камінів нових господарів – "товарищей"? Вела аскетичний спосіб життя. Молода графиня говорила усім цікавим, що пошлюбила науку. І це правда, як показало усе її життя. У 1934 році подала прохання, в якому просила дозволити їй викладати курс історії мистецтва. Отримала становище приватдоцента і приступила до роботи. Чимало наукових статей написала у Львові. Ті, кому пощастило вчитись у неї, згадували її натхненний, неймовірно цікавий стиль викладання. Відмічали енергію, безкомпромісність,"гострий язик".

Львів любила трепетно, тут їй було затишно та комфортно. Недалеко і до Роздолу, до батьківського гнізда, де пройшли щасливі роки. Там, десь у такому далекому і такому близькому дитинстві та юності, засиджувалася до пізньої ночі в бібліотеці, мріяла у тінистих алеях, сумувала, сидячи на березі ставка, навіть не знаючи чому. А може інтуїція підказувала, що там, у майбутньому, чигають на неї печалі, розчарування,більвтратібагатощечого,несподіваного приготувало життя, випробовуючи її. Але це буде потім... Там, у майбутньому. А поки проводила потужну громадську діяльність. Курувала Товариство "Коло студенток" і зв'язаного з ним "Дому студенток" з 1931-1937 р. Фінансово допомагала проведенню консерваційних робіт святині в Комарно. Своїм коштом будує нову святиню в селі Хлопи, здійснює архітектурний нагляд. Місцеві селяни трактували "свою графиню" з симпатією, яка знайшла підтвердження у часі Другої світової війни. Зі слів Кароліни Лянцкоронської знаємо, що "те щастя було дане їй ненадовго".

22 вересня 1939 р. перша совіцька окупація Львова – розстріли, грабежі, арешти. Комарно грабували і німецькі, і совіцькі окупанти. Графиню врятували селяни, вивезли до Львова. Взяла з собою наукові статті, і "пам'ять", адже більше не побачить маєток ніколи. Нова влада відразу почала перекваліфікацію та реорганізацію системи викладання. Спочатку викладала під невсипущою увагою спецслужб. У квітні 1940 р. її звільняє з роботи професор А. Брагінець. У той же вечір прийшли енкаведесівці, щоб заарештували, але встигла сховатись у подруги. Потім вступила у польський Червоний Хрест. За наказом Х. Крюгера була арештована у травні 1942 р. у Станиславові. За неї заступилась відома італійська родина, коли вона перебувала в таборі Равенсбюк, (де її хотіли фізично знищити 5 квітня 1945 р.), а також завдяки старанням Міжнародного Червоного Хреста та професора К. Буркхардта. Війна нищила дотичний світ, але не знищила ідеали Кароліни, навпаки, загострила їх. Вона усвідомлювала, що колекції Жевуських та Лянцкоронських становлять частину світової культури. Їх треба зберегти для людства. Маєтки у Польщі та Україні конфісковані. Частина мистецького спадку знищена, частина розпорошена. Віденська колекція була зареквірована

гестапо і мала належати Гітлеру. У кінці війни Борман наказує знищити твори, які утримувались в шахтах Зальцбурга. Та не так сталось, як гадалось. Австрійці не виконали наказу. Антін Лянцкоронський зі своїм товаришем принцем Ліхтенштейна перевезли збірку до Швейцарії та німецького замку Хохенемз. У 1946 р. замок згорів, а з ним перетворились на попіл 102 полотна від Лянцкоронських. Але життя не зупиняється. Оселилася Кароліна Лянцкоронська на віллі, недалеко від Ватикану. Присвятила своє життя проблемам розвитку науки і культури, порятунку творів мистецтва, фінансуванню науковців, студентів. Вона пожертвувала своєю успішною кар'єрою заради гуманістичної праці. З 1967 р. почала діяти фундація Лянцкоронських. Аби підтримувати цей фонд брат Антін, сестра Аделайда і Кароліна продали маєток в Австрії і декілька творів з колекції.

Думка про те, щоб передати частину вцілілої колекції до Польщі не полишала її усе життя. "Alea iacta est", – сказала графиня Кароліна і зробила це. У 1994 році її мрія здійнилась.

11 серпня 2002 р. Кароліна графиня Лянцкоронська запалила 104 свічечку свого життя, а 24 серпня цього ж року вона згасла.

Згасла остання з роду Лянцкоронських, яка народилась у XIX ст., а померла у XXI ст.

КАТАЛОГ ФРАНЦУЗЬКОГО ЖИВОПИСУ В КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ

Бірюльова Світлана

Збірка французького образотворчого мистецтва XVI-XX ст. у Львівській галереї мистецтв за кількістю імен відомих митців, художнім рівнем та майстерністю виконання творів займає одне з чільних місць в музеї та дає певне уявлення про етапи розвитку французького мистецтва починаючи з XVI і до початку XX століття включно. Крім творів графіки, мініатюрного малярства та скульптури сюди входять близько 90 живописних робіт (намальованих переважно олійними фарбами). Серед них, створених у XVI ст. – три, у XVII ст. – 23, у XVIII ст. – 34, у XIX ст. – 23 і у XX ст. – одна. Близько 30 картин поки що не мають визначеного авторства.

Більша і найкраща частина творів представлена в постійних експозиціях музею – у колишньому палаці Потоцьких (мистецтво XVI-XVIII ст.) та при вул. Стефаника, 3 (мистецтво XIX – початок XX ст).

Формування відділу французького мистецтва почалось водночас зі створенням самого музею – коли у лютому 1907 на основі колекції Я. Яковича відкрилась перша експозиція Міської галереї. Зі збірки Яковича походять сім перших французьких картин: "В бойні" Ж.-Ж. Буасьє (рідкісне і цінне полотно з можливим автопортретом художника), "Пастух зі стадом", що приписується Луї Ленену, "Портрет мадам де Лафар" – вірогідно пензля Ф. де Труа, "Ранкова молитва" і "Голова дівчини" – два твори, що приписуються Ж.-Б. Грезу та дві картини невідомих митців XVII ст. "Портрет дами" (автором якого Теодор Фріммель у 1908 назвав Лорана Фош'є) і "Жінка з чашею". У 1908-1939 рр. французька колекція Міської (Національної) галереї м. Львова поповнилась лише декількома полотнами, проданими приватними особами – зокрема, це "Битва" Ж. Куртуа (Бургіньона), "Туалет Венери" Ф.-К. Ме, "Портрет Я.-Є. Флемінга" А. Пена. У 1938 до галереї увійшли частини збірок, подарованих за заповітами К. Бруніцького й Л. Пінінського. З вілли Бруніцького потрапив до галереї динамічний ескіз П. Сюблейра "Хрещення імператора Костянтина Великого", а зі збірки Пінінського, яка славилась бездоганним і якісним підбором творів – "Суд Паріса"школи Л. де Сільвестра, "Портрет невідомої жінки" Ж.-А. Массі та першокласний краєвид Н.-В. Діаза де ла Пенья.

Після початку Другої світової війни і входження міста у склад Радянського Союзу нова влада провела кардинальну реорганізацію музейних колекцій. У 1940 до складу новоутвореної Львівської державної картинної галереї увійшли націоналізовані приватні збірки, а також твори з розформованих громадських музеїв міста. Особливо значне поповнення поступило з великого Музею ім. князів Любомирських, що з 1823 р. знаходився у складі Оссолінеуму. Це були понад 20 полотен дуже високого художнього рівня. Окрасою французького відділу галереї стали картини Л.-Е. Віже-Лебрен (два жіночих портрета), Ж.-Б. Вікара (у т. ч. "Портрет І. Мюрата"), Ф.-К. Вінтергальтера (два жіночих портрета), чотири ліонських краєвиди Ш.-Л. Гревенбрека, "Психея"Ж.-Б. Греза, "Портрет К. Стаженської" Ф. Жерара, "Алжирський краєвид" К. Жірарде, "Портрет Марії Стюарт" школи Ф. Клуе, "Портрет Людовика XIV" (можливо, авторства Ш. Лебрена), "Воскрешення Лазаря" школи Н. Пуссена, "Портрет Августа III" школи Л. де Сільвестра. Галереї були також передані твори французьких митців з Бібліотеки Баворовських (дві батальні композиції Ж. Паросселя), приватних колекцій Голуховських (парадний "Портрет Франца I" Ж.-Ф. де Ліана), Сапігів ("Портрет Л. Сапіги" пензля невідомого художника XVII ст. і "Портрет Я. Сапіги з Замойських" Р.-О. Монвуазена), Райтера (картина "Араб" відомого майстра-орієнталіста XIX ст. А.-Е. Діне), з невідомої приватної колекції поступила дуже рідкісна картина на міді Ж.-Б. Ле Пренса "Відпочинок селян".

Після Другої світової війни у 1953 р. була правильно атрибутована картина Ж. де Латура "У лихваря", що значно посилило мистецьку вагомість французького відділу галереї. Через два роки, у 1955 р., відбулось важливе поповнення львівської збірки французького мистецтва завдяки переданим творам з ленінградського Ермітажу та Музею образотворчого мистецтва у Москві. Серед десяти отриманих тоді картин особливо цікавими і цінними є роботи відомих митців XVIII ст. Г. Робера ("Інтер'єр храму"), К.-Ж. Верне "Місячна ніч", К. Ванлоо "Міфологічна сцена", школи Ф. Лемуана "Фортуна і путті", Ж.-Б. Удрі "Собака і заяць", твори майстрів романтичної та історичної тематики

XIX ст. А.-Ш.-А. Барона, Ф. Руабе, Ш.-Е.-О. Каролюса-Дюрана, а також єдине у львівській збірці французьке полотно початку XX ст. – "Бібліотечна кімната дофіна у Версалі" М. Лобра.

Комплектування французького відділу творами живопису продовжувалось, хоч і не так інтенсивно, і в наступні роки. У 1958-1959 рр. з приватних збірок були закуплені картина майстра історично-батальної тематики XIX ст. Ж.-Л.-І. Беланже "Проводи ополченця" і венеційський краєвид мариніста Ф. Зіма, у 1963 р. було придбано "Портрет дами" Ф.-К. Вінтергальтера, у 1986 р. – "Зимовий краєвид" Л. Герсена. Декілька картин були передані до ЛГМ з інших українських музеїв.

У колекції французького живопису ЛГМ особливо виділяються деякі визначні полотна.

Перлина експозиції у палаці Потоцьких, найвідоміший твір не тільки відділу французького мистецтва, а й цілого музею – картина уславленого французького караваджиста XVII ст. Жоржа де Латура, що тепер називається "Платіж" або "Сплата за розрахунками" (створена перед 1620 р.).

Вона поступила до Львівської галереї мистецтв, тоді ще Львівської державної картинної галереї, в 1940 році з колекції Домбських, найстарішої львівської збірки, яка сформувалась наприкінці XVIII – на початку XIX століття і з 1929 р. як цілісна колекція знаходилась у Музеї ім. Любомирських. У збірці Домбських картина приписувалась Геріту ван Хонхорсту, а пізніше – Теодору Ромбоутсу. У 1953 році в науковому світі сталася правдива сенсація – твір зі збірки Домбських було атрибутовано як твір Жоржа де Латура. Дійсно, в цьому полотні можна знайти гостру спостережливість, зацікавленість світлотіньовими ефектами, емоційну наповненість, що були притаманні творам видатного французького художника. В 1970 р. ця атрибуція була розвинена, а 1974 року авторство картини було підтверджено завдяки знайденню підпису і залишків дати, дві останні цифри якої, на жаль, не можна прочитати. Підписних і датованих полотен Латура у музеях світу є дуже мало.

У збірці Домбських картина мала назву "У лихваря", однак сьогодні більшість вважає цю назву помилковою. Сюжет картини намагалися інтерпретувати в різний спосіб – від "соціального документу епохи" до зв'язку з деякими містичними вченнями, або як трактування художником євангельських сюжетів – покликання апостола Матвія або отримання Іудою грошей за зраду Христа. Була також спроба пов'язати сюжет картини зі сплатою воєнної контрибуції, подібні сцени часто можна було побачити у зруйнованій війною Лотарингії. Остаточно за картиною закріпилась нейтральна назва "Сплата за розрахунками" або "Платіж".

Ще один з шедеврів музею знаходиться в постійній експозиції відділу мистецтва XIX-XX ст. Це портрет Катерини Стаженської (1803), виконаний знаменитим французьким художником XIX ст., найкращим учнем Жака-Луї Давида, також чудовим портретистом Франсуа Жераром (1770-1837), придворним художником Наполеона та Людовика XVIII. Франсуа Жерар створив своєрідну енциклопедію життя Франції першої третини XIX ст., намалювавши понад 300 портретів найбільш відомих французів свого часу. Крім офіційних, у нього було чимало приватних замовлень. Серед них портрет Катерини Боброніч-Яворської, за чоловіком Стаженської (1782-1862), красуні і авантюристки, однієї з найяскравіших жінок при дворі Наполеона. В портреті чудово поєднуються увага до деталей з сентиментальним виглядом портретованої та романтичним прагненням художника показати відгук людської долі в природі.

Цей портрет поступив до Львівської картинної галереї в 1940 році зі збірки музею ім. Любомирських, куди твір був подарований родиною Стаженських.

З цієї ж збірки походить ще один твір, який можна вважати справжньою окрасою не тільки з французького залу постійної експозиції, а й всього відділу західноєвропейського мистецтва у палаці Потоцьких. Йдеться про портрет молодої жінки пензля невідомого художника XVI ст., можливо школи Франсуа Клуе. Існує версія, що це портрет Марії Стюарт (1542-1587), майбутньої королеви Франції та Шотландії. Щодо авторства портрету, також немає єдиної думки. Одна з них приписує цей портрет пензлю послідовника Ф. Клуе Жана Декура – придворного художника шотландської королеви, але шляхетна трактовка образу та стримана кольорова гама схиляють нас до версії, що це твір іншого, поки що невідомого, художника з кола видатного французького живописця XVI ст. Франсуа Клуе. Невідома дата створення портрету. Загалом він датується XVI ст., хоча дослідження особливостей вбрання моделі дають можливість вирахувати більш точну дату – між 1559

та 1561 роками. Більшість дослідників схиляються до думки, що це портрет Марії Стюарт у віці 16 років, тоді, коли вона взяла шлюб з Франциском II.

Серед інших портретів французької колекції привертають увагу сповнений настроєвої ідеалізації "Портрет Ізабели Любомирської" (1793) відомої портретистки європейської аристократії Елізабет Віже-Лебрен (1755-1842) та "Портрет Іоахіма Мюрата" знаменитого портретиста Жана-Батіста Вікара (1762-1834), учня Жака-Луї Давида та придворного живописця неаполітанського короля Мюрата.

Серед пейзажів в збірці особливо варті уваги – романтичний морський краєвид Клода-Жозефа Верне (1714-1789) "Місячна ніч" (1769) з портом поблизу Неаполя в місячному сяйві, "Інтер'єр храму" пейзажиста Гюбера Робера (1733-1798), який здобув популярність завдяки численним поетичним краєвидам з античними руїнами, ліричний "Осінній пейзаж" (бл. 1862) представника барбізонської школи романтика Нарсіса Діаза де ла Пенья (1808-1876), виконаний широкими мазками та насичений чистими, свіжими барвами. Деякий вплив імпресіонізму відчутний в інтимній настроєвості й увазі до світлоповітряних ефектів, притаманних полотну М. Лобра (1862-1951) "Бібліотечна кімната дофіна у Версалі"(1903).

У залі французького мистецтва відділу західноєвропейського мистецтва XVI-XVIII ст. можна побачити твори А. Пена, Ж.-Ж. Буасьє, Е. Віже-Лебрен, К.-Ж. Верне, Г. Робера, Ж.-Б. Греза та інших майстрів.

Французьке малярство XVIII – поч. XX століть у залах відділу західноєвропейського мистецтва XVIII-XX ст. представлене творами Ж.-Б. Вікара, А.-Ш. Барона, Ж.-Л.Беланже, Е. Декана, Н. Д. де ла Пенья, А. Дінне, К. Жирарде, Ш.-Е.-О. Каролюс-Дюрана, М. Лобра та інших.

В даний каталог включено всі твори французьких художників, що зберігаються у Львівській галереї мистецтв. Багато з них виконані анонімними художниками і знаходяться в фондах музею, але за своїм мистецьким та історичним значенням вони гідні бути включеними в експозицію і показані широкому колу глядачів, що надасть їм більш повну уяву про різноманітність та багатство колекції галереї.

1. Барон, Анрі Шарль Антуан
Baron, Henri Charles Antoine
Безансон, 1816-1885, Женева
Живописець, аквареліст, ілюстратор. Працював в Парижі. Малював картини романтичного характеру, театральні та побутові сцени
Чарівниця, що спить.
Д., о. 27,5 х 21,5
Внизу праворуч підпис: Baron
Пост.: 1955 р. з Державного Ермітажу, Ленінград.
Ж-3488

2. Беланже, Жозеф Луї Іполіт
Bellangé, Joseph Louis Hippolyte
Париж, 1800-1866, Париж
Живописець, графік. Вчився у А. Ж. Гро, був під впливом Н. Т. Шарле. Працював в Парижі та Руані. Малював батальні сцени з часів наполеонівських воєн.
Проводи ополченця.
П., о. 54 х 64
Внизу праворуч підпис: h-te Bellangé
Пост.: 1958 р. з приватної збірки
Літ.: Путівник 1972, стор. 55, іл. стор. 56
Ж-3787

3. Боден, Фелісіте
Beaudin, Felicité
Народилась у Марселі. Вчилась у Ж. Беллі. Працювала у Марселі, де вперше виставлялась у 1818, пізніше у Парижі. Брала участь у паризькому Салоні в 1836, 1839, 1843. Малювала портрети та побутові сцени.
Голова старого
П., о. 73 х 59
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських (раніше у збірці Домбських)
Літ.: Г. Дергачова. Колекція Домбських у Львові. - Жешув, 2005, іл. 40
Ж-182

4. Буасьє, Жан-Жак
Boissieu, Jean-Jacques
Ліон, 1736-1810, Ліон
Живописець, гравер. Вчився в Ломбарда та Ш. Фронт'єра в Ліоні. Працював в Ліоні та Парижі (1761-1764). Малював краєвиди, портрети та побутові сцени.
В бойні. Близько 1800.
П., о. 51 х 67,5
Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича

Літ.: T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 91-93
Каталог 1955, стор.100
Альбом 1969, № 26
Путівник 1972, стор. 52, іл.
Альбом 1977, № 42
Путівник 1985, стор. 54, іл., стор. 58
Путівник 2003, стор. 22, іл., стор. 23
Путівник 2006, стор. 34
Ж-865

5. Ванлоо, Карл
Vanloo, Charles
Ніцца, 1705-1765, Париж.
Живописець, гравер. Вчився в свого батька Ж. Б. Ванлоо. Малював портрети, міфологічні та релігійні сцени.
Міфологічна сцена
П., о. 64,5 х 81
Внизу ліворуч підпис: Vanloo
Пост.: 1955 р. з Державного музею образотворчих мистецтв, Москва.
Літ.: Путівник 1985, стор. 52
Ж-3546

6. Верне, Клод Жозеф
Vernet, Claude Joseph
Авіньон, 1717-1789, Париж
Вчився в свого батька А. Верне, Б. Ферджіоні та А. Манглара в Італії. Малював морські краєвиди.
Місячна ніч. 1769
П., о. 55 х 82
Внизу ліворуч підпис: J. Vernet. F. / 1769
Парна картина "Краєвид з замком на березі моря"(1769) зберігається в Державному Ермітажі, Санкт-Петербург.
Більшого формату (98х164) первісний, з дещо іншими деталями авторський варіант цього краєвиду "Морська гавань у місячну ніч"(1748) зберігається у Луврі, Париж.
Пост.: 1955 р. з Державного музею образотворчих мистецтв, Москва.
Літ.: Путівник 1972, стор. 53
Путівник 1985, стор. 58
Альбом 1977, № 39
Путівник 2003, стор. 22, іл. стор. 23
Альбом 2006, стор. 128–129
Путівник 2006, стор. 33–34, іл.
Ж-3548

7. Віже-Лебрен, Марія Луїза Елізабет
Vigée Le Brun, Marie Loise Elisabethe
Париж, 1755 – 1842, Лувесьєн
Вчилась в свого батька Луї Віже, Ф. Дуайєна та Г. Бріара. Працювала в Парижі, Нідерландах, Італії, Австрії, Німеччині, Росії, Англії та Швейцарії. Малювала портрети.
Портрет Ізабели Любомирської. 1793
П., о. 95 х 74
Ізабела (Ельжбета) Любомирська з Чарторийських (1733 або 1736 – 1816) – княгиня, дружина Станіслава Любомирського, відома меценатством та колекціонуванням творів мистецтва
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських.
Літ.: J. Mycielski, St. Wasylewski. Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun. – Lwów, 1927
Каталог 1955, стор.100
Путівник 1972, стор. 55
Путівник 1985, стор. 58
Путівник 2003, стор. 22
Путівник 2006, стор. 33, іл.
Ж-880

8. Віже Лебрен, Марія Луїза Елізабет
Vigée Le Brun, Marie Louise Elisabethe
Портрет Андреї з Чарторийських, княгині Вінтерберської
П., о. 47 х 33,5
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Островський 1978, стор. 34
Ж-331

9. Вікар, Жан-Батіст
Wicar, Jean-Baptiste
Ліль, 1762-1834, Рим
Учень Ж. Л. Давіда. Працював в Римі та Неаполі при дворі короля Мюрата. Малював портрети та картини на історичні і міфологічні сюжети.
Портрет Іоахіма Мюрата
Іоахім Мюрат (1771-1815) – французький маршал, з 1805 р. неаполітанський король.
П., о. 54,8 х 46,5
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських.
Літ.: Каталог 1955, стор.100
Альбом 2006, стор. 158-159
Ж-321

10. Вікар, Жан-Батіст
Wicar, Jean-Baptiste
Портрет чоловіка в наполеонівському мундирі
П., о. 32,2 х 27,4
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Ж-456

11. Вінтергальтер, Франц Ксавер
Winterhalter, Franz Xaver (François Xavier)
Менценшванд (південь Шварцвальду, Німеччина), 1806-1873, Франкфурт-на-Майні
Живописець, літограф. Вчився у Фрайбурзі в Художньому інституті Гердера та в Мюнхені у Р. фон Лангера.З 1834 р придворний портретист короля Луї Філіпа, потім Наполеона III. Працював у Парижі, Мюнхені. Портретист.

Портрет Мальсі Луїзи Кароліни Берт'є-Мюрат

Мальсі Луїза Кароліна Берт'є-Мюрат (1832-1884) – донька Наполеона Берт'є, княгиня Ваграм, дружина Іоахіма Мюрата, онука неаполітанського короля Іоахіма Мюрата (див. кат. 9).
П., о. 81 х 63. Вгорі праворуч зображені три герби.
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 100
Ж-138

12. Вінтергальтер, Франц Ксавер
Winterhalter, Franz Xaver

Портрет Й. Анджеєвської

П., о. 82 х 63
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 100
Ж-1129

13. Вінтергальтер, Франц Ксавер
Winterhalter, Franz Xaver

Портрет дами

П., о. 94 х 77,5 (овал)
Пост.: 1963 р. з приватної збірки
Ж-3942

14. Герсен, Луї
Hersent, Louis
Париж, 1777–1860, Париж
Вчився у Ж. Л. Давіда. Працював у Парижі. Виставлявся у Салоні з 1802. Малював портрети, міфологічні, історичні та алегоричні сцени, краєвиди.

Зимовий пейзаж. 1841
Мідь, о. 40 х 50,5
Внизу праворуч підпис і дата: L. L. Hersent pinx. 1841
Пост.: 1986 р. з приватної збірки
Ж-6689

15. Гревенбрек, Шарль Леопольд
Grevenbroeck, Charles Léopold
Син пейзажиста Шарля Лорана Гревенбрека. В 1731-1799 працював в Парижі. З 1732 вчився в Королівській Академії. Малював міські та морські краєвиди.

Ліон. Вид на місто з боку готичного собору. 1757
Мідь, о. 19,2 х 43,2
Внизу праворуч підпис: Grevenbroeck
Пост.: 1941 р. з Музею ім. Любомирських
Ж-2516

16. Гревенбрек, Шарль Леопольд
Grevenbroeck, Charles Léopold

Ліон. Вид на річку з мостами. 1757

Мідь, о. 19,2 х 43,2
Внизу праворуч підпис і дата: Grevenbroeck / 1757
Пост.: 1941 р. з Музею ім. Любомирських
Ж-2517

17. Гревенбрек, Шарль Леопольд
Grevenbroeck, Charles Léopold

Ліон. Вид на площу з фонтаном. 1757
Мідь, о. 19,5 х 43
Пост.: 1941 р. з Музею ім. Любомирських
Ж-2075

18. Гревенбрек, Шарль Леопольд
Grevenbroeck, Charles Léopold

Ліон. Вид на торгівельну площу з колоною 1757

Мідь, о. 19 х 43
Внизу праворуч підпис і дата: Grevenbroeck / 1757
Пост.: 1941 р. з Музею ім. Любомирських
Ж-2076

19. Грез, Жан Батіст
Greuse, Jean Baptiste
Турню, 1725-1805, Париж
Вчився в ліонського живописця Грандона. Працював у Парижі. Малював побутові сцени і портрети.

Дівчина, що лежить (Психея)

П., о. 37 х 46
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.:
Путівник 1972, стор. 52-53
Путівник 1985, стор. 54
Альбом 2006, стор. 134-135
Путівник 2006, стор. 34-35, іл.
Ж-864

20. Грез, Жан Батіст
Greuse, Jean Baptiste

Ранкова молитва
П., о. 62,7 х 48
Авторський варіант картини з музею в Монпельє, Франція
Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича
Літ.: T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 91
Ж-1248

21. Грез, Жан Батіст (?)
Greuse, Jean Baptiste (?)
Голова дівчини
Пергамент на п., о. 27 х 21,7
Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича
Ж-552

22. Декан, Ежен
Décan, Eugène
Париж, 1829-1894, Париж
Працював у Парижі. Малював побутові сцени та краєвиди.
Берег моря
П., о. 38 х 59
Внизу праворуч підпис: Eug. Dec....
Пост.: 1955 р. з Державного Ермітажу, Ленінград
Ж-3489

23. Діаз де ла Пенья, Нарсіс Віржіль
Diaz de la Peña, Narcisse Virgille
Бордо, 1808-1876, Ментона
Живописець, літограф. Вчився у Ф. Сушона та К. Сігалона. Працював у Парижі та Барбізоні біля Парижу. Представник барбізонської школи. Переважно пейзажист.
Осінній пейзаж. Близько 1862
Д., о. 27 х 35
Внизу праворуч підпис: N. Diaz
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського
Літ.: Каталог 1955, стор. 100
Западноевропейская живопись в музеях СССР / Составитель Ю. Кузнецов. – Ленинград, 1967, стор. 85
Альбом 1969, № 28
Путівник 1972, стор. 54, іл. на стор. 57
Альбом 1977, № 45
Островський 1978, стор.34
Путівник 1985, стор. 59, іл. на стор. 60
Путівник 2003, стор. 25, іл.
Альбом 2006, стор. 172-173
Ж-926

24. Діне, Альфонс Етьєн
Dinet, Alphonse Etienne
Париж, 1861-1929, Париж
Вчився в Академії Жюліан у В. Бужеро та у Т. Робер-Флері (1881-1886). Працював у Парижі. З 1882 виставлявся в Салоні. Відомий орієнталіст, малював численні побутові сцени з життя арабського Сходу. У 1913 перейшов в іслам і прийняв ім'я Насредін.
Араб
П., о. 56,5 х 48,5
Ліворуч підпис: A. Dinet E. O. / Paris
Пост.: 1940 р. зі зб. Райтера, Львів
Літ.: Путівник 1972, стор. 56
Путівник 1985, стор. 59
Путівник 2003, стор. 24
Ж-1469

25. Добіньї, Шарль Франсуа
Daubigny, Charles François
Париж, 1817 – 1878, Париж
Живописець, гравер. Вчився в свого батька Е. Ф. Добіньї та П. Делароша. Пейзажист, представник барбізонської школи.
Пейзаж
П., о. 22 х 46,5
Внизу праворуч нечіткий підпис
Пост.: 1955 р. з Державного музею образотворчих мистецтв, Москва
Ж-3551

26. Дюма, Мішель
Dumas, Michel
Ліон, 1812-1885, Ліон
Вчився в Ліоні та Парижі. З 1838 директор Художньої академії в Ліоні. Малював релігійні сцени, краєвиди та портрети.
Погруддя Діви Марії. 1852
П., о. 61 х 50,5
Внизу праворуч підпис: M / Dumas / Paris MDCCCLII
Пост.: 1971 р. з Львівського історичного музею
Ж-4599

27. Жерар, Франсуа
Gérard, François
Рим, 1770-1837, Париж
Вчився у Ж.-Л. Давіда. Працював у Парижі. З 1795 р. виставлявся в Салоні. Малював портрети, картини на міфологічні та історичні теми.
Портрет Катерини Стаженської. Близько 1803
П., о. 215 х 130,5
Внизу праворуч підпис-монограма: F. G.

Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Katalog muzeum imienia Lubomirskich. – Lwów, 1877, s. 143, № 382
Treter M. François br. Gérard i portret jego pędzla w muzeum im. Lubomirskich we Lwowie // Lamus. – 1909-1910
Каталог 1955, стор.100
Французская живопись в музеях СССР / Составитель Ю. Кузнецов. – Москва, 1962, № 91
Ryszkiewicz A. Francusko-polskie związki artystyczne: W kręgu J. L. Davida. – Warszawa, 1967
Альбом 1969, № 27
Путівник 1972, стор.53, іл., стор. 55-56
Альбом 1977, № 44
Островський 1978, стор. 33, 35, іл.
Путівник 1985, стор. 55, іл., стор. 59
Альбом 1987, № 43
Путівник 2003, стор. 21, іл.
Альбом 2006, стор. 164–165, іл.
Ж-879

28. Жірарде, Карл
Girardet, Karl
Локль, 1812 – 1871, Париж
Син художника-графіка Ш. Жірарде. Вчився у Л. Коньє. Працював в Парижі. В 1836-1870 виставлявся в Салоні. Пейзажист, малював також картини на побутові та історичні сюжети.
Алжирський пейзаж. 1847
П., о. 24,3 х 32,5
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 100
Путівник 1972, стор. 56
Путівник 1985, стор. 59
Путівник 2003, стор. 24
Ж-893

29. Зім, Фелікс Франсуа Жорж Філібер
Ziem, Félix François Georges Philibert
Боні (департамент Кот д'Ор), 1821-1911, Париж.
Живописець, графік. Навчався в Діжоні в Архітектурній школі. Працював в Парижі та Ніцці. У 1849-1868 та з 1888 виставлявся в Салоні. Малював марини, переважно види Венеції та Константинополя.
Вид Венеції
Д., о. 65 х 79
Внизу ліворуч підпис: F. Ziem
Пост.: 1959 р. з приватної збірки
Ж-3736

30. Каролюс-Дюран, Шарль Еміль Огюст
Carolus-Duran, Charles Emile Auguste
Ліль, 1838 – 1917, Париж
Навчався в Лілі і в Парижі в приватній академії Сюїса. Працював в Парижі. З 1866 виставлявся в Салоні, з 1904 – член Художньої академії в Парижі, з 1905 – директор Французької академії в Римі. Малював портрети та картини на історичні і міфологічні сюжети.
Квітярка. 1889
П., о. 102 х 72,5
Внизу праворуч підпис: Carolus-Duran / 1889
Пост.: 1955 р. з Державного Ермітажу, Ленінград
Ж-3474

31. Клуе, Франсуа (школа)
Clouet, François (ecole)
Портрет Марії Стюарт (?)
Марія Стюарт (1542-1587) – королева Шотландії, дружина французького короля Франциска II.
Д., о. 30 х 23
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Можливо, це твір послідовника Ф. Клуе Жана Декура (Jean Decourt), що працював у 1555-1585 рр.
Літ.: Путівник 1972, стор. 48, іл.
Путівник 1985, стор. 51
Альбом 2006, стор. 36–37
Путівник 2006, стор. 32, іл.
Ж-277

32. Куртуа, Жак(прозваний Бургіньон)
Courtois, Jacques (dit le Bourguignon)
Сент-Іполіт (Франш-Конте), 1621-1675, Рим
Живописець і гравер. Малював батальні сцени.
Битва
П., о. 47 х 75,5
Пост.: бл. 1910 р. з приватної збірки
Літ.: Каталог 1955, стор. 100
Ж-774

33. Лакруа, П'єр
Lacroix, Pierre
Нім, 1783-1856, Париж
Живописець та літограф. Учень Ж. Л. Давіда та А. Гро. Працював у Парижі. В 1817-1850 рр. виставлявся в Салоні. Малював історичні та побутові сцени.
Христос в терновому вінку
П., о. 60,5 х 50
Внизу ліворуч підпис: Prre Lacroix
Пост.: 1972 р. з Львівського музею українського мистецтва
Ж-4775

34. Латур, Жорж де
La Tour, Georges de

Вік-сюр-Сей (Лотарінгія), 1593 – 1652, Люневіль
Працював в Люневілі (Лотарінгія), де отримав звання "першого художника міста". Малював релігійні та побутові сцени.

Сплата за розрахунками (Платіж). Близько 1619-1620

П., о. 99 х 152
Внизу ліворуч слід стертого підпису: J. de La Tour Fec. 16…
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 101
Французская живопись в музеях СССР: Альбом. – Москва, 1962, стор. 11
Альбом 1969, № 24
Щербачова М. Неизвестная картина Жоржа де Латура. // Западноевропейское искусство. – Ленинград, 1970, стор. 108-114
Georges de la Tour. Catalogue de l'exposition. – Paris, 1972, p. 236-237
Pariser G. F. L'exposition de Georges de la Tour à l'Orangerie à Paris. // Gasette des Beaux-Arts, 1972, octobre
Путівник 1972, стор. 49-50, іл.
Караваджо и караваджисты: Каталог выставки картин из музеев СССР. – Ленинград, 1973, стор. 17
Альбом 1977, №№ 39-41
Островський 1978, стор. 10-11, іл., стор. 32-33
Путівник 1985, стор. 51-52, 56-57, іл.
Альбом 1987, №№ 40-42
Old Master Paintings in Soviet Museums. – Leningrad, 1991, p. 207, il. 139
Georges de la Tour (catalogue). Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 3 octobre 1997 – 26 janvier 1998.
Die Nacht (katalog). Haus der Kunst, München (1. Nov. 1998 – 7. Febr. 1999)
Путівник 2003, стор. 20-21, іл.
Г. Дергачова. Колекція Домбських у Львові. Жешув, 2005, стор. 6, іл. 39
Альбом 2006, стор. 72–73, іл.
Путівник 2006, стор. 32-33, іл.

Ж -779

35. Лебрен, Шарль (?)
Lebrun, Charles (?)
Париж, 1619-1690, Париж
Учень Ф. Перр'є та С. Вуе. Працював в Італії та Парижі. Один з засновників Королівської академії живопису. З 1662 перший живописець короля. Очолював всі декоративні роботи по оздобленню Версальського палацу. Малював картини на релігійні, історичні та міфологічні сюжети, а також портрети.

Портрет Людовика XIV

Людовик XIV (1638-1715) – король Франції в 1643-1715 рр.
П., о. 81 х 65,2
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.:
Путівник 1972, стор. 50
Путівник 1985, стор. 52

Ж-196

36. Лемуан, Франсуа (школа)
Lemoine (Lemoyne), François (école)
Париж, 1688-1737, Париж
Вчився у Л. Галоша. Працював у Парижі. З 1733 – професор Паризької академії. Малював міфологічні, релігійні та алегоричні композиції, розписував Версальський палац.

Тіхе (Фортуна) і путті.

П., о. 91 х 151
Пост.: 1955 р., Державний Ермітаж, Ленінград

Ж-3471

37. Ленен, Луї (?)
Le Nain, Louis (?)
Лан (Нормандія), 1593-1648, Париж
Вчився в свого старшого брата А. Ленена. З 1629 працював в Парижі, з 1648 – член Паризької академії. Малював побутові сцени і портрети.

Пастух зі стадом

Д., о. 33,5 х 39,5
Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича
T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 89-90

Ж-2417

38. Ле Пренс, Жан Батіст
Le Prince, Jean Baptiste
Мец, 1733-1783, Сен-Дені-дю-Пор
Живописець, рисувальник та гравер. Вчився у Ф. Буше та Ж. Вьєна.З 1765 член Паризької академії. Працював в Парижі, а також в Росії та Україні. Малював побутові сцени, краєвиди та портрети.

Відпочинок селян

Мідь, о.,14 х 19,5
Пост.: 1940 р. з приватної збірки
Літ.: Каталог 1955, стор. 101

Ж-862

39. Ліан, Жак Франсуа де
Lyen, Jacques François de

Гент, 1684-1761, Париж
Вчився у Н. Ларжильєра в Парижі. Портретист.

Портрет Франца I

Франц I Габсбург (1708-1765) – австрійський імператор в 1745-1765
П., о. 55 х 42
Пост.: 1940 р. зі зб. Голуховських

Ж-1459

40. Лобр, Моріс
Lobre, Maurice
Бордо, 1862 – 1951, Париж
Вчився у Ж. Л. Жерома та Е. О. Каролюс-Дюрана в Парижі. Малював переважно інтер'єри Версальського палацу, а також портрети та побутові сцени.

Бібліотечна кімната дофіна у Версальському палаці. 1903
П., о 70 х 86,5
Внизу праворуч підпис: M. Lobre 1903
Пост.: 1955 р. з Державного Ермітажу, Ленінград
Літ.:
Путівник 1972. стор. 58
Путівник 1985, стор. 68
Путівник 2003, стор. 34, іл.

Ж-3478

41. Лорен, Клод (Желле)(коло)
Lorrain, Claude (Gellée, dit le Lorrain)(cercle)
Шамань на Мозелі (Лотарінгія), 1600-1682, Рим
Живописець, гравер, рисувальник. Вчився в Римі у А. Тассі, в Неаполі – у Г. Вальса. Рано переїхав до Риму, де прожив до кінця життя. Пейзажист: постаті в його творах малювали переважно інші художники.

Пейзаж

П., о. 45 х 65
Картина створена невідомим послідовником К. Лорена
Пост.: 1964 р. з Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини

Ж-3983

42. Массі, Жюль Антуан
Massi, Jules Antoine
Париж, 1795 – ?
Вчився у А. Гро. В 1824-1836 виставлявся в Салоні. Портретист.

Портрет невідомої. 1834

П., о. 64,5 х 54
Посередині ліворуч підпис: J. Massi / 834
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського

Ж-1992

43. Ме, Франсуа Констант
Més, François Constant
? – 1905, Версаль
Живописець, літограф. Учень фон Іфона. З 1852 виставлявся в Салоні. Малював історичні та міфологічні сцени.

Туалет Венери (Венера серед амурів)

Д., о. 32 х 82,7
Внизу праворуч підпис: Mes
Пост.: між 1907 та 1939

Ж-2456

44. Міньяр, П'єр
Mignard, Pierre
Труа, 1612-1695, Париж
Вчився у С. Вуе. Працював в Парижі та Італії. З 1690 р. – директор Паризької академії. Малював картини на релігійні та історичні сюжети, портрети. Мініатюрист.

Богоматір з дитиною

П. дубл., о. 67,3 х 54,5
Пост.: 1907
Літ.: T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 90, il.

Ж-286

45. Монвуазен, Раймонд Огюст
Monvoisin, Raymond Auguste
Бордо, 1794-1870, Булонь-сюр-Сен
Вчився у Лакора, Герена, Ромп'є. В 1842-1852 жив у Чилі. Малював портрети та історичні сцени.

Портрет Ядвіги Замойської, дружини Леона Сапіги. 1830

П., о. 53 х 45,5
Внизу ліворуч на кріслі нечіткий підпис. На рамі напис: Monvoisen 830
Пост.: 1940 р. зі зб. родини Сапігів у замку в Красічині

Ж-1462

46. Парросель, Жозеф
Parrocel, Joseph
Бріньоль, 1646-1704, Париж
Живописець, гравер. Вчився в свого брата Л. Парроселя. Був під впливом Ж. Куртуа та С. Рози. Працював в Парижі і Римі. Малював батальні сцени.

Битва I

П., о. 53 х 77
Пост.: 1940 р. зі зб. Баворовських

Ж-792 (парна до Ж-793)

47. Парросель, Жозеф
Parrocel, Joseph
Битва II
П., о. 53 х 77
Пост.: 1940 р. зі зб. Баворовських
Ж-793 (парна до Ж-792)

48. Патер, Жан Батіст (?)
Pater, Jean Baptiste (?)
Валансьєн, 1695 – 1736, Париж
Вчився у А. Ватто. З 1728 р. член Паризької академії. Малював галантні, а також батальні і театральні сцени.
Голівка дами в капелюсі
Д., о. 31,3 х 23,2
Пост.: 1940 р. зі зб. Львівської міської галереї
Ж-1876

49. Пен, Антуан
Pesne, Antoine
Париж, 1683-1757, Берлін
Вчився в свого батька Т. Пена, Ш. де Лафосса та Г. Ріго. З 1711 перший живописець пруського короля Фрідріха Вільгельма I. З 1732 директор Академії мистецтв в Берліні. Малював портрети, міфологічні, алегоричні та побутові композиції.
Портрет графа Яна Єжи Флемінга. Бл. 1745
П., о. 71 х 59
Ян Єжи (Йоган Георг) Флемінг (1699-1771) – генерал литовської артилерії, поморський воєвода.
Пост.: зб. Львівської міської галереї, між 1908 і 1939
Літ.: Каталог 1955, стор. 101
A. Ryszkiewicz. Antoine Pesne // Studia muzealne. – Poznań, 1964
Ж-847

50. Пуссен, Нікола (школа)
Poussin, Nicolas (école)
Анделіс (Нормандія), 1594 – 1655, Рим
Працював в Парижі і Римі. Малював картини на історичні, релігійні та міфологічні сюжети.
Воскрешення Лазаря
П., о. 98 х 127
Пост.: 1940 з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 101
Путівник 1972, стор. 50
Путівник 1985, стор. 51
Ж-867

51. Робер, Гюбер
Robert, Hubert
Париж, 1733-1808, Париж
Працював в Парижі та Італії. Малював пейзажі, античні руїни, фантастичні архітектурні композиції.
Інтер'єр храму
П., о. 48 х 37,5
Пост.: 1955 р., Державний музей образотворчого мистецтва, Москва
Літ.: Путівник 1972, стор. 54
Путівник 2003, стор. 23
Альбом 2006, стор. 138-139
Путівник 2006, стор. 34
Ж-3550

52. Руабе, Фердінанд
Roybet, Ferdinand
Узі, 1840-1920, Париж
Живописець, гравер. Вчився в Ліонській графічній школі та в Парижі у Ж.-Л.-Ж. Вібера. В 1865-1892 виставлявся в Салоні. Малював портрети, а також картини на історичні сюжети.
Кавалер
Д., о. 31,5 х 19,5
Внизу ліворуч підпис: F. Roybet
Пост.: 1955 р., Державний Ермітаж, Ленінград
Ж-3473

53. Сільвестр, Луї де (школа)
Silvestre, Louis de (école)
Со, 1675-1760, Париж
Вчився у Ш. Лебрена та Б. Булоня. З 1702 член Паризької академії, з 1752 – її директор. З 1716 по 1748 директор Дрезденської академії мистецтв. Малював декоративні картини на історичні та міфологічні сюжети, а також портрети.
Портрет Августа III
Август III – саксонський курфюрст і польський король (1733-1763)
П., о. 158 х 119
Пост.: 1940 р. з Музею ім. Любомирських
Літ.: Каталог 1955, стор. 101
Ж-2287

54. Сільвестр, Луї де (школа)
Silvestre, Louis de (école)
Суд Париса
П., о. 108 х 135
Пох.: 1938 р. зі збірки Л. Пінінського
Ж-1853

55. Сюблейра, П'єр
Sublayras, Pierre
Сен-Жіль-дю-Гар (Лангедок), 1699-1749, Рим

Вчився в свого батька М. Сюблейра та в А. Рівальца в Тулузі. Працював в Парижі і Римі. Малював картини на релігійні сюжети, побутові сцени та портрети.

Хрещення імператора Костянтина Великого (ескіз)
П., о. 45 х 54,5
Пост.: 1938 р. зі зб. К. Бруніцького
Ж-1460

56. Труа, Франсуа де (?)
Troy, François de (?)
Тулуза, 1645 – 1730, Париж
Вчився в Н. Луара та К. Лефевра. Працював в Парижі. З 1764 – член Паризької академії. В ранні роки малював картини на історичні сюжети, потім – майже виключно портрети.

Портрет мадам де Лафар.
П., о. 41,5 х 39,8(овал)
Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича
Ж-347

57. Труа, Франсуа де (?)
Troy, Francois de (?)
Тулуза, 1645-1730, Париж

Портрет Терези Кунігунди
Тереза Кунігунда – дочка польського короля Яна III Собеського та Марії Казимири
П., о. 81 х 64,5
Пост.: 1940 р.зі збірки Львівського історичного музею
Ж-3410

58. Удрі, Жан Батіст
Oudry, Jean Baptiste
Париж, 1686-1755, Бове
Живописець та рисувальник. Вчився в свого батька Ж. Удрі та портретиста Н. Ларжильєра. З 1719 – член Паризької академії. З 1736 – головний інспектор мануфактури гобеленів. Малював мисливські сцени, натюрморти, портрети.

Собака і заєць
П., о. 129 х 148
Пост.: 1955 р. з Державного музею образотворчого мистецтва, Москва
Літ.: Альбом 2006, стор. 100-101
Ж-3549

59. Фош'є, Лоран (?)
Fauchier, Laurent (?)
Екс-ан-Прованс, 1643 – 1672, Екс-ан-Прованс
Вчився у Б. Міно (1660-1664). Виконував порт+рети і гравюри.

Портрет дами
П. дубл., о. 68 х 51
Пост.: 1907 зі зб. Я. Яковича
Літ.: T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 90
Ж-768

60. Фош'є, Лоран (?)
Fauchier, Laurent (?)

Портрет чоловіка
П., о. 83 х 65
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-775
***

Невідомі художники

61. Французька школа XVI ст. (копія ?)

Портрет короля Жана II Доброго Валуа
Жан II Добрий (Le Bon) – король Франції у 1350-1364 рр.
Д., о. 59,7 х 46,5
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-128

62. Французька школа XVI ст.

Свята родина
П., о. 42х35
Пост: 1940 р. зі збірки Баворовських
Ж-1887

63. Французька (?) школа XVII ст.

Жінка з чашею.
Д., о. 72 х 53,5
Т. Фріммель вважав автором Жана-Батіста Перронно (1715-1783).
Згідно деяких припущень – картина фламандської школи XVII ст. Пост.: 1907 р. зі зб. Я. Яковича
Літ.: T. Frimmel. Ze Lwowa. Powstająca Galerya // T. Rutowski. Galerja Miejska w świetle polskiej i obcej krytyki. – Lwów, 1908, S. 91
Ж-122

64. Французька школа кінця XVII ст.

Портрет Станіслава Тарла.
П., о. 92 х 73,5
Станіслав Тарло – любельський воєвода у 1689-1705 рр.
Пост.: 1940 р. зі зб. Баворовських
Ж-156

65. Французька школа XVII ст.
Подвійний портрет
П., о. 31,2 х 40
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського
Ж-657

66. Французька школа XVII ст.
Портрет молодого чоловіка
П., о. 83 х 65
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських (раніше дар Ю. Якубовича)
Ж-715

67. Французька школа XVII ст.
Портрет Льва Сапіги. 1686.
П., о. 135,5 х 92
Лев (Леон) Базиль Сапіга (помер у 1686) – генерал.
Пост.: 1940 р. зі збірки Сапігів у Красічині
Ж-1847

68. Французька школа XVII ст.
Побутова сцена
Д., о. 52,5 х 52
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-1932

69. Французька школа XVII ст.
Краєвид з Аполоном, що женеться за Дафною
Мідь, о. 18,1 х 24
Пост.: зб. Львівської міської галереї між 1908-1939
Ж-2489 (парна до Ж-2490)

70. Французька школа XVII ст
Краєвид з Амфіоном та Зетом
Мідь, о. 18,1 х 24
Пост.: зб. Львівської міської галереї між 1908-1939
Ж-2490 (парна до Ж-2489)

71. Французька школа XVII ст
Портрет жінки (з гербом вгорі)
Мідь, о. 24,5 х 19.8
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-2493

72. Французька школа XVII ст
Се людина
Мідь, о. 29,4 х 22,8
Пост.: зб. Львівської міської галереї між 1908-1939
Ж-2500

73. Французька школа XVII ст.
Портрет чоловіка
П., о. 68 х 57
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-2542

74. Французька школа XVIII ст.
Пасторальний сюжет
П., о. 72 х 96
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського
Ж-152

75. Французька школа XVIII ст.
Портрет сановника
П., о. 80 х 65
Пост.: 1940 р. зі зб. Вибрановських
Ж-195

76. Французька школа XVIII ст.
Портрет молодої дами (Тереза Кунігунда?)
П., о. 42,2 х 32, 3
Пост.: зб. Львівської міської галереї 1908-1939
Ж-258

77. Французька школа XVIII ст.
Хлопець і дівчина
Д., о. 31 х 21,8
Пост.: зб. Львівської міської галереї 1908-1939
Ж-394

78. Французька школа XVIII ст.
Мати з дітьми.
П., о. 41,3 х 38,8
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-794

79. Французька школа XVIII ст.
Портрет дами
П. дубл.., о. 62 х 50
Пост.: зб. Львівської міської галереї між 1908-1939 р.р.
Ж-1230

80. Французька школа XVIII ст.
Йосип і Путіфара
П., о. 21 х 16,5
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського
Ж-1715

81. Французька школа XVIII ст.
Комедія дель арте
Д., о. 20,6 х 29,2
Пост.: зб. Львівської міської галереї 1908-1939
Ж-2195

82. Французька школа XVIII ст.
Портрет молодої жінки
Д., о. 28,2 х 21
Пост.: зб. Львівської міської галереї 1908-1939
Ж-2331

83. Французька школа XVIII ст.
Пейзаж
П., о. 94 х 131
Пост.: 1959 р. передано Львівським обласним управлінням культури
Ж-3697

84. Французька школа XIX ст.
Амур
Д., о. 19,5 х 26,5
Пост.: 1940 р. зі зб. Музею ім. Любомирських
Ж-2336

85. Французька школа XIX ст.
Міфологічна сцена.
Мідь, о. 47 х 46,5
Пост.: 1938 р. зі зб. Л. Пінінського
Ж-2521

86. Французька школа XIX ст.
Портрет невідомого.
П. на д., о. 26 х 23,6
Праворуч вгорі нерозбірливий підпис і дата: "18… / Paris"
Пост.: 1964 р. з Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини
Ж-3985

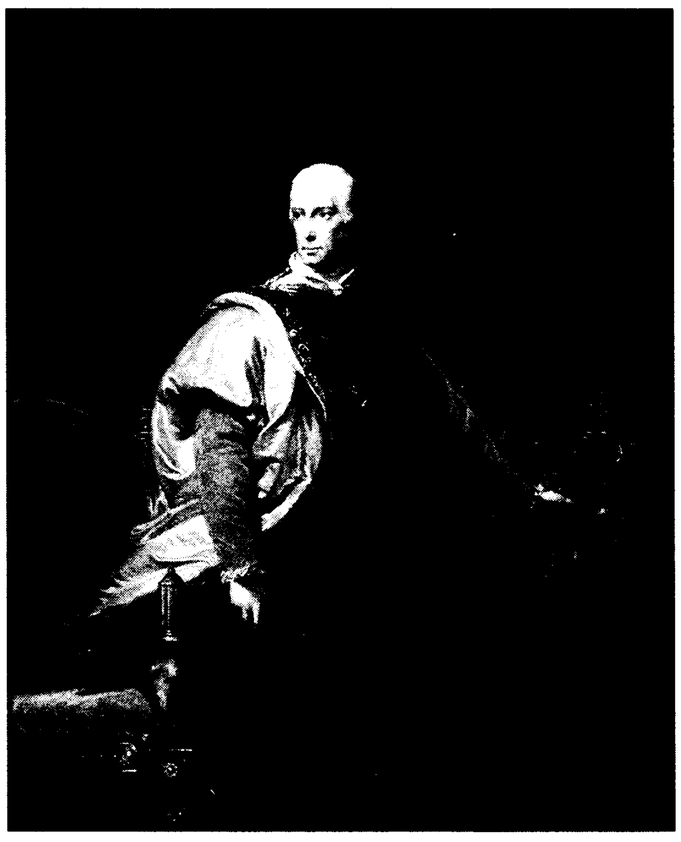
87. Французька школа XIX ст. (?)
Портрет молодої жінки
Д., о. 28,2 х 21
Пост.: зб. Львівської міської галереї 1908-1939
Ж-2331

Список скорочень:
д. – дерево
о. – олія
п. – полотно
дубл.- дубльоване
Пост. – поступлення
зб. – збірка
Літ.: – Література
стор. – сторінка

Список скорочень бібліографії:

Альбом 1969 – Львівська картинна галерея: Альбом. – Київ, 1969
Альбом 1977 – Львівська картинна галерея: Альбом. – Київ, 1977
Альбом 2006 – Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006
Каталог 1955 – Каталог художніх творів Львівської державної картинної галереї. – Київ, 1955
Островський 1978 – Островский Г. Художественные музеи Львова. – Ленинград, 1978
Путівник 1972 – Львівська картинна галерея: Путівник. – Львів, 1972
Путівник 1985 – Львівська картинна галерея. Путівник. – Львів, 1985
Путівник 2003 – Бірюльов Ю. Львівська галерея мистецтв: Путівник. – Львів, 2003
Путівник 2006 – Львівська галерея мистецтв. Палац Потоцьких. – Львів, 2006

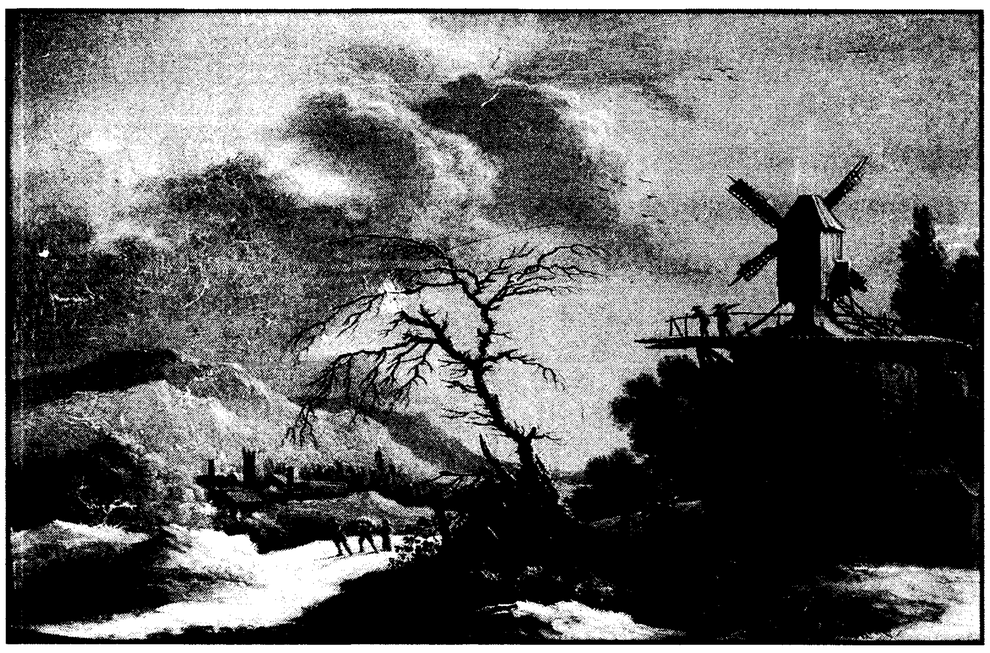
Кат. № 46



Кат. № 39

Kat. № 55

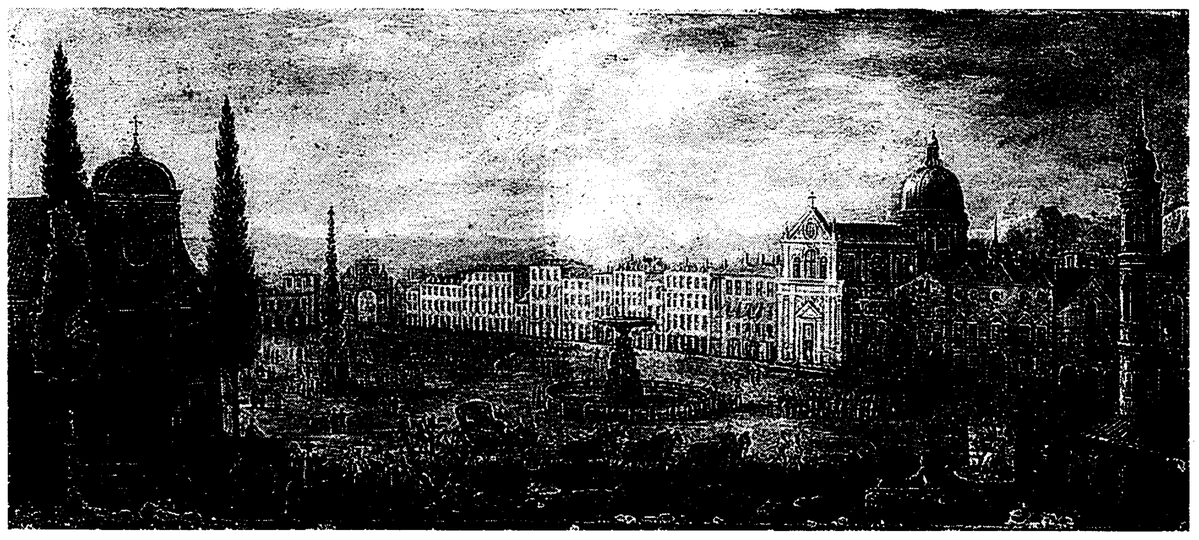
Kat. № 74



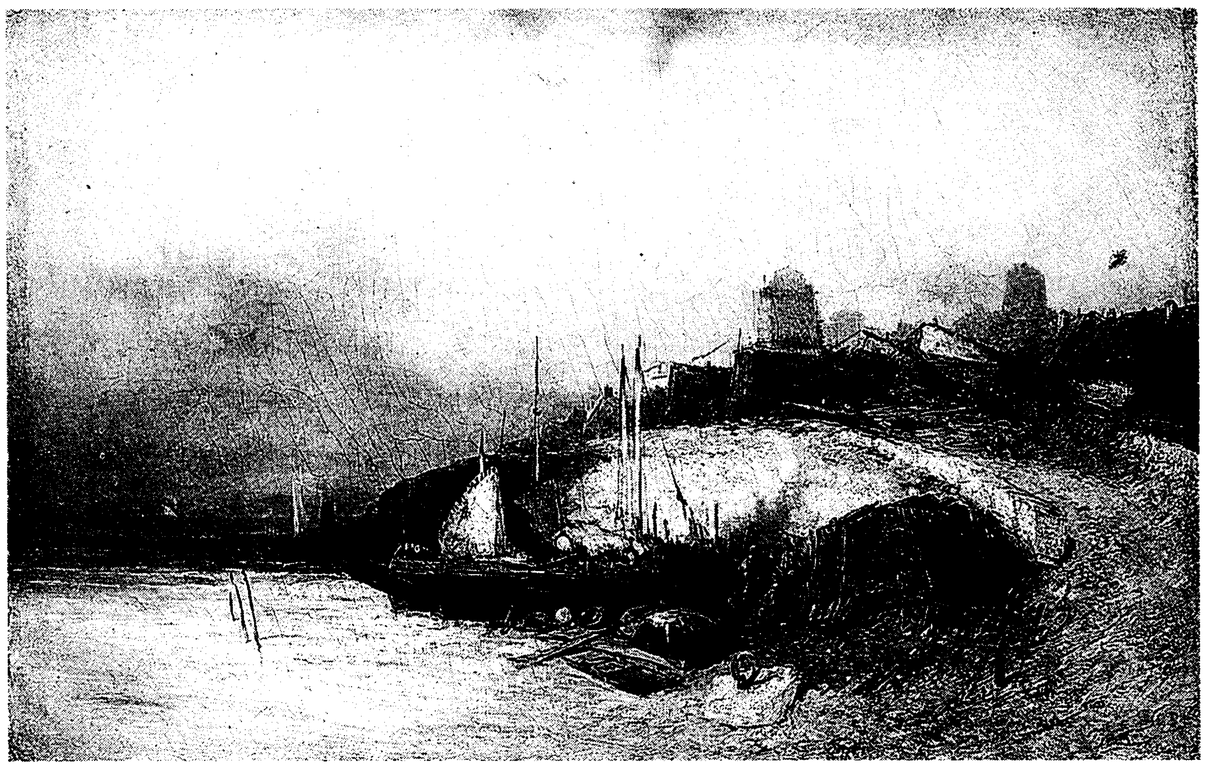
Kat. № 14

Kat. № 38

Kat. № 36



Kat. № 17



Кат. № 22

Кат. № 5

Кат. № 1

Кат. № 28

РЕСТАВРАЦІЯ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ АРХІЕКТУРИ – "П'ЯТНИЧАНСЬКОЇ ВЕЖІ"

Пшик Володимир

Історія даного об'єкту до сьогоднішнього дня вивчена далеко неповно. І хоча ця пам'ятка знаходиться у полі зору науковців більше століття, проте ще багато питань залишається без відповідей. Хоча б назвати такі головні: хто і коли (вказавши конкретну дату) побудував цю споруду або ж – хто виступив її замовником? Певним підведенням результатів наукових досліджень з історії вивчення пам'ятки була публікація в Записках Наукового товариства імені Шевченка статті під назвою "Надбрамна вежа укріплення у селі П'ятничанах на Львівщині"[1]. У ній зібрано і розглянуто той незначний матеріал, який вдалося нагромадити декільком поколінням дослідників, починаючи від описової розвідки про дану оборонну будівлю польського дослідника Броніслава Густавіча, яка датується 1888 р.[2]

Слід відзначити також, що період з кінця XIX ст. і до Першої світової війни став часом активного зацікавлення цією пам'яткою з боку створеного ще у 1863 р. Грона консерваторів Східної Галичини, яке спільно з Галицьким намісництвом розпочало заходи з вивчення об'єкту та намагалося розпочати роботи з його реставрації. На жаль, війна перервала цю спробу відбудови споруди. Так само не вдалося розпочати реставраційні роботи у міжвоєнний період та після Другої світової війни. Тільки наприкінці 70-х років XX ст. завдяки створеному у 1966 р. Товариству охорони пам'яток історії та культури та його зацікавленому керівнику п. І. Кудіну вдалося знову повернутися до вивчення цієї будівлі та розпочати її відбудову. Найперше у 1978 р. було проведено розвідкові археологічні дослідження з метою конкретизувати дату можливої побудови вежі, так як діапазон думок щодо неї коливався між XIII та XVI ст. ст. Ці роботи були проведені відомим російським археологом п. М. Малевською, а їх результати були опубліковані в Археологічних відкриттях за 1980 р.[3] На основі віднайдених артефактів було зроблене припущення, що вежа могла бути збудована у XIV або на поч. XV ст.

Наступні археологічні дослідження у 1980 і 1981 рр. провів науковий працівник галереї п. Р. Соломка, який серед іншого археологічного матеріалу виявив фрагмент залізної миски із геральдичним зображенням та двома буквами обабіч нього[4]. Як виявилося – це був герб "Яструб". У подальших дослідженнях вдалося пов'язати цей герб з родиною Внучків, на печатках якої він був присутній, і які у др. пол. XV ст. посідали в держанні село П'ятничани як королівщину[5]. Виходячи з цих результатів, вдалося більш стисло окреслити час повстання пам'ятки на XV ст. А коли у 1997 р., вже після відкриття у 1995 р. на об'єкті відділу галереї – Музею "П'ятничанська вежа", було віднайдено в актах львівського гродського суду запис, який сповіщав про розгляд судової справи в п'ятничанському замку під 1454 р., відповідно дату існування споруди стало можливим пересунути, принаймні, на середину або першу пол. XV ст.[6] Підтвердженням того, що замок (оборонний двір) існував в П'ятничанах до початку XVI ст. і належав родині Внучків є два записи в актових документах за 1499 та 1502 років[7]. Можливо, що саме в цей час була здійснена відбудова укріплення, яке могло постраждати у 1498 р. внаслідок декількох спустошливих набігів турецько-татарських та молдавських військ на львівську землю. З документів відомо, що наприкінці XV і на поч. XVI ст. село П'ятничани і оборонний двір перебували в заставі у Рафала Сенявського, дядька по материнській лінії Миколи Внучка, яка могла бути спричинена руйнуваннями та важкими економічними наслідками тодішніх грабіжницьких походів. Це також підтверджує невідомого походження традиція, донесена колишнім власником села Володимиром Чайковським про те, що п'ятничанське укріплення – це замок Сенявських, а також встановлена архітектурними дослідженнями двоетапність будівництва споруди, другий період якого відносять до поч. XVI ст.

Вежа побудована у готичному стилі. Вона була головним елементом оборони дерев'яного житлового двору, який знаходився на мисовому схилі гори і зміцнювався за рахунок сухого рову та огородження частоколом. Крізь вежу було влаштовано прохід на подвір'я, який закривався воротами та звідним мостом. Під час ворожих нападів твердиня ставала місцем переховування і пасивної оборони навколишньої людности. У XVI і XVII ст. укріплення у зв'язку з розвитком вогнепальної зброї втратило своє оборонне призначення, а згодом

перестало використовуватися як житло. Вже наприкінці XVIII ст. П'ятничанська вежа не мала господарів та згадувалася як "башта мурована старосвітська"[8]. В ході проведених у 1980-1982 рр. архітектурних обстежень і виготовлення проекту реставрації групою працівників інституту "Укрзахідпроектреставрація" на чолі з п. У. Піхурко була складена "Пояснювальна записка" з аналізом досліджень, архітектурно-мистецькою оцінкою пам'ятки та обгрунтуванням методу реставрації. Були подані також результати лабораторних обстежень будівельних матеріалів. Документація цього тому була опрацьована під керівництвом головного архітектора проекту п. І. Ковалишина. Поряд з цим у 1981 р. провідний науковий працівник цього ж інституту п. В. Вуйцик підготував грунтовну історико-джерелознавчу і бібліографічну розвідку про П'ятничанську вежу[9].

З 1983 до 1986 р. велися активні роботи з відбудови пам'ятки. Зокрема силами місцевого колгоспу було спланировано і прокладено нову польову дорогу, вивезено потрібний будівельний матеріал (бутовий камінь, цеглу та пиломатеріали). В грудні 1983 р. було встановлено риштування, виконане будівельною дільницею Львівської міжобласної спеціальної науково-реставраційної виробничої майстерні під керівництвом п. Л. Древаля. У наступних роках реставраційні роботи вела Івано-Франківська дільниця цієї ж майстерні під орудою п. Б. Галабали. В ході цих робіт було здійснено відхід від первісного варіанту реконструкції, який передбачав більш як 3-х метрову надбудову вежі з влаштуванням зовнішньої обхідної галереї під піддашшям. В дійсності четвертий ярус був піднятий до позначки 2 м (тобто до того рівня, який колись був) і перекритий пірамідальним, із заломом внизу, дахом, який разом зі шпилем становить близько 12 м висоти. Тоді ж було змонтовано постійний міст і зроблено невдалу спробу реконструювати звідний. Подвір'я було огороджене частоколом, а впритул до західної стіни вежі збудовано трьохдільний зрубний будинок. Загальний нагляд за проведенням цих робіт здійснював тодішній директор інституту "Укрзахідпроектреставрація" п. І. Могитич. У північно-західній частині подвір'я, на місці давньої конусоподібної ями (можливо цистерни або криниці), було влаштовано імітацію колодязя. Згодом у 1994-1995 рр. замінено дерев'яні настили постійного і підйомного мостів та по-новому змонтовано механізм піднімання останнього. Ідея реконструкції звідного мосту та конструкторське рішення з його втілення належить п. Ю. Токарському[10]. А даний проект здійснено групою реставраторів під керівництвом пп. В. Логвина та В. Пащака. Це один із небагатьох прикладів діючого рухомого мосту в пам'ятках оборонного будівництва в Україні. В той же час заходами Жидачівської районної державної адміністрації на чолі з тодішнім головою п. С. Ревуцьким було здійснено підсипку грунтової дороги, що веде від автотраси до пам'ятки, піском та гравієм. 18 травня 1995 р., до святкування Дня музеїв, "П'ятничанську вежу", як музей – відділ галереї, було відкрито для огляду[11].

Від початку ведення реставраційних робіт, тобто з 1983 р., паралельно йшов процес створення концепції нового відділу галереї та напрацювання тематичних блоків для створення тематико-експозиційного плану та підготовки майбутньої експозиції. Пам'ятка сама по собі як унікальна будівля оборонного призначення на території Галичини та України загалом була самодостатнім експонатом пізньосередньовічної історії та архітектури. Вона автентично представляє характер невеликого оборонного двору, як місця заміської резиденції феодала та центру адміністративного управління невеликої королівської тенути, в даному випавдку колишнього бібрського негродового староства. Так як більшість таких комплексів були збудовані з дерева, то до сьогоднішнього дня жоден із них на теренах України не зберігся, тому на прикладі саме п'ятничанської твердині можна наглядно експонувати укріплену садибу станом на XV ст., хоча деякою мірою цей оборонний двір є гіпотетичною реконструкцією. У подальшому, виходячи з позицій, що житло того часу було доволі скромним щодо наповнення інтер'єру, на відміну від пишності та багатства великих замкових резиденцій др. пол. XVI – XVII ст., а також з огляду на безпеку збереження оригінальних експонатів, так як пам'ятка знаходиться на околиці села, вирішено було створити комбіновану експозицію, де незначною кількістю були б представлені відтворені речі домашнього вжитку (дерев'яні лави і скрині), а також фото-картографічні матеріали, які ілюстрували б розвиток мурованого оборонного будівництва періоду пізнього середньовіччя на історичних українських землях. Так загалом виглядала концепція створення даного музею.

У 1992 р. автором цієї статті було підготов лено та узгоджено Тематико-експозиційний план відділу галереї – музею "П'ятничанська вежа"[12]. Він складється із чотирьох розділів:

1. Оборонні вежі на галицько-волинських землях XIII – XVI ст. Надбрамні вежі у системі міських, замкових та монастирських оборонних комплексів.

2. Надбрамна кам'яна вежа в с. П'ятничанах – найважливіший елемент оборони укріпленого дерев'яного двору.

3. Пам'ятки матеріальної культури XIV – XVI ст. на прикладі археологічних знахідок на території п'ятничанського оборонного двору.

4. Хід проектно-реставраційних робіт з відбудови пам'ятки.

Перший розділ було наповнено наступними темами:

1. Утворення, розвиток та занепад Галицько-Волинської держави.

2. Оборонна мурована вежа в будівельній традиції князя Романа Мстиславовича та його нащадків.

3. Роль та ідеологічне значення вежі в культовому та світському будівництві епохи пізнього середньовіччя. Надбрамна вежа, її призначення та функції.

4. Іконографія вежі в образотворчому мистецтві та книжковій мініатюрі у XIV – XVI ст.

Другий розділ розкривається такою тематикою:

1. Історико-географічні передумови виникнення укріплення в селі П'ятничанах Жидачівського району Львівської області.

2. Укріплена сільська садиба. Поняття "castrum" і "fortalicio". Ситуаційна схема та інші характеристики оборонного двору на прикладі п'ятничанської твердині.

3. Кам'яна вежа як сторожовий пункт, надбрамна башта, житло і пункт останньої оборони укріпленого двору.

4. П'ятничанський оборонний двір – зразок перехідного етапу від дерев'яного до мурованого замкового будівництва.

Третій розділ представляє речі матеріальної культури епохи пізнього середньовіччя за темами:

1. Архітектурно-археологічні дослідження пам'ятки 1978 -1982 рр.

2. Віднайдені залишки матеріальної культури: керамічні та залізні вироби XIV-XVI ст.

Четвертий розділ показує основні етапи реставраційних робіт за напрямками:

1. Створення проектно-реставраційної документації для відбудови пам'ятки та реконструкції звідного моста.

2. Хід реставраційних робіт на кам'яній надбрамній вежі.

3. Реконструкція стаціонарного та звідного мостів.

4. Гіпотетичне відтворення дерев'яної забудови оборонного двору.

Для художнього оформлення експозиції цього відділу було залучено митця п. І. Мельничука, а для виготовлення за середньовічними зразками дерев'яних лав і скринь архітектора п. В. Швеця. Над реалізацією механізму підйомного мосту на поч. 1995 р. працювала група людей під керівництвом п. В. Василика, мешканця села П'ятничани і працівника пожежно-сторожової охорони відділу.

Отже, експозиція музею "П'ятничанська вежа" складається із незначної кількості оригінальних археологічних знахідок, реконструйованих речей та фото-картографічного матеріалу сформованого відповідно за розділами і темами. Найціннішим експонатом даного комплексу є збережена кам'яна надбрамна вежа, збудована не пізніше сер. XV ст., тобто тих часів, коли уфортифіковувався Львів першими двома лініями оборони міста з оборонними баштами, автентичного сліду яких на жаль не збереглося до нашого часу. Не дійшли до нашого часу в такому первісному стані пам'ятки тогочасного оборонного будівництва з інших регіонів України, за винятком кримського півострова. В цьому і полягає привабливість, своєрідність і унікальність п'ятничанського укріплення.

Примітки

[1] Пшик В. Надбрамна вежа укріплення у селі П'ятничанах на Львівщині // Записки НТШ. – Львів, 2001. – CCXLI. – С. 451-473.

[2] Gustawicz B. Baszta Pietniczańska // Przegląd archeologiczny. – Lwów, 1888. – Zesz. 4. – S. 162-164.]

[3] Малевская М. Архитектурно-археологические исследования в Львовской области // Археологические открытия 1980 г. – Москва, 1981. – С. 278.

[4] Соломка Р. Звіт з археологічних розкопок в с. П'ятничани Жидачівського району Львівської області. – Львів, 1982. Машинопис.

[5] *Див.: Niesiecki K. Herbarz Polski. – Lipsk, 1839. – T. 4. – S. 462; Haisig M. Sfragistyka szlachecka doby średniowiecza w swietle archiwaliów lwowskich. – Lwów, 1938. – S. 24. – № 2, 35.*

[6] *Див.: "Галицька брама". – Львів, 1997. – № 2 (26). – С. 7.*

[7] *Akta grodzkie i ziemskie. – Lwów, 1875. – T. 15. – № 2922; Там само. – Lwów, 1901. – T. 17. – № 3875.]*

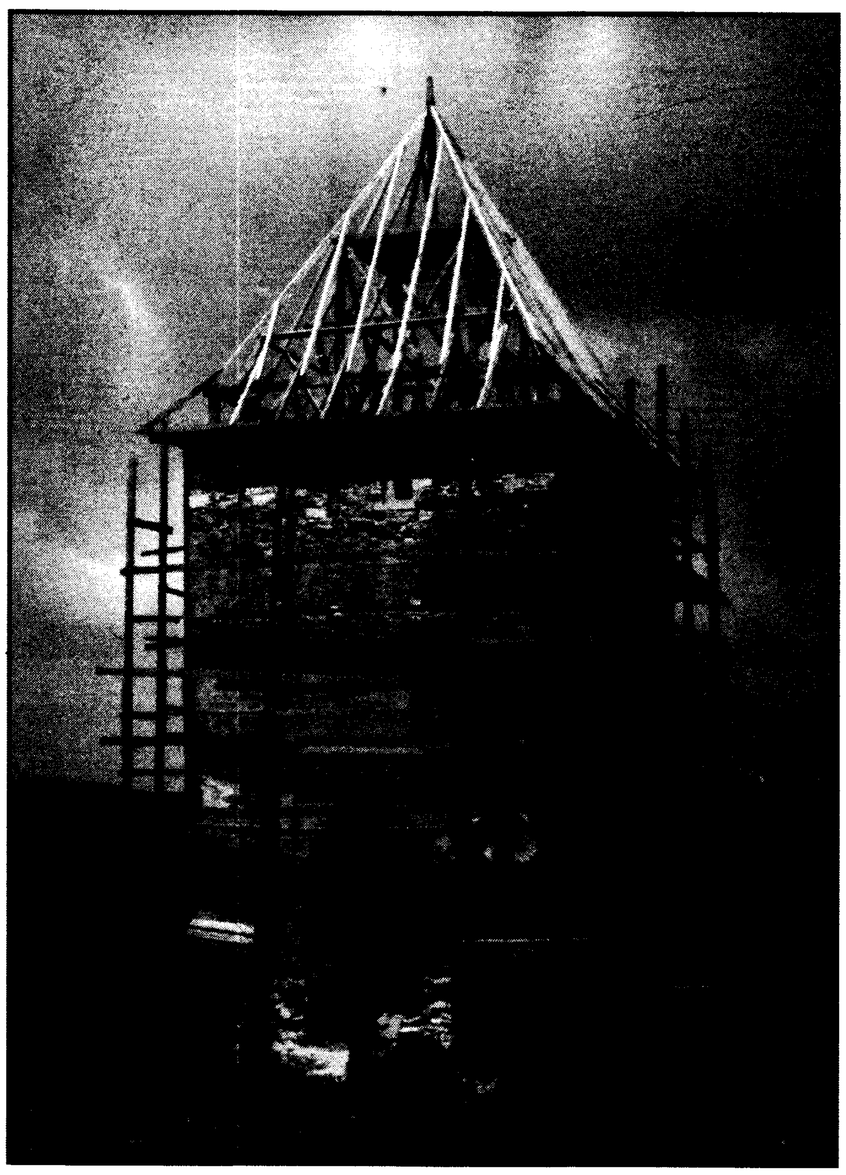
[8] *ЦДІА України у Львові, ф. 19, оп. 9, спр. 14, арк. 91.*

[9] *Пам'ятка архітектури XV-XVI ст. Оборонна вежа в с. П'ятничани Жидачівського р-ну Львівської обл. – Львів, 1981. – Част. І. – Т. І-ІІ: Історична довідка. Архітектурно- археологічні обміри Натурні обміри. Машинопис // Архів інституту "Укрзахідпроектреставрація"; Там само. – Част. 5: Проект реставрації. – Т. ІІ-І : Пояснювальна записка. Машинопис // Архів інституту "Укрзахідпроектрест аврація".*

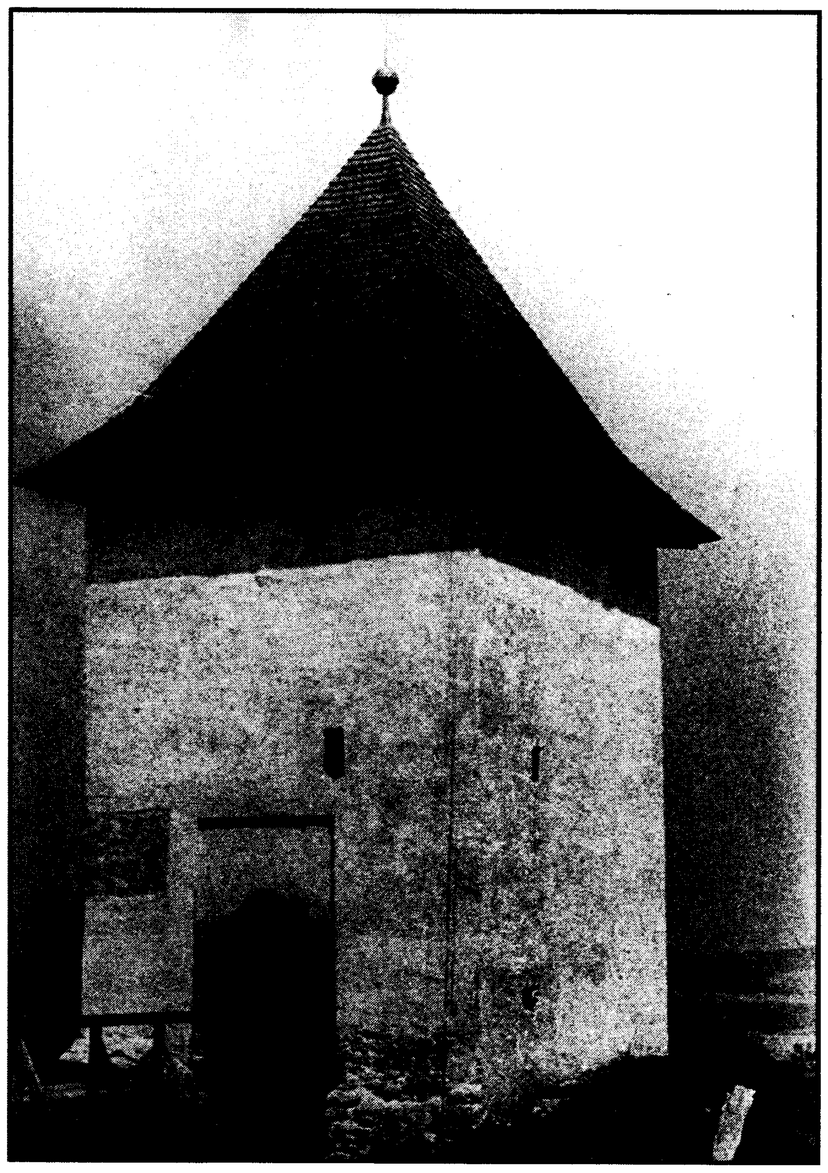
[10] *Рожко М., Токарський Ю. Звідні мости оборонних укріплень давньоруського міста. До питання інженерної реконструкції механізму підйомного моста // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. ССХХІ. – С. 276-278.*

[11] *Пшик В. Музей "П'ятничанська вежа" // "Галицька брама". – Львів, 1995. – № 5. – С. 15.*

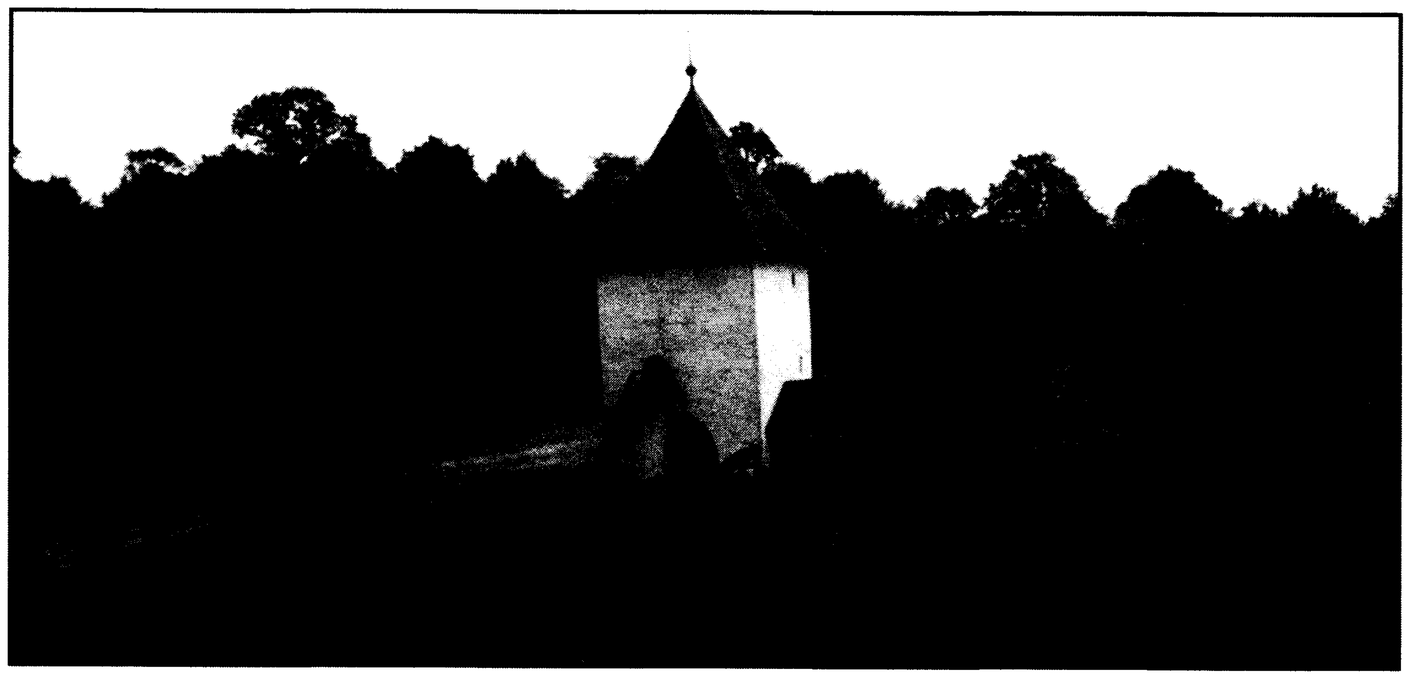
[12] *Тематико-експозиційний план відділу Львівської картинної галереї "П'ятничанська вежа". Село П'ятничани Жидачівського району Львівської області. – Львів, 1992.*



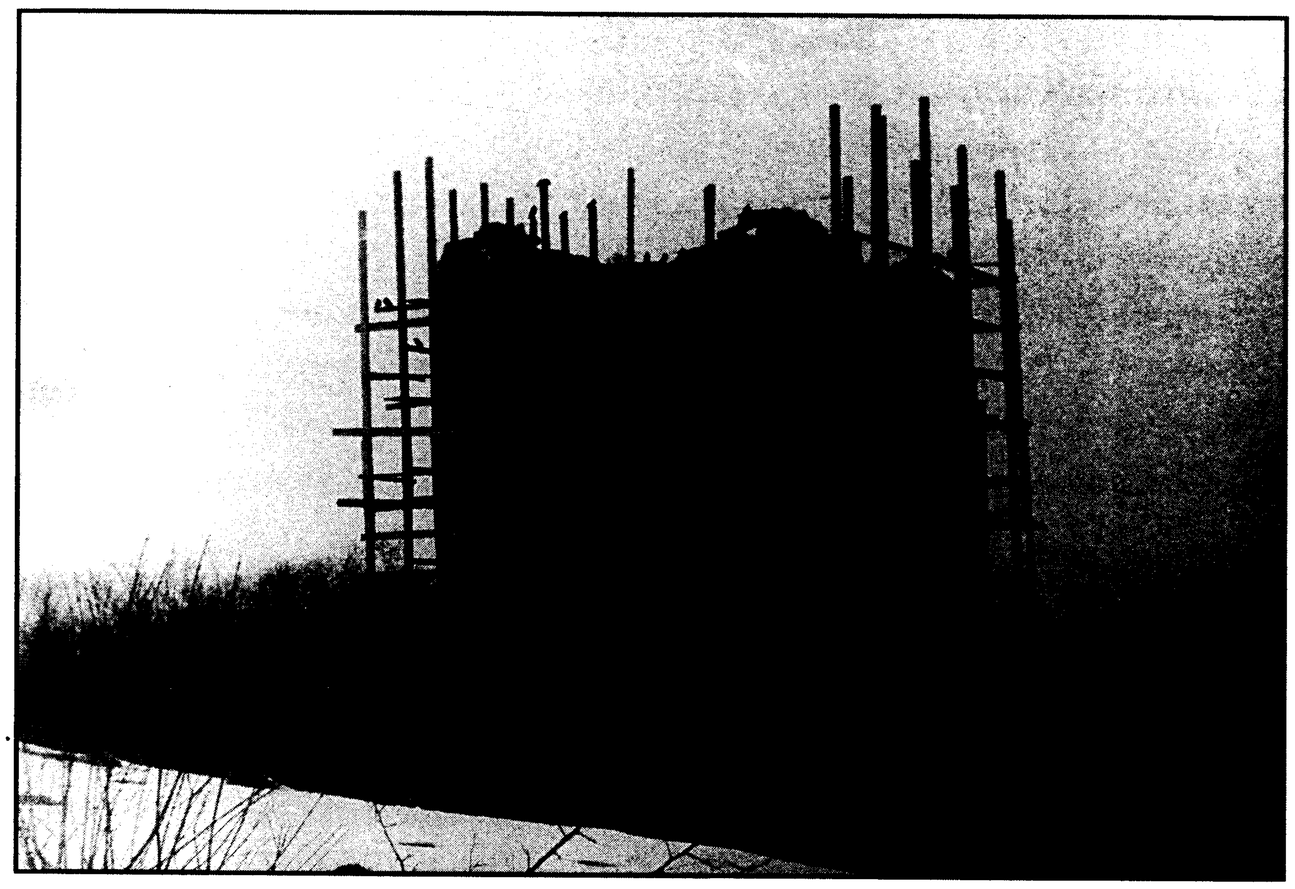
Хід реставраційних робіт. Літо, 1984 р.



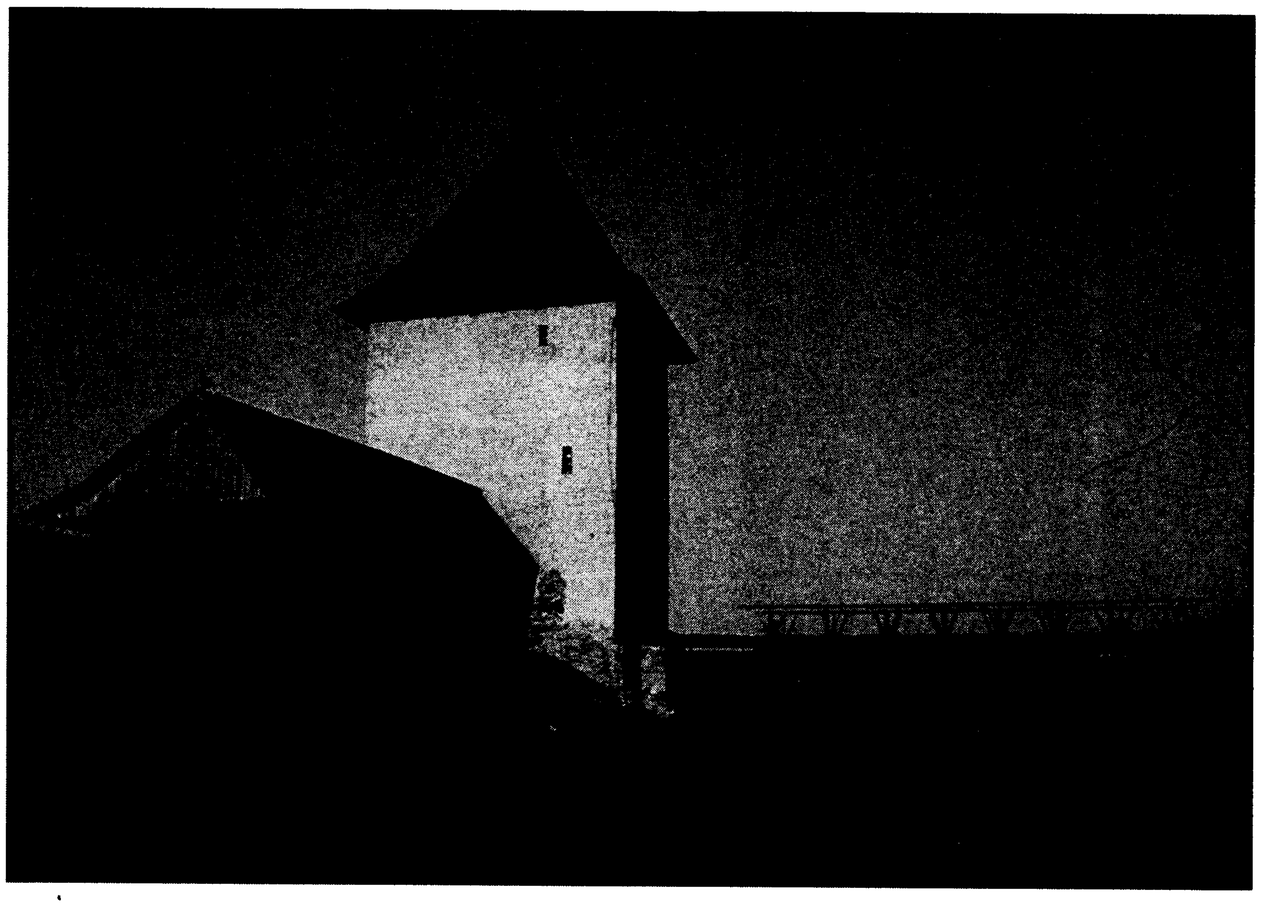
П'ятничанська вежа станом на літо, 1985 р.



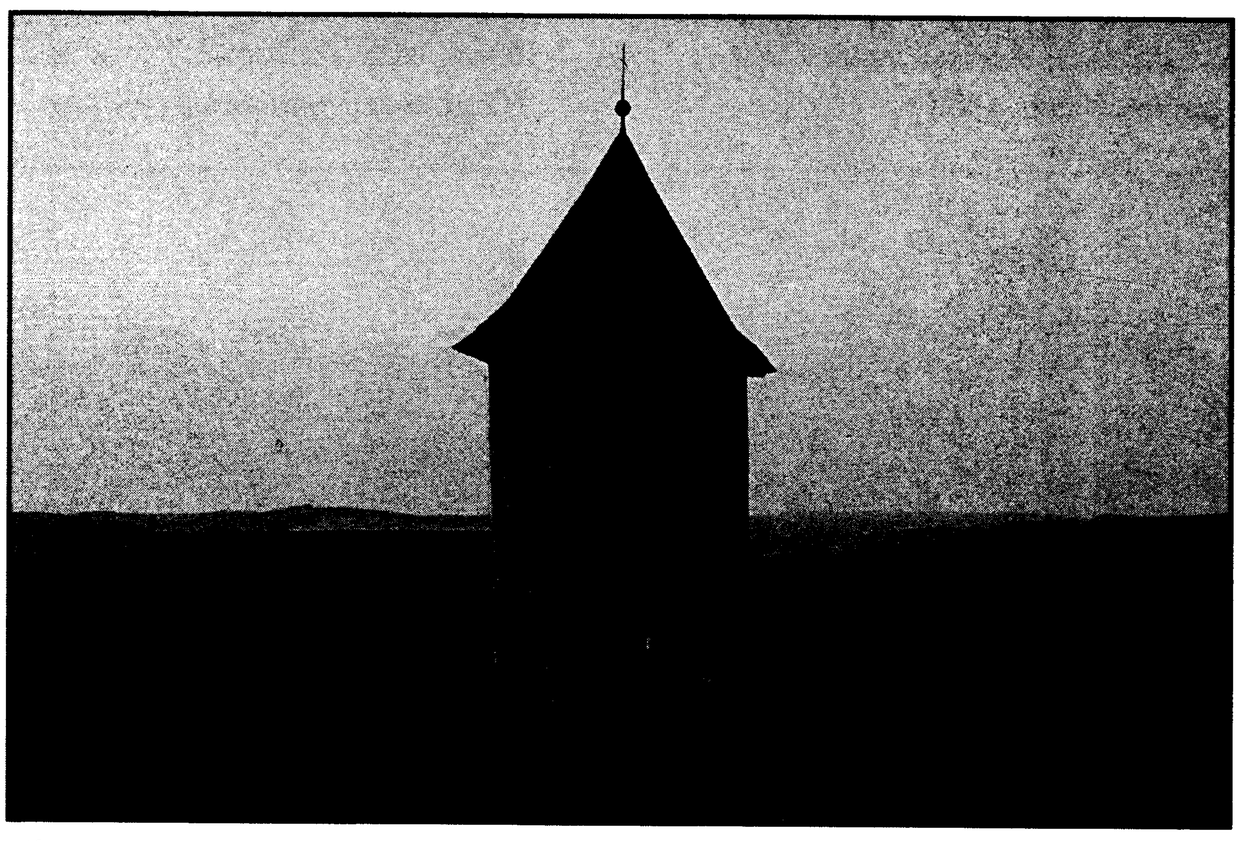
П'ятничанська вежа. Вигляд з півночі.



Початок реставраційних робіт, грудень, 1983 р.



Вигляд сухого рову постійного та звідного мостів П'ятничанського укріплення.



П'ятничанська вежа після реставраційних робіт, 1986 р. Вигляд з півдня.

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ ХРАМУ ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЇ

Діденко Єлизавета

Музей найдавніших пам'яток Львова – відділ Львівської галереї мистецтв, відкритий 21 січня 1993 року в приміщенні колишнього костелу святого Івана Хрестителя, пам'ятки архітектури XIII-XIX ст.

Історія побудови храму св. Івана Хрестителя на сьогодні остаточно не вивчена. Існує декілька легенд і наукових версій, основними є наступні.

Храм св. Івана Хрестителя міг бути закладений ще на початку XIII ст. – у 1201 році. Пов'язано це з народженням князя Данила Романовича, церковне ім'я якого було Іван (про це свідчить грамота Папи Римського Інокентія IV 1246 р.). Згідно з цим, храм був побудований батьком Данила – князем Романом Мстиславичем на честь покровителя свого сина – святого Івана Хрестителя, хоча покровителем міг бути і святий Іван Златоуст, якому присвячено церкву у Холмі. Про можливість існування храму ще в першій половині XIII ст. свідчить ряд археологічних досліджень. Дискусійним залишається датування цегли, способу мурування та деталей конструкції, що на сьогодні вціліли. Але не виключено, що храм св. Івана Хрестителя може бути першою кам'яною спорудою у Львові.

За другою версією, храм святого Івана Предтечі заснували домініканці у 1234 році, можливо з благословення святого Яцка Одровонжа, котрий був місіонером, бував у Галичі, Києві та інших містах.

Третьою, найпоширенішою версією, є легенда про побудову храму після одруження у 1247 році князя Лева Даниловича з дочкою угорського короля Бели IV – Констанцією. Продовженням переказу є версія про поховання тут Констанції. Під час археологічних досліджень у 1984 році у храмі було виявлено могилу, де могла бути похованою принцеса, проте вона виявилась пустою.

Датою заснування храму, на підставі документів XVII ст., що спираються на давніші джерела, можна вважати також 1250 рік. В той час костел належав ченцям-василіанам, напевно вірменам, про що вказують вірменські реліквії, які зберігались тут ще у середині XIX ст. В новій науково-популярній літературі про Львів можна зустріти ще одну дату заснування – 1260 рік. Напис, що існував до другої половини XIX ст., на арці між навою і вівтарем повідомляв про те, що храм засновано у 1270 році, це підтверджувала таблиця, встановлена під час реставрації у 1855 році.

Перша письмова згадка про храм відноситься до 1371 року, коли руський староста Ян надав костелові св. Івана Хрестителя село Годовицю поблизу Львова. У 1375 році привілеєм Владислава Опольського київському єпископу Якову, ченцеві Василіанського монастиря при костелі Івана Хрестителя, надано право на володіння городом і дворищем у Львові.

Іконографічні джерела, що стосуються храму Івана Хрестителя також досить обмежені. До найстаріших можна віднести рисунок Каетана Кілісінського з 1838 року, обмірні креслення архітектора Зубрицького з 1885 року. Зображення костелу за фотографією Ю. Ердера дереворит Р. Брендамора 1868 року опублікував О.Чернер[1]. Пізніші фотоматеріали та креслення стосуються періоду реконструкції 1887 року.

Отже, про час побудови храму святого Івана Хрестителя є декілька точок зору. Наводяться різні аргументи, але документальних підтверджень бракує. Пам'ятка є унікальною за архітектурними формами і на сьогодні не має аналогів на території сучасної України. Як зауважив І. Могитич, шукати прямі аналоги храму Івана Хрестителя у Львові немає змісту, оскільки в Галицько-Волинському князівстві на середину XII ст. склалися власні будівельні школи[2].

До середини XIV ст. храм очолював головну торговельну площу княжого Львова – Старий Ринок. Коли центр міста зміщується у т.з. "новий", "готичний" або "німецький" Львів, храм втрачає своє значення і поступово починає занепадати. До занепаду спричинили і кілька пожеж, зокрема 1623 та 1799 років. Споруда багато разів перебудовувалась. З XVI ст. маємо зафіксовану згадку про бічні каплиці. У 1650 році було здійснено грунтовні роботи з перебудови та відновлення святині. У XVII-XVIII ст. було вимуро-

---

[1] *Czerner O. Lwow na dawnej rycinie i planie. – Wroclaw, 1997. – S.21, il. 6.*

[2] *Могитич І. Р., Могитич Р. І. Особливості мурування і архітектурних форм Галицько-Волинського зодчества (X-XIV ст.) // Археологія. – К., 1990. – № 4. – С. 64.*

ровано північну і південну прибудови. Наступні оновлювано-реставраційні роботи проводились у 1836 році. Згодом у 1855 р. здійснено ще одну грунтовну перебудову. Нові реставраційні роботи розпочато у 1869 році, а у 1883 р. дах було покрито гонтою. Проте, через кілька років, у 1886 – костел Івана Хрестителя знову перебуває в аварійному стані. Тому, наступного 1887 року розпочато чергову реставрацію.

Впродовж століть за святиню суперничали монахи двох орденів – василіани і домініканці, в результаті чого настала руїна. Служби в костелі відправляли раз на рік – на Різдво Івана Хрестителя. Так було за Польщі та Австрії. У радянський період храм належав до лікарні, що розташована поруч, тут було влаштовано господарські приміщення.

В різний час дослідженням цієї пам'ятки займалися такі науковці – Т. Піравський, К. Відман, Б. Януш, В. Абрагам, Ф. Лобеський, М. Голубець, І. Крип'якевич, В. Вуйцик та інші.

У 1978-1984 роках в храмі проводились архітектурні дослідження колективом авторів у складі Івана та Романа Могитичів, В. Швеця та Л. Алінаускене. В результаті розроблено проект реставрації та пропозиції щодо подальшого використання пам'ятки. Проект реставрації був розроблений в кількох варіантах, один з яких передбачав повне відтворення первісного вигляду пам'ятки. До реалізації було ухвалено проект, згідно з яким частково були залишені пізніші елементи перебудови і нашарування.

Було запропоновано декілька варіантів пристосування споруди під музейні експозиції, а саме:

- Музей давньоруського Львова – Філіал музею історії і перспективних проблем архітектури м. Львова.

- відділ "Зародження та експансія католицизму на Західних областях України" Львівського музею історії релігії та атеїзму.

- експозиція, присвячена зв'язкам угорського та українського народів, зокрема, областей Бараня та Львівщини.

- Музей видатних медиків Львівщини – створений при Львівському облздороввідділі.

- обладнання універсального залу. Створення студії прослуховування давньоруської музики та проведення в ньому тематичних лекцій.

Археологічні дослідженя проводились на території храму Івана Хрестителя у 1977 та 1984 роках. Було виявлено кладку в досить доброму стані зі збереженими окремими фрагментами лиця стіни. Все що потрапило в поле зондажів, спростувало загальноприйняту думку про те, що попередні та остання, 1887 року, перебудови цілком нівелювали все первісне у пам'ятки.

Попередні обстеження визначили основні періоди розвитку споруди. Архітектор-реставратор В. Швець відзначив сім основних будівельних періодів:[3]

1) рубіж XII-XIII ст. – початок будівництва;

2) середина – кінець XIII ст. Сюди відноситься частина муру південної стіни над первісним дверним прорізом з вікном над ним;

3) XIV ст. Період першої перебудови: з півночі була прибудована ризниця, змінено щипці східної і західної стін та перероблені дахові конструкції, підсилено фундаменти;

4-5) XVII – перша половина XIX ст. Зміни в інтер'єрі: закладені ніші та бічні апсиди, змінено в плані форму цетральної апсиди, прорубано вікна в апсиді та в північній і південній стінах нави, перекладено склепіння;

6) 1869 рік. Проведено грунтовний ремонт: повністю перекладені північна і південна стіни, на цій же ділянці перекладене склепіння, перекладена західна стіна із щипцем, до якої прибудовано присінок;

7) 1887 рік. За проектом Юліана Захарієвича виконано реставрацію та реконструкцію храму в неороманському стилі. В цей період були приховані риси, притаманні первісному вигляду, тому довгий час вважалося, що споруда повністю перебудована і втратила свою історичну цінність.

У 1983 році будівлю храму Івана Хрестителя передано Львівській картинній галереї (тепер Львівська галерея мистецтв) для створення тут Музею давніх пам'яток Львова.

У 1984 році археологічні дослідження у храмі Івана Хрестителя проведені Львівською міською археологічною експедицією Інституту суспільних наук (тепер Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича) під керівництвом Романа Багрія. Всередині храму під час розкопок виявлено 38 різночасових поховань. Із супроводжуючого інвентаря біля захоронень знайдено керамічні і кістяні намистини, срібні і мідні перстені, шпильки, гроші. Поховання двох верхніх ярусів датують XIV-XVII ст., а поховання нижнього ярусу – другою половиною

---

[3] *Швець В. Архітектурні дослідження храму Івана Хрестителя у Львові // Галицька брама. – 1996. – № 12. – С. 15.*

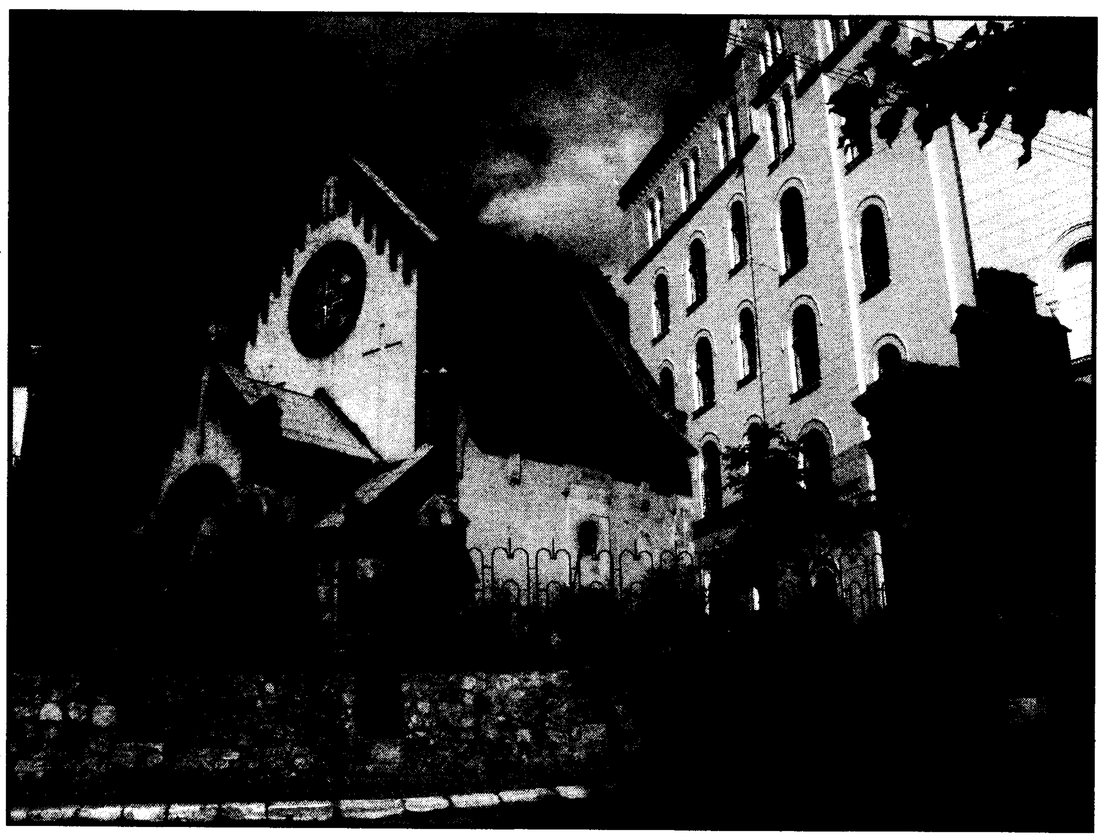
XII – першою половиною XIII ст. Посередині центрального нефу простежено прямокутну в плані яму – місце від центрального захоронення, яке, можливо, було у саркофазі.

З 1985 року у костелі Івана Хрестителя розпочалися реставраційні роботи, які здійснювались фахівцями Львівського інституту "Укрзахідпроектреставрація" під керівництвом І. Могитича. Будівлі було частково повернено вигляд, сформований на зламі XVI-XVII ст., в інтер'єрі відкрито фрагменти стінопису.

У 1993 році музей було відкрито. В експозиції музею з моменту його відкриття до 1998 року були представлені два експонати: ікона Львівської Богоматері (XIV ст.) та скульптурна група "Христос-страстотерпець". Другий з експонатів тісно пов'язаний з храмом Івана Хрестителя. Скульптуру знайдено на його горищі працівниками галереї під час обстеження споруди у 1978 році. Вона виготовлена з алебастру, складається з постатей Ісуса Христа, який вказує на свої рани (Страстотерпець), ангела з чашею в руках і сцени "Оплакування" (Пієта) – Марія, сидячи, схилилась на Христом, а біля них постать донатора у молитовній позі. Датування скульптури різне – від XIII до XVI ст. Існує також декілька припущень щодо імені донатора: Людовик Угорський, князь Лев Данилович[4]. Матеріалом, композицією і стилем скульптура "Христос-Страстотерпець" нагадує відому "Богородицю св. Яцка", донині залишається відкритим питання про час і місце створення скульптури, скільки існувало її варіантів і який з них найдавніший, де вони зберігалися і знаходяться тепер, який зв'язок "Богородиці св. Яцка" з фігуркою "Христос-Страстотерпець"[5].

З 1998 року експозицію музею довелось змінити через скорочення коштів на охорону цінностей. Тому в подальші роки експозиція музею будується з тематичних виставок, які стосуються історії давнього Львова. За період з 1998 по 2007 роки в музеї експонувались виставки:

- "Давній Львів у графіці Ігора Качора";
- "Побут середньовічного Львова". Виставка знахідок з розкопок на площі Старий Ринок, проведених у 1997 році під керівництвом к. і. н. С. Терського (Львівський історичний музей);
- "Пластична панорама Львова середини XVIII ст.", автор І. Качор;
- "Коли ще в печерах водилися леви". Виставка археологічних знахідок з розкопок найдавніших поселень території Львова та його околиць проведених протягом 1994-2001 років під керівництвом проф. Л. Мацкевого (Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича);
- "Корона Данила Галицького". Виставка проектів реконструкції корони, присвячена 800-річчю народження Данила Галицького. Автор – І. Качор;
- "Різдвяні шопки у Львівських храмах". Виставка фотографій І. Опайнич;
- "Готичний Львів". Пластична панорама Ігора Качора;
- "Княжий Львів". Пластична панорама Ігора Качора.

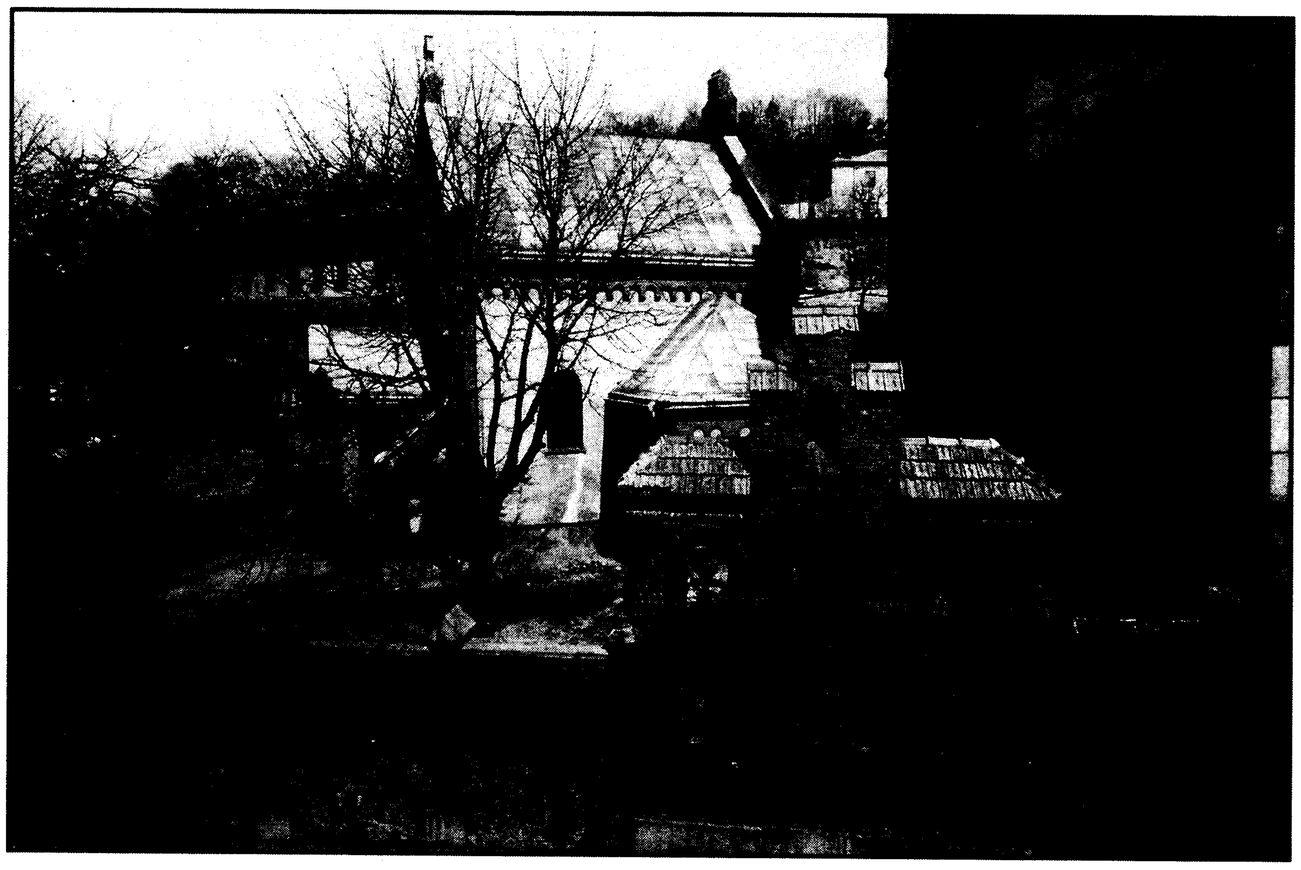


Сучасний вигляд костелу Івана Хрестителя

---

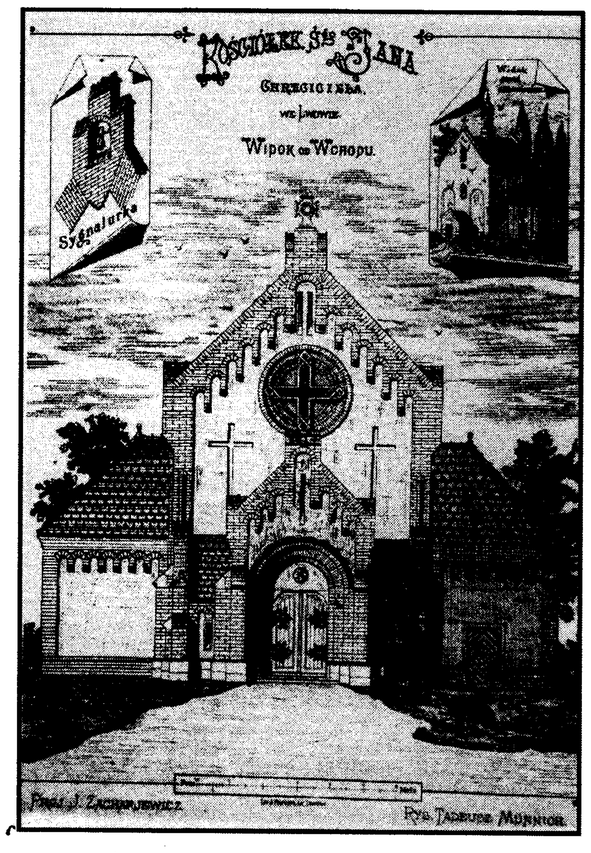
[4] *Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К., 1985. – С. 38; Александрович В. С. Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві // Україна в минулому. – Вип. 4. – К. – Львів, 1993. – С. 26-27.*

[5] *Гудима Ю. Переїзд св. Яцка Одровонжа через Галицьку Русь і найдавніші сакральні пам'ятки Львова // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали III міжнародної наукової конференції. – Львів, 2001. – С. 82-83.*

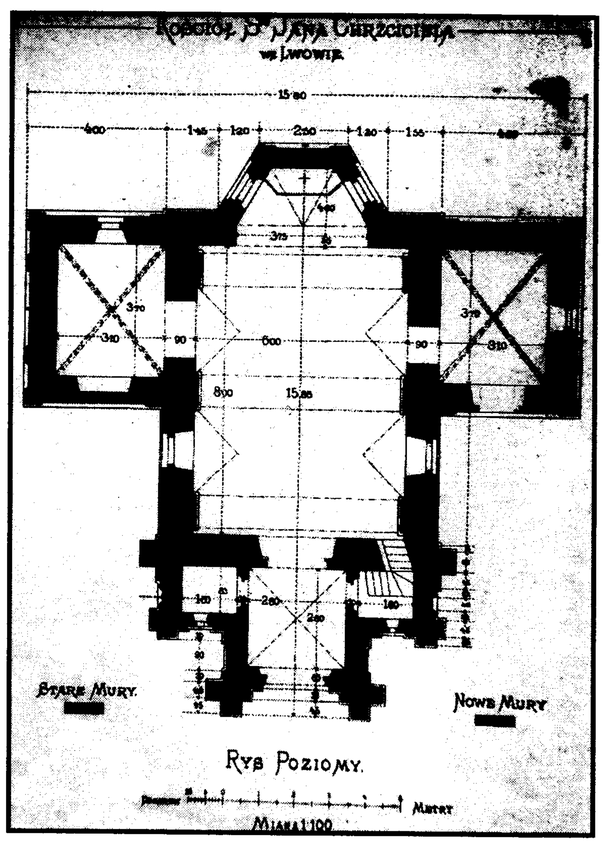


Вигляд костелу Івана Хрестителя в процесі реставраційних робіт, 1980-і рр.

Вигляд костелу Івана Хрестителя у 1980-і рр. Фасад



План костелу Івана Хрестителя, Юліана Захарієвича, 1887 р.



План реконструкції костелу Івана Хрестителя, Юліана Захарієвича, 1887 р.

ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ СИСТЕМИ "ЕЛЕКТРОНИЙ МУЗЕЙ" У ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЬВІВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ

Гулка Оксана

Швидкий розвиток комп'ютерних технологій в останні десятиліття призвів до автоматизації майже всіх видів діяльності суспільства.

На жаль, у такій сфері, як культура і, зокрема, в музеях, процеси автоматизації та впровадження комп'ютерної техніки відбуваються із значним запізненням і надто повільно.

Вже з середини 90-х років розпочалися спроби автоматизувати роботу музейних працівників, зокрема, науковців, проте всі вони носять локальний характер. Як правило, музеї закуповують комп'ютерну техніку, приймають на роботу інженера-програміста і намагаються своїми силами створити інформаційну систему обліку музейних фондів. Більшість таких спроб закінчується невдало. І тому є декілька причин: по-перше, створення програми відбувається не систематично, без наукового підходу; по-друге, невелика заробітна плата інженера-програміста, призводить до того, що людина розпочинає процес і через деякий час знаходить більш оплачувану роботу і залишає музейну установу, так і не закінчивши створення повнофункціональної інформаційної системи.

На сьогодні в Україні відомі декілька комп'ютерних програм автоматизації діяльності музейних установ, наприклад, комплекс "Пам'ятник" та "Мисленне древо", проте ці програмні комплекси мають ряд суттєвих недоліків і не можуть претендувати на якісний, повноцінний, загальнодержавний продукт.

Деякі українські музеї, зневірившись у можливості створити інформаційну систему власними силами та, не дочекавшись жодних зрушень у даному напрямку від держави, почали закуповувати російські програмні комплекси ("КАМИС", "Ника-музей"). Але, безумовно, це не вихід із становища. Хоча в Росії подібні інформаційні системи були розроблені достатньо давно та пройшли апробацію в багатьох музеях, але вони містять ряд недоліків, які не дозволяють повноцінно впроваджувати їх у діяльність українських музеїв. Наведемо тільки деякі із цих недоліків:

- висока вартість – середня ціна сягає до 10 000 $ (для порівняння в Європі такі програми коштують до 1 500 $);

- залежність від російського виробника – купивши програмний продукт, музей потрапляє в залежність від фірми-виробника, адже часто необхідно щось доробити чи виправити;

- російська термінологія і використання програм виключно російською мовою;

- не врахована специфіка роботи українських музеїв.

У 2000 році група молодих науковців (кандидат технічних наук, доцент Пелещишин А. М.; кандидат технічних наук, доцент Жежнич П. І. та асистент Гулка Т. Б.) кафедри "Інформаційні системи та мережі" (ІСМ, завідувач кафедри – доктор технічних наук, професор Пасічник В. В.) Національного Університету "Львівська Політехніка" розпочала дослідження у даній галузі з метою розробки методів і засобів для побудови прикладних програмних систем автоматизації діяльності музейних установ. В результаті цих досліджень на базі "Львівського історичного музею" була розроблена спеціалізована комплексна інформаційна система "Електронний музей", призначена для комп'ютеризації усіх сфер наукової роботи музеїв. "Електроний музей" якісно відрізняється від інших подібних систем, передусім *системним науковим* підходом до створення інформаційної системи.

У 2006 році кафедра ІСМ розпочала співпрацю із Львівською галереєю мистецтв із впровадження програмного забезпечення "Електронний музей" у її діяльність.

Маючи багато філій, а відповідно фондів та експозицій, створених за 100 років, збірка галереї є досить велика і різноманітна. Вона містить роботи європейських та вітчизняних майстрів, починаючи з IV ст. За технікою виконання твори діляться на наступні групи: живопис, скульптура (поділяється на 2 групи: скульптура I (кругла) і скульптура II (рельєф)), графіка (поділяється на 5 груп: графіка I (акварель), графіка II (пастель), графіка III (мініатюра), графіка IV (друкована графіка) і графіка V (рисунок)), нумізматика (поділяється на 6 груп: нумізматика I (монети), нумізматика II (пам'ятні медалі, жетони, плакетки), нумізматика III (нагородні медалі, ордени, нагрудні відзнаки), нумізматика IV (скарби), нумізматика V (значки), нумізматика IV (паперові гроші)), меблі, археологія, тканини, дорогоцінні метали, різне.

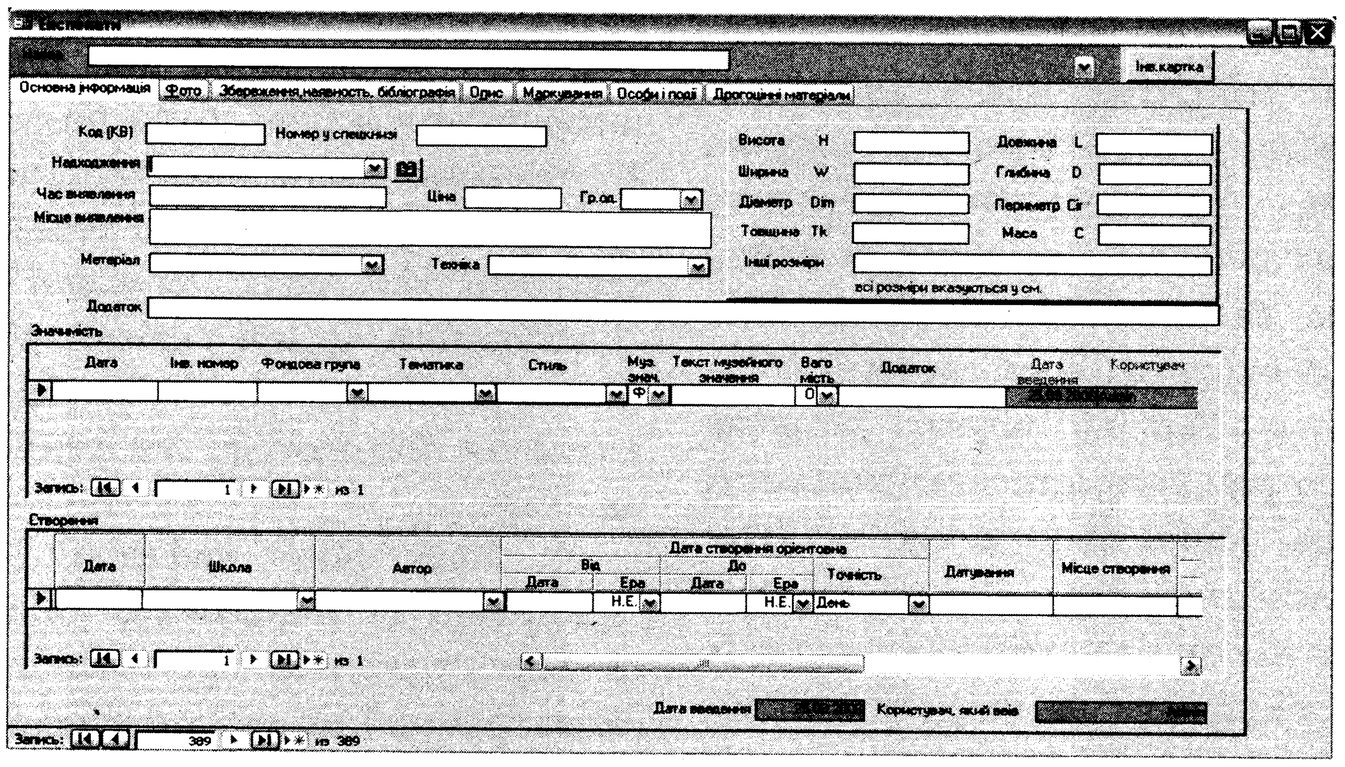
Одними із основних завдань галереї є збір та підбір експонатів, облік та інвентаризація, експозиційна та виставкова роботи, збереження та вивчення музейних фондів, міжнародна діяльність. До галереї досить часто звертаються закордонні музеї та музеї України за тимчасовим випозиченням експонатів для виставок. Крім постійних експозицій та тимчасових виставок, роботи можуть перебувати на реставрації, у фондах, в інших філіалах та установах. Рух експонатів відбувається досить часто. Всі види робіт супроводжуються великою кількістю паперових документів. Загалом працівники працюють старими методами, що суттєво зменшує продуктивність праці. Експонати відбираються за певними критеріями (автором, тематикою, датою створення тощо), а пошук відповідних карток (інвентарних, авторських) у багатотисячній картотеці є процесом довготривалим, особливо коли немає точних відомостей.

Для полегшення роботи музейних працівників Львівська галерея мистецтв застосувала наукову інформаційну систему "Електроний музей".

Основна форма системи "Електроний музей" призначена для детального введення інформації про музейний предмет згідно загальноприйнятих вимог і має 6 закладок:

- основна інформація;
- фотографія;
- збереження, наявність, бібліографія;
- опис;
- маркування;
- особи і події.

Перша закладка – це "*Основна інформація*", куди входять найважливіші дані про твір, а саме: назва, автор, інвентарний номер та номер КВ, походження (коли і звідки робота потрапила до галереї), матеріал, техніка, розмір, фондова група, а також тематика та стиль (мал. 1).



Мал. 1. 1-а закладка "Основна інформація"

Розширеною є колонка "автор", де заповнюється не тільки П. І. Б. автора, а й школа, дата створення, причому можна вказувати її (якщо відомо) з точністю до одного дня. Слід окремо зазначити, що система датування у музейній справі – достатньо складний процес. Це пов'язано з тим, що у більшості випадків невідомо точну дату створення твору. Інколи відомо рік створення, інколи тільки орієнтовне десятиліття, а інколи приблизний період вимірюється століттями. Спеціально для цього науковцями кафедри ІСМ було розроблено систему датування, яка призначена вирішувати проблеми неточностей датування і має різні ступені точностей: день, десятиліття, половина, середина, місяць, четвертина, третина, рік, століття.

Наприклад, відомо, що твір був створений орієнтовно у період з 1750 по 1775 роки. У такому випадку можна написати дату створення у період з 01. 01. 1750 до 01. 01.1775 рр. з точністю "середина", що означає середина XVIII ст. Також можна зазначити, що твір був створений у цей самий період, але з точністю "четвертина", що буде означати: твір був створений у третій четвертині XVIII ст. І в першому, і в другому випадку твердження є вірними, хоча, безумовно, друге твердження є точнішим.

Якщо взагалі невідома дата створення твору, у такому випадку можна орієнтуватися на

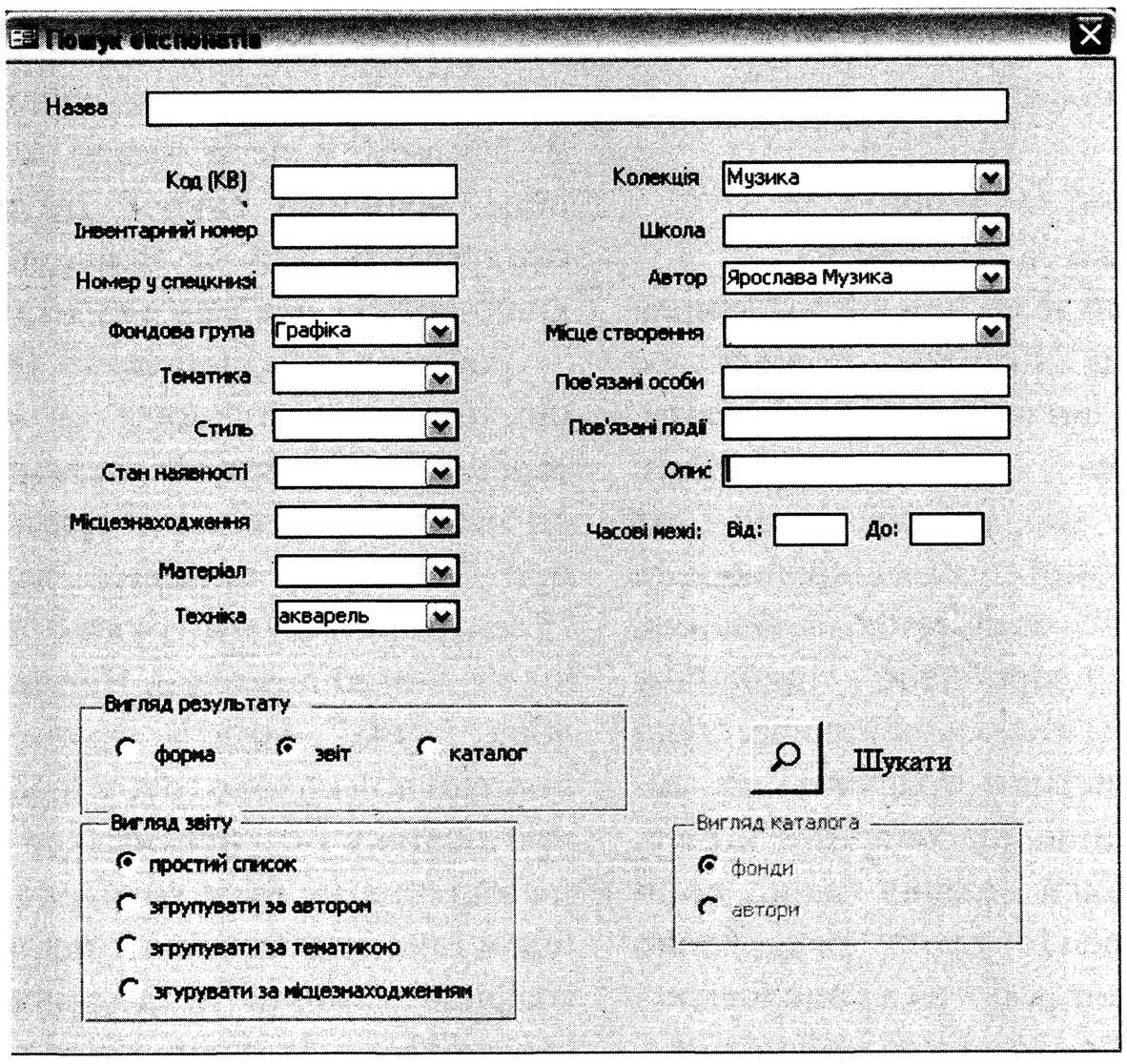
роки діяльності автора, за умови, що вони нам відомі.

Друга закладка – *"Фотографія"* призначена для збереження зображень музейного предмету, який описаний. Кількість фотографій для одного предмету є необмеженою. В поля третьої закладки *"Збереженість, наявність, бібліографія"* вписуються дані про стан збереження, місцезнаходження та історію переміщення. Четверта закладка *"Опис"* – призначена для внесення детального опису музейного предмету. У п'яту закладку, яка називається *"Маркування"*, вносяться написи на звороті та підписи і написи автора роботи, якщо вони існують. Окрім текстової інформації є можливість внесення фотографій написів та підписів. Шостою закладкою є закладка *"Особи і події"*, де можна описувати події чи осіб, пов'язаних з цією роботою.

Окремо необхідно згадати, що програма дозволяє вносити зміни в описах предметів без знищення вже існуючих даних. Наприклад, один науковець в описі роботи вказав, що робота виконана таким-то автором, проте з часом провели додаткові дослідження і виявилося, що автор зовсім інший. "Електроний музей" дозволяє внести нові дані (вказується автор атрибуції та дата внесення змін) та зберегти старі.

«Електронний музей", в першу чергу, орієнтований на автоматизацію наукової роботи працівників музею. Окрім функції накопичення інформації про музейні предмети, "Електроний музей" дає можливість здійснювати відбір даних за заданими критеріями за допомогою системи пошуку і дозволяє групувати ці результати (мал. 2):

- за назвою;
- за автором (Іван Труш, Ярослава Музика, невідомий художник, невідомий майстер та ін.);
- за школою (українська, львівська, російська, німецька, школа Бойчука та ін.);
- за збіркою (зб. Я. Музики, зб. Пінінського, зб. Лозинського та інші);
- за фондовою групою (живопис, скульптура, графіка та ін.);
- за інвентарним номером та номером книга вступу (КВ);
- за датою створення (рік, кінець XIX ст., початок XX ст. та ін.);
- за тематикою (портрет, пейзаж, натюрморт, побутовий жанр, свічники, посуд та ін.);
- за місцем розміщення (експозиція (Стефаника, 3); фонди (Золочів), експозиція (Олесько) та ін.);
- за матеріалом (скло, папір, полотно, метал, камінь, дерево та ін.);
- за технікою (олія, акварель, олівець, лінографюра, різьба, пастель та ін.)



Мал. 2. Форма пошуку "Електронного музею"

Дана програма дозволяє здійснити відбір і підготовку матеріалів для публікацій, виступів, виставок, каталогів. Інформацію можна одержати у вигляді списків, актів, інвентарних та наукових карточок, компактних звітів.

Як видно з мал. 2, результат пошуку можна отримати в одному з 3-х виглядів. "Вигляд результату" дозволяє одержати кінцеву інформацію у вигляді форми, звіту, каталогу.

Результат у вигляді "Форма" – це основна форма "Електронного музею", до якої входять 6 закладок (про що вже було попередньо сказано), що містять всю необхідну інформацію про музейні предмети, знайдені системою пошуку за заданими критеріями. (мал.1). Для отримання результату необхідно відзначити кнопкою мишки пункт вибору "форма" і, відповідно, "Шукати". За таким самим принципом отримується результат інформації у вигляді звітів чи каталогів.

Результат у вигляді "Звіт" – це звичайний табличний список із знайденими роботами, в який входять такі характеристики музейного предмету, як: інвентарний номер, назва, автор, матеріал, техніка, розмір, тематика, колекція, КВ. При необхідності звіт можна перевести у "Word" або "Excel" для подальшої обробки і друку. В "Excel", в залежності від кінцевої мети складання звіту, можна відібрати необхідні характеристики для даного списку, а непотрібні – знищити.

Результат у вигляді звіту поділяється на :

– простий список, де вказані знайдені музейні роботи, розміщені за порядковим інвентарним номером;

- список, згрупований за автором;

- список, згрупований за тематикою;

- список, згрупований за місцем знаходження.

Результат у вигляді "Каталог" поділяється на "фонди" і "автор", що означає, що роботи, відібрані для каталогу, можна групувати за фондовою групою або за авторами. Слід відзначити, що каталожний список відрізняється від списку у вигляді звіту за формою складання. Авторами програми розроблено спеціальну форму списків для підготовки каталогів, куди входять такі характеристики предмета, як: автор, назва, рік створення, інвентарний номер, а також підписи і написи авторів (якщо вони існують). Для цих списків також розроблено автоматичне групування робіт за хронологією і автоматичне сортування авторів за алфавітом.

Відділ "Європейського мистецтва XIX-XXI ст." у 2006 році розпочав роботу над підготовкою першого каталогу, який буде виданий за допомогою "Електронного музею", – каталогу збірки Я. Музики (1894-1973), яку художниця подарувала ЛГМ і яка складає 2 317 музейних предметів. В цю збірку входять роботи самої Я. Музики, багато творів відомих українських художників, а також російських, польських, французьких майстрів XVII-XX ст., що належать за технікою виконання до різних фондових груп: живопису, скульптури, графіки, меблів, різного. Вся інформація введена працівниками відділу з інвентарних карточок у програму "Електоронний музей".

Каталог складатиметься із двох частин: "Твори Я. Музики" та "Збірка Я. Музики", які будуть групуватися за хронологією та за фондовими групами. Для отримання необхідних матеріалів використовується система пошуку "Електронного музею", за допомогою якої відбираються і групуються роботи за вищевказаними критеріями. Для укладання першої частини каталогу "Твори Я. Музики" у полях "фондова група", "автор", "колекція", "техніка" задані відповідні критерії, що видно на мал. 2. У цю частину каталогу входять живопис, графіка, скульптура, різне Я. Музики, які будуть сортуватимуться за матеріалом і технікою виконання, а також автоматично групуватимуться за датою створення.

Для побудови другої частини каталогу "Збірка Я. Музики" – замість поля "автор" заповнимо тільки поле "колекція", оскільки у дану частину входять твори різних художників зі збірки Я. Музики, а не її власні, а також заповнимо поле "фондова група". Друга частина також сортуватиметься за фондовими групами і за хронологією, але вже в межах одного автора.

Робота над каталогом зб. Я. Музики показала, що, відбираючи твори за відповідними критеріями за допомогою системи пошуку, не завжди можна знайти всі потрібні роботи, оскільки при внесенні окремих даних у програму "Електроний музей" були допущені граматичні чи механічні помилки. Наприклад, у поле "фондова група" замість групи "живопис" було внесено помилково групу "графіка" і, відповідно, при пошуку і групуванню за фондовою групою ця картина не буде знайдена, а також виникне недостача живопису та неправильна кількість графіки у збірці Я. Музики. Такі неточності стосуються всіх полів опису предемета.

Ще однією проблемою при внесенні даних є написання зайвих знаків перед або після слова.

Це може бути пропуск (пробіл), крапка, кома, які внесені у поля, що становлять критерії потенційного відбору. Необхідно, щоб всі, хто вводить інформацію, чітко працювали за визначеними і узгодженими правилами внесення даних. Слід відзначити, що ряд помилок програма відслідковує і не допускає їх виникнення, наприклад, це стосується поля, куди вписується номер КВ. Як відомо, цей номер не може повторюватися, тому при другому його внесенні програма блокує його написання, що означає допущення помилки у написанні номера КВ. Проте, хотілось би щоб програма "Електроний музей" відслідковувала більше помилок, наприклад, знищення зайвих пробілів і крапок.

В перспективі "Електроний музей" можна буде впровадити у кожний філіал галереї із централізованим сервером, у зв'язку з чим галерея матиме весь облік експонатів як в електронному, так і у текстовому вигляді.

Після внесення даних про новий музейний предмет в "Електроний музей" для обліку галереї, окрім багаточисленних звітів, науковіпрацівники мають змогу друкувати інвентрану карточку та уніфікований науковий паспорт (наукову карточку) цього твору, зразки яких внесені у дану програму. Як видно з мал. 1, справа угорі є кнопка "Інв. картка", тож, якщо натиснути сюди мишкою, видруковується заповнена інвентарна карточка певного музейного предмета.

Однією із важливих діяльностей галереї є виставкова, яка вимагає відбору музейних предметів за різними критеріями в залежності від теми: за автором, за тематикою, за стилем, за періодом і т. д. Для прикладу візьмемо виставку під назвою "Пейзаж кін. XIX ст.", для якої будуть відбиратися речі через систему пошуку за тематикою та датою створення, або "Виставка, присвячена творчості Я. Музики", де речі будуть відбиратися тільки за автором. Окрім цього необхідно знати в якому стані знаходиться предмет, чи придатний він до експонування (транспортування) та його місцезнаходження. Після відбору робіт, необхідна супроводжуюча документація (акти, списки), відповідні каталоги, буклети, етикетки. На сьогоднішній день електронна система вже "вміє" здійснювати відбір робіт за заданими критеріями. На завершальній стадії знаходиться розробка модулю науковцями, який призначений для формування супроводжуючої інформації та етикеток.

Слід наголосити, що використання інформаційної системи набагато полегшить і прискорить роботу працівників галереї. Комп'ютеризація дозволяє:

- оформлювати всі види облікових документів у повній відповідності з діючою інструкцією з обліку й зберігання музейних цінностей;
- реєструвати у електронному вигляді нові поступлення, видачу та повернення творів;
- створити комп'ютерну версію для обліку творів тимчасового зберігання, книг вступу, інвентарних книг, а також інвентарні та наукові карточки;
- отримати необхідні довідки в електронному і паперовому варіанті;
- отримувати статистичні дані;
- відслідковувати місцезнаходження, фіксувати стан збереження і його зміни для кожного музейного предмету.

Формування інформаційної бази даних дозволяє не тільки автоматизувати внутрішню діяльність, але, водночас, покращити, зробити ефективнішою освітню роботу. Підготовлені каталоги, буклети та інші видання сприятимуть зростанню зацікавленості збіркою галереї.

Впровадження інформаційних технологій необхідне для швидкої та ефективної роботи музейних працівників, яке якісно змінить роботу галереї (та інших музейних установ), і все більше задач перенесе на комп'ютерну основу.

ДО ПИТАННЯ МОЖЛИВОГО АВТОПОРТРЕТУ СКУЛЬПТОРА І. Г. ПІНЗЕЛЯ

Віра Стецько

Кожне нове відкриття виникає на перехресті гіпотези та її заперечення. І це нове визначення, що народжується на перетині інколи протилежних думок, породжує нові процеси атрибуційного дослідження довкола даної проблеми. І тут не існує уставлених правил у пошуках істини, чи її заперечення, тут спрацьовує динаміка аргументованих фактів, які у своїй цілісності, як ідеї, можуть утверджувати дану гіпотезу, як правомочну, на рівні існування в мистецтвознавчих розробках. Досвід атрибуційної практики знайомить нас з цілою низкою прикладів, коли сміливі гіпотези, ставали тими першими "ластівками" в поглибленому дослідженні теми, були "вдалим ключем", який допоміг привідкрити двері таємничості певного мистецького явища. Хочеться вірити, що така участь і висунутої гіпотези, про зображення можливого автопортрету Іоана Георгія Пінзеля на передпліччі скульптури "Алегорії Мужності" (1750-ті рр.).

Скульптура походить з Покровської церкви з Бучача, яка була споруджена на місці старої, за одними твердженнями у 1765-1766 роках (вірогідно, архітектор-інженер станіславської фортеці капітан А. Шюльтцер (Шільцер) однак, оскільки в церкві були роботи Іоана Георгія Пінзеля, могла була бути споруджена і у 1755 році (тоді б її проектував архітектор Бернард Меретин, як писав Григорій Логвин, що з архітектурного погляду Покровська церква – рядовий твір Меретина)[1], існує ще одна гіпотеза, а саме, що вівтарі, царські та дияконські врата були перенесені із старої церкви у новозбудовану і ця думка – найвірогідніша (авт.). У візитаційному акті від 11 березня 1743 році було написано: "Церква Богородиці, мурована, дуже стара, без склепіння, гонтами побита, як давно існує ніхто не пам'ятає...".[2] А від 18 червня 1761 року читаємо : "Церква під титулом Протекції Богородиці з прибудованим дерев'яним бабинцем, уся мурована, тільки всередині без склепіння і всюди має багато тріщин, ззовні триверха, гонт осипався, сама по собі невелика... над вівтарем напис: 1709 р... Деісус цілий з апостолами, пророками, царськими вратами і намісними образами давньої сницарської роботи і помальована"[3].

Камінь з розібраної старої церкви використали на будівництво нової, площу на якій зводили храм, значно підняли, підсипавши землею, і укріпили з півдня і сходу кам'яною стіною.

Покровська церква – однонефна, тридільна. В плані являє собою рівнокінцевий хрест. Неф, абсида і притвор однакової висоти, прямокутної форми в плані, із заокругленими кутами. Центральна частина була завершена банею з ліхтариком (втрачені під час Другої світової війни). Із заходу до церкви прибудований дерев'яний притвор. Стіни споруди товсті, зовнішні кути заокруглені, цоколь високий, підкреслений валиком. Кошти і матеріали на будівництво храму виділяв граф, канівський староста Микола Потоцький. Внутрішнє оформлення – різьблені вівтарі з фігурними скульптурами виконали скульптори: Пінзель (бічні вівтарі – Миколая і Вознесіння, а також амвон) і Ф. Олендзький або М. Філевич (головний вівтар)[4].

Як відомо, для бічного вівтаря св. Миколая Іоан Георгій Пінзель виконав алегоричні постаті Віри, Мужності, Мудрості, св. Товія. На старих світлинах, у виданні Збігнєва Горнунга[5], зображено фрагменти інтер'єру Покровської церкви, на яких добре проглядається скульптура Мужності, яка була встановлена справа на бічному вівтарі св. Миколая. Хочеться відзначити вдале об'ємно-просторове рішення скульптури, яка ніби зависає у повітрі, в плавних граційних рухах менуету.

Атлетичне, анатомічно правильно збудоване тіло юнака, прикрите тунікою, яка спадаючи, оголює торс і обидві ноги до колін. Один з кінців драперії, перекинутий через ліве плече. Легка драперія, викладена широкими складками, спадає ззаду фігури, клубочиться вигинаючись на рівні бедер, стрімко пульсує у різні сторони, інколи ніби відривається від постаті. Корпус фігури спірально вигнутий, вага тіла перенесена на ліву ногу, права зігнута в коліні, відведена назад. Ліва рука піднята вгору, права опущена, відведена вбік. Іоан Георгій Пінзель, тільки з

йому притаманним використанням відмінних принципів різьби у трактуванні постаті та драперії, власне і будує образ, анатомічно проробляє мускули, сухожилля оголених частин тіла і узагальнено моделює волосся на голові, що вибивається з-під шолома, декоративно узагальнено трактує драперії, які ніби існують самі по собі, ширяють в повітрі, наповнюючи простір довкола фігури. Автор в цій роботі дотримується традиційних прийомів в техніці обробки дерева (липи), після цього покриває білою фарбою з фрагментарним використанням позолоти.

Саме скульптура Мужності стала знаковою в атрибуційній роботі над встановленням зображення автопортрету І. Г. Пінзеля.

У кінці 1980-х років, у Покровській церкві відкрили Музей природи, перепроектували інтер'єр, алегоричні постаті з вівтарів були демонтовані і зазнали певних пошкоджень. Саме на цей час припадає нова третя хвиля дослідження творчості Іоана Георгія Пінзеля: готується перша велика виставка врятованих робіт сницаря "Майстер Пінзель – легенда і реальність", яка експонувалася в Олеському замку, Львівській картинній галереї, залах Академії мистецтв у Москві, Вільяновському замку біля Варшави у Польщі. Таким маршрутом помандрували і роботи І. Г. Пінзеля, які раніше прикрашали вівтарі Покровської церкви.

У 1993 році скульптури І. Г. Пінзеля, з дозволу Бучацької районної адміністрації, я перевезла до Тернопільського обласного краєзнавчого музею, де виразно виокремився фонд барокової скульптури, більшість з яких була привезена в музей членами наукових експедицій з понищених костелів та храмів Тернопільщини.

Долею випадку склалося так, що саме у рік, проголошений Роком Пінзеля, при фотографуванні пам'яток XVIII сторіччя, я виявила зображення на передпліччі скульптури "Алегорія Мужності (ТОКМ-176), яке, на мою думку, є автопортретом Іоана Георгія Пінзеля.

Стержнем атрибутивної методики став стилістичний аналіз даного твору на всіх рівнях його образно-виражальної структури, а також методом порівняльного аналізу аналогічних мистецьких явищ, я дедалі більше впевнювалася у вірогідності даної гіпотези. Враховуючи дослідження Збігнєва Горнунга[6], який вбачав стильову та ідейну спорідненість праць Іоана Георгія Пінзеля з з скульптурою чеської школи другої пол. XVIII ст., а також перегуки його творчості з рельєфною пластикою австрійських майстрів, він доводить своє бачення впливу на празьку скульптуру італійської та південнонімецької школи. Цієї ж думки дотримується і польський науковець К. Каліновський, який дошукується інспірацій Пінзеля в творчості бернінівської пластики, на що звертає увагу і львівський дослідник творчості І. Г. Пінзеля академік Володимир Овсійчук. Розвиваючи ці дослідження, доходимо висновку, що часто у своїй творчості І. Г. Пінзель, інтерпретуючи, повторює певні іконографічно-композиційні схеми попередників – представників цих шкіл.

Барокові концепції прийшли в творчість майстра не через "треті руки". Відчувається, що він був безпосередньо знайомий з кращими зразками епохи Відродження, як з скульптурами Берніні, так і творчістю близького йому по духу Мікеланджело. У своїй творчості І. Г. Пінзель спирався на засади величної епохи Відродження, що залишила нам чимало прикладів, коли мистці вводили свої автопортрети у сюжети власних композицій, як до прикладу Рафаель, що зобразив себе в композиції фрески "Афінська школа", чи драматичний геній Мікеланджело, який зобразив свій автопортрет у вигляді трагічної маски, на здертій шкірі апостола Варфоломея, яку апостол сам тримає в руці на фресці "Страшного суду" на плафоні Сікстинської капели.

Аналізуючи обидва пластичні зображення, а саме, на шкірі Варфоломея, виконане Мікеланджело, та на передпліччі Мужності, вирізьблене Пінзелем, впевнюєшся, як багато спільного в образному та пластичному трактуванні автопортретів. Хочеться відзначити, насамперед, використання авторського прийому: зображення власне на шкірі, як основі, що перебуває в пластично-динамічному стані, відповідно задуманого авторами руху, звисаючої шкіри Варфоломея, відведеної назад руки атлетичної Мужності.

Умовні складки шкіри деформують пластичні лінії образу лиця, завдяки чому автори досягають найхарактерніших власне автопортретних ознак, вони не прикрашають, не стилізують до естетично-змодельованих схем образів, відтворювальних у замовній сакральній скульптурі, а в реалістично-жорсткій сміливій манері передають характерний трагізм власне своєї індивідуально-портретної характеристики. В зображенні–портреті на плечі скульптури

Мужності немає нічого спільного з тими декорованими вставками, якими послуговувалися автори античного мистецтва, які на обладунках міфологічних образів, часто зображали Горгону Медузу[7] та інш., а також європейських художників[8], які використовували міфологічні образи на щитах, військових обладунках, для підсилення портретних характеристик полководців, визначних особистостей, тобто, вводили алегоричні зображення для розкриття внутрішніх достоінств портретованих.

В нашому випадку спрацьовує зворотній принцип: на Алегоричній постаті Мужності Іоан Георгій Пінзель зобразив реальний образ – свій автопортрет, постаті трагічної та титанічно працездатної, що відповіла своєму часові безцінними пам'ятками дерев'яної та кам'яної пластики.

Детальніше проаналізуємо зображення–портрет на передпліччі скульптури "Алегорія Мужності", який сповнений безмірного трагізму, окутаний настроєм драматичної фатальності, життєвої безвиході. Ймовірно, що Іоан Георгій Пінзель залишив нам свій автограф, єдине пластичне зображення автопортрету, яке дійшло до нас з тих часів. І хочеться вірити, що унікальна знахідка проллє світло на загадкову постать трагічного генія, яким повстає маестро із зображення, виконаного у такому виразному психологічно-екзольтованому драматичному втіленні.

Примружені ледь випуклі очі з високими надбрівними дугами, широкий ніс, повні губи, напіввідкритий рот на круглому одутлому обличчі. Вся широка гама душевних порухів деформує, спотворює його, набуває драматичної рельєфності на гладкій поверхні плеча скульптури атлетичної Мужності, яке водночас слугує переконливо вписаним чолом автопортрету. Площини деталей обличчя, носа, чола розміщені під різним нахилом до джерел світла, неймовірно трактовані заглибини і виноси форм, створюють небачені досі в творчості Пінзеля емоційно-художні ефекти, вони вражають гостротою характеристики, широтою пластичних зіставлень. Інколи складається враження якоїсь недомовленості, ескізної етюдності різця.

Чому саме на плечі "Алегорії Мужності" зобразив себе І. Г. Пінзель? Можливо, в цьому рішенні автора є дещо асоціативно-символічне. Із скупих біографічних штрихів, які відомі нам про І. Г. Пінзеля, аналізу творчої спадщини, вимальовується особистість скульптора трагічної долі, якому потрібно було чимало зусиль і мужності, щоб нести на своїх плечах хрест, подарований долею, який важкими раменами впирався в зранену душу, що німим криком відлунювався у вічності. І яка важка була його життєва ноша, що донині ми не можемо осягнути весь її тягар?

Примітки:

[1] Логвин Г. Н. По Україні. – Київ:Мистецтво, 1968. – С. 312.

[2] Slownik artystow polskich i obcych w Polsce dzialajacych. – T. 1. – Warszawa, 1971.

[3] Slownik geograficzny Krolewstwa Polskiego i innych krajow slowienskich. – T.1. – Warszawa, 1880. – S. 433-434.

[4] Sprawozdania Grona c.k. korespondentow i konserwatorow Galiciji Wschodniej. Teka. – Tom III. – Styczen-grudzien, 1907. – №№ 52-62. – Lwow, 1908, №№ 44-51. – Lwow, 1907.

[5] Hornung Z. Majster snycerz : Karta z dziejow polskiej rzezby rokokowej. – Wroclaw, 1976.

[6] Там же.

[7] Горгони в грецькій міфології – чудовиська, народжені від морських божеств Форкія і Кето, внучки землі Геї і моря Понта. Горгони – три сестри: Сфено, Евріала і Медуза. Старші – безсмертні, молодша (Медуза) смертна. Відрізняються жахливим виглядом: крилаті, покриті лускою, із зміями замість волосся, з кликами.В міфах про Горгону відображена тема боротьби олімпійських богів з хтонічними силами.

[8] Караваджо. Голова Медузи. Бл. 1600 р. Флоренція, галерея Уффіці. Рубенс. Персей і Андромаха. Бл. 1620-1621 рр. На щиті Персея – зображено Горгону Медузу. Рембрандт. Беллона, 1663, Нью-Йорк, Метрополітен музей та інш.

ЗАУВАГИ ЩОДО ГРОШОВИХ ВИПЛАТ МАЙСТРОВІ ПІНЗЕЛЕВІ ЗА ВИКОНАНІ НИМ РОБОТИ У ЛЬВІВСЬКОМУ КАТЕДРАЛЬНОМУ СОБОРІ СВ. ЮРА

Шенгера Борис

Рахунки церковної фарики св. Юра вимагають детального аналізу і розв'язання всіх проблем щодо скульптур, які встановили на фасаді церкви св. Юра

T. Mańkowski. Lwowska rzeźba rokokowa, Lwow 1937, s. 84

У 1740-х роках у Львові вирішили збудувати новий катедральний храм для греко-католицької громади. Ініціатором будівництва був львівський єпископ та митрополит київський Атанасій Шептицький. Мури старої церкви почали розбирати у 1743 році. 26 червня 1744 року фундатор церкви св. Юра Атанасій Шептицький підписав угоду з архітектором Бернардом Меретином на будівництво нового храму, а 1 жовтня 1744 року було освячено і закладено наріжний камінь церкви. 23 серпня 1746 року помирає Атанасій Шептицький. За заповітом, він доручає завершення будівництва храму своєму брату і наступнику на святоюрському престолі – Левові Шептицькому, залишивши для цього 116820 золотих. Будівництво храму продовжувалося, але очевидно досить повільно. Важко сказати чи велися роботи при єпископі Онуфрію Шумлянському (1746-1749).

У 1749 році львівську єпархію очолив єпископ Лев Шептицький. 31 березня 1750 року Лев Шептицький підтверджує угоду свого померлого брата з архітектором Бернардом Меретином. 14 березня 1754 року Лев Шептицький укладає нову угоду з архітектором Бернардом Меретином на продовження будівництва катедрального собору. У нову угоду внесено значні зміни. На закінчення будівництва виділена сума – 162 000 золотих. Бернард Меретин повинен був завершити роботи через 9 років від дати підписання угоди – приблизно у 1763 році.

Угода від 14 лютого 1754 року з доповненнями від 26 лютого 1756 року налічує 40 пунктів. Нас цікавить початок угоди – загальна сума 162000 золотих. Пункт № 6, де йдеться про виготовлення фігур св. Атанасія, св. Лева та св. Юрія на коні, та пункт № 31, де чітко вказано, що на будівництво церкви кожного року потрібно витрачати по 18000 золотих[1]. Суму потрібно було витрачати двома частинами, по 9000 золотих кожні півроку. Зазначувалось, що можливі відхилення грошових витрат у певні роки як в сторону збільшення так і їх зменшення, але загальна сума повинна залишатись незмінна – 162000 золотих.

Після завершення будівництва церкви святого Юра, (згідно умови – 1763 рік), Петро Білянський, на той час канонік церкви св. Юра і провізор святоюрської фабрики зробив ревізію всіх грошових витрат на будівництво церкви св. Юра І знайшов помилки у сумах витрат фабрики за 1759-1761 роки. Він власноручно виправляє помилки у книзі Генеральних Рахунків доходів та витрат на святоюрську фабрику в 1750-1778 рр. Спочатку він вказав на щорічні суми витрат, які були записані в книгах.

– 1759 рік – спочатку П. Білянський не вказує суми.

– 1760 рік – вказано витрати на скульптора -800 золотих 10 грошів.

– 1761 рік – перша частина – 11254 золотих 96 грошів і друга частина – 11424 золотих 26 грошів – загальна сума витрат за 1761 рік 22769 золотих 22 грошів. Але в цій сумі витрат він знайшов помилку – було додано суму витрат майстрові Пінзелеві за 1760 рік – 799 золотих 20 грошів. Він відняв суму витрат на майстра Пінзеля за 1760 рік і отримав загальну суму витрат на львівську катедру св. Юра за 1761 рік.

Документи підверджують, що Петро Білянський, зробивши ревізію витрат, отримав такі результати:

– до витрат 1759 року він додав витрати на скульптуру св. Юрія, грошову оплату майстрові Пінзелеві, витрати на виготовлення скульптур св. Лева та св. Атанасія (на жаль, у документах не вказана сума витрат на скульптуру та майстра Пінзеля) і отримав загальну суму витрат – 14204 золотих 11 грошів.

– 1760 рік – витрати на скульптуру, а, отже, на Пінзеля 800 золотих 10 грошів плюс 799 золотих 20 грошів від суми 1761 року.

[1] *T. Mańkowski. Lwowskie kościoly barokowie. – s.142.*

– 1761 рік – загальна сума витрат – 21880 золотих 2 гроші – мінус 799 золотих 20 грошів, оплачених майстрові Пінзелеві у 1760 році. На основі цих даних можна зробити висновок, що суми які виплачувались майстрові Пінзелеві були в розмірі 800 золотих, очевидно за кожну скульптру.

Натомість Т. Маньковський вказав суму 22679 золотих[2], які нібито було виплачено майстрові Пінзелеві, а З. Горнунг назвав астрономічну цифру – майже 37000 золотих[3] – майже четверту частину від загальної суми на будівництво. Однак на стор. 51 вищевказаної праці він називає цифру біля 38000 золотих.

Помилкові твердження дослідників Т. Маньковського та З. Горнунга можна пояснити тим, що загальні суми щорічних витрат фабрики на будівництво церкви св. Юра вони приписали лише скульптору Пінзелеві.

Т. Маньковський, взявши загальну суму витрат на будівництво собору св. Юра у 1761 році – 21880 золотих, доплюсував до них чомусь записану суму для майстра Пінзеля з 1760 року 799 золотих і, отримавши 22679 золотих, безпідставно приписав суму витрат на будівництво церкви св. Юра лише майстрові Пінзелеві.

З. Горнунг взяв частину загальних витрат на будівництво собору з 1759 року 14204 золотих, додав до них суму загальних витрат за І півріччя 1761 року – 11254 золотих і ІІ півріччя 1761 року – 11424 золотих, отримав астрономічну суму біля 37 000 золотих, яку ніби-то заплатили лише майстрові Пінзелеві.

Аналізучи архівні документи, можна зробити висновок, що майстрові Пінзелеві за встановлення кам'яних фігур на фасаді собору св. Юра було заплачено у 1760 році дві суми – 800 золотих та 799 золотих 20 грошів. Ці суми реально відповідають вартості виготовлення двох фігур – св. Атаназія та св. Лева. Для порівняння – скульптору С. Фесінгеру за встановлення шести аналогічних кам'яних фігур на фасаді костела св. Йосифа в Підгірцях Вацлав Жевуський у 1762-1763-х роках заплатив по 900 золотих за кожну.

Щодо фігури св. Юрія на коні, то на її виготовлення на цей час орієнтовно могли б затратити не більше 3000 золотих.

Проблема встановлення реальної суми грошей, які отримав майстер Пінзель полягає в тому, що сума вартості виготовлення скульптур була заложена у загальну суму щорічних витрат на ведення святрюрської фабрики – 18 000 золотих. Згідно угоди, за виготовлення фігур перед єпископом Левом Шептицьким відповідав не майстер Пінзель, а архітектор Бернард Меретин. Очевидно, смерть Б. Меретина 1759 року була причиною загальної ревізії грошових витрат на ведення святоюрської фабрики. Потрібно зазначити, що ревізія була проведена каноніком Петром Біянським значно пізніше. Саме він у своїх звітах подав інформацію, що над виготовленням фігур св. Атаназія, св. Лева та св. Юрія на коні працював майстер Пінзель. Але остаточно фігура св. Юрія була завершена значно пізніше, у 1772 році. 22 червня 1772 року маляреві Юрію Домковичові було заплачено 36 золотих за шпаклювання, малювання та позолоту св. Юрія та коня[4].

Щодо самого майстра Пінзеля, то автору вдалося знайти декілька прізвищ митців які могли би мати відношення до нашого скульптора.

Pintz, Johann Georg
Penz, Johann Georg

2) Pintz, Johann Georg, Innenansicht der evangelischen Pfarrkirche Sankt Jakob in Augsburg, Erinnerungsblatt anläßlich der Renovierung von 1726, um 1730, Erinnerungsblatt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 4876

Enkmalpflege

Johann Georg Pintz, artist

German, 1697-1767

Artist: Johann Georg Pintz, after Salomon Kleiner

Nationality: German

Artist Dates: 1697-1767/68?

Franz de Paula Penz

Franz de Paula Penz (* 1. April 1707 in Navis, Tirol, † 12. März 1772 in Telfes, Tirol) war Pfarrer und Kirchenbaumeister und erbaute unter anderem die Pfarrkirchen von Fulpmes, Neustift und Schönberg sowie die Wiltener Basilika in Innsbruck. Ebenfalls ein Werk Franz de Paula Penz' ist das barocke Widum (Pfarrhof) in Fulpmes.

---

[2] *T. Mańkowski. Lwowska rzeźba rokokowa. – Lwow, 1937. – s. 88*

[3] *Z. Hornung. Majśter Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowiej. – Wroclaw, 1976. – s. 80*

[4] *Swiencickyj Ilarion, Rachunki robot malarskich I rzeźbiarskich w katedrze św. Jura we Lwowie w latach1768-1779. – DS, I, 1938. – s. 151.*

Literatur von und über Franz de Paula Penz im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek

E. Benezit. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris, Librairie Gründ, 1976.

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, volume XXXI.

Додатки:

Витяги із кошторису на ремонтні роботи церкви св. Юра, єпископського палацу та господарських будинків при церкві св. Юра.

1. 9 березня 1775 року Лев Шептицький уклав угоду з львівським купцем Ріттером щодо зеркал до палацу. Зеркала повинні бути з Венеції, а не з Відня. Розміри повинен дати Архітектор Кульчицький[5].

2. 15 травня 1782 року адміністрацією церкви св. Юра було укладено угоду з малярем із Мілану Каролем риск (Karolus Fryzc) щодо побілки інтер'єру церкви св. Юра за 3100 золотих[6].

3. 25 липня 1782 року золотар Манек (Manek) підписав контракт на виготовлення єпископського пасторалу: w laskę starey w jakej jest proby srebra,w tey samey być ma[7].

4. Витрати на фабрику церкви св. Юра за 10 років – 1781-1790 становили 57000 золотих 25 грошів[8].

Уточнення та доповнення щодо виготовлення центрального вівтаря в церкві св. Юра

Специфіка центрального вівтаря в церкві св. Юра полягає в тому,що він поєднує в собі християнські традиційні засади Заходу та Сходу. Своєрідний симбіоз, сплав західної та східної вітки християнства, де поєдналися здавалося би непримиримі два світогляди та світи. Ідея створення вівтаря належить єпископові Атанасію Шептицькому. Реалізували його задум наступники – Лев Шептицький та Петро Білянський.

Відомо, що царські та дияконські врата (як елемент вівтаря, а не іконостасу за твердженням святоюрської адміністрації) виготовив скульптор Себастіан Фезінгер (Фесінгер) у 1768 р. З. Горнунг вважав, що скульптор С. Фезінгер (Фесінгер) працював і над виготовленням великого вівтаря в церкві Юра[9]. Він стверджував, що цей скульптор 23 жовтня 1768 р. отримав 300 золотих за виготовлення вівтаря, а кілька днів пізніше – 28 жовтня – аналогічну суму за виготовлення царських врат. Автор посилався на рахунки, які опублікував Ілларіон Свєнціцький. Насправді у цих рахунках йдеться про одну дату – 23 жовтня 1768 року[10]. У загальних рахунках царські врата включено у вівтарний ансамбль. В окремих особистих рахунках конкретизується, що скульптор С. Фезінгер (Фесінгер) отримав 300 золотих 23 жовтня 1768 р. за виготовлення царських врат.

Традиційно вважається, що центральний вівтар у церві св. Юра виконав скульптор М. Філевич у 1770 році. Дійсно, з 15 липня 1770 р. по 5 лютого 1772 року скульптор М. Філевич отримав 600 золотих за спорудження центрального вівтаря[11]. Насправді 1770 рік можна вважати початком робіт над виготовленням центрального вівтаря у церкві св. Юра. У рахунках витрат фабрики при церкві св. Юра під літерою "С" йдеться про витрати на великий вівтар[12] у 1775 році. З. Горнунг вважав, що центральний вівтар та амвон у церкві Юра був остаточно закінчений 1779 року[13] знову ж таки посилаючись на архівні документи опубліковані І .Свєнціцьким. Проте, в даному випадку йшлося не про остаточне завершення всіх робіт при вівтарі, а про виконання вівтарної структури та об'ємної скульптури до неї. Роботи були не завершені. Центральний вівтар потрібно було позолотити та помалювати. Щодо двох бокових вівтарів, то йшлося не про виготовлення нових, а про реставрацію старих.

24 червня 1784 року на вимогу єпископа Петра Білянського зібралися спеціалісти (artis peritis) на чолі з Клеменсом Ксаверієм Фезінгером (Фесінгером), щоб зробити рахунок витрат за 1784 рік і скласти рахунок витрат на те, чого ще немає, а конче потрібно церкві. В архівному документі зазначено, що:

---

[5] *ЦДІА України у Львові – ф. 408, оп. 1. – Спр. 793. – аркуш 1.*
[6] *Там само. – Спр. 130. – аркуш 6.*
[7] *Там само. – ф. 9, оп .1 – Спр. 130. – аркуш 7.*
[8] *Там само. – аркуш 1.*
[9] *Z. Hornung. Majśter Pinzel snycerz. – s.28.*
[10] *Swiencickyj Ilarion,Rachunki robot malarskich I rzeźbiarskich...s.146.*
[11] *ЦДІА України у Львові – ф. 409, оп.1 – Спр. 580. – аркуш 1.*
[12] *Там само. – аркуш 18.*
[13] *Z. Hornung. Majśter Pinzel snycerz. – s. 30.*

1. Хоча великий вівтар з царськими вратами, намісними образами і апостолами є з дерева щодо столярської структури як і до сницарської декорації зроблений, покрити його покостом та позолотою буде коштувати 25000 золотих.

2. Так як немає жодних бічних вівтарів, крім старих на ніщо не придатних, конче потрібно принаймі два. Столярська робота буде коштувати 2300 золотих. Позолота образів до них – 3300 золотих.

3. Амвон вже є з дерева виготовлений, але не позолочений і не помальований.

4. Немає конфесіоналів, потрібно два. Столярська робота буде коштувати 400 золотих, за два, а їх позолота – 200 золотих.

5. Потрібні до церкви лавки або stalle згідно греко-католицького обряду. Спочатку потрібно поставити біля пілястрів штук 18. Одна лавка коштує 20 золотих – разом 360.

6. Шафи до захристії є тільки старі, мало на що придатні. Потрібно зробити дві. Ціна однієї шафи – 700 золотих.

7. Хрещальня або Baptisterium має коштувати 620 золотих. Немає жодної.

8. Вежі на дзвони не збудовано. Згідно симетрії церкви і оздоби pro publiko потрібно дві. Сума за будівництво (крім дзвонів) винесе 71600 золотих.

Рукою власною підписуюся:

– Клеменс Ксаверій Фезінгер (Фесінгер) – архітектор.

– Яків Петровський – цехмістр мулярський Львівський старший.

– Матвій Мюллер,Тома Гертнер – майстри штуки малярської.

– Іоанн Цельковський – civis et magister Leopoli artis mensatorum.

Дальше підпис Dnus Mörc architectus et preses Cees[14].

У 1790 році було складено суму грошових витрат на святоюрську фабрику. Загальна сума становила за десять років з 1781 по 1790 рік – 57818 золотих 25 грошів. Але дальше знову йдеться про те, що потрібно ще церкві і перелічується список від 24 червня 1784 року, а саме: центральний вівтар, два бокові, кофесіонали, лави і т. д.

У рахунках фабрики за 1791-1794 роки знайшлися такі записи:

1791

1792

1793

1794 – Pro altaribus nuovo Extructus 2 et pro decorati Sacri Pulpiti et alias rep. 9701.20

Дальше підпис –Mörz Directoris edificiorum huisqui Domus Architecti expendi 22593[15].

Отже, на основі архівних документів можна зробити висновок, що роботи над виготовленням центрального вітаря у церкві Юра велися з 1768 по 1794 роки, майже чверть століття. Два бокові вівтарі треба датувати 1794 роком.

---

[14] *ЦДІА України у Львові. – ф. 409, оп. 1. – Спр. 131. – аркуші 1-3.*
[15] *Там само. – Спр. 130. – аркуш 3-5.*

Розділ 2. МАТЕРІАЛИ.
ІНВЕНТАРНІ ОПИСИ ЗОЛОЧІВСЬКОГО ЗАМКУ ЗА 1738 і 1768 рр.

Гупало Надія

Відділ Львівської галереї мистецтв, музей-заповідник "Золочівський замок" – пам'ятка архітектури XVII століття. Реставраційні роботи як і дослідження давніх документів тривають.

Золочівський замок належить до пам'яток, які найменше відомі у документах і дослідженнях, проте досить добре збережений. Причин на те багато. Родині засновників і головних будівничих – Собеських, замок належав лише до 1737 року. Саме тоді, разом з іншими маєтками Собеських Золочівський замок переходить у власність князів Радзівіллів. З того часу господарі тут практично не живуть, але замком опікуються. Радзівілли найцінніші речі і документи вивозять у інші маєтки, а замок винаймають різним орендаторам. У кінці XVIII століття замок займає австрійське військо. У 1801 році Золочівський замок на торгах у Львові купує граб'я Лука Комарницький. Він відремонтував замок, жив у ньому, вважаючи себе спадкоємцем Собеських. У 1834 році спадкоємці Луки Комарницького винаймають за-мок австрійському війську, а у 1868 році продають замок австрійському уряду. У 1872 році уряд розміщує у Золочівському замку в'язницю. Вона містилася тут до 1954 року. Після в'язниці, вже у радянський час, у замку розташували профтехучилище. Особливо під час перебування на території замку військових та в'язнів доступ дослідників до пам'ятки архітектури був ускладнений.

Найбільше матеріалів з історії Золочівського замку зібрав О. Чоловський. Свого часу він, працюючи у архіві Радзівілів у Несвіжу, скопіював інвентар Золочівського замку, складений з наказу Марії Кароліни де Буілон, останньої з Собеських. У той час замок був заставлений її батьком королевичем Якубом сандомирському воєводі Янові Тарлу (пізніше Радзівілли повернули замок собі).

Сьогодні цей інвентарний опис Золочівського замку добутий з архіву AGAD у Варшаві. На нинішній день це найстаріший повний опис Золочівського замку. Більш ранні інвентарі є лише у фрагментах.

Заслуговує уваги і опис 1768 року. Невідомо, з якої причини цей опис складений, він містить інформацію, що замок знаходиться у досить зруйнованому стані, проте можна ще відчитати сліди колишньої фортеці, зручної резиденції. Саме цей опис одну з будівель називає Китайським палацом. Цікавим є факт, що серед переліку речей знаходимо і козацьке знамено.

Нижче наведено інвентарні описи Золочівського замку 1738 року в оригіналі і 1768 року в перекладі українською мовою з дотриманням тогочасної термінології.

ВАРШАВА, ГОЛОВНИЙ АРХІВ ДАВНІХ АКТІВ /AGAD/ ZBIOR CZOLOWSKIEGO, sygn. 14, s. 329–341

Inwentarz Zamku Złoczowskiego
y ogrodu... 30 marca 1738

Idąc od dworku gubernatorskiego **Grobla** od ſtawu mieyskiego ku zamkowi po lewey rence **Staynia** pod gontem z dylow budowana na ſtolcach wprzesła po obydwuch ſtronach 52 pod ſtolcami ſłupow № 50. Balkow na wiązaniu № 60. Wiazd do tey ſtayni. Moſtek zły ſtary, wrota ſtoczyſte na biegunach drewnianych. **Fortka** obok po prawey rence z rękowiescią zelazną z zasuwą drewnianą. Po lewey rence **Izdebka** z dylow budowana, pułap z dylow ułozony, do tey izdebki drzwi proſte na biegunach drewnianych. U tey izdebce piec kaflowy ſtary zły proſty, kominek do sieni wywiedziony, okien dwie proſtych w drewno oprawnych ſtare złe inszych potrzeba, ſtolik proſty z wierconemi nogami. Ławek dwi okolo ſtolu , piec na fundamencie murowanym. **Ex opposite** komorek dwie przepiezonych z dylow, do ktorych drzwi dwoie z czterma skoblami y dwoma wrzeciądzami pułap w nich z dylow ułozony w tey ſtayni przepiezenie z dylow, wrota iednoſtalne sosnowy z tarcic z dwoma skoblami y wrzeciądzem. 2 gie drzwi pobocznie ſtoczyſte ſtare złe na biegunach drewnianych na kulą drewnianą zamykaiące się, ta ſtaynia ſtara przesypania potrzebuie y materyi dodania, dachu calego nowego potrzeba, w tey ſtayni z tarcic na pułapie №14 złobow osadzonych dobrych № 9 nieosadzonych ſtarych sztuk pięc. Po prawey rence ſtayni **Budynki ogrodnicze**. Wchodząc do nich drzwi na biegunach drewnianych z zasuwą drewnianą. W sieni **Komorka** drzwi do niey na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem sien dobra. **Kuchenka** nad tą kuchenką dyle ułozone dla przeszkody ognia. **Izba** z dylow budowana do ktorey drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, w tey izbie kominek z gliny liepiony

do sieni wywiedzioy piecyk piekarniany. Piec kaflowy biały prosty stary zły na fundamencie murowanym, w tey izbie okien dwie w drewno oprawnych z dwiema zasuwkami iedney szyby nie dostaie. Okiennic zasuwnych zewnątrz dwie z listwami drewnianymi, w tey izbie pułap z dylow ułozony poliepiony, ta izba bez podlogi, na **boku komorka** do ktorey drzwi sosnowe proste na dwoch zawiasach y hakach zelaznych okno w drewno oprawne z okiennicą zasuwną y lisztwą, drzwi drugie wychodnie do sieni na biegunach drewnianych z czterma skoblami haczykiem y wrzeciądzem. Pułap takiz jako y w izbie, stol sosnowy z szufladą y z nogami roboty stolarskiey, ten budynek dach reparacyi potrzebuie na boku tey izby chliwek na swinie z dylow budowany drzwiczki do niego na biegunach drewnianych drewnianych z zakrętką. Ogrodek maly na sadzenie płotem obwiedzony płot zły stary, **Piwnica** murowana do konserwacyi ogrodowych rzeczy, do tey piwnicy pierwsze drzwi na biegunach drewnianych z zasuwą drewnianą. 2gie drzwi na schody wchodząc do piwnicy na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem. Schody do tey piwnicy dobre, z tych shodow zszedszy 3cie drzwi na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, ta piwnica pod gontem na platwiach na ziemi zlozony. Dach czescią potrzebuie reparacyi , w tey piwnicy na lawach w flasiksch y gąsiorkach wodki rozne ogrodowe z ziol, po prawey rence 2ga takowaz piwnica murowana bez drzwi. Rurniczka od Alembika z rurką iedną. Pode tey piwnicy **Lodownia** pod gontem taka iako y piwnica do ktorey drzwi na biegunach drewnianych z zasuwą drewnianą. **Ogrodow włoskich dwa** pierwszy od bramy zamkowey płotem w słupy obwiedziony miedzy laty przeplatany zły reparacyi potrzebuie, przez fosę płot z Chrustu pliciony, zły stary, do tego ogrodu wrot dwoie od zamku, wrota stoczyste na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, od izby ogrodowey wrota iednostalne na biegunach drewnianych z klamką drewnianą, w tym ogrdzie ulic podłoznych od zamku poprzecznich ulic trzy, na tych ulicach drzewa fruktowego sliw № 73. Gruszkowego № 5. Wiszni prostych № 59. Wiszni hiszpanskich № 5. Jabłoni № 17. W tym ogrodzie kwater na włoszczyznę osm, do 2giego ogrodu włoskiego przez fosę most na więzaniu słupach pobudowany z podporami, spud wszytek zły spruchniałyy, ten most z drzewa sosnowego, dembowego ulozony z poreczami prostemi sosnowemi po prawey y lewey rence wchodząc do ogrodu koło tego mostu inspektow cztery na włoszczyznę las do przybrywania tych inspektow pięc. Drzwi do ogrodu sosnowe proste stare na 4rech zawiasach y hakah zelaznych z ryglem zelaznym, dwoma skoblami, u tych drzwi tarcice gwozdkami przybiane, drąszkow u tych drzwi dwa, do zapierania drzwi z ogroda obryfowanych z haczkami, odrzwi dembowe stare złe ten ogrod był parkanem obwidziony,daszek pod gontem na platwiach, y teraz czescią parkan dylami obwiedziony, mnieyszą czescią płotem ogrodzony od **WOB** piarow 2gą czescią płotem obwiedziony od grobli stawu mieyskiego, w tym ogrodzie ulic podłoznych trzy, poprzecznich pięc, klinowych dwie, w pierwszey ulicy dwiema rzędami sadzona lipa iciz dawna, stara, w dalszych pozdłoz ulic dwoch po brzegach dwiema rzędami wysadzona lipa w dalszych ulicach sadzone drzewo rozmaite fruktowe iako to drzewa gruszkowego № 12 jablonowego № 18 morela iedna, brzoskun pięc, sliw wegierskich dwie, sliwek prostych № 11 orzechow włoskich dwa, wiszniowe drzewo hiszpanskie drugie wiszniowe drzewo ranne. Dereniowego dwoie. Jalowcowego czworo, saurny krzakuw szesc, kwater w tym ogrodzie cztery kwadrastych, klinowych dwie. Pierwsze dwie kwatery bukszpanek w desen wysadzone osadzone ligustrem, 2giedwie kwatery obsadzone agrestem, w poprzecz y wzdluz dwiema lenijami,w tymze ogrodzie stol kamienny zlupany na słupie kamiennym, słupow wkopanych drewnianych w wielką ulicę na wazy z ziołami № 81, y ieden duzy, ten ogrod calego nowego parkanu potrzebuie y daszku oraz y drzwi, baniow szklanych inspektowych dobrych dziewięc złych dziewięc, tarcic na inspektach trzy, około mostku drzewa wiązowego młodego w fescie dwoie.

Cegielnia szopa pod wałem przy stawie po krokurona na słupach czescią gontami był pobity zły słomą łarganą pokryty, dach nowey reparacyi potrzebuie podle tey szopy piec do palenia cegły murowany, zły reparacyi potrzebuie nad tym piecem dach gontowy zły.

Idąc od ogrodow włoskich do zamku ponad fosą od miasta palisady z roznego drzewa sosnowego bukowego olchowego, mienszey czescią okolo zamku obwiedzione mieyscami iuz te palisady powybierane reparacyi potrzebuią. **Szlagwant** opadaiący z ostrozynami drewnianymi, słupami dwoma y dwoma skoblami z wrzeciądzem y kułkiem zelaznem. Podle niego **Siteraus** z tarcic sosnowych stary opiezony z daszkiem. **Brama** pierwsza a sterł rondelu, boki wycembrowane drzewom dembowem, pułap ulozony z dylow nowych sosnowych na dembowych słupach dziesięciu, słupy y przyciesi pognili. Pułap zwierchu dernią przyłozony ta brama bez wrot, podle tey bramy po obuch stronach, wały potrzebuią oczyszczenia y wyłozenia derniami, od

tey bramy idąc po prawey y lewey rence, wały te podmurowane ceglą z ktorych trynk opada, borg kamienny az do mostu, po prawey rence od bramy schodki na walek z cegły murowane iuz popsute, most bez fosą do bramy sosnowemi dylami wyłozony na sosnowych słupach y balkach budowany z poręczami staremi reparacyi potrzebuią. **W fosie** po prawey y lewey rence koło tego mostu ogrodkow dwa, w iednem ogrodku po prawey stronie kwatera rysowana iedna nadpustoszona, w tym ze ogrodku dwie kwatery z liszkami miedzy ktoremi drzewo fruktowe toiest: sczepiow jablonek № 9 sliwek prostych rodzaynych osmnascie, wiszen rodzaynych prostych № 9 ten ogrodek około sztachecikami ogrodzony, ktore wiekszą czescą pogniły, do tegoz ogrodku drzwi na zawiasach y hakah zelaznych z ryglem zelaznym y skoblem. Schdki stare do tegoz ogrodka. Po lewey stronie wechodząc do bramy ogrodek 2gi pusty do ktorego schodki z tarcic. **Zamek** walem circa circum obwiedziony w kwadrat od fosy podmurowany z ciesanfgo kamienia zewnątrz ziemią wysypany, na walach cztery rondele z walow y darni ulozone, mury mieyscami wyłupaią cię y zwierchu opadaią, gzymse takowegoz kamienia powyłupywane, waly potrzebuią chędozenia y wykladania darniami oraz y rondele, **Brama murowana** miedzy walami z ciesanego kamienia y cegły wokoło wytynkowane z facyatą. Nad facyatą **Obraz Matki Nayswiętszey** na płutnie z baldachinkem ta brama gontem pobita. Wrota do niey stoczyste dembowe z furtką na szesciu zawiasach y hakah zelaznych z ryglem zelaznym y zasuwą zelazną z czterma skoblami, u furtki zawias cztery, z klamką ryglem, dwoma skoblami y wrzeciądzem, tarcice y tych wrot, czescią zelaznymi czescią drewnianemi przybiane gwozdziami, gdzie zwod bywal teraz pomost z tarcic ułozony, ta brama murowana z podsklepieniem, w tey bramie po obuch stronach lisztew cztery do wieszania strzelby do muru przybite, w tey bramie armata duza gola bez lafet, armatka 2ga mnieysza nie zabita zelazna bez lafet armatka 3cia zelazna malenka na lafecie okowaney starey z kulkami okowanemi y obryfowanemi na osi okowaney. Spis prostych okowanych osm, kaydan na nogi par trzy, na rence pary trzy. Muszkietow pacholczych osmnescie ladanie skuzanych osm, choręgiew pacholcza stara musulbasowa po lewey rence antabami kurdygarda murowana do ktorey drzwi sosnowe proste na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z klamką antabą rekowiescą y 3ma skoblami bez podlogi, piec kaflowy biały prosty na fundamencie murowanym, komin murowany nad dach wywiedziony piec stary, zly w tey kurdygardie tarcic cztery. Obok tey kurdygardy turma murowana bez okna do ktorey drzwi sosnowe proste na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, w kurdygardzie okno w olow oprawne reparacyi potrzebuiące, krata zelazna w prętach dziesięciu, daszek pod gontem zlozony od wału gdzie szancu niemaz, w tey kurdygardzie stol prosty z nogami zly w bramie do armat szufel cztery, graycarow dwa wiszorow cztery, na wierch bramy wchodząc schody stare z porenczami. Zszedszy ze schodow dzwonek na wale duzy miedzy dwoma slupami osadzony z daszeczkiem, **Na Bramie** pierwsze drzwi do pokoiow na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem y kluczem, antabami dwoma, w tym pierwszym pokoiu komin murowany szafiasty okien dwie dobrych w olow oprawnych z okowami pobielanemi w tym pokoiu stol nowy sosnowy y tapczan, wychodząc z tego pokoiu do 2giego drzwi stoczyste na czterech zawiasach y hakah zelaznych, w tym pokoiu komin murowany szafiasty okna w olow oprawne z okowami pobielanemi mieyscami szyby potluczone, stol w tymze pokoiu nowy, tapczan stary, piec zielony kaflowy polewany do obydwoch pokoiow służący. Z tego 2giego pokoiu wychodząc na wał ponad dach, ktorem nad kurdygardą, drzwi na zawiasach zelaznych y hakach z zamkiem y kluczem antabami dwoma. Wychodząc z tego 2giego pokoiu do 3ciego drzwi na zawiasach y hakah zelaznych stoczyste z klamką zelazną zlamaną z zamkiem wnętrznym z haczykiem, y dwoma skoblami y wrzciądzem. W tymze pokoiu kominek murowany, piec zielony, okien dwie w drewno oprawnych z okowami calemi pobielanemi, tapczan stary,listwa do wieszzania z gwozdziami drewnianymi, wychodząc z 3ciego pokoiu do 4ego drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych,u tych drzwi skoblow dwa y wrzciądz. W tymze pokoiu komin wielki murowany, gzyms w niego wyszczerbiony nad dach wywiedziony, w tym pokoiu drzwi dwoie, wychodnie na schody, a drugie do pierwszego pokoiu, te obie drzwi na osmiu zawiasach y hakah zelaznych z klamką, antabą, z 3ma skoblami y wrzeciądzem w tymze pokoiu okno w cztery kwatery z okowem nowem pobielanem, w tych wszystkich pokoiach podłoga z cegły ulozona pułap z tarcic. **Kradka** przepiezona drewniana do schodow na gorą. **Schody** na strych drewniane dembowe kręcone obmurowane, mur zly opada, drugie schodki na strych do zegarowey komorki opiezoney tarcicami, drzwi do tey komorki gdzie zegar na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem w tey komorze zegar zelazny z kluczem do nakręcania y z innemi

instrymentami do niego należącemi, ten zegar biący z kompasami dwoma y indeksami na faciatach. Na wierchu dachu dzwonek zegarowy na ſtolcach zelaznych, nad ktorem tarcza niebieska z herbem krolewiczowskim. Oprocz tego kopołka. Na tych pokoiach dach dobry ze wszyſtkiem, na dachu drabyna duza sosnowa. Idąc od tey bramy po prawey rence na wale wałek pomieyszy osuwa się podpleciony opada nowego płotku potrzeba, na tym wale az do baszteczki murowaney, ſtrzelnic trzy puſtych opadaiących, u iedney ſtrzelnicy laweta ſtara zla na kołach bosych, pręt zelazny ieden, y antab s pod nich dwie zelaznych, u dwoch ſtrzelnic podłoga z tarcic ulozona, popod wał idąc do baszty murowaney cembrowanie z dylow dembowych na słupach. Pułap z dylow ulozony darniną przyłozony, baszteczka murowana od ſtawu Piarskiego przez polową blachą pobita, a przez polową blachą obdarta od sklepienia w tey basztce okienek trzy, na wierchu na sztebrze tarcza zelazna, wychodząc z tey baszteczki ſtrzelnic dwie miedzy wałkiem y szancem, u iedney ſtrzelnicy armata na lawecie okowaney ſtarey na pułtora kole, koła ſtare ſpruchniałe zle, w ſtrzelnic podłoga z tarcic ulozona. Idąc od baszty ku palacowi ſtrzelnica trzecia na ktorey armata zelazna na lawecie okowaney ſtarey y goley, koła z czterma ryfami laweta z prętami dwoma zelaznymi, y dwiema antabami, wchodząc na rundel, koło wrot ku bramie wały podmurowane, mur opada, do tey bramy wchodząc drzwi kraciaſte ſtoczyſte sosnowe z dwiema kunami zelaznymi, od wierchu na tarcicy **Herbowna** malowana tarcza boki w tey bramie z dylow cembrowane z drzewa sosnowego tartego na słupach dziesięciu sosnowych pułap z dylow ulozony darniami przylozony, pryciesi dembowe na tym rundelu ſtrzelnic osm. Armaty zelazny na pieciu ſtrzelnicach, a trzy prozne, dwie armaty na okowanych lawetach koła bose tylko ryfowane armaty na bosych lawetach y bosych kołach tylko obryfowanych u tych lawet trzech osm prentow zelaznych, antab szesc, miedzy temi armatami koł ſtarych złych dwa, u szesciu ſtrzelnic podłoga z tarcic ulozona, schdek dla proſpektu ku miaſtu, u tego rundelu szaniec opada potrzebuie ogrodzenia y dernowania. Idąc od tego rundelu szaniec do drugiego około niego na szancu armat zelaznych cztery u czterech ſtrzelnic, pięta ſtrzelnica puſta prozna,ta wszyſtka armata na lawetach bosych, trzy armaty na kołach obryfowanych, czwarta armata na złych ſtarych kołach tylko obryfowanych, lawety iednak niesuto ale mnieyszą czescią ſtalami są okowane y prętami zelaznemi iedynaſtu. Baszteczka 2ga od xięzego pola na tym ze szancu tak wycembrowana jako pierwsza obdarta z blachy wszyſtka, ze sztybrem zelaznym y tarczą. Na tym szancu rundel caly ſpuſtoszony. Idąc od 2giey baszteczki do 3ciey szaniec puſtoczcie, baszteczka zas mieyscami poruynowana wycieczki do niey niemasz na wierchu blachą czescią pobita czescią obdarta tarcza na sztebrze, na tym wale rundel puſty opada reparacyi potrzebuie z bramą dembową wycembrowaną z dylow, pułap z dylow ulozony darniną przyłozony. Idąc od 3ciego rundelu do 4ego szaniec ſtary rozwala się reparacyi potrzebuie, na tym szancu na rogu od ſtayni ieſt ſtrzelnic siedem, na tych ſtrzelnicach armat zelaznych pięc pierwsza armata od ſtayni na lawecie calo okowaney u ktorey koła lobodziaſte bose ale ryfowane, 2gie zas armaty na lawetach dwoch wpuł okowanych, u nych koła ſtare zle tylko ryfowane resztą armat dwie na lawetach bosych tylko na kołach blachy ryfowanych u kazdey lawety po prentow trzy. Podlogi u tych ſtrzelnic wszyſtki dobre, baszta na rogu od ſtayni bez wycieczki, blachą zwierchu obita brzegami poobdzierana na ktorey sztyber zelazny z tarczą przy niey dobry ziemny karceres murowany na więznia, na tym szancu rundel puſty bez ſtrzelnic na tych szancach od miaſta drzewa sadzonego lipowego, klonowego jeseniowego, sztuk dziesięc ſtoiącego.

Po prawey rence bramy officyny z drzewa tartego sosnowego budowane wapnem wytrynkowane pod gontem, dachy iednak czescią potrzebuie reparacyi, do sieni drzwi sosnowe nowe proſte na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z klamką, rekowiescią antabą, y skoblem iedenem, okno w tey sieni tarcicami zapiezone, w tey sieni komin murowany nad dach wywiedzione, okno na zatyłek na wał w drewno oprawne z kratą zelazną. Po prawey rence izba z czworgiem przepiezenia tarcic sosnowych, w tey izbie piec kaflowy biały na fundamencie murowanym drzwi wchodnie z sieni do izby na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z haczykim rekowiescią y trzema skoblami, u tych czworga przepiezenia drzwi wszyſtkie na zawiasach y hakah zelaznych, u dwoyga drzwi dwa wrzeciądze y skoblow cztery okien w tych izbach cztery w olow oprawnych otwirane polową z kulkami, haczykami, y okowami y okowami wszelkimi. W tej izbie podłoga z tarcic ułozona, ſtol, zydel długi, lawa iedna okolo ſtołu. Item małych ſtolikow dwa z nogami dembowemi dobremi nowemi. Stołkow z poreczami dwa, tapczanow ſtarych № 6. Ex opposito izby pierwszej wchodząc do 2 giej drzwi ſtare na zawiasach y hakah zelaznychz z skoblem y wrzeciądzem haczykiem y dwoma skoblami y rekowiescią zelazną w tej izbie piec biały kaflowy na fundamencie murowanem, do

niey podłoga drewniana stara, okno iedno w ołow oprawne w puł otwierane z okowem zelaznem, w tej izbie za piecom drzwi na wychod do sieni na zawiasach y hakah zelaznych, haczyk z y dwoma skoblami. W tey izbie stol na nogach prostych zwiertowanych 2gi stol z nogami stolarskiej roboty ale zły, tapczanow w tey izbie siedem, z tej izby wychodząc do 2giej drzwi nowe na zawiasach y hakah zelaznych z haczkiem z y dwoma skoblami rekowiescią zelazną. W tej izbie piec zielony zły na fundamencie murowanem okna takie z iak y w pierwszej izbie szyb słuczonych trzy. Kominek murowany podloga stara zła. Stol w tey izbie na nogach stolarskiej roboty kwadrasty. Z tej zas izby **Komnata** do ktorej drzwi na zawiasach y hakah zelaznych z zasuwą, w tej komorze kominek murowany okno w ołow oprawne połową otwieraię podłoga drewniana stara zla z tey komnaty drzwi na dwor wychodnie na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem. W tych budynkach pułap stary z tarcic ułozony od walu sciany nadpruchnialy. Dach duzej reparacyj potrzebuie, ten budynek podle sciany przyśpą obwiedziony.

Po lewej rece z bramy wchodząc na dziedziniec **oficyna 2ga** do ktorej mostek do sieni wchodząc, drzwi sienne na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z klamką zelazną y haczykiem, z zasuwą zelazną z skoblami dwoma y rekowiescią zelazną, okna w tey sieni w drewno oprawne nie otwierane, w tey sieni podłoga stara, stol drewniany zły z sieni drzwi do kuchni stoczyste na 4rech zawiasach y hakah zelaznych, u tych drzwi zasuwka zelazna, haczykow dwa ze czterma skoblami, do tey kuchni krat drewnianych dwie miasto okien, w kuchni komin lepiony zły, wierchem tilko wymurowany z kappą z dwoma prętami zelaznymi, ta kuchnia z cegły murowana, wchodząc do sieni po lewej rence izba do ktorej drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z klamką y haczykiem z dwoma skoblami y wrzeciądzem y rekowiescią zelazną. W tej izbie piec zielony stary zły. Okna trzy w ołow oprawne połową otwierane, w tey izbie podłoga stara oprężona. Stol stolarskiej roboty z szufladą. Tapczanow dwa, item stolik mały stolarskiej roboty z szufladą zamkiem starem. Z tey izby alkierz do ktorego drzwi stare na zawiasach dwoch y hakah zelaznych te drzwi stolarskiej roboty z klamką zelazną z rekowiescą skoblami dwoma y wrzeciądzem w tym alkierzu kominek murowany do siennego wywiedziony. Okno iedno w puł otwierane, drzwi z tego alkierzu do komory na dwoch zawiasach zelaznych y hakah z wrzeciądzem z dwoma skoblami z rekowiescią zelazną. W tym alkierzu podłoga stara oprezona listew dwie do wieszania z gwozdziami drewnianemi stolik stary zły. **Ex opposito** tey ze pierwszey izby druga naprzeciwko do ktorej drzwi stolarskiej roboty na dwoch zawiasach y hakah zelaznych u tych drzwi klamka zelazna haczek, z skobli dwa bez wrzeciądza rekowiesc zelazna w tej izbie piec zielony stary na fundamencie murowanem. Okien trzy, dwa okna w ołow oprawne szyb nie dostaie czterech. 3ie okno gontami zapiezone y zalepione. W tey izbie podłoga stara poprzęzona. Listew do scian przybitych trzy, stolik kwadrasty stolarskiej roboty, tapczanow dwa, z tej izby drzwi do alkierza do ktorego drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z klamką zelazną y haczykiem z dwoma skoblami zasuwką zelazną w tym alkierzu kominek murowany, okno iedno w ołow oprawne w puł otwierane, podłoga stara poprzęzona, z tego alkierza iedne drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z wrzeciądzem dwoma skoblami, rekowiescią zelazną 2gie drzwi do poboczney obok kuchenney izby na dwoch zawiasach y hakah zelaznych u tych drzwi zamek z kluczem zasuwą zelazną y dwoma skoblami bez wrzeciądza w tej komorze okien trzy do kuchni z zasuwną okiennicą a na wał z kratą drewnianą podłoga z tarcic ułozona. Powały u tych budynkow z tarcic ułozone dobre, w sieni schody na gurę y drzwi spodziste na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, nad temi schodami okiennica bez okna, na tym budynku pułap z tarcic ulozony y gliną polepiony. Dach nowo pobity na stolcach starych od dziedzinca przyśpą obwiedziony. Obok tego budynku pod wałem prewet z tarcic opiezony gontem pobity, drzwi sosnowe na dwoch zawiasach y hakah zelaznych, stolce na osobę z dylow ułozony dobry. **Po pod wałem Inspect obmurowany ceglą.** Przy tey oficynie oparte na boku **Szpichlerz** zręb z drzewa tartego sosnowego w slupy budowany na sztandarach nowo przesypany do tego szpiklerza schodki sosnowe stary drzwi wchodnie sosnowe odrzwi dembowe, w tym szpiklerzu podłoga z tarcic ułozona nieudzeltowana pułap takowyz. Skryn przepizonych trzy tarcicami okien w kołach wyzynanych trzy drzwi zas na biegunach drewnianych z skoblami dwoma y wrzeciądzem z klotką gdanską y kluczem w tym szpiklerzu przepiezenie z dylow do komory drugiey, do tej komory schody dembowe o pięciu gradusach odrzwi dembowe drzwi sosnowe na biegunach drewnianych z skoblami dwoma y wrzeciądzem z klotką gdanską y kluczem, na gurę drzwi na pułap schody o dziewięciu gradusach drzwi sosnowe proste spadziste z dwoma skoblami y wrzeciądzem bez biegunow, na pułapie balasow dembowych toczonych № 54. Dach nowo pobity na krokwiach nowych pułapy cale z tarcic ułozone

pod dachom szpiklerznym. Lawet od armat cztery z prętami zelaznemi z antabami osmię, kul nowych ryfowanych dwie armat zelaznych nieosadzonych trzy. Wał stary od studni z dwoma czopami tarcic nowych dwie calowych siedm. Kamien ciesany. Jama do gaszenia wapna ocembrowana. Drabiny pod szpiklerzem trzy. **Studnia** przed studnią lip dwie wielkie tarcicami w okolo opiezona na stolcach pod dachiem gontowym wiązanie z drzewa sosnowego nadruynowane y nagniłe do tej studni drzwi na dwoch zawiasach y kołach zelaznych z zasuwą drewnianą y antabą zelazną. Szpagi w tych drzwi gwozdziami zelaznymi przybiane ta studnia ocembrowana balami dembowemi, od wierchu az do grontu od wyciągania wody. Kolowrot z wałem na czopach dwoch z ryfami dwoma zelaznymi lancuch zelazny wielki na tym lancuchu wiader dwie dembowych, iedno wiadro okowane 3ma obręczami zelaznemi, z powląkami zelaznemi y uchami okolo tey studni dwie dziury wybito gdzie tarcic sztukami niemasz. Dach reparacyi potrzebuie.

Podle tey studni kuchnia do ktorey pierwsze drzwi idąc od studni na dwoch zawiasach y hakah zelaznych, w tej kuchni izba kuchenna zla z przyciesami pognilemi w ktorey piecow dwa piekarskich, ieden murowany drugi polewany. Sciana w tej izbie sprochniała okien dwie w drewno oprawnych, iedno okno cale, w drugim szyb czterech nie dostaie, ta izba bez podlogi. Stol w niey piekarski stolarskiey roboty. Pułap nowo ułozony bez klamką poliepienia. Z tej izby drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych od spizarni malej u tych drzwi wrzeciądz z skoblem iednem w tey zas spizarce przepiezenie z tarcic dla schowania kuchennogo, do ktorej drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, w tej spizarce okno cale w drewno oprawne, sciana sprochniała ktora na wyliot przeyzec. Z tej spizarki wchodzą do kuchni drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych skobel iedny z wrzeciądzem nad temi drzwiami pułka na ligarach. 2ga zas izdebka kuchenna do ktorej drzwi na zawiasach dwoch y hakah w tey izbie piec biały zły na fundamencie murowanem. Okno iedne całe w ołow oprawne, ta izba bez podlogi pułap z tarcic ułozony, stoł piekarski ieden, tapczanow trzy, w kuchni zas samey komin lepiony z gliny na stolcu drewnianem starem z kappą w ktorej prutow trzy zelaznych. W tey kuchni okien trzy w drewno oprawnych, szyb u nich siedem nie dostaie. Kuchnia murovana z cegly na ktorej iesc gotuią, piecykow szesc z kradkami zelaznymi w około tey kuchni stolnic cztery z tarcic, wychodząc na dwor z tey kuchni drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych bez zamknięcia przed tymi drzwiami rynsztok z kamienia ułozony te budynki y kuchnia potrzebuie z gruntu reparacyi. **Podle zas kuchni officyny** dworskie wchodząc do tey officyny ganek z kopułą okreglą podsebitka z tarcic, ten ganek na słupach szesciu dembowych w niem podłoga zła z tarcic, z tego ganku do sieni drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym y antabą zelazną sien w tey officynie z podłoga drzewnianą nową. Okna w niey dwa dobry okno w ołow oprawne do połowy otwierane z okowem zelaznym należącem, w tey sieni dwie gruby murowane z kominami nad dach wywiedzionemi, w tey ze sieni pułap nowo ułozony z zamknięciem na gurę drzwi spadzistena na biegunach drewnianych z dwoma skoblami y wrzeciądzem. Z tey sieni na prawey rence drzwi do izby pierwszej na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem, antabą zelazną y haczykiem y dwoma skoblami. W tey izbie kominek murowany, piec biały kaflowy polewany na fundamencie murowanem okien trzy w ołow oprawnych z kwaterami szescioma otkrywanemi z okowami wszystkiemi należącemi, w tey izbie podłoga z tarcic ułozona, stol stary duzy kwadrasty. Stolik 2gi pomnieyszy kwadrasty z nogami, tapczanow dwa, **z tej izby alkierz** do ktorego drzwi sosnowe na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z dwoma haczykami y czterma skoblami w tym alkierzu okno z dwoma kwaterami otwarzanemi, podłoga z tarcic ułozona, z tego alkierza na dwor drzwi na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z haczykiem y dwoma skoblami w tym alkierzu stolek roboty stolarskiej maly y tapczan. Z tego alkierzu do izdebki 2giey drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych, w tey izbie piec zielony okno iedno z dwoma kwaterami podłoga z tarcic stolik stolarskiey roboty tapczanow trzy, stolik 2gi mały stary, z tej izdebki iedne drzwi do sieni na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym y kluczem 2gi drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, do 3ciey izby poboczni drzwi na zawiasach dwoch y hakah zelaznych, w tey izbie piec zielony, okno w ołow oprawne z okowem zelaznem z dwoma kwatyrami, pobielanemi okowami, w tey izbie podłoga nowo ułozona stoł ieden tapczanow dwa, z tej izby drzwi do sieni na zawiasach zelaznych y hakah z zamkiem y kluczem 2gie drzwi z tej izbie do 4 tey izby na zawiasach dwoch y hakah zelaznych, w tej izbie okno iedno o dwoch kwaterach otwarzanych, podłoga nowo ułozona bez pieca y komina w niey tapczanow trzy stolyk ieden. Z tej czwartey izby drzwi do izby piątey na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z wrzeciądzem y dwoma skoblami. W tey izbie 5

tey piec biały polewany z kwiatami niebieskiemi kominek murowany do sieni wywiedziony. Okien dwie o trzech kwaterach otworzyſtych w ołow oprawnych z wszyſtkimi okowami podłoga nowo ułozona, w tey ze izbie iedne drzwi ku kuchni na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym y haczykiem y dwoma skoblami drzwi z tey izby do sieni na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym y kluczem haczykiem y dwoma skoblami w tey izbie ſtol ſtary zydlow dwa tapczanow trzy. W sieni okno ſtare w ołow oprawne szyb nie doſtaie dziewąciu, ta officyna z tartego drzewa sosnowego budowana, pułap z tarcic ułozony y polepiony. Dach dobry iednak mieyscami reparacyi potrzebuie scieny około gliną oblepiony y wytrynkowane za tą zas officyną Prewet podwoyny.

Galerya schody u niej o trech gradusach dembowych, czwarty kamienny, kolumien odmalowanych drewnianych osm na ktorych facyata ſtoi y ganek, wchodząc zas do tey galeryi naipierwszą salą odrzwi z ciesanego kamienia z gzymsami na progu kamiennym nad temi zas oddrzwiami na niskiey facyacie pod gankiem **HERB** z napisem **Krolewicza** Jmi zwi zas pierwsze na salą wchdząc ſtoczyſte dembowe woſpowane na 6 zawiasach zelaznych y hakach z zamkiem wnętrznym pobielionem y kappą 2 gałką dwiema ryglami pobielanemi od ſpodu y do gury, w tej sali kominow dwa szafiaſtych nad dach wywiedzionych okien dwie tafliowych wrombo dem bowe oprawnych, okowy pobielane te okna całe, tylko na iednym wybitych tafel dwie a try ſpadanych, w drugim oknie cała szyba wybita iedna ſpadana, posadzka na tey sali cała kamienna, lawy około tey sali przy murze obſtawione, w gurze gzymsy całe tudziesz y balasy w koło obsadzone y malowane szaro tak iake y kolumny. Oprocz tey sali pokoiow circa circum siedem do tych wszyſtkich pokojow drzwi na zawiasach pobielanych zelaznych z zamkami nowemi y kluczami, antabami, y ryglami nowemi pobilanemi. Odrzwi zas dembowe drewniane wszyſtkie okien w tych pokoiach wszyſtkich szesnascie w kazdym oknie po kwater cztery otwieranych z okowami. Okiennic skladanych sosnowych na zawiasach y hakah zelaznych u siedmiu okien siedm tylko u dwoch okien w pokoiu za galeryą idąc pod wał gdzie kulie armatne niemasz liſtwy nad oknami z prętami zelaznymi do firanek, tylko nad dwiema oknani niemasz prętow w tym pokoju gdzie y okiennic. **Kominow** większych murowanych cztery mnieyszych szafiaſtych trzy, piecow zielonych kaflowych na prętach zelaznych trzy. Z tych zas pokojow wszyſtkich ieſt ieden pokoy alias ſtolowa izba ku wałowi, na ktorym drzwi dwoie procz tych ktore się w zwysz opisały, wychodnie ku wałowi iedne ſtoczyſte dembowe woskowane odrzwi farbowane dembowe u drzwi zamek pobielany, gałką antabą y dwoma haczkami zelaznymi y kluczem. 2 gie zas drzwi dembowe ſtolarskiej roboty na 3 zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym pobielanem y kluczem. Item 3cie drzwi sosnowe proſte przy kominie bez zawias y hakow. U kominow drzwiczki iedne sosnowe. W tych pokoiach ſtolowych ſtolikow ſtolarskiey roboty kwadraſtych z nogami dwanascie y zydel proſty długi ieden, okiennic na ziemi skladanych par dwie z zawiasami zelaznymi. W tey izbie ſtolowey u okna tafli iedney nie doſtaie. Tapczan ieden do wezglowia drewniany. Inszych zas tapczanow proſtych trzy, w tych wszyſtkich pokoiach podsebitka z tarcic sosnowych fagowanych bratnalami do balkow przybiana. **Od walu moſtek na galeryą** z porenczami na wiazaniu budowany z dembowych tarcic. Około galeryi daszki gontowe łamane kryte ze czterma rynwami drewnianemi miedzy dachami pod pomoſt balki osadzone, balasy dembowe toczone około tey galeryi od dziedzinca a od wału niemasz na balasach obwiertki proſte. Idąc na drugie piętro galeryiey trzy tarcice dembowe ułczone przez balku. Wchdząc na Salą gorną od wału na tey gornej sali drzwi czworo sklanych taflowych w ramki dembowe oprawnych ſtoczyſtych, od ſpodu w tych drzwiach ſztuki dembowe wprawiane zamiaſt okna, y tych drzwi po zawias cztery skoblami y z wrzeciądzami. Odrzwi zas murowane, okien takze cztery w ramki dembowe tafli oprawne w tych czterech oknach niemasz piąciu tafel ta galerya gontem nowo pobita y nowo pobudowana, gzymsy około murowane y potrynkowane, w Bok tey Galeryi popod walem **Cekaus** murowany sklepiony, od wchodu drzwi dembowe oberwane z zawiasami bez gakow, drzwi 2gie pod wal dembowe na dwoch zawiasach y hakah zelaznych w tym cekauzie kul armatnych zelaznych plus a mines kopy dwie y graty ſtare na nic sie nie zdaly.

Idąc od tey Galeryey po lewej rence **Palac** o dwoch piętrach pod daszkami siedmią gontami pobitemi y z rynwami siedmią murowany wchodząc od galeryiey do tegoz palacu na nizkie piętro do sieni drzwi dembowe ſtoczyſte na szesciu zawiasach zelaznych zamku u tych drzwi niemasz, galek u tych drzwi dwie zelaznych. Odrzwi ciesanego kamienia z gzymsami. Sien z tych drzwi pierwsza, w tey sieni posadzka z cegly okien dwie wielkich w olow oprawnych z okowem zelaznem u iednego okna kwater dwie otwierasią. Z tey sieni schody kamienne o czterech

gradusach na gurę tych schodow czworo lamanych o gradusach drewnianych trzydiestu y ieden. Przy tych ze schodach drzwi kraciaste na szesciu zawiasach y hakah w tey sieni latarnia szklana w drewno oprawna na sznurze y na pręcie zelaznem. Z tej sieni po lewej rence drzwi do pokoju pierwszego na zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym, kluczem y gałką odrzwi ciesanego kamienia y prog, w tym pokoiu piec bialy fladrowany niebieski na fundamencie murowanym, komin szafiasty, w tym ze pokoiu okno iedno w olow oprawne szyby proste z okowami pobielanemi przepiezenie z tarcic sosnowych przy tym przepiezeniu drzwi na zawiasach zelaznych y hakah z dwoma skoblami y wrzeciądzem, podłoga z tarcic ułozona, stolow dwa y zydel ieden dlugi. Z tegoz pokoju drzwi do 2 giego dembowe stare na zawiasach nitowanych z zamkiem bez klucza z antabą y gałką zelazną odrzwi kamienne, w tym pokoiu piec niebieski kaflowy na fundamencie murowanem, komin szafiasty okien dwie w olow oprawne z prostych szyb z okiennicami na zawiasach zelaznych, w tym pokoju futrowanie z tarcic sosnowych okolo sciany murowaney. Szafa z dwoistem zamknięciem z dwiema drzwiczkami od spodu stolarskiej roboty, u gury takze u tej szafy 2gie zamknięcie kraciaste z wrzeciądzem y dwoma skoblami, podłoga z tarcic ułozona stoly dwa kwadraste stolarskiej roboty z nogami. Z tego pokoiu wyszedszy drugi poboczni do ktorego drzwi stoczyste na zawiasach nitowanych zelaznych z zamkiem wnętrznym z dwoma skoblami y haczkiem odrzwi ciesanego kamienia, w tym pokoiu piec zielony prosty zly, komin skliepiony, okien dwie z prostych szyb z okowem zelaznem pobielanem z okiennicami podwoynemi na zawiasach zelaznych ten pokoy w kolo futrowany tarcicami dembowymi podłoga z tarcic szafa snycarskiej roboty stara z taflą iedną. Z tego pokoiu prewet mały do ktorego drzwiczki dembowe na zawiasach zelaznych y z zamkiem. Stol z nogami. Z tego pokoju drzwi dembowe do pokoju czwartego na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem antabą odrzwi kamienia ciesanego, w tym pokoiu okno iedno z prostych szyb, w ołow oprawne z okiennicą podwoyną. Piec zielony prosty stary na fundamencie murowanym komin szafiasty. Podłoga z tarcic ułozona. Z tego pokoiu drzwi do sieni dembowe z zamkiem y kluczem na zawiasach nitowanych zelaznych y hakah. **Ex opposito** drzwi do szpizarni dembowe na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z skoblami dwoma y wrzeciądzem. Odrzwi kamienia ciesanego, w tey szpizarni okno w ołow oprawne okręgle złe. W sieni schody murowane, do ktorych drzwi dwoie iedne dembowe stare na zawiasach y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem, 2gie sosnowe takze na zawiasach y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem krata u oknach zelazna o czterech prentach, w tey sieni po prawej rence z prychodu od dziedzinca drzwi dembowe proste do szpizarni drugey na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z dwoma skoblami y wrzeciądzem. W tej szpizarni okno iedne w ołow oprawne, stolnica prosta do presuszania męki w sieniach jaki wielkie do wozenia kamienia okowane sztabami zelaznymi ławka przed sienią osadzona sosnowa.

W drugim koncu tegoz Pałacu od Bramy drzwi dembowe stoczyste na szesciu zawiasach zelaznych y na szesciu hakah z zamkiem wnętrznym dwoma gałkami odrzwi kamienia ciesanego, w sieni magiel mały, stol okręgly stolarskiey roboty nowy posadzka stara z cegły ułozona, w tey sieni po prawey rence drzwi do izby kredencerskiey iednostalne na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem starem y kluczem. Odrzwi ciesanego kamienia, w tey izbie piec zielony kaflowy gladki, komin sklepiony z piecykem małem okna trzy w ołow oprawnych szyb prostych. W tey izbie przeforsztowanie dwoie z dwoygiem drzwi na zawiasach y hakah zelaznych. Podłoga z tarcic ułozona, stol wielki kredencerski tarcic w tey ze izbie siedemdziesiąt, z tey **kredencerskiey** izby 2 ga izba do ktorey drzwi stoczyste na czterech zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym antabą w tey izbie komin z kappą murowany podłoga z tarcic ułozona. W tey izbie dwoie przeforsztowania iedno na lokowanie drugie do prewetu, do prewetu drzwiczki dembowe na zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem złem, okien dwie w izbie w ołow oprawne z okowem zelaznem szyby proste, w tey izbie tapczanow dwa w tych zas dwoch izbach sklepienie murowane y w sieni. **Z sieni drzwi do skarbcu** prosto ode dwornych , drzwi dembowe na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym z dwoma wrzeciądrami y czterma skoblami, w tym skarbcu okno w ołow oprawne w iedney kwatere szyb do połowy niemasz, w tym ze oknie krata zelazna, podłoga z cegly ale iuz popsuta, w tym skarbcu ławki ku kaplicy podwoyne, nowe. **Z tego pierwszego skarbcu drugi skarbiec** do ktorego drzwi dembowe na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem antabą y gałką. Odrzwi z kamienia ciesanego, posadzka z cegly iuz nadruynowana, komin sklepisty, szafa wielka poprecz tego skarbcu z szufladami osmią zasuwnemi z antabami zelaznemi reparacyi potrzebuią, gurą zas ta szafa drzwi do niey kradkowe cztery drewnianych na zawiasach y hakah zelaznych z zameczkami, okno złe w ołow oprawne,w tym

oknie krata zelazna, z tego skarbcu schodki na gurą drzwi na zawiasach y hakah zelaznych y zamkiem, stolik ieden y tapczan. W pierwszym skarbcu skrynek dwie okowanych z roznemi papierami zamknięte. **Z tey ze sieni idąc nalewą strone** do gornych pokoyow drzwi ku schodom dembowe na dwoch hakah y zawiasach zelaznych z zamkiem wrzeciądzem y dwoma skoblami. Odrzwi z kamienia ciesanego, przy tych drzwiach alias przed schodkami z cegły podłoga ułozona. **Na boku nim wszedszy** na schody **Kaplica** do ktorey drzwi kraciaste drewniane płutnem podkleyone na zawiasach y hakah zelaznych z zasuwą zelazną y wrzeciądzem y dwoma skoblami do zamknięcia klodką, ryglow w tych drzwi dwa, ieden na dole, 2 gi u gury, okien dwie w ołow oprawnych szyb prostych. Podłoga z tarcic. Ołtarza niemasz, tylko stol na ktorem się msza swięta odprawia przed obrazem, przy tym ze stole gradas poiedynkowy stolik na nogach do ubierania się Xiedzu. Ławek sosnowych do siadania osm, dziewiąta mała, w tey ze kaplice ganek z tarcic sosnowych. Z tey kaplicy drzwi do **skarbcu** dembowe na zawiasach dwoch y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym, wrzeciądzem y dwoma skoblami y antabą. Odrzwi z ciesanego kamienia okno okręgłe w ołow oprawne złe, krata zelazna cała posadzka z cegły ułozona. **Z tey ze kaplicy do drugiego skarbcu** drzwi dembowe na zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem wielkim wnętrznym y kluczem, w tym skarbcu okno iedne w ołow oprawne dwoch szyb nie dostaie. Listew do wieszania strzelb dwie z gwozdziami drewnianymi, w tym skarbcu posadzka stara z cegły ułozona, skliepienie nad szyią piwniczną w tym skarbcu hakownice stare y strzelba pod osobistym regestrem u P. Komendanta teraz zas skarbiec y wszystkie dolne pokoie y sien iedna są sklepiona a u iedney sieni pułap z tarcic ułozony. Idąc na gurę do pokoiow panskich Schody krecene pry tych schodach okno w ołow oprawne z prostych szyb na gurę o gradusach trzydiestu dziewiąciu, od połowy tych schodow drzwi na ganek do kaplicy na zawiasach y hakah zelaznych, na schody wyszedszy okno o szesciu kwaterach w ołow oprawne z okowem. Laterniow wielkich szklanych w ołow oprawnych dwie z **herbami** y lichtarz blaszany u sciany **ze schodow zszedszy sien** w ktorey podłoga z tarcic, z tey zas sieni na prawey stronie drzwi stoczyste na zawiasach czterech y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym. W tym pokoiu piec biały na fundamencie murowanem komin szafiasty, okno w tym pokoiu iedno taflowe w rumki dembowe oprawne z okowem i dwiema kwaterami w tym pokoiu podłoga z tarcic ułozona. **Z tego pokoiu do drugiego drzwi** stoczyste z takowem zamknieciem iak y pierwsze drzwi, w tym pokoiu piec biały komin szafiasty, podłoga z tarcic. Okno takiez iak y w pierwszym pokoiu. **Z tegoz pokoiu garderoba** w ktorey podłoga z tarcic, komin sklepiony, okien dwie taflowych z okowem, z tey zas garderoby znowu dwa pokoie pobocznie wrogu drzwi z zamknieciem do prewetu. Druga garderoba taka ze wszystkiem. Z tey garderoby pobocznie od wałow takiez iako y od dziedzinca, z iednego zas pokoiu wychodzi mostek na wał, z ktorego drzwiczki w poł drewniane, y w poł zelazne. Z tych zas dwoch pokoiow wyszedszy sien wielka w ktorey okno takiez iak y nad schodami, w tych czterech pokoiach y garderobach pułapy z tarcic ułozone fugowane. Sieni obedwie skliepione. W iedney garderobie iest przeforstowanie z tarcic, w tym przeforstowaniu iest prewet takiz iak w pierwszey garderobie. Nad temi schodami ganek opiezony z tarcic do ktorego drzwiczki na dwoch zawiasach y hakah zelaznych z skoblami dwoma y wrzeciądzem w niem tapczanow dwa. **Item sala wielka** w ktorey okien szesc w ołow oprawnych z okowem zelaznym szyby z prostego szkła w kazdym oknie po kwater cztery otwieranych, w tey Sali podłoga z tarcic sosnowych prosto ułozona pułap takze z tarcic na belkach z dwoma stragarzami. Do tey Sali wchodząc od panskich pokoiow drzwi stoczyste dembowe na zawiasach czterech y hakah zelaznych z zamkiem, stołow wielkich trzy, y zydlow dlugich dwa, lustra blaszana iedna. Drzwi z tey Sali wychodząc na sien drugą takiez iako y pierwsze. Odrzwi w tych oboygu drzwiach z kamienia ciesanego w tey zas sieni okien trzy takiez iak y na Sali podłoga z tarcic ułozona pułap na belkach. Schody iuz z dolu opisane. W tey sieni szafa sosnowa z zamknieciem. **W tey sieni pierszy pokoy od wału** do ktorego odrzwi drewniane drzwi stoczyste na zawiasach y hakah zelaznych z zamkiem wnętrznym,w tym pokoiu piec biały malowany z kwiatami, komin szafiasty, okno w ołow oprawne w nim tafle cwiercione o czterech kwaterach otwieranych. Z tego pokoiu do drugiego idąc wzdłuz odrzwi drewniane z takimi drzwiami iak i w pierwsze, w tym zas drugim pokoiu komin sklepiony okna takiez iak i w pierwszym pokoiu, w tych oboch pokoiach podłoga z tarcic pułap takze z dylow ułozony na balkach alias tarcic, ułozona, w drugim pokoiu Prewet do ktorego drzwi na dwoch zawiasach y hakah z zamkiem.

Item dwa Pokoie od dziedzinca w iednym piec biały malowany, komin szafiasty, w tym pokoiu przeforstowanie z tarcic y wapnem pobielone do ktorego drzwi na zawiasach y hakah zelaznych z klamką y wrzeciądzem, drzwi takze poboczne z

zamknięciem do pokoiu pobocznego. Okno iedno cwierc taflowe z okiennicami na zawiasach zelaznych w tym pokoiu ſtoly kwadraſte z nogami y dwa tapczany, z tego pokoiu drugi narozny pokoy takiz uszytek iak y pierwszy z prewetą zamknionym w nim ſtolik mały kwadraſty y umbracilum z tarcic od kominow, w tych zas dwoch pokoiach odrzwi dwoie kamiennych, podłoga z tarcic ułozona y pułap.

Na dziedzincu kompas kamienny.

Piwnica pod palacem do ktorey szyia murowana, sklepienie kamienne y odrzwi, drzwi dembowe na zawiasach zelaznych y hakach z dwoma skoblami y wrzeciądzem, po prawey rence piwnic dwie, y na lewey tak ze piwnic dwie z schodami y drzwiami. 3-cia piwnica proſto od schodow, do tych piwnic wszyſtkich odrzwi drewniane na zawiasach zelaznych y hakach z skoblami y wrzeciądzem.

We wszyſtkich pokoiach y officynach

krzeselek czerwonym suknem obitych – osm

krzeselek niebieskim suknem obitych – czternascie

ſtolkow zielono farbowanych - osmnascie

ſtolkow proſtych białych - szezdziesiąt y iedyn

W skarbcu nad piwnicą w dyſpozycyi P. Komendanta lub Burgrabiego

Hakownic ſtarych w łozach - sztuk piendziesiąt y osm

Strzelby ręczney ſtarey z tey z zamkami – sztuk piendziesiąt y trzy

Strzelby ſtarych bez zamkow – sztuk dwadziescia y ieden

Rur bez łoz – sztuk dwanascie

Zamkow od janczarek tureckich - dwa

Łoza do ſtrzelby z zamkami - pięc

Zamkow do samopałow kozackich – cztery

Szpag niemieckich ſtarych - dwie

Bagnetow na trzy granie robionych – osm

Kulbaka niemiecka ſtara bez potrzeb - iedna

Form do wylewania kul armatnych – dwie

Pior blaszanych do magierek szenienskich – par szesnascie

Orzeł z drzewa wyrobiony zelazem okowany – ieden

Tarcza zelazna z sztybrem – iedna

Item tarcza zelazna bez sztybra – iedna

Lopata wielka zelazna – iedna

Mozdzierzow zelaznych do ſtrzelania - dwa

Grac mularskich zelaznych – dwie

Prętow od okien – dziesięc

Підпис і печатка Яна Тарло.

Бібліотека НАНУ, відділ рукописів.

Опис волості Золочівської і Глинської 1768 р.
Опис Золочівського замку.
Фонд Чоловського 482 / 111, 27 с.

В'їжджаючи від міста поміж насипними валами, обкладеними дерном – брама, викладена з колод старих, вже прогнилих, жодних замків немає. За брамою відразу – міст через рів з дубовими поруччями з обох сторін і зводом, без ланцюгів, на чопах і рифах двох залізних , вже старих. Все це вимагає ремонту. Праворуч, у рові, малий садок, засаджений вишнями, старим хворостяним плотом до муру пригороджений. Вже при мості – Брама Замкова мурована, велика на два поверхи, під старим гонтовим дахом, який довкола протікає. Ворота подвійні, старі, дубові, на шістьох залізних завісах і гаках, з ручкою і скобами, тут же є дерев'яний засув. В даху – два старі, зруйновані від міста і замку циферблати. В Брамі зліва – камін в мурі у вигляді шафи, коло якого двері до порохівні, старі, зіпсовані, на залізних завісах, з засувом для колодки на скобах залізних. Порохівня мурована, вимагає нового даху, вікон нема, з тилу добрі залізні грати. Всередині на одному порозі – двоє старих дверей на залізних завісах і гаках. Праворуч від дитинця дерев'яні, ще непогані сходи на другий поверх Брами, де три покої і сінки. До сінок двері старі, облуплені, подвійні, мають залізні завіси, стоять збоку, в одвірках гаків нема. Там же в сінках камін мурований, вікна немає. З сінок двоє подвійних старих дверей на залізних завісах і гаках, одні до Покою, де два вікна старі, кватири оправлені в дерево з малими тафльовими шибами, на залізних завісах і гаках. З тих шиб – шість вибито. Піч зелена з кахлів, стара, з мурованим кутовим каміном. З того Покою такі ж двері до Покою другого з залізною защіпкою, вікна два, вгорі в олово, а внизу в дерево оправлені з шиб тафльових, з яких вісім вибито. Камін у вигляді шафи в стіні, піч зелена з кахлів, стара, дверей на вал немає, тільки подвійні до Покою третього, облуплені, старі, на залізних завісах і гаках. Вікон нема, тільки дві старі зруйновані рами. Камін у вигляді шафи в стіні, дверей на вал нема, тільки ті, що з сінок описані. З тих самих сінок – треті двері, прості, на завісах, гаках, з внутрішнім замком, на годинникові сходи вгору, де в комірчині з щитів залізний годинник з дзвінком над дахом, зіпсутий, приналежних ваг нема. У тій цілій брамі стеля з щитів.

Коло сходів Будинок з дерева, в кут будований, згнилий, валиться, під старим дахом, який дов-

кола протікає. В Будинку всіх дверей вже старих п'ятеро, троє на залізних завісах і гаках, а при двох нема жодного заліза. Вікон всіх старих, однак зі склом, і ще в дерево оправлених троє, а з решти немає знаку.

В ріг того Будинку попід вал через цілий дитинець – Палац або офіцина велика, двоповерхова, мурована, квадратова, під дахом гонтовим старим, який всюди протікає. На нижньому поверсі двоє сіней, шість покоїв дві коморки, дві спіжарки, каплиця, захристія, цейхгауз і скарбниця. Всіх дверей шістнадцятеро. Одинарних, старих, але ще можуть деякий час бути, на залізних завісах і гаках, (при чотирьох внутрішні замки попсуті, ключ є тільки до одних) – десятеро, зіпсутих значного ремонту потребують, на залізних завісах і гаках. Двоє простих, з щитів, на залізних завісах і гаках (при одних є замок простий, внутрішній), двоє подвійних, великих наполовину спорохнявілих на залізних завісах і гаках з ручками для закривання колодкою, двоє і грати дерев'яні, подвійні, великі до каплиці, з залізними засувками старі, надпсуті, одні на залізних завісах і гаках. Вікон всіх двадцять три: 1) одне велике в дерево оправлене з малих шибок, старе, шиби три вибито, друге – з тафлів частково в олово, а частково в дерево оправлене, ціле; 2) три вікна від землі знищені і побиті, при двох грати залізні, одна надгнила; 3) два вікна частково в олово, частково в дерево оправлені, вісім шиб вибито; 4) вікна два округлих, одне в дерево оправлене, старе, шиба вибита, а друге вибите повністю, при обох грат залізних двоє, в одних гратах прутів двох нема; 5) вікно одне забите, а два від землі знищені, малі, мають скло; 6) вікно одне частково в олово, частково в дерево оправлене, чотири тафлі вибито, а дві знищені повністю; 7) два вікна частково в олово, частково в дерево оправлені, старі, цілі, шиба одна вибита, третє таке ж, але не має цілої кватири, четверте ціле, а п'яте не має тільки шість шиб; 8) вікно мале, шиба одна побита, в дерево оправлене, а два великих старих, в олово оправлених, шиб десять вибито. В коморі одній грати залізні цілі невеликі. У всіх покоях п'ять печей – зелених, з кахлів, старих, які потребують перекладання.

На другий поверх вийшовши по сходах – сіни великі, десять покоїв, одна зала і сінки малі. Дверей всіх двадцять двоє. Подвійних, з завісами, на залізних гаках, з внутрішніми замками, без ключів, старими, знищеними – чотирнадцять, а троє таких же без замків. Одинарних – шість, на залізних завісах і гаках, двоє на залізних завісах і гаках без замків. Печей всіх білих, з кахлів – шість. Стеля на балках зі щитів. Вікон всіх двадцять чотири: 1) вікна два в дерево оправлених, старих, в одному – п'ять, я в другому – три тафлі вибито; 2) вікон десять двотафльових, в дерево оправлених старих, в одному одна тафля, а в другому – три вибито, три вікна забито щитами, а одне пусте, нема навіть рами, далі одне має тільки три цілі тафлі, а решту вибиті, восьме – забите щитами, а два пустих навіть без рам; 3) два вікна забиті щитами;
4) вікон також десять: два – в дерево оправлених, тафльових, в одному тафель шість побито, третє – має тільки вісім тафлів, четверте – напівбіле, п'яте – дві частини цілі, а третя частина вибита, п'ять вікон – частково в олово, частково в дерево оправлені, наполовину є тафлі, а наполовину побиті
дощенту. В цілому тому будинку чи офіцині всередині знаходиться віконниць подвійних на завісах і гаках залізних – вісім. Під будинком склеп мурований, до нього двоє дверей на залізних завісах і гаках з ручками і скобами до замикання.

На куті тих офіцин, по під вал – Палац Китайський, навпроти брами, мурований, одноповерховий, з куполом округлим, мурованим. Вимагає цілого нового даху. Стелі і перекриття, що промокли, знищені і прогнилі, як і ганок, що на восьми дерев'яних стовпах з балясами прогнив і валиться. В Палаці зала округла, покоїв – шість і Креденс. Має чотирнадцять подвійних дверей: тринадцять на залізних завісах і гаках, з замками французькими, надпсутими, без ключів, а одних половина завішена на гаках, а друга половина лежить на землі з завісами, а гаки з одвірків вирвані, замок до них дощенту зіпсутий. Вікон всіх сімнадцять, тафльових, в дерево оправлених, на залізних завісах, з ручками до закривання, в яких на загал п'ятнадцять тафель вибито. По щитах ввійшовши з валу до купола всередині – галерея /кружганок/ з поруччям, на балясах, надпсутий. Там же вісім вікон, два – в дерево оправлені, тафльові, мають вибито три шиби чи тафлі, третє таке ж, напів ціле, а напів вибите, у чотирьох – тільки рами цілі низом, а в одному і рама знищена зі всім. Віконниць всіх подвійних на залізних завісах і гаках з защіпками – сім. Внизу три печі з зелених кахлів.

Навпроти офіцин великих мурованих – офіцина з дерева, в замки будована, під дахом

гонтовим старим, який всюди протікає, від землі ремонту вимагає. Входячи до офіцини – ганок на шістьох дерев'яних стовпах під дашком гонтовим, старим , який валиться. Всіх покоїв – п'ять, спіжарка і сіни. Комини – два, муровані, виведені на гору. Всіх дверей одинадцятеро, при трьох – замки внутрішні, при двох – клямки залізні, а в інших – тільки гачки. До замків немає жодних ключів. Всіх вікон – одинадцять. З тафельок малих, в дерево оправлених – вісім, а в трьох – вгорі тільки тафлі в олово оправлені. В тих вікнах шиб вибито – чотирнадцять. Печей – чотири, дві з кахлів білих, при них мурованi кутові каміни, а дві з зелених. Всі вимагають перекладання. На всій офіцині стеля на балках зі щитів.

Вздовж коло тієї офіцини – офіцина кухонна, в замки будована, під гонтовим дахом, від землі вимагає ремонту, бо від старості валиться, в ній – кухня, хатина і пекарня. Всіх дверей – п'ятеро, старих, одні тільки на залізних завісах, а решта на бігунах. До кухонної шафи двері на завісах з ручкою і залізними скобами. Вікон всіх – шість, які наново треба переставити, бо дощі руйнують. Вогнище старе, муроване, комин над ним ліплений. В хатині піч проста з кахлів, стара, валиться, в пекарні – пекарська, велика, подвійна, цегляна, комин виведений на дах.

Тут же – криниця вицебрувана порожня. Дах над нею старий, з дерева, довкола протікає. Два відра потрощені, а залізо, яким були оковані поржавіло. Ланцюг залізний, великими ланками, старий, але ще цілий. Колесо велике, з валом, на залізних чопах, зіпсуте.

Коло неї – шпиклір, побудований з дерева в замки, під гонтовим дахом поганим. Добрих дверей двоє, на залізних завісах, з ручкою і скоблями до закривання. В шпиклірі – п'ять засіків, стеля і підлога з щитів соснових.

На куті шпикліра стайня зі струганого дерева в стовпи будована під гонтовим дахом дуже старим. Ворота зі щитів, на бігунах, з ручкою і скобами. В стайні – три старих жолоби.

Ліворуч мурованої брами – офіцини з дерева, будовані в замки, під гонтовим дахом, старі, від землі вимагають ремонту. В них два покої, два алькирі і дві комірки, тут же сіни. Дверей всіх восьмеро, одинарних, на залізних завісах, при одних – клямка і ручка залізні, при трьох – тільки самі ручки зі скобами. Вікно одне ціле а сім попсутих і побитих, переставляти треба. Комин один, виведений на дах, під яким в кухенці муроване вогнище для приготування їжі. В одному покої піч з зелених кахлів, стара, вимагає перекладання, в другому покою є тільки знак де була піч. В алькирі камін мурований. На цілій офіцині стеля на балках зі щитів. З сіней на гору –дерев'яні сходи. Двері на завісах, з залізною ручкою для замикання на колодку.

Довкола замку – вал, насипаний понад муром, з тесаного каменю, місцями поруйнований, викладений дерном, з ронделями і бастіонами, і вежечками мурованими чотирма. При кожному ронделю брами з колод старих, прогнилих між землею сформовані. На тих ронделях плоти з хворосту осунуті. Вежечки дві без жодного покриття, а дві мають знаки, що були покриті білою бляхою. Пліт з хворосту довкола на валах тягнеться для піднесення і утримання валів ззовні, прогнилий, опадає. Вали самі по собі значно осуваються, а за замком, чи то за Палацом Китайським, вище описаним, розкопано до самої землі і та земля є у рові.

Будівлі і парки перед замком. При парку будинок в нахил побудований, старий, валиться, під старим гонтовим дахом, довкола протікає. В тому будинку чотири покої і алькир, дверей всіх восьмеро, на завісах і гаках тільки залізних, є три вікна старих, в дерево оправлених, а решту дощенту зруйновані, піч стара, з зелених кахлів, вимагає перекладання, а при ній –пекарська, з комином така ж. Стеля з щитів на балках.

Нижче парк чи сад великий на узгір'ї, насаджений різними деревами. На місці кватир – грядки для варива, обгороджений старим плотом з хворосту, який валиться. Ворота зі щитів, на бігунах і фіртка така ж при воротах. Через рів кладкою досить мізерною перейти – на узгірку між болотами – площа, на якій знаходиться кілька урожайних вишень, огорожі жодної нема.

При парку – стайня. З старої стайні вздовж на ліктів тринадцять, а вшир – лікті на два поставлена. Від міста кусочок тільки снопками пошитий, а решта без жодного покриття. Воріт подвійних на бігунах – троє без найменшого куска заліза. Жолобів нема.

Нижче стайні – школа кінська з струганого дерева, стара, під снопками,
валиться, вздовж на ліктів сім, а вшир – на три в стовпи будована. Ворота подвійні. Одні на бігунах, з залізною ручкою і фірткою також на бігунах. Жолобів – п'ять.

Речі, які знаходяться в Замку.

Гармат всіх без лафетів на валах і в Брамі двадцять одна штука, моздирі – два, гаківниць в ложах і без лож – всіх вісімдесят дві, стрільби

ручні в ложах і без лож – штук вісімдесят п'ять, замків від ручної стрільби –шість,

Форм до відливання куль гарматних – дві.

Куль гарматних великих залізних пар сто сім.

Куль гарматних малих залізних сто.

Гранат залізних пар п'ятдесят.

Хоругва козацька полотняна червона з білим і хрестами – одна.

Лопата залізна велика – одна.

Кульбака німецька непотрібна – одна.

Лицарка невелика залізна – одна.

Грейцарів до гармат – два.

Орел дерев'яний, залізом окутий, один, ті всі речі знаходяться в цейхгаузі.

Шафа Гданська дубова з дверцями на завісах, які мають в собі віконця тафльові (тафля одна вибита) верх на ній каптуровий, шухлядок всередині нема.

Шафа проста креденсова, добра, довга, з двома дверцями з завісами і гачками.

Шафа велика в Кредeнсі Китайського Палацу коло стіни.

Шафа в скарбниці велика, коло стіни, має двері з дерев'яних граток на
завісах, а низом шухляди всувні.

Шафа в захристії мала така ж.

Лавка у вигляді шафи столярська в каплиці.

Лавки костельні в каплиці.

Столів всіх п'ять.

Зиглів соснових чи то лав в залі Китайського Палацу тапчанів для спання знаходиться – шість.

Годинник залізний в Брамі Замковій вже згадуваний.

КОРОТКА ХРОНІКА ПОДІЙ ЗА 2007 р. ЛЬВІВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ

Січень – Трьома західноукраїнськими обласними радами: Івано-Франківською, Львівською і Тернопільською було проголошено 2007 р. – "Роком скульптора Іоана Георгія Пінзеля". Творчий доробок майстра зосереджений найбільшою збіркою його робіт у Львівській галереї мистецтв, а також у Івано-Франківському обласному художньому музеї, Тернопільських краєзнавчому та художньому музеях та Національному музеї у Львові. Протягом року відбувалися заходи із вшанування пам'яті видатного митця. Були надруковані фотоальбоми з його роботами, буклети, набори поштівок, афіші, а також написані та опубліковані прозові твори. У Львові, Тернополі, Івано-Франківську експонувалася виставка робіт майстра.

Лютий – Львівська галерея мистецтв 14 і 17 лютого провела заходи з відзначення 100-річчя від часу свого проголошення. 14 лютого, в той день, коли вперше у 1907 р. було виставлено для широкого загалу придбані тоді магістратом м. Львова з метою створення художнього музею твори з колекції підприємця з Поділля Івана Яковича, відбулися перші ювілейні заходи. О 14 год. у дзеркальному залі палацу Потоцьких дирекція галереї спільно з представниками міської та обласної влади провела зустріч з кореспондентами ЗМІ з нагоди урочистостей. Із вступним словом на ній виступив довголітній директор галереї, Герой України – Борис Григорович Возницький. До цієї ювілейної дати були підготовлені нові експозиційні приміщення в палацовій будівлі, що по вул. Коперника, 15, у яких розмістилася експозиція "Європейського мистецтва XIV – XVIII ст." Тут же було облаштовано капличку із чудотворною іконою "Львівської Богоматері". Після завершення прес-конференції, о 15 год. відбулося освячення цієї каплиці та приміщень нового відділу, яке провів владика греко-католицької церкви, львівський архиєпископ Ігор Возняк. Тоді ж було урочисто відкрито для огляду новостворену експозицію та проведено по залах відділу перші екскурсії. В 16 год. розпочалася презентація друкованих видань Львівської галереї мистецтв, серед яких було представлено щойно виданий музейний альбом та збірник статей наукової конференції, присвяченої 400-м роковинам від часу народження гетьмана України Івана Виговського, а також ранішого часу видання: путівники, буклети, спеціальні випуски по галереї та її відділах львівського краєзнавчого часопису "Галицька брама". Серед іншого було продемонстровано і два комплекти поштівок з мистецькими творами двох відділів європейського мистецтва. У презентації друкованої продукції взяли участь наукові працівники галереї, представники видавничих фірм, зокрема, п. Орест Шейка – директор "Компанії Гердан" та п. Сергій Фрухт – директор видавництва "Центр Європи", музейники та творча громадськість Львова. Під час її проведення виступили: директор ЛГМ – п. Борис Возницький, заступник директора з наукової роботи ЛГМ – п. Володимир Пшик, видавець мистецького альбому "Львівська галерея мистецтв. 112 творів зі збірки" – п. Орест Шейка та рецензент наукових матеріалів альбому – професор, доктор мистецтвознавства – п. Володимир Овсійчук. Згодом було представлено, спеціально виготовлену до 100-річчя, ювілейну медаль, яку виготовив скульптор Василь Гармаш.

У суботу, 17 лютого о 14 год. в Львівській галереї мистецтв по вул. Стефаника, 3, в рамках ювілейних святкувань, відкрилася виставка "Скарби Львівської галереї мистецтв", яку підготовили працівники музею – Хомин І. М., Філевич Н. В., Максименко О. Б. На ній було представлено історичні матеріали про сам процес формування і проголошення міської галереї, зокрема різноманітні друковані матеріали, фото і живописні портрети людей, які спричинилися до її створення, перші публікації про експонати та збірки, що увійшли до її складу. Виставлені були твори, які поступали від початків формування галереї, зокрема картини зі збірки Івана Яковича, так і найкращі експонати, які вливалися до колекції протягом ста років. Виставку відкрив директор ЛГМ – п. Борис Возницький, розповівши про основні етапи становлення музею. Окрім нього виступили представники Львівської обласної та міської влади: п. Микола Горинь – перший заступник Голови Львівської обласної Ради, п. Василь Косів – заступник Львівського міського голови, п. Галина Дорощук – начальник Управління культури і туризму Львівської ОДА. Виголосили своє привітання з нагоди 100-річчя ЛГМ гості з Республіки Польщі: п. Яцек Мілєр – директор

Департаменту Міністерства культури Польщі та п. Єжи Петрус – директор Королівського замку на Вавелі (Краків). Наступниим заходом була презентація альбому Львівської галереї мистецтв та нагородження пам'ятними відзнаками авторів та жертводавців цього видання, який відбувся у фойє Національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької о 15 год. в присутності заступника міністра Міністерства культури і туризму України – п. Ольги Бенч. В 16 год. в приміщенні театру відбулася Урочиста академія з нагоди 100-річчя Львівської галереї мистецтв. На ній з доповіддю виступив директор галереї, Герой Украни – Борис Григорович Возницький. Завершився ювілейний вечір вітально-концертною частиною. Львівську галерею мистецтв та її працівників привітали: представник уряду – п. Ольга Бенч та представники місцевої влади – заступник Голови Львівської ОДА – п. Тарас Батенко, Львівський міський голова – п. Андрій Садовий. З вітаннями виступили також наукова інтелігенція Львова, представники творчих спілок та музеїв.

Травень – 26 травня у відділі Львівської галереї мистецтв – "Музеї-меморіалі гетьмана України Івана

Виговського" відбулися наукові читання, присв'ячені 350-літтю обрання гетьманом Війська Запорозького Івана Виговського. На читаннях з науковими доповідями виступили: професор І. Д. Головацький, доктори історичних наук – Л. В. Войтович, М. М. Кріль, кандидати історичних наук – В. Ф. Кметь, В. А. Рудий та заступник директора з наукової роботи галереї – В. П. Пшик. На цьому заході були присутні також представники Українського реєстрового козацтва західних областей України, які виступили з привітаннями та висловили готовність допомагати у розбудові даного музею.

Вересень – 12 вересня у відділі галереї – "Музеї сакральної скульптури XVIII ст. Творчість Іоана Георгія Пінзеля" відкрито збірну виставку робіт майстра. На ній були представлені скульптури із чотирьох західноукраїнських музеїв. Окрім Львівської галереї мистецтв, участь у цій виставці взяли: Івано-Франківський художній музей та Тернопільські краєзнавчий та художній музеї. А 13-14 вересня там же відбулася наукова конференція "Творчість І. Г. Пінзеля і мистецтво бароко на західноукраїнських землях", на якій виступили науковці з України та Польщі. Було також здійснено поїздку по місцях, де працював скульптор І. Г. Пінзель. 15-16 вересня за участю Львівської галереї мистецтв та її відділу – "Музею-меморіалу гетьмана України І. Виговського" з нагоди 350-ліття обрання Генерального писаря Війська Запорозького Івана Виговського гетьманом України було проведене обласне Козацьке свято в селі Руда Жидачівського району – колишньому родинному маєтку Виговських. Серед інших святкових заходів, проведених у ці дні, тут на центральній площі села, 16 вересня, відбулося відкриття пам'ятника гетьманові Івану Виговському (скульптор – п. Роман Романович). З великою посвятою для справи проведення Козацького свята і над встановленням пам'ятника гетьманові працював завідувач відділом музею-меморіалу п. Степан Ревуцький. Пам'ятник виготовлено на кошти, виділені отаманом Львівського обласного відділення Українського реєстрового козацтва п. Володимиром Кожаном.

Підготував Пшик Володимир

Автори статей:

Бірюльова Світлана, *ст. наук. прац. відділу "Старого європейського мистецтва."*
Гулка Оксана, *мол. наук. працівник відділу "Нового європейського мистецтва."*
Гупало Надія*, зав. відділом "Золочівський замок"*
Діденко Єлизавета, *зав. відділом "Музею давніх пам'яток Львова"*
Калініченко Олександра*, мол. наук. працівник відділу "Нового європейського мистецтва."*
Козинкевич Оксана, *зав. відділом "Старого європейського мистецтва."*
Крокіс Наталія*, наук. працівник відділу "Нового європейського мистецтва."*
Маїк Наталія*, вчений-секретар ЛГМ*
Пшик Володимир, *заступник директора з наук. роботи ЛГМ*
Сабодаш Тетяна, *ст. наук. працівник, зав. фондами відділу "Олеський замок"*
Соломка Роман, *зав. відділом "Олеський замок"*
Спаська Сніжана, *мол. наук. працівник відділу "Нового європейського мистецтва."*
Стець Світлана*, ст. наук. працівник відділу "Старого європейського мистецтва."*
Стецько Віра*, зав. відділом "Тернопільського обласного краєзнавчого музею"*
Сусак Віта*, кан. мист., зав. відділом "Нового європейського мистецтва."*
Сьомочкін Ігор, *зав. відділом Інституту "Укрзахідпроектреставрація"*
Шенгера Борис, *ст. наук. працівник відділу "Олеський замок"*

ЗМІСТ

Розділ 1. ДОСЛІДЖЕННЯ.

ПАЛАЦ ПОТОЦЬКИХ У ЛЬВОВІ. *Козинкевич Оксана, Сьомочкін Ігор*..... 4
ВИДИМЕ Й ПРИХОВАНЕ. *Стець Світлана*..... 13
ЗА ПРИКЛАДОМ БОГІВ. *Сусак Віта*..... 24
ЯН МАШКОВСЬКИЙ І ЙОГО УЧНІ. *Крокіс Наталя* 30
СИМВОЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ І. І. ЛЕВІТАНА. *Калініченко Олександра*..... 37
ТВОРЧІСТЬ І. ГРАБАРЯ. *Спаська Сніжана*..... 42
ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ ЛЬВОВА: 1980-І РР. *Маїк Наталія*..... 49
ЩОДО ПИТАННЯ ОФОРМЛЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ
ЛЬВІВСЬКОГО КОСТЬОЛУ СВ. АПОСТОЛА АНДРІЯ. *Шенгера Борис*..... 62
ЧОТИРИ КАРТИНИ З ЦИКЛУ "ХРЕСНА ДОРОГА" СИМОНА ЧЕХОВИЧА. *Сабодаш Тетяна*..... 70
ДО ПИТАННЯ ПРО ОБОРОННІ СТРУКТУРИ ОЛЕСЬКОГО ЗАМКУ. *Соломка Роман*..... 73
АРХЕОЛОГІЧНА ЕКСПЕДИЦІЯ КАРЛА ГРАФА
ЛЯНЦКОРОНСЬКОГО ДО МАЛОЇ АЗІЇ. *Козинкевич Оксана*..... 76
КАТАЛОГ ФРАНЦУЗЬКОГО ЖИВОПИСУ В
КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ. *Бірюльова Світлана*..... 81
РЕСТАВРАЦІЯ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ
АРХІЕКТУРИ – "П'ЯТНИЧАНСЬКОЇ ВЕЖІ. *Пшик Володимир*..... 96
ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ПАМ'ЯТКИ АРХІТЕКТУРИ
ХРАМУ ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ ТА МУЗЕЄФІКАЦІЇ. *Діденко Єлизавета*.....101
ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ СИСТЕМИ
"ЕЛЕКТРОНИЙ МУЗЕЙ" У ДІЯЛЬНІСТЬ ЛГМ. *Гулка Оксана*.. 105

Наукові статті конференції "І. Г. Пінзель і мистецтво бароко на західних землях", присвяченої року Пінзеля.

ДО ПИТАННЯ МОЖЛИВОГО АВТОПОРТРЕТУ СКУЛЬПТОРА І. Г. ПІНЗЕЛЯ. *Стецько Віра*..... 110
ЗАУВАГИ ЩОДО ГРОШОВИХ ВИПЛАТ МАЙСТРОВІ ПІНЗЕЛЕВІ ЗА ВИКОНАНІ
НИМ РОБОТИ У ЛЬВІВСЬКОМУ КАТЕДРАЛЬНОМУ СОБОРІ СВ. ЮРА. *Шенгера Борис*..... 113

Розділ 2. МАТЕРІАЛИ.

ІНВЕНТАРНІ ОПИСИ ЗОЛОЧІВСЬКОГО ЗАМКУ ЗА 1738 і 1768 рр. *Гупало Надія*..... 117
КОРОТКА ХРОНІКА ПОДІЙ ЗА 2007 р. ЛГМ. *Пшик Володимир*..... *130*

ЛЬВІВСЬКА ГАЛЕРЕЯ МИСТЕЦТВ.
Дослідження і матеріали.
Науковий збірник.
Вип. 1

Формат: 61x 43 1/4
Папір: офсетний 80 г/м^2
Гарнітура: Minion Pro
Друк: офсетний.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 4385.