

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ (Львів)

МИСТЕЦЬКЕ ОЗДОБЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКИХ ПЕРШОДРУКОВАНИХ ІРМОЛОГІОНІВ

Вам, како вземши в рѣце свои книгѣ сію, и оубидавши како ест новое в цркви Російской новымъ художествомъ изданное дѣло восхотѣши оубѣдати и художника или издателя дѣла сего — так звертався у післямові до «многомудрого рачителя» свого дітища видавець Ірмолая 1700 р. Йосиф Городецький. Попри притаманну епосі скромну формулу, наведене висловлювання вдало окреслює найважливіші моменти особливого місця першого друкованого музичного видання у національній мистецькій спадщині. Львівський Ірмолой 1700 р. став не лише помітним явищем в історії видавничої справи та релігійної музичної культури, але й одночасно є пам'яткою мистецького значення, хоч, може, з огляду на характер самого видання, ця його сторона певною мірою відходить на дальший план. Це стосується й двох наступних львівських друкованих Ірмолоїв братської друкарні 1709 та 1757 років.

Крім коротких побіжних згадок у публікаціях загального характеру¹, мистецьке оздоблення львівських друкованих Ірмолоїв майже не привертало уваги дослідників. З істориків мистецтва лише Яким Запаско коротко проаналізував його на прикладі видання 1700 р., окремо відзначивши унікальний набір з ініціалів заголовка реєстру ірмосів наприкінці книги². Проте оздоблення львівських друкованих Ірмолоїв вповні заслуговує стати темою самостійного дослідження.

Мистецька система Ірмолая 1700 р. привертає увагу насамперед з огляду на добре продуману і чітку структуру та вказує на свідомі зусилля

¹ О. Іван Музичка. Перший український друкований Ірмолой, *Записки ЧСВВ*, т. 2, вип. 1–2, Рим 1954, с. 259, 261; Я. Ісаєвич. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст., *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 35; Ю. Ясиновський. Перші східнослов'янські нотні видання, *Українське музикознавство*, вип. 9, Київ 1974, с. 47; його ж Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження, Львів 1996, с. 87, 88.

² Я. Запаско. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст., Львів 1971, с. 194.

видавців у відповідному напрямі. Найважливішою її рисою є лаконічний характер, оскільки книга не відзначається ні особливим багатством ілюстрацій, ані широким набором мистецьких засобів. Творці її «художества» небагатослівні, проте, безперечно, професіонали, яким вповні під силу скупими лаконічними штрихами досягати бажаного ефекту. Відповідні можливості та широкий і різноманітний спектр професійних засобів їх втілення забезпечили виданню помітне місце серед української книжкової спадщини. Воно ґрунтується насамперед на продуманій структурі книги, окремих її частин, ретельно опрацьованій схемі побудови аркуша, підборі елементів мистецького оздоблення, ілюстрацій та їх виконанні. І хоч аналіз самої книги та інших тогочасних львівських стародруків дає підстави для аргументованого висновку, що видавці з невідомих нам причин не у всьому зуміли послідовно довести свій задум до логічного завершення, все ж є достатні підстави розглядати кінцевий результат як гідне увінчення їхніх зусиль.

Робота художника книги в якнайповнішому значенні цього поняття виступає в Ірмолої уже на рівні вибору формату аркуша та його організації, чіткого, продуманого компонування нотного стану, нот і тексту, скромного за мистецькими засобами, але промовистого з графічного огляду обрамлення аркушів, ролі кольору (червоної фарби), ініціалів, кінцівок та заставок, ілюстрацій, титульного аркуша. Усе це разом і створює ту своєрідну мистецьку систему, яка найяскравіше виступає в Ірмолої 1700 р. й згодом, з істотними змінами — у двох наступних львівських виданнях книги з друкарні Успенського братства.

Аркуші Ірмолая 1700 р. виділяються чіткими шляхетними пропорціями підкреслено вертикального формату, посиленого вузькими, невибагливого рисунку посторінковими орнаментальними обрамленнями. Вертикалі акцентує виділення за допомогою додаткової лінії подвійного обрамлення вузького, майже незаповненого поля із зовнішнього краю сторінки. Побудована на вертикалях, організація задрукованого аркуша в поєднанні з горизонталями нотного стану та текстів, заставок надає структурі книги підкреслено організованого характеру.

Важливу роль у творенні відповідного враження відіграє також використання двоколірного друку. Червоному кольору відведена роль своєрідного організаційного начала. Ним видрукувано тексти верхніх колонтитулів основної частини книги (до с. 334), заголовки окремих її частин, ініціальні літери текстів, перші ініціали гласів та подібних, частину кустодів. Наявність червоної барви надає сторінкам організованого вигляду, виразно спрацьовуючи на посилення зорового ефекту. У другій частині з подобними підхід до використання червоної барви

змінюється. Тут вона виступає лише в колонтитулі (с. 334), двох заголовках, нею віддруковано також один малий ініціал. Після цього червоною фарба зі сторінок книги зникає зовсім.

У виданні вжито два типи ініціалів — великі й малі; обидва традиційно побудовані на поєднанні літери з елементами орнаментального оздоблення. Більшість ініціалів, як і самої книги, надруковано чорною фарбою й лише перші, як відзначалося, — червоною. У першій частині книги виступають лише великі ініціали, натомість у подобах — тільки малі.

Кінцівки, вигравіювані чітко окресленими тонкими лініями в обрамленні на білому тлі, дають лише три варіанти й мають скромний орнаментальний характер³.

Книгу прикрашає титульний аркуш та ряд сюжетних гравюр і заставок, які створюють хоч і розбудований скромно, але цікавий і своєрідний образотворчий ряд. Їх досить небагато, оскільки львівська друкована книга другої половини XVII ст. переживала складніший період розвитку й багатоілюстровані видання для того часу назагал не характерні.

Проявом тенденцій, властивих попередній епосі, виступає також використання дощок гравюр ранішого походження. Львівське друкарство в складні для нього часи другої половини XVII ст. широко практикувало звернення до давніших матеріалів та їх повторне вживання⁴. І

³ А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, вып. 2, ч. 2: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания 2-й половины XVII в., Москва 1990, ил. 1698, 1902–1904.

⁴ Серед матеріалів архіву львівського Успенського братства збереглися записи, що друкарям видавалися дошки гравюр з братської скарбниці для друкування конкретних книг, які після використання знову поверталися до неї. Першим таким встановленим прикладом можуть слугувати нотатки при контракті 1680 р. з друкарем Семеном Ставницьким на друкування Євангелія (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574–1700), Львів 1981, № 660, 1690 р.). Для нього майстрові «figury takie wydali się: 1 figura wielka, 1 obrazek Uszenia P[reswiatoj] B[ohorodyci], 4 prawosławija, 6 prologów, 3 litery wielkie początkowe»: ЦДІАЛ, ф. 129 (Львівський Ставропігійський інститут), оп. 1, спр. 1106, арк. 9 (контракт містить унікальну вимогу «te xięgi drukować aby dobrze prasą przyciskano, żeby literi znaczne byli, a nie jakimi biało-głowami albo chłopcami robić, ale czeladzią dobrą, mocną i zdrową, świadomą tego rzemieśla, aby pagana nie była», там само, арк. 8 зв.). Інший приклад дають нотатки при контракті 1691 р. на видання Службника (Я. Запаско, Я. Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 668), де зазначено «Figury nowe robić ojciec diakon z Krechowa Nikody[m] (Зубрицький — В. А.)» й серед видатків при його укладенні

хоч оздоблення Ірмолая 1700 р. відображає нові тенденції у розвитку друкованої книги, у ньому теж не обійшлося без давніх кліше. Причому, вони виступають як серед заставок, так і в ілюстраціях та титулі, демонструючи загалом досить істотний процент повторного застосування друкарських матеріалів.

Видання прикрашають шість заставок, більшість з яких виконано спеціально, проте є й давніші дошки. Найдавніша з них — невисока горизонтальна з півпостаттю архангела Михаїла в круглому медальйоні зі стилізованим орнаментом з рослинними мотивами, симетрично розташованим обабіч нього (с. 337). Вона виготовлена ще для Апостола друкарні Михайла Сльозки 1654 року⁵. Аналогічний характер має також нова заставка з погруддям благословляючого обіруч Христа (с. 334, 442)⁶. Якщо обидві заставки демонструють традиційні для української друкованої книги зразки, то інші засвідчують ширшу розбудову відповідного елемента оздоблення стародруків другої половини XVII ст. Це стосується насамперед великих сюжетних заставок. Аналізоване видання не лише подає декілька таких прикладів, але й демонструє дальший розвиток зазначеної тенденції, даючи заставки різного характеру. Найпростіший варіант передає «Благовіщення» з двома великими постатями Марії та архангела Гавриїла (с. 194)⁷. До нього примикає «Неопалама купина» — з'явлення пророкові Мойсею над палаючим кущем Богородиці в іконографічній версії «Втілення» з Христом на лоні (с. 53)⁸. За сюжетом дія відбувається в пейзажі з розлогою панорамою, що подиктувало певне здрібнення форм. Близький характер має сповнене глибокого символічного змісту зображення Христа як Доброго Пастиря з підписом ДІОНИ, що належить Діонісію Синкевичу (с. 136)⁹. Цей популярний на початках християнства сюжет лише входив до мистецької практики українських майстрів на зламі XVII–XVIII століть як чергове запозичення із західноєвропейської культури. Звертаючись до нової для власної традиції теми, видавці акцентували увагу на ній обширним, як на заставку, відсутнім в інших ілюстраціях докладним пояснювальним написом, який розкриває її глибокий символічний

поміж іншого вписано «3 figury trzech Światytliew ś[więtego] Bazylego, ś[więtego] Hrehorego i ś[więtego] Jana», там само, арк. 11 зв.

⁵ Апостол, Львів 1654, арк. 65 зв., 129, 142 зв., 152, 166, 177 зв. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 385); див. також: А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1698.

⁶ А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1876.

⁷ Там само, ил. 1875.

⁸ Там само, ил. 1872.

⁹ Там само, ил. 1874.

змінюється. Тут вона виступає лише в колонтитулі (с. 334), двох заголовках, нею віддруковано також один малий ініціал. Після цього червона фарба зі сторінок книги зникає зовсім.

У виданні вжито два типи ініціалів — великі й малі; обидва традиційно побудовані на поєднанні літери з елементами орнаментального оздоблення. Більшість ініціалів, як і самої книги, надруковано чорною фарбою й лише перші, як відзначалося, — червоною. У першій частині книги виступають лише великі ініціали, натомість у подібних — тільки малі.

Кінцівки, вигравіювані чітко окресленими тонкими лініями в обрамленні на білому тлі, дають лише три варіанти й мають скромний орнаментальний характер³.

Книгу прикрашає титульний аркуш та ряд сюжетних гравюр і заставок, які створюють хоч і розбудований скромно, але цікавий і своєрідний образотворчий ряд. Їх досить небагато, оскільки львівська друкована книга другої половини XVII ст. переживала складніший період розвитку й багатолітстровані видання для того часу назагал не характерні.

Проявом тенденцій, властивих попередній епосі, виступає також використання дощок гравюр ранішого походження. Львівське друкарство в складні для нього часи другої половини XVII ст. широко практикувало звернення до давніших матеріалів та їх повторне вживання⁴. І

³ А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, вып. 2, ч. 2: львовские, новгород-северские, черниговские, уневские издания 2-й половины XVII в., Москва 1990, ил. 1698, 1902–1904.

⁴ Серед матеріалів архіву львівського Успенського братства збереглися записи, що друкарям видавалися дошки гравюр з братської скарбниці для друкування конкретних книг, які після використання знову поверталися до неї. Першим таким встановленим прикладом можуть слугувати нотатки при контракті 1680 р. з друкарем Семеном Ставницьким на друкування Євангелія (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574–1700), Львів 1981, № 660, 1690 р.). Для нього майстри «figury takie wydali się: 1 figura wielka, 1 obrazek Uszenia P[re]s[wi]atoj B[og]ohorodyci, 4 prawosławija, 6 prologów, 3 litery wielkie początkowe»: ЦДІАЛ, ф. 129 (Львівський Ставронігійський інститут), оп. 1, спр. 1106, арк. 9 (контракт містить унікальну вимогу «te xięgi drukować aby dobrze prasą przyciskano, żeby literi znaczne byli, a nie jakiemі białogłowami albo chłopcami robić, ale czeladzią dobrą, mocną i zdrową, świadomą tego rzemieśla, aby pagana nie była», там само, арк. 8 зв.). Інший приклад дають нотатки при контракті 1691 р. на видання Службника (Я. Запаско, Я. Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 668), де зазначено «Figury nowe robił ojciec diakon z Kschowa Nikody[m] (Зубрицький — В. А.)» й серед видатків при його укладенні

хоч оздоблення Ірмолая 1700 р. відображає нові тенденції у розвитку друкованої книги, у ньому теж не обійшлося без давніх кліше. Причому, вони виступають як серед заставок, так і в ілюстраціях та титулі, демонструючи загалом досить істотний процент повторного застосування друкарських матеріалів.

Видання прикрашають шість заставок, більшість з яких виконано спеціально, проте є й давніші дошки. Найдавніша з них — невисока горизонтальна з півпостаттю архангела Михаїла в круглому медальйоні зі стилізованим орнаментом з рослинними мотивами, симетрично розташованим обабіч нього (с. 337). Вона виготовлена ще для Апостола друкарні Михайла Сльозки 1654 року⁵. Аналогічний характер має також нова заставка з погруддям благословляючого обіруч Христа (с. 334, 442)⁶. Якщо обидві заставки демонструють традиційні для української друкованої книги зразки, то інші засвідчують ширшу розбудову відповідного елемента оздоблення стародруків другої половини XVII ст. Це стосується насамперед великих сюжетних заставок. Аналізоване видання не лише подає декілька таких прикладів, але й демонструє дальший розвиток зазначеної тенденції, даючи заставки різного характеру. Найпростіший варіант передає «Благовіщення» з двома великими постатями Марії та архангела Гавриїла (с. 194)⁷. До нього примикає «Неопалама купина» — з'явлення пророкові Мойсею над палаючим кущем Богородиці в іконографічній версії «Втілення» з Христом на лоні (с. 53)⁸. За сюжетом дія відбувається в пейзажі з розлогою панорамою, що подиктувало певне здрібнення форм. Близький характер має сповнене глибокого символічного змісту зображення Христа як Доброго Пастиря з підписом ДІОНИ, що належить Діонісію Синкевичу (с. 136)⁹. Цей популярний на початках християнства сюжет лише входив до мистецької практики українських майстрів на зламі XVII–XVIII століть як чергове запозичення із західноєвропейської культури. Звертаючись до нової для власної традиції теми, видавці акцентували увагу на ній обширним, як на заставку, відсутнім в інших ілюстраціях докладним пояснювальним написом, який розкриває її глибокий символічний

поміж іншого вписано «3 figury trzech Światyteliw ś[więtego] Bazylego, ś[więtego] Hrehorego i ś[więtego] Jana», там само, арк. 11 зв.

⁵ Апостол, Львів 1654, арк. 65 зв., 129, 142 зв., 152, 166, 177 зв. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 385); див. також: А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1698.

⁶ А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1876.

⁷ Там само, ил. 1875.

⁸ Там само, ил. 1872.

⁹ Там само, ил. 1874.

зміст: *Завлѣждаюсе овча швретѣ, на ramo воспріемъ къ штцѣ принесе.* Відповідно зображено Христа з ягням на плечах перед півпостаттю Бога Отця у хмарах, зверненого до Сина з небесних висот. Простими лаконічними засобами сцена передає закладену в християнському вченні місію Христа як Спасителя. Найширше розбудований характер має «Різдва Христове з поклонінням ангелів», яке включає найбільшу кількість постатей (с. 100, 277, 373)¹⁰. Заставка має підпис *Никодім*, що надєжить провідному львівському граверу того часу Никодиму Зубрицькому. Серед заставок окремо слід відзначити першу — крутий медальйон у стилізованому рослинному обрамленні з Богородицею із Христом на руках (с. 1, 217, 251)¹¹. У релігійній мистецькій іконографії візантійського кола за Никодимом Кондаковим¹², нав'язуючи до вміщених на ряді пам'яток написів, таке зображення Богородиці окреслювалося поняттям «Елеуса». Проте новіші дослідження свідчать, що воно не стосується конкретної іконографії, оскільки присутнє практично в усіх відомих версіях зображення Богородиці, причому як з Христом, так і без нього, і є сталим епітетом Богородиці як Заступниці милуючої¹³. Візантійська теологія вклала в нього поняття хрестної жертви Христа й відповідно жертви Марії як Матері¹⁴. Саме поняття «милуюча», очевидно, стосувалося не Христа, як у свідомості останніх століть, а християн, усього людства. В іконопису цей варіант іконографії відомий насамперед за знаменитою візантійською іконою, привезеною з Константинополя до Києва в першій половині XII ст., а в 1169 р. вивезеною до Північно-Східної Русі й званою в історії мистецтва під закріпленою в московській традиції від кінця XIV ст. назвою *Владимирська*¹⁵. Використаний у заставці зразок пе-

¹⁰ Там само, ил. 1873.

¹¹ Там само, ил. 1871.

¹² Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения, Санкт-Петербург 1911, с. 150–182.

¹³ М. Tatić-Djurić. Eleousa. A la recherche du type iconographique, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* (Wien), Bd. 25, 1976, S. 259–267.

¹⁴ З найновішої літератури стосовно саме такої інтерпретації відповідної іконографії див.: М. Tatić-Djurić. *Iconographie de la Vierge de passion. Genèse du dogme et des symboles, De cultu mariano saeculis XII–XV. Acta congressus mariologici mariani internationalis Romae anno 1975 celebrati, vol VI: De cultu mariano in litterarum, studiis et in arte religiosa*, Romae 1981, p. 135–168; О. Э. Эттингоф. К иконографии «ласкающей Богоматери» (Гликофилусы), *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, Санкт-Петербург 1995, с. 97–115; В. Д. Сарабьянов. «Богородица страстная» из Дмитревского монастыря в Кашине, *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, Санкт-Петербург 1997, с. 311–325.

¹⁵ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. 1: *Древнерусское искусство X — начала XV века*, Москва 1995, № 1.

редає позначений певною втратою первісного смислу один з варіантів іконографії, прикметною особливістю якого є, зокрема, те, що ліва рука Христа вкладає до правої руки Богородиці. Він, очевидно, мусить мати давній шанований прототип візантійського походження¹⁶. Індивідуальними прикметними рисами пам'ятки виступають унікальний для іконографії мотив накритої лівої руки Богородиці та складок краю плаща за її правим плечем. Трагічне забарвлення теми Богородиці страстно у контексті еволюції української релігійної мистецької культури відповідного часу тут практично втрачений. Проте сам факт звернення до відповідного образу демонструє один з поки що все ще навіть не завважених істотних моментів розвитку тогочасної української богородичної іконографії. Її засвідчують, зокрема, ряд ікон, шанованих у церковній традиції як чудотворні, — переховувана з-перед кінця XVIII ст. у Крехівському монастирі Верхратська¹⁷, шановані на Волині Білостоцька в Михайлівській церкві у Білостоку поблизу Луцька (не опублікована) та Корецька в Корецькому жіночому монастирі¹⁸. При цьому варто наголосити, що в релігійному малярстві львівського кола зазначений варіант зображення, наскільки відомо, не набув більшого поширення. Тим цікавішим є рідкісний приклад, який демонструє звернення до нього в заставці Ірмолая 1700 р.

¹⁶ Найранішими прикладами такого зображення (правда, з відмінним рисунком постаті Христа) є ікони XII ст. з церкви Зоодохос Пірі у Верії (Греція), Археологічний музей, репродукована: *Byzantine and post-Byzantine Art. Athens. Old University July 26th 1985 – January 6th 1986, Athens 1985*) та XIII ст. у монастирі святої Катерини на Синаї (М. Tatić-Djurić. *Iconographie de la Vierge*, photo 8). Серед зразків відповідної іконографії можна вказати також пізньовізантійські ікони зламу XV–XVI століть у каплиці єпископського палацу в Йоанніні та приватній збірці в Афінах: *Byzantine and post-Byzantine Art, No. 119, 132*. На українському ґрунті почу досі не опрацьована, у книжковій гравюрі її найраніші приклади дають ілюстрації Євстахія Завадовського (Тріодь постна, Львів 1689–1690, арк. 358 зв.; див.: Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 653) та монограміста «ЛМ» (Часослов, Унів 1691, арк. 157 зв.; Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 665). Нещодавно Ромуальд Біскупський вказав на гравюру Рафаеля Саделера як джерело пізньої української іконографії цього зразка: Р. Біскупські. Про один з типів представлення Матері Божої «Елеуси» в українському іконописі XVII–XIX ст., *Церковний календар 2001*, [Сянок 2000], с. 87–100.

¹⁷ Коротко про неї в історично-мистецькому контексті див.: М. Gębarowicz. *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie, Wrocław etc. 1969*, s. 85–86, гус. 44 а–с.

¹⁸ Про неї див.: Я. Антонюк. Чудотворні ікони Волині і їх значення. Ікона Божої Матері Корецька (Рівненська область), *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник (Матеріали VI наукової конференції по волинському іконопису, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року)*, Луцьк 1999, с. 32–35.

Крім загальноприйнятого для української книги репертуару мистецького оздоблення, книга має також дві ілюстрації, з яких одна цілосторінкова.

Перша (с. 336) зображає Богородицю, яка в супроводі херувимів підноситься на небо до Христа, що її благословляє. Над нижньою рамкою гравюри видніється невеликий фрагмент земної кулі з написом *Європа*, а в куті — частина лику сонця з променями. У лівому нижньому куті вміщена латинська монограма «DS», яка дає підстави віднести гравюру до спадщини львівського майстра зламу століть Д. Синкевича¹⁹. Як і всі відомі дереворити цього митця, що на загал рідко брався за різець, вона демонструє цілком очевидний взаємозв'язок з творчістю провідного західноукраїнського гравера того ж часу Никодима Зубрицького. Оскільки вони разом ілюстрували три видання, близькість їх індивідуального почерку стає зрозумілою. Проте досі їхня творчість поки що не стала об'єктом всебічного дослідження, а конкретний характер їхніх зв'язків залишається не до кінця з'ясованим, хоч свого часу Ярослав Ісаєвич опублікував листа Д. Синкевича, який давав підстави для висновку, що його гравюри виконувалися з оригіналів Н. Зубрицького²⁰. Цей здогад підтверджувало також і те, що Н. Зубрицький був майстром-професіоналом, а Д. Синкевич звертався до гравіювання лише епізодично. Тому можна було здогадуватися, що в цьому дуєті Синкевич відігравав другорядну роль.

Цілосторінкова гравюра (с. [4] — фронтиспис)²¹ теж належить до виконаних раніше. Вона дає ще один приклад графічної іконографії святого Іоана Дамаскіна, започаткованої на львівському ґрунті однією з кращих ілюстрацій українських видань першої половини XVII ст. — Октоїха 1630 року²². Гравюра має на підніжжі дату «1688» й, очевидно,

¹⁹ Ілюстрація нав'язує до мотиву гравюри Н. Зубрицького «Вознесіння Богородиці»: Акафісти, Львів 1699, арк. 111 зв. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 742); див. також: А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 2191.

²⁰ Я. Д. Исаевич. Издательская деятельность Львовского братства в XVI–XVIII веках, *Книга. Исследования и материалы*, сб. 7, Москва 1962, с. 231, прим. 149; оригінал: ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 760. При публікації дати листа не подано, автор також не зробив спроби ідентифікувати згадані в ньому «рисовані таблички».

²¹ А. А. Гусева, И. М. Полонская, Украинские книги, ил. 2225.

²² Октоїх, Львів 1630. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 205); Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, вып. 1: 1574 г. — I половина XVII в., Москва 1978, ил. 526. Правда, гравюра, очевидно, не належить до власне львівської мистецької спадщини. Її

планувалася для Октоїха 1689 року²³, проте з невідомих нам причин до нього не увійшла. Це поширений в релігійній іконографії, насамперед численними зображеннями євангелістів, портрет візантійського реформатора церковного співу в інтер'єрі. Проте конкретна реалізація цієї давньої й популярної теми в нашому випадку позначена рідкісними особливостями, які роблять гравюру унікальною на тлі української мистецької спадщини. Саме такий характер має натхненний образ співця, звернутого до Богородиці в її іконі. Аналогічне трактування не зустрічається в інших знаних пам'ятках українського походження, що й робить гравюру унікальною, надаючи їй особливого характеру. Задемонстрована манера виконання має досить яскраво виражений індивідуальний характер. У скромній спадщині львівської школи гравюри другої половини XVII ст. вона нагадує лише почерк майстра кінця 70-х — початку 80-х років Євстафія Завадовського²⁴. Він уперше виступив як ілюстратор Псалтиря 1677 року²⁵, а головною й одночасно найпізнішою з відомих досі робіт митця є цілосторінкові аркуші євангелістів Євангелія друкарні Успенського братства 1690 року²⁶. Усі вони мають авторський підпис й датовані 1681 роком («Євангеліст Матвій»), 1682 («Євангеліст Марко») та 1683 («Євангеліст Іоан»). Остання дата — найпізніший відомий досі слід активності майстра. Цілком очевидний зв'язок між зазначеними гравюрами євангелістів та «Дамаскином» 1688 року схиляє до висновку щодо його близькості до спадщини Є. Завадовського. Проте питання про авторство самого майстра чи якогось його послідовника потребує дальшого вивчення.

Якщо портрет Іоана Дамаскіна хоч і не був створений для аналізованого видання, проте в часі не дуже віддалений від нього, то титульна рамка виконана з найдавнішої з-поміж використаних в Ірмолої дощок.

унікальність на місцевому ґрунті та підкреслено реалістичне трактування окремих деталей (як, наприклад, елементів крісла) виходять поза межі фахових можливостей тогочасних львівських митців, даючи підстави вбачати в ній роботу професійного майстра, який здобув фахову освіту в якомусь європейському осередку.

²³ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 651; див. також: А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1871. У примірнику Відділу рідкісної книги ЛНБ ІV СТ-199 на звороті аркуша під закінченням передмови за підписом святоюрського ігумена Йосифа Скольського на доклеєному папері є рукописна нотатка почерком XVII–XVIII ст.: «Сіа книга друкована рок[у] Божого АХПІ».

²⁴ Про нього див.: П. Попов. Матеріали до словника українських граверів, *Труди Українського Наукового Інституту книгознавства*, т. 1, Київ 1926, с. 40.

²⁵ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 547.

²⁶ Там само, № 660.

Її награвіював найактивніший український майстер середини XVII ст. Ілля ще для Апостола Михайла Сльозки 1639 року²⁷. Призначення форти визначило склад іконографії поодиноких її сюжетів, серед яких на верхньому полі виділено логічне для Апостола «Зішестя Святого Духа». Для книги цілком іншого змісту, якою є Ірмолой, тематичний уклад сюжетних сцен, природно, не є органічним. З огляду на відповідальний характер форти, використання дошки старого популярного видання не може не здатися несподіваним. Такий висновок напрошується ще й тому, що, як зазначалося, мистецьке оздоблення книги має, на загал, цілісний і достатньо продуманий характер. Тому цілком природно виникає припущення, що в його історії є якісь невідомі нам моменти. Така думка знаходить підтвердження у форті Ірмолая з друкарні львівського Успенського братства 1709 р., датованій «1700», тобто, вона походить з того ж часу, до якого належить перший друкований Ірмолой. За таких обставин само собою постає питання — чи не призначалася ця форта для попереднього видання? Таке припущення видається цілком закономірним й додає нові аргументи на користь запропонованого здогаду стосовно вірогідних «спеціальних» обставин створення першого українського нотного видання. Цей випадок дозволяє запропонувати висновок про конкретну нам не відомий складніший процес приготування і виходу у світ аналізованої книги. Очевидно, в процесі роботи зайшли якісь події, внаслідок яких видавці змушені були відмовитися від окремих планованих ілюстрацій і навіть спеціально виготовленої титульної рамки. Ці міркування дають підстави вважати, що, попри законну гордість Йосифа Городецького стосовно «художества» небаченого раніше видання, наміри його авторів все ж не вдалося довести до кінця і докладніше опрацьований первісний задум не був реалізований.

Оскільки графічне оздоблення Ірмолая включає роботи різного часу, авторський склад зайнятих майстрів, природно, є ширший. При цьому варто залишити осторонь виконавців давніших дошок, зупинившись на авторстві гравюр, підготовлених або безпосередньо для книги, або ж незадовго до її виходу.

Розглянуте «Вознесіння Богородиці» та заставка «Добрий пастир» вказують, як зазначалося, на причетність до оздоблення видання також Д. Синкевича. Судячи за відомими досі оригінальними гравюрами, він рідко брався за різець й у бібліографії відзначено лише чотири книги з

²⁷ Там само, № 270.

його ілюстраціями²⁸. Їх доповнюють декілька окремих дошок, серед яких почесне місце посідають унікальні в українській мистецькій спадщині дві версії зображення Крехівського монастиря²⁹. Ілюстрації Ірмолая поповнюють перелік видань з гравюрами майстра істотними позиціями, а доробок епохи — одним з найяскравіших прикладів взорування на західноєвропейських зразках.

Проте головним майстром-гравером Ірмолая 1700 року був провідний представник львівської школи української гравюри зламу століть Н. Зубрицький. Він посідає досить важливе та все ще належно не оцінене місце в мистецькій культурі Львова, позначене унікальною для епохи кількістю, широтою і розмаїттям обсягу творчої спадщини та її фаховим рівнем. Під оглядом професіоналізму Н. Зубрицький не має рівних не лише серед сучасників, але й в усій історії західноукраїнської гравюри. Вельми показово, що на самому початку нового століття він покинув Львів й надалі працював для друкарень Києва та Чернігова (документальних відомостей до цього періоду біографії митця не виявлено — він простежується лише за ілюстрованими виданнями). Тут за умов розквіту школи гравюри на металі, яку започаткували Олександр та Леонтій Тарасевичі, майстер не тільки сам гідно репрезентував підупале на місцевому ґрунті гравіювання на дереві, але й знайшов продовжувачів, які залишили помітний слід в історії українського мистецтва. Матеріали до біографії митця, зібрані під час пошуків писемних відомостей до історії львівського Ірмолая 1700 року, не лише дали декілька важливих штрихів щодо появи самих ілюстрацій, але й принесли нові джерельні матеріали до біографії цього майстра.

Діяльність Н. Зубрицького простежується від 1688 р., яким датовані його гравюри «Стрітення», «Благовіщення» та «Спас нерукотворний зі

²⁸ Крім розгляненого Ірмологіона, це згадані Акафісти 1699 р. та Тріодь цвітна 1701 р. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 2, ч. 1 (1701–1764), Львів 1984, № 769), панегірик на честь Олександра Меншикова «Вінець побіди» 1709 р. (там само, № 846).

²⁹ Відому гравюру 1699 р. свого часу опрацював В. Січинський (Архітектура Крехівського монастиря по деревориту 1699 р., Львів 1923). Володимир Вуйцик додав до спадщини майстра не відготований досі інший її варіант: В. Вуйцик. Невідома гравюра Крехівського монастиря 1703 р., *Збірник матеріалів українсько-польського практичного семінару «Історична, мистецька та архітектурна спадщина Жовкви: проблеми охорони, реставрації та використання» в рамках проекту «Вирішення соціально-економічних проблем Жовкви з використанням її культурної спадщини» за участю Фонду «Євразія» та Міжнародного Фонду «Відродження» при підтримці Агентства США з Міжнародного Розвитку, Жовква, 23–24 квітня 1998 р., Жовква; Львів 1998, с. 97–102.*

сценами історії образу» з підписом **Никодим**, використані в братському Анфологоні, завершеному 1694 року³⁰. Нові джерельні матеріали дозволяють насамперед з'ясувати важливе питання стосовно характеру взаємозв'язку творчості Н. Зубрицького та Д. Синкевича. Співпраця обумовила близькість почерків обох митців, проте до проблеми конкретного характеру їхнього взаємозв'язку дослідники досі не зверталися, обмежуючись констатацією його наявності. Оскільки Н. Зубрицький зарекомендував себе як активно працюючий майстер-професіонал, а Д. Синкевич з перших років нового століття фактично зовсім відійшов від професійної діяльності, не підлягало сумніву, що саме Н. Зубрицькому належала роль лідера в їхньому дуєті. Не можна не наголосити й на цілковитому припиненні діяльності Д. Синкевича як гравера саме після від'їзду його колеги. Наведені здогади знайшли підтвердження у нововіднайдених документальних матеріалах, які остаточно зняли питання про характер взаємозв'язку обох митців. Поміж видатків каси львівського Успенського братства за 1702 р. під 21 квітня збереглася така позиція: «[ego] m[ośc] o[jciec] ihumen ś[więtego] Jana o[jciec] Dionizy mając u siebie n[umer]o 23 tabliczek do rznięcia, co o[jciec] Nikodem rysował*, od których rysowania już się zapłaciło o[jcu] Nikodemowi z[łotych] 23 po z[łotemu] 1, a od rznięcia** należy oycu Dionizemu, więc na ządanie wziął [...]*** z[łotych] 19 y dał dwie tablice rznięte. Jeszcze przy nim zostaje n[umer]o 21 tablic»³¹. Крім поданого запису, вцілів чорновий варіант того ж реєстру з дещо ширшими й конкретнішими відомостями про згадану в наведеному записі роботу: «1702 20 marta. O[jcowi] Dionizemu ihumenowi ś[więtego] Jana od rznięcia tabliczek 23 po z[łotych] 3 zkontraktowanych dałem z[łotych] 19. O[jcowi] Nikodemowi ex konsensu za 9 figur a 4 z[łotych] 36. Temuż od wyrusowania figur 23 [po] z[łotemu] 1 do Tryody [złotych] 23»³². З наведеної нотатки випливає, що Д. Синкевич різав

³⁰ Анфологон, Львів 1694, арк. 414 зв., 444 зв., 596 зв. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 689); А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 2075, 2076, 2077. У літературі існує вказівка на датовані 1681 р. гравюри з підписом «Никодим», використані лише в «Анфологоні» львівської братської друкарні 1738 р. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 2, ч. 1, № 1681). Проте вона, очевидно, є помилковою, оскільки, крім згаданих дошок «Благовіщення» та «Стрітення» 1688 р., у книзі не виявлено інших датованих гравюр митця.

* Далі в оригіналі скреслено слово, яке не вдалося розшифрувати.

** Слово вписано поперек закресленого «rysowania».

*** Далі в оригіналі скорочення, яке не вдалося розшифрувати.

³¹ ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1147, арк. 1 зв.

³² Там само, спр. 1145, арк. 4 (чорновий запис видатків на гравюри до Тріоди див. там само, спр. 1145, арк. 4). Це одна з найпізніших здогадок про митця на львівському

гравюри Тріоди цвітної 1701 року за оригіналами Н. Зубрицького. Безперечно, цієї ж роботи стосується й згаданий лист Д. Синкевича, який свого часу використав Я. Ісаєвич. І хоч робота Синкевича за оригіналами Зубрицького конкретно засвідчена лише щодо останньої зі спільних праць обох митців, аналіз їхньої творчості не полишає місця для двозначних тлумачень — відготований випадково збереженими джерельними свідченнями факт окреслює конкретний характер їхньої співпраці. Не може підлягати сумніву більше поширення такої практики, й під цим оглядом вимагають дальшого вивчення анонімні гравюри «в стилі Зубрицького» львівських видань та окремі гравіювані аркуші, які побачили світ поза книжковою продукцією³³.

До висновку про Н. Зубрицького як рисувальника-проектанта схилиють й інші відомості братського архіву стосовно його роботи над замовленнями братства. Так, 24 липня 1700 року митцеві оплачено «za abrys kiota y essa y Bożego Grobu» 8 золотих³⁴. Як свідчать інші записи, за цими рисунками в Гданську для братської церкви відлито мідне панікадило та зроблено два срібних кіоти³⁵.

Ще один, досі мало відомий аспект професійної активності видатного майстра — його діяльність як гравера на металі. На жаль, крім згаданої єдиної львівської гравюри 1703 року «З'явлення Ісуса Христа святому Каєтанові», поки що її засвідчує лише документальна нотатка в реєстрі братських видатків з 18 серпня 1702 року про виготовлення

грунті. Тому найновіше твердження В. Делюги нібито майстер мав виїхати до Києва щонайпізніше 1699 року (W. Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej, Gdańsk 2000, s. 136) є цілковито безпідставним. Зрештою, його заперечують й відомі датовані пізні львівські роботи митця — згаданий титул 1700 р. Ірмоля 1709 р. та його унікальна «латинська» гравюра на металі «Христос і святий Каєтан» 1703 р., яку до наукового обігу впровадив ще Павло Попов (Матеріали до словника, с. 50, мал. 15 на с. 51).

³³ Крім уже згаданих двох видів Крехівського монастиря, до таких пам'яток належать, зокрема, «Видіння святого Іоана Ліствичника» 1700 р. (Салоніки, Музей візантійської культури, репродукована: W. Deluga. Views of the Sinai from Leopolis, *Print Quarterly*, London. 1997, No. 4, p. 391; tenże. Malarstwo i grafika, il. 58). Примірник музею в Салоніках не є унікальним: інший варіант гравюри віднайшовся у рукописному пом'янику Добрянського монастиря з околиць Львова: ЛНБ, Відділ рукописів, ф. 3 (Бібліотека василіянських монастирів), арк. 20 зв. Причому, нововіднайдений відбиток є власне варіантом гравюри з грецької колекції. Зокрема, він містить відсутній у салонічській версії другий авторський підпис «ієром. діоні» праворуч над рамкою з грецьким написом під зображенням.

³⁴ ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1145, арк. 10 зв. (тотожний за змістом чорновий варіант запису: там само, спр. 1145, арк. 4).

³⁵ Там само, арк. 2 зв.; спр. 1147, арк. 39 зв.

докладніше не описаного, наскільки можна здогадуватися, невеликого за розмірами хреста: «O[jcu] Nikodemowi od rznięcia krzyżyka z[łoty]ch 10 gr[oszy] 18»³⁶. Це перше пряме документальне підтвердження мало-відомого досі «другого обличчя» Зубрицького-гравера. Він виявився не лише найвидатнішим українським майстром деревориту свого часу, але й одночасно, як неспростовно доводить наведений запис, що у Львові більше працював також і в мало ще тоді практикованій на місцевому ґрунті техніці гравюри на металі.

Хоч до нас дійшло обмаль конкретних свідчень про Н. Зубрицького-проектанта з-поза кола графічного мистецтва, не підлягає сумніву, що відповідний аспект його діяльності був розбудований ширше, у чому, зокрема, переконують нововіднайдені джерельні свідчення. Усі ці роботи характеризують митця не лише як талановитого гравера з яскраво вираженою самобутньою манерою, але й одночасно — визнаного рисувальника-проектанта, послугами якого систематично користувалося, зокрема, Успенське братство. Цей новий і лише зараз відкритий аспект професійної активності визначного митця ставить його на рівень з провідними представниками тогочасної української гравюри на металі київської школи. Як засвідчує приклад одного з найвизначніших її членів — Івана (Інокентія) Щирського, вони виступали не лише проектувальниками, але й малярами³⁷. Малярем виявився й Н. Зубрицький; відомий грецький історик мистецтва Маноліс Хадзідакіс свого часу віднайшов у монастирі святого Андрія в Каріюсі на Афоні ікону святої Катерини Александрійської з його авторським підписом (не опублікована)³⁸.

Діяльність Н. Зубрицького як рисувальника-проектанта та маляра виокремлює його на особливе місце в історії західноукраїнського мистецтва. Як свідчать найновіші дослідження, мистецькому рівню оздоб-

³⁶ Там само, спр. 1147, арк. 32.

³⁷ Цей новий аспект діяльності майстрів української гравюри на металі кінця XVII — початку XVIII ст. постав у вітчизняній літературі з відкриттям ікони Любецької Богородиці пензля І. Щирського (Київ, Національний музей історії України). Про неї див.: Л. Міляева Чудотворні ікони в Києві XVII століття та образ Любецької Богородиці пензля Івана Щирського, Записки НТШ, т. 227 (Праці секції мистецтвознавства), Львів 1994, с. 131–139.

³⁸ Ν. Παλαστράτου. 'Ο Συναίτης 'Ατζικυριάκης ἐκ Χώρας Βούρλα Γράμματα Ευλογραφίας 1688–1709, 'Αθήνα 1981, σ. 175; W. Deluga. Malarstwo i grafika, s. 141. Унікальна афонська знахідка досі проходила повз увагу українських істориків мистецтва. Вона насамперед вказує на те, наскільки важливі пам'ятки перебувають поза межами України, залишаючись невідомими дослідникам національної мистецької спадщини.

лення української друкованої книги видавці надавали особливого значення від самих її початків³⁹. Однак, судячи з матеріалів архіву львівського Успенського братства, ще в 60-х роках XVII ст. гравери працювали за рисунками малярів⁴⁰. Проте навіть якщо така практика й не була єдиною поширеною у тогочасному мистецькому житті, малочисельність збережених конкретних документальних свідчень не дає підстав на цьому наполягати; Н. Зубрицький у відповідному плані виступає цілком очевидним новатором, оскільки жоден з його попередників-граверів не засвідчений одночасно ще й як рисувальник-проектант. Зазначений нововідкритий аспект біографії митця підказує важливий штрих до характеристики творчої індивідуальності львівського майстра, який дає можливість глибше зрозуміти обставини його входження до киево-чернігівського середовища українських ритівників, репрезентованого насамперед граверами на металі. Цьому насамперед сприяли фаховий рівень та широкий спектр професійних інтересів Н. Зубрицького, що забезпечили йому гідне місце в колі митців, діяльність яких визначила найвище піднесення графічного мистецтва в Україні.

Опрацювання актових матеріалів братського архіву дало не лише нові важливі факти з історії мистецького оздоблення львівських друкованих Ірмолоїв та професійної діяльності його авторів, але й принесло важливі матеріали до відтворення процесу видання самих книг. Цілком очевидно, що таких фактів щодо Ірмолая 1700 року немає, оскільки відповідні джерельні свідчення могли зберегтися насамперед у Святоюрському монастирському архіві, але тогочасні його акти до нас не дійшли. Пам'яткою чинності монастирської друкарні є видання «Метрики» Йосифа Шумлянського 1687 року⁴¹. Проте ініціативи святоюрських ченців так і не розвинулися⁴², їхня друкарня діяла спорадично, й Ірмолой 1700 року завершив її активність.

³⁹ В. Александрович. Лаврін Пухала (Пухальський); його ж Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва, 2), Львів 1998, с. 34–37; його ж Львівські малярі XVI–XVII століть як проектанти графічного оздоблення друкованої книги, *Україна: культурна спадщина національна свідомість державність*, вип. 5: ПРОΣΦΩΝΗΜΑ. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича, Львів 1998, с. 85–90.

⁴⁰ В. Александрович. Львівські малярі XVI–XVII століть, с. 90–93.

⁴¹ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1; № 641.

⁴² У нас немає ніяких відомостей про походження святоюрської друкарні. Мимоволі напрошується здогад, чи не була вона тією друкарнею, яка діяла при перемиському Святотроїцькому братстві упродовж 1675–1683 рр., публікувала лише гравюри й була продана до Львова. Про неї див.: В. Александрович. Друкарня перемиського Святотроїцького братства (1675–1683). Непоцінована унікальна

Як виявилось, на відміну від первістка українського музичного книгодрукування, завдяки вцілому і в достатньо повному обсязі комплексів документів Успенського братства, обидва музичні друки братської друкарні задокументовані значно краще. Найважливішими серед віднайдених актових матеріалів, безперечно, є насамперед контракти з друкарями на обидва видання — 1709 та 1757 років.

З них найкраще задокументований Ірмолой 1709 року. Хоч він вийшов у світ лише через дев'ять років після первістка українського нотодруку й цілком очевидно, що його наслідував аж до використання частини ілюстрацій, все-таки братське видання не було повторним відтворенням свого попередника й не є його передруком. Згідно з контрактом, друкар Василь Ставницький⁴³, як і Й. Городецький, мав працювати за рукописним примірником з виправленнями і спеціально зобов'язувався врахувати всі уточнення, внесені до наданого йому рукописного оригіналу⁴⁴. Умова з друкарем датована 14 липня 1708 року, проте матеріали братського архіву свідчать, що на той час робота над книгою тривала уже понад півроку — перші організаційні кроки братства щодо майбутнього видання належали ще до самого кінця 1707 року. Серед тогочасних видатків братської каси поміж записами, внесеними після 29 грудня без конкретної денної дати, значиться «Ехреспс трактуюс о друкарні ірмолојна» в сумі 40 золотих і 15 грошів⁴⁵. Під 22 лютого наступного року віднотована позиція: «Od przenoszenia liter psalternych u irmołoy[nych]»⁴⁶. 25 лютого «dla drukowania Jermołoiów in

сторінка історії української культури другої половини XVII століття, *Пам'ятки України*, 1995, № 3, с. 125–129. За такою можливістю промовляє час появи святоюрської друкарні.

⁴³ Майстер уперше виступає як друкар Псалтиря 1688 року, виданого при Святоюрському соборі у Львові: Я. Запаско, Я. Ісаєвич. *Пам'ятки книжкового мистецтва*, кн. 1, № 644. На службі у братства того ж року він видрукував Тріодь цвітну (там само, № 646), а останньою його книгою в братській друкарні став Службник 1712 р. (там само, кн. 2, ч. 1, № 875).

⁴⁴ Цей зразок залишається невідомим, хоч обширний фонд вцілілих рукописних Ірмолоїв вселяє надію на можливість його віднайдення. З рукописного оригіналу, цілком очевидно, друкувався й Ірмолой 1700 р. У літературі віднотовано список, який, згідно із записом на ньому, мав бути цим взірцем: Н. Петров. *Западно-русский ирмологий XVII в., Труды Киевской духовной академии* (Київ), 1884, № 5, с. 30, але, на думку Ю. Ясіновського, цей запис пізній (олівцем XIX ст.) і не відповідає дійсності (Ю. Ясіновський. *Перші східнослов'янські*, с. 50; його ж *Українські та білоруські*, № 41, с. 120).

⁴⁵ ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1150, арк. 9 зв.

⁴⁶ Там само. У наведеній цитаті, мабуть, маються на увазі літери, якими друкувався Ірмолой 1700 р. та згаданий Псалтир Святоюрської друкарні 1688 р.

folio odważyło się panu Bazylemu Stawnickiemu drukarzowi 5 worków notów y textów kaszt 16 – 1[o]t[ów] 20 1/2. Item proznych dwie kaszty y trzecia maleyka ważyli k[amieni] 2 1[otów] 26. Dla notów tych i textów rozkładać facit brutto k[amieni] 14 1[otów] 16 1/2»⁴⁷. Дальший хід праці засвідчують нотатки під 26 квітня: «dało się P[anu] Bazylemu 1 instrument, 1 iczkielaczek mosiędzowy. Item n[umer]o 61 sztuk matryces noty jermołoyney justifikowane»⁴⁸. Під 16 травня серед видатків братства записано: «Za drukarnię irmołoyną do ś[więtego] Jura 2000»⁴⁹. Зберігся й сам контракт на продаж друкарні⁵⁰. Наведений запис, безперечно, фіксує придбання обладнання друкарні, яка випустила Ірмолой 1700 року, й документально доводить, що нова версія книги певним чином постала на матеріалах святоюрського першодруку. Наведені скупі документальні відомості вказують на початок безпосередньої праці над книгою у лютому 1708 року й засвідчують тривалий підготовчий цикл робіт перед укладенням контракту з друкарем. У конкретному випадку за щасливим збігом обставин до нас дійшли свідчення про той попередній період праці над виданням, який рідко засвідчений писемними джерелами й через те досі, як правило, залишався поза полем зору дослідників. Наведені відомості дають підстави характеризувати його як досить обширний комплекс робіт різноманітного плану, що передували офіційній домовленості братства з друкарем. Далі, 14 червня, з братської каси виплачено 65 золотих «od przeliwania liter na irmołoię»⁵¹.

Наступний етап роботи розпочався укладенням контракту з В. Ставницьким 14 липня 1708 року⁵². Зразу ж після цього серед поточних видатків братства з'явилася позиція: «Za szuflady na irmołoyne pismo»⁵³. 24 липня майстрові вперше виплачено безпосередньо «на роботу Ірмолоїв»⁵⁴. Такі записи надалі неодноразово повторюються до 17 грудня⁵⁵, продовжуються вони й наступного року. Останній з них датовано 26 травня 1709 року⁵⁶, хоч на титульному аркуші вказано на завершення видання 15 травня. 7 грудня 1708 р. та в лютому наступного

⁴⁷ ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1106, арк. 20.

⁴⁸ Там само.

⁴⁹ Там само, спр. 1150, арк. 10.

⁵⁰ Я. Д. Ісаєвич. *Издательская деятельность Львовского братства*.

⁵¹ ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1150, арк. 11 зв.

⁵² Там само, спр. 1106, арк. 26–26 зв.

⁵³ Там само, спр. 1150, арк. 11 зв.

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ Там само, арк. 11–11 зв.

⁵⁶ Там само, арк. 12.

року виплачено по 30 золотих незієдентифікованому отцеві Парфенієві від наглядю («dozogu») Ірмолоїв⁵⁷. Під 2 квітня віднотовано видаток у сумі 2 золотих «przy gewizyi Irmolojów»⁵⁸. І врешті 16 червня витрачено 10 золотих «przy odbieraniu Irmolojów»⁵⁹.

Реєстри прибутків братської каси вказують, що примірники Ірмолая продавалися по 15 золотих. Перший такий запис датується тільки 30 березня 1710 року⁶⁰. Під 13 червня цього ж року віднотовано продаж ряду книг, в тім двох примірників Ірмолая «до Острога» без зазначення конкретного покупця⁶¹. Останній виявлений запис про продаж за 17 золотих оправленого примірника датовано 18 жовтня 1724 року⁶².

Братський Ірмолой 1709 року багато в чому, природно, орієнтувався на свого попередника, безпосередньо черпаючи з його напрацювань. Насамперед до його традиції нав'язує організація аркуша з подвійною рамкою при зовнішньому краї. Правда, тут сторінки обведені лише простим лінійним обрамленням, без орнаменту, проте рамку, на відміну від попередника, заповнюють вдруковані червоною фарбою кустоди. Форта, як зазначалося, згідно з авторською датою, виконана для Ірмолая 1700 року, але належить до невикористаних у ньому матеріалів. Усі заставки походять з видання 1700 року. Серед ілюстрацій виступає «Успіння» Н. Зубрицького з Акафістів 1699 р. (арк. 12 зв.)⁶³. Єдиним доповненням до них є використана для заповнення значної частини порожньої сторінки гравюра Богородиці з Христом (арк. 137). Вона демонструє ще один пізній варіант іконографії Богородиці страсної, відзначений посиленням елементів латинської мистецької культури, оскільки тут повторено європейський взірець, або ж зразок, значною мірою зорієнтований на західну традицію. На це вказує насамперед зображення Христа в самому лише хітоні, без плаща та рисунок складок хітона на грудях, властивий західній іконографії й не властивий східно-християнській мистецькій традиції. Гравюра використана для заповнення вільної частини незадрукованого аркуша як своєрідний декоративний елемент. Це певною мірою суперечить сюжетові та змістові самого зображення й порушує цілісну структуру видання, яка не перед-

⁵⁷ Там само, арк. 11 зв.–12.

⁵⁸ Там само, арк. 12.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Там само, апр. 1121, арк. 36 зв.

⁶¹ Там само, арк. 37.

⁶² Там само, арк. 78 зв.

⁶³ Акафісти, Львів 1699 (іл. на звороті титулу). Див.: Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 742; А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 2120.

бачала окремих ілюстрацій. Лише в другій частині книги, наприкінці двохсотї нумерації у святкових стихирах з'являються безпосередньо пов'язані з тематикою відповідних піснеспівів невеликі ілюстрації у тексті⁶⁴, віддруковані з дошок різного походження, що належали до братства: «Богоявлення» (арк. 170), «Благовіщення» (арк. 171), «Покладення до гробу» (арк. 175), «Воскресіння» (арк. 183), «Зішестя Святого Духа» (арк. 185), «Апостоли Петро і Павло» (арк. 186), «Преображення» (арк. 188), «Успіння» (арк. 189), «Різдво Богородиці» (арк. 193 зв.), «Воздвиження Чесного Хреста» (арк. 195). Лише дві з них — «Покладення до гробу» та «Успіння» — мають монограму Н. Зубрицького «NZ». Крім них, до спадщини майстра за особливостями індивідуального почерку можуть бути віднесені ще принаймні також не підписані «Апостоли Петро і Павло». Увесь цей комплекс гравюр настільки близький до ілюстрацій Н. Зубрицького до Акафістів 1699 року, що їх походження з одного циклу видається безперечним. Очевидно, якась частина гравюр для Акафістів 1699 р. до книги не увійшла. Вони потрапили до згаданого резерву готових дошок й були використані зразу ж у наступному виданні братської друкарні. Як уже зазначалося, це звичне явище для тогочасного львівського друкарства.

До заставок цього разу додалися «Різдво Христове з поклонінням ангелів» в іншому варіанті, ніж заставка Ірмолая 1700 року, з постатями двох пастухів праворуч та авторською монограмою «NZ» (арк. 167 зв., 207), «Воскресіння» (арк. 179 зв.). У книзі є також заставка з півпостаттю благословляючого обіруч Христа в овальному стоячому медальйоні, обрамленому з боків орнаментом (арк. 11). На цю дошку вперше натрапляємо в згаданому Анфологоні 1694 року⁶⁵. Крім заставок, видання повторює й кінцівки свого попередника, проте одночасно до них долучено також нові. Ряд орнаментальних прикрас доповнює кінцівка зі стилізованим рослинним мотивом (останній аркуш першої фоліації, 102 зв.). Репертуар кінцівок розширено також за рахунок ангела в польоті із стоячим овальним медальйоном в опущених руках і з вдрукованим червоною фарбою хрестом (арк. 47) та без нього (наприкінці реєстру ірмосів). На арк. 64 віддруковано ангела з розгорнутою горизонтально тканиною з надрукованим на ній червоною фарбою словом *сць*. Право-

⁶⁴ Значений цикл з десяти невеликих ілюстрацій у тексті продовжує традицію мистецького оздоблення друкованої книги, яку простежують на українському ґрунті від львівського видання Псалтиря 1615 р. (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 99). Проте такі ілюстрації не набули поширення й посіли значне місце лише у згаданих Акафістах 1699 року.

⁶⁵ Анфологон, Львів 1694, арк. 123 зв., 309 зв. А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1823.

руч від нього з іншої дошки віддруковано сидячого ангела з овальним стоячим медальйоном, на якому червоною фарбою також видрукувано сть. Одним відбитком репрезентована також кінцівка з прикрашеним монограмою ІХС палаючим серцем, яке несуть два херувими (арк. 167).

Аналіз Ірмолоя 1709 року засвідчує не лише користання його видавців з досвіду попередників, але й одночасно розвиток та вдосконалення окремих їхніх знахідок. Це стосується насамперед кустодів червоною фарбою та невеликих за розмірами ілюстрацій у тексті. Як зазначалося, останні не є цілісним циклом, хоча й складають послідовний календарний ряд великих празників церковного року від «Благовіщення» до «Воздвиження Хреста». Вміщені наприкінці книги, ці ілюстрації не відіграють у ній помітної ролі. У цьому плані В. Ставницький певним чином відступив від традицій Ірмолоя 1700 р., який демонструє послідовніше ставлення видавця до ілюстрації як елемента книги.

Прикметною особливістю видання є також композиція розгортки з початком окремих розділів. Їх відкриває велика заставка, під якою вміщено видрукуваний червоною фарбою заголовок в'язю. Текст розпочинає віддрукований червоною фарбою невеликий ініціал, натомість на наступній сторінці вміщено великий за розмірами ініціал, віддрукований так само червоною фарбою. Цей принцип послідовно зберігається й у тих випадках, коли друга сторінка переходить на зворот аркуша.

Зіставлення двох найраніших львівських друкованих Ірмолоїв свідчить, що братське видання 1709 року, певним чином розширивши ілюстративний бік книги, пішло шляхом відступу від розроблених у святоюрському Ірмолої принципів організації й привнесення до її чіткої логічної структури елементів випадкового характеру. Цей заданий виданням 1709 року напрям продовжив друкований Ірмолої братської друкарні 1757 року.

Контракт братства з друкарем Іваном Грозєвським⁶⁶ на друкування Ірмолоя 1757 року укладено 14 лютого 1757 року. При цьому на самому початку документа зазначено, що домовленість чиниться «według dawnego kontraktu». Наведене уточнення випадає розглядати як свідчення тривалішої історії самого видання, проте вона не знайшла відображення серед вцілілих документів братського архіву, а згаданих у пізніших нотатках на контракті поточних виплат за роботу, віднотованих у реєстрі видатків братства, розшукати не вдалося. Тому з історії друку-

⁶⁶ Його перебування на службі у братства відзначається від видання Каноника з Акафістом 1741 року (Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 2, ч. 1, № 1396) до Богословії нравоучительної 1760 р. (там само, № 2133).

вання книги нині можна навести лише виплати, найпізніша з яких датована 10 грудня 1757 року, вписані після самого тексту умови. У заключній подяці на звороті останнього аркуша друкар вказує, що робота тривала від 22 грудня 1756 по 18 грудня 1757 року. Перша з цих дат, як і в розглянутій ситуації з Ірмолоєм 1700 року, вказує на тривалу передісторію видання. Одночасно обидва наведених приклади засвідчують уже відому за виданням Ірмолою 1709 року прикметну особливість процесу роботи над книгою: контракт з друкарем укладався тоді, коли підготовчий період роботи уже зайшов досить далеко.

Ірмолої 1757 року продовжив традицію обох своїх попередників й у плані найзагальніших принципів побудови книги, організації аркуша, використання двоколірного друку. Проте тут, зокрема, ще активніше виступає колір у тексті. Правда, заголовки окремих частин книги набрані не в'язю, а значно меншими за розмірами й простішими в рисунку літерами, червону фарбу вжито також для заголовків у тексті. Продовжуючи традиції попередників, третє львівське видання Ірмолоя одночасно демонструє нові, актуальні для середини століття тенденції оформлення львівської друкованої книги. Однією з них було спрощення видання у плані мистецького оздоблення, надання йому насамперед ужиткового характеру, ілюстрації все більше відходили на дальший план. Такий підхід до книги виявився досить виразно, хоч вона й нав'язує до досвіду попередників, зокрема, у початкових сторінках.

Найважливішим елементом мистецького оздоблення Ірмолоя 1757 року виступає титульна рамка – відбиток тієї ж дошки Н. Зубрицького 1700 року, яку вжито для видання 1709 року. Далі вміщено зображення царя Давида роботи монограміста ЛМ зі святоюрського Псалтиря 1688 року⁶⁷ (зворот передмови). Надалі сюжетні ілюстративні матеріали виступають лише в нечисленних заставках. Більшість їх відбиті з дошок, відомих вже з попереднього братського Ірмолоя 1709 року. Це «Благословляючий Христос» (арк. 157 та арк. 1), другий варіант заставки «Поклоніння ангелів (з пастухами)» (арк. 1, 99 зв., 134, 196 зв.), «Неопалима купина» (арк. 24 зв., 129), «Добрий пастир» (арк. 61). Крім цих заставок, книгу прикрашає ще дві версії «Неопалимої купини» — уже відомий нам варіант з ангелом (арк. 44 зв.) та третій варіант тієї ж композиції, поєднаної з видінням драбини святого Йоана Ліствичника (арк. 87 зв.). Нововведенням у порівнянні з обома ранішими друками

⁶⁷ Псалтир, Львів 1688, арк. [10 зв.]. А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 2017. Цей факт вказує, що братство перебало не лише шрифти, що, як зазначалося, потверджено документально, але й дошки гравюр святоюрської друкарні, тобто, очевидно, все її обладнання сповна.

є також заставка з букетом у вазі (арк. 164), яка виводиться від заставки стрятинського Євангелія учительного 1606 року⁶⁸ та вузька заставка з стилізованим рослинним мотивом (арк. 2, перед подякою) на зразок заставки Анфологіона друкарні Успенського братства 1638 року⁶⁹.

У порівнянні з розширеним репертуаром заставок, кінцівок у книзі лише три — херувим (арк. 87 зв., 134, 159 зв.), виконаний ще для *Ключа розуміння* Йоаникія Галятовського 1663 року⁷⁰ та орнаментальна плетінкова в дусі кінцівок видань Івана Федорова (арк. 60 зв.).

В Ірмолої подано досить широкий набір ініціалів, значною мірою так само запозичених з раніших матеріалів, які демонструють декілька варіантів шрифтів різного часу. Більшість з них віддрукована чорною фарбою, червоні виступають значно рідше; проте у послідовності чергування ініціалів немає властивої обом ранішим виданням Ірмолая чіткої логіки. Найдавнішими з них є відзначені в літературі⁷¹ ініціали з книг Івана Федорова. Серед них виділяється насамперед ініціал «М» (арк. 123) з московського Апостола 1564 року⁷² та малий ініціал «Б» (арк. 25 зв.), неодноразово вжитий у заблудівському Псалтирі з Часословцем 1570 року. Поряд з ними найбагатшим є прикрашений трьома херувимами ініціал «М» (арк. 157) — теж із давніх запасів літер братської друкарні. Інші мають скромніший характер й виконані за принципом літери на орнаментальному чи сюжетному тлі, вписаної у прямокутник.

На загал, мистецьке оздоблення третього львівського друкованого Ірмолая має найскромніший характер — у дусі властивих часів тенденцій. Його найважливішою прикметою виступає цілковитий брак нових елементів й використання виключно підручних матеріалів братської скарбниці; показовим є також неодноразове вживання тих же дощок для заставок і кінцівок, яке теж демонструє свідому позицію видавців. Тому активно користаючи з напрацювань попередників й продовжуючи їх найважливіші здобутки, мистецьке оздоблення третього львівського друкованого Ірмологіона не дає дальшої розробки започаткованої попередниками праці. У цьому плані він є характерним прикладом того нового напрямку розвитку львівських друкованих видань, який поступово утверджувався на місцевому ґрунті.

⁶⁸ Євангеліє учительне, Стрятин 1606, арк. 127 зв., 344 (другого рахунку).

⁶⁹ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 259. Див.: Т. Н. Каменева, А. А. Гусева. Украинские книги, ил. 183.

⁷⁰ І. Галятовський. Ключ розуміння, Львів 1663, арк. 116 зв. Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 1, № 412. Див.: А. А. Гусева, И. М. Полонская. Украинские книги, ил. 1881.

⁷¹ Я. Запаско, Я. Ісаєвич. Пам'ятки книжкового мистецтва, кн. 2, ч. 1, № 2003.

⁷² Апостол, Москва 1564, арк. 212.

На загальному тлі історії львівського українського друкарства Ірмолої 1700, 1709 та 1757 років виступають як його рідкісні зразки з огляду насамперед на музичний характер видань. Вони дають показові приклади мистецького оздоблення продукції місцевих українських друкарень, яке відображає головні тенденції мистецтва української ілюстрованої книги відповідного часу. З цього погляду зацікавлення розгляненими стародруками висвітлює вагому участь у їх ілюструванні найвидатнішого західноукраїнського гравера Н. Зубрицького, творчість якого є одним з найважливіших моментів історії мистецької культури західноукраїнських земель на зламі XVII–XVIII століть.

ДОДАТКИ

№ 1

1708 р., лютого 24 — липня 14, Львів.

Угода львівського Успенського братства з друкарем Василем Ставицьким на друкування Ірмолая та інші відомості з братського архіву стосовно його видання.

A[nn]o 1708 d[ie] 25 febru[ary] dla drukowania Jermołoiów in folio odważyło się Panu Bazylemu Stawnickiemu drukarzowi 5 worków notów y textów kam[ieni] 16 l[o]t[ó]w 20 1/2.

Item proznych 2 kaszty y trzecia maleyka ważyli kamieni 2 l[o]t[ó]w 26 dla notów tych i textów rozkładać.

Facit brutto kam[ieni] 14 l[otów] 16 1/2.

Item d[ie] 26 aprilis dało się P[anu] Bazylemu 1 instrument, 1 iczkielaczek mosiędzowy.

Item n[umer]o 61 sztuk matryces noty jermołoyney justifikowane.

Item d[ie] 27 aprilis na przeliwanie not nowych wydało się tak z dołu z sklepu liter ołowianych, iako y z gory kam[ieni] 6 l[otów] 15.

Między ich m[o]ściami p[anami] bratstwem stauropigialny[m] mieyskim lwowskim pod tytułem Wniebowzięcia Przenayświętszey Matki Bożey zostaiący[m] z iedney, a p[anem] Bazylim Stawnickim typografem tegoż mieysca ś[więtego] z drugiey strony stanęło pewne y nieodmienne postanowienie, a to w takowy sposób. Podeymuie się pomieniony p[an] Bazyly ich m[o]ściom p[anom] bractwu wydrukować y wystawić iako nayporządny y iako naylepszą materyia, to iest cynobrą y inkaustem xięgę nazwaną Irmołoy nowey editiey taką, iaky się onemu exemplarz pisany daie in folio z korekturą

iako iest poprawiony teraz de nouo y przydatkiem cokolwiek tylko w nim przyłożono będzie, przestrzegając tego pilno, aby tak w textcie, iako y nocie errorow nie było, do czego y korektora swego ich m[o]ść także dla lepszey pomocy mieć będą których to wszystkich xiag ma byđz n[ume]r[o] 800. Na które to Irmołoie ile papiru będzie potrzeba ich m[o]ść dodać gotowi będą. Za robotę заж od každy xięgi po złotych dwa pomienionemu p[anu] typografowi ich m[o]ść effectiue wyliczyć obiecuią, waruiąc iednak to sobie, ażeby p[an] Bazyly żadnych przydatków ani sam przez się nie czynił, ani czeladzi swey nie dopuszczał y tego silnie przestrzegał pod utratą zapłaty swey co że ma dotrzymać^{*} ręką swą własną podpisuie.

Stało się we sessyey an[n]o 1708 d[ie] 14 july.

Tegoż kontentathey złotych sześćdziesiąt temu p[anu] typografowi obiecuię.

Bazyly Stawnicki typograf^{**} (арк. 26).

D[ie] 20 july na też robotę Irmołoyną wydało się quadratów kamieny 2 (арк. 26 зв).

ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1106, арк. 26–26 зв. Опубліковано: АЮЗР, ч. 1, т. 12, Киев 1904, с. 419–420.

№ 2

1757, лютого 14 — жовтня 10, Львів.

Угода львівського Успенського братства з друкарем Іваном Грозевським на видання Ирмолоя та реєстр розрахунків братства з друкарем.

A[n]no D[omi]ni 1757 d[ie] 14^{***} mensis february.

Stanał kontrakt z p[anem] Janem Groziewskim, typografem, na wydrukowanie księgi Jarmołoia według dawnego kontraktu exemplary 800, któremu i[ch] mość panowie konfratrowie za każdy exemplarz deklaruią dać złotych dwa ze wszystką^{****} jego expensą, żeby prasarzom y połkarzom płacił z naznaczoney sobie pensyi. Waruią zaś sobie i[ch] m[ość] PP[anowie] konfratrowie, aby bez erorów, defektów, makułów, inkawstów, samym cynobrem czerwonym bez przykładków takowa książka była wydana według danego temuż j[ego] mość p[anu] Groziewskiemu exemplarza. Inkaust i cynober iego byđz powinien, a konektora swego konfraternia naznaczy. Od której książki,

* Слово виправлено.

** Автограф.

*** Цифру одиниць виправлено.

**** Виправлено з: «wszystka».

ponieważ prychodzi j[ego] mość p[anu] Janowi Groziewskiemu rachując^{*} po zł[otych] dwa złotych polskich 1600, a rzeczony j[ego] mość p[an] Jan Groziewski in debito zostaie konfraterny teyże pomienioney summy należącey za robotę in wim długu i[ch] m[o]ść p[anowie] konfratrowie deklarowali tylko złotych 400 wytracić p[anowi] Groziewskiemu. Resztę zaś według potrzeby płacić z kassy obiecuią. Papir na tą robotę zawczasu żeby drukarnia nie wakowała konfraternia przystawia powinna będzie. Który to kontrakt konfraternia j[ego] m[ość] p[anu] Groziewskiemu dotrzymać y wzajemnie j[ego] m[ość] Jan we wszystkich punktach obserwowac obowiązuię się y na to się podpisuie. Datt[um] ut supra.

Jan Groziewski saluuie sobie melioracio pracy moiey u prześwietney kafraterny m[anu] p[ropriae]^{**} (арк. 42).

J[ego] mość p[an] Jan Groziewski na drukowanie Jarmołoia poczowszy a die 14 february in a[nn]o 1757 usq[ue] ad diem 14-tam augusti percepit roznemi czasy iako iest w registrze expensoru[m] adnotatum, rachuiąc y cynober, za który się z kopy płaciło, wszystkiego [czerwonych złotych] 46 y złotych 8, co uczyni zł[otych] 836.

Tudziesz według kontraktu wytraciło się na dług, który winien tenże p[an] Jan Groziewski konfraterny zł[otych] 400, więc wziął na robotę Jarmołoioów wszystkiego zł[otych] 1236.

Odebrałem J. Grozewski m[anu] p[ropriae]^{***}.

Anno D[omi]ni 1757 d[ie] 15 aug[us]ti dało się j[ego] mość p[anu] Janowi Groziewskiemu na dokaczenie Jarmołoia [czerwonych złotych] 6, to uczyni zł[otych] 108.

Odebrałem J. Grozewski m[anu] p[ropriae]^{****}.

A[n]no D[omi]ni 1757 d[ie] 1 7-bris dałem j[ego] mość p[anu] Janowi Groziewskiemu na dokaczenie Jarmołoia czerwonych 10, co uczyni zł[otych] 180.

Na co się podpisuię J. Groziewski m[anu] p[ropriae].

1757 d[ie] 30 7-bris dałem p[anowi] Janowi zł[otych] 18.

Item temuż p[anowi] Janowi d[ie] 10 8-bris 1757 dałem zł[otych] 54.

Tą resztę onemu złotych cztery.

Na co się podpisuie.

I. Groziewski^{*****} (арк. 43).

ЦДІАЛ, ф. 129, оп. 1, спр. 1106, арк. 42зв.–43.

* Далі скреслено: «za każda».

** Автограф.

*** Автограф.

**** Автограф.

***** Автограф.