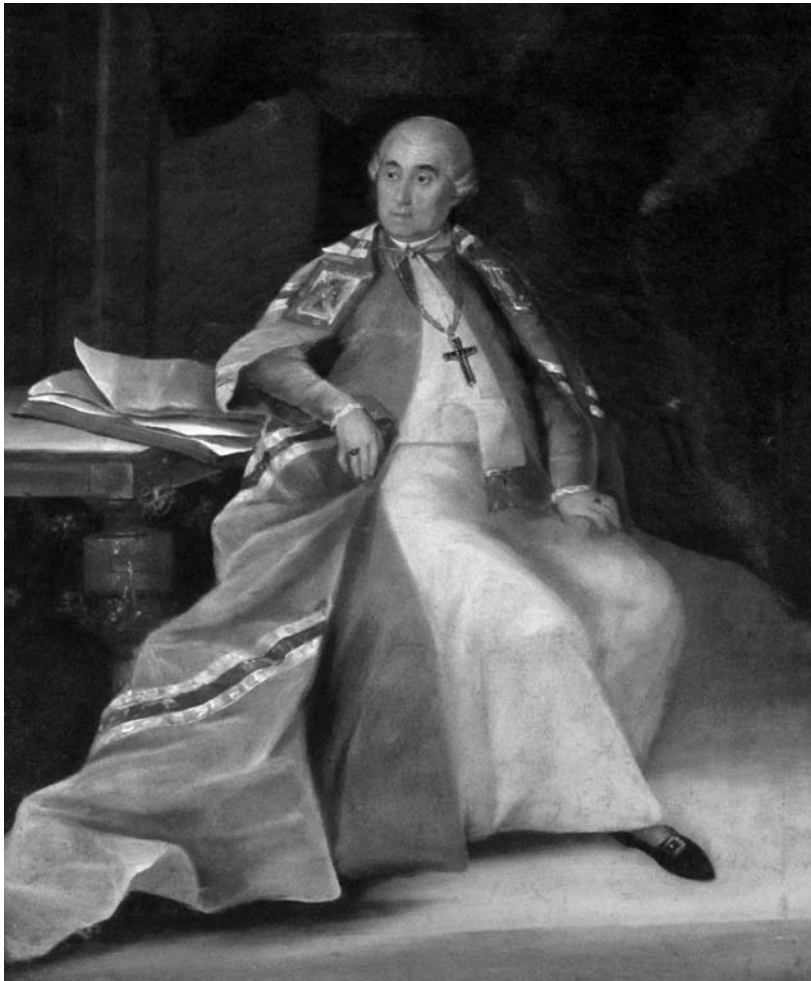


18. Pismo ks. Adama Popkiewicza do Kurii Diecezjalnej Sandomierskiej z 4 stycznia 1948 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 288.
19. Protokół wizytacji bpa Piotra Gołębiowskiego w Cerekwi w dniach 7–8 maja 1968 r., sporządzony 8 maja 1968 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 379–380.
20. Pismo ks. Józefa Kurasia do Kurii diecezjalnej w Sandomierzu z 20 stycznia 1960 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 358.
21. Pismo Kurii Diecezjalnej Sandomierskiej do Proboszcza parafii w Cerekwi ks. Józefa Kurasia ze stycznia 1960 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 358v.
22. Pismo ks. Józefa Kurasia do Kurii diecezjalnej w Sandomierzu z 16 marca 1960 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 359.
23. Pismo Kurii Diecezjalnej Sandomierskiej do Proboszcza parafii w Cerekwi ks. Józefa Kurasia z marca 1960 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 360.
24. Pismo Diecezjalnej Komisji Budowlanej w Sandomierzu do Kurii Diecezjalnej w Sandomierzu // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 360v.
25. Prośba ks. Józefa Kurasia do Kurii Diecezjalnej w Sandomierzu dotycząca możliwości wystawienia epitafium ks. Adama Popkiewicza, z dnia 24 lutego 1968 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 370.
26. Projekt epitafium ks. Adama Popkiewicza, przesłany przez Parafian do Kurii Diecezjalnej dnia 1 marca 1968 r. // AD w Sandomierzu. Akta Parafii Cerekiew 1849–1983-II, k. 372–373.

Володимир Александрович

Ранній епізод портретної іконографії Львівського єпископа Петра (Білянського)

Після того, як у 1960-х рр. сотні портретів збірки Львівського історичного музею передано до Львівської картинної галереї (тепер Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, далі – ЛНГМ), у фондах музею залишилося ще декілька сотень, здебільшого, невідомих портретів XVII–XIX ст. вітчизняних та поодиноких європейських шкіл. Окремі з них здатні викликати не тільки іконографічний інтерес, заслуговують уваги й при належних фаховій реставрації та дослідженні можуть зайняти помітні позиції в мистецькій культурі свого часу. Яскравим підтвердження цього висновку покликане, зокрема, послужити пропонуване новіше, ніби, скромне відкриття у портретному фонді збірки – невеликий портрет сидячого біля столу в просторому, скромно зазначеному інтер'єрі єпископа. Постаць вміщено на тлі темно-зеленої завіси, розкладеної чималою, мало розробленою плямою від глибини над головою і біля правого краю композиції. У музейній документації його подано як “Портрет духовної особи” (інв. № Ж-422, датовано XIX ст.) й так відзначено у виданому скромному переліку колекції малярства музею [1, с. 48] – одинокій досі цілком побіжній друкованій згадці про цю своєрідну позицію збірки. Він ніколи не викликав зацікавлення, хоча



*Іл. 1. Портрет єпископа Петра (Білянського).
Львівський історичний музей*

не випадало би сумніватися: йдеться про один із – за всіма ознаками – рідкісних для портретної іконографії свого часу та вартісних об’єктів (іл. 1).

Насправді, як уже зазначено, зображено не просто “духовну особу”, а модель у єпископському сані. На нього вказує невеликий нагрудний хрест та накинута на плечі мантія, один з країв якої багато опрацьований, у численних складках як важливий елемент композиції, покликаний спрямовувати увагу до голови, вміщено поміж постаттю та столом. Йдеться про пам’ятку місцевої традиції останніх десятиліть XVIII ст. Таке датування підказують як особливості малярського виконання у поєднанні з колоритом, так і окремі елементи актуальної моди (крій вбрання, перука, стіл). В укладі привертає увагу співзвучний перемінам доби принциповий відхід від успадкованих ще з досвіду пізньосередньовічної доби давніх схем цілофігурних зображень духовних ієрархів – стоячих та

незмінно фронтальних. На львівському ґрунті XVIII ст. їх репрезентує, найперше, іконографія київського унійного митрополита й львівського єпископа Афанасія (Шептицького) (1715–1746 рр.)¹.

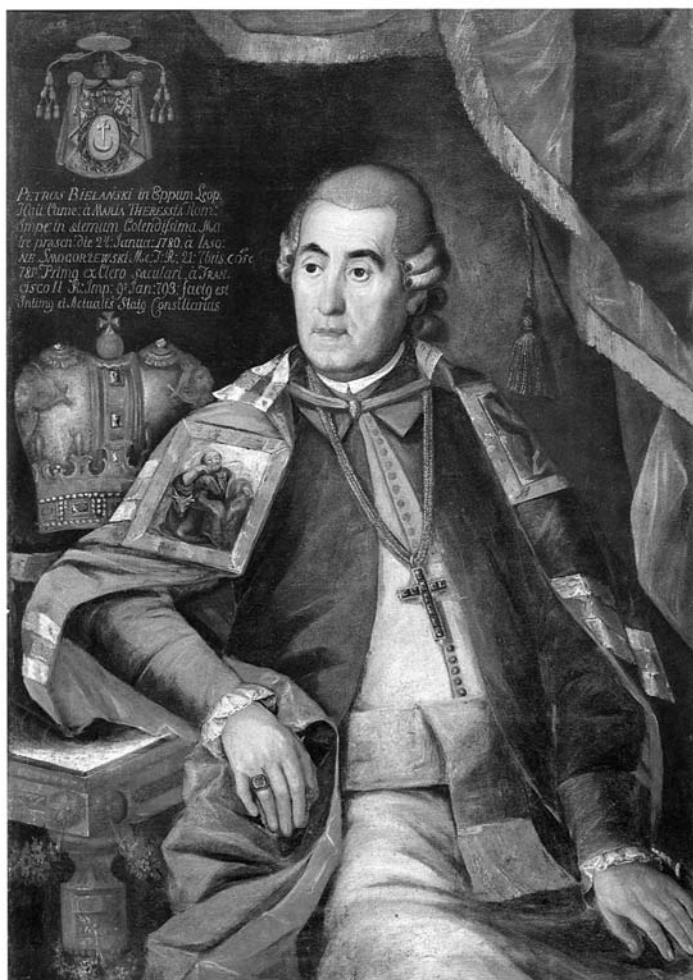
Новішу, модернізовану версію пропонує незначно молодший портрет львівського католицького арциєпископа Вацлава Єроніма Сераковського (1760–1780 рр.) (Краків, монастир місіонерів) [5, с. 237].

Модель залишається невідомою й на полотні відсутні будь-які вказівки на неї. Водночас на новий підрамник перенесена при реставрації друкована паперова етикетка Музею Любомирських у Львові з написом “Bielański episkop przem...” (закінчення останнього слова затерто). Як “Bielański episkop przemyski” під № 115 він внесений і до інвентарю картин Музею Любомирських. Однак серед перемишльських владик персонажу з таким прізвищем не було. Проте прізвище в давній музейній документації, все ж, подано вірно – помилковим виявилось тільки відсилання до перемишльської кафедри. Встановити особу вдається без особливих зусиль завдяки обізнаності з іконографією львівських владик. Свого часу Павло Жолтовський опублікував портрет львівського єпископа (1781–1798 рр.) Петра (Білянського) [6, с. 199] з давніх збірок Львівської греко-католицької митрополичої капітули (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)], далі – НМЛ)². Не дивлячись на очевидну відмінність авторського почерку, а навіть певну різницю трактування рис зовнішності, в обох випадках, безперечно, зображено того самого чоловіка. Знаний портрет на лицевій стороні має чималий напис про модель як єпископа Петра (Білянського), тому ідентифікація зображеного – поза сумнівом (*ил. 2*).

Петро Білянський – перший львівський владика з середовища світського духовенства після безперервного ряду вихідців зі шляхетського стану на столиці львівських архієреїв. Його урядування припало на початковий період австрійської доби, ознаменований, зокрема, йосифінською церковною реформою на приєднаних до Австрії західноукраїнських землях при збереженні польського панування у подільській частині єпархії, територія якої тільки з остаточним розподілом Польщі (1795 р.) відійшла до Російській імперії. Це був час глибоких перемін, які істотно зачепили й немало консервативну за самою природою церковну сферу. Реагуючи на актуальні виклики, єпископ помітно спричинився до реформування церковних структур і різних сфер церковного життя [13, с. 658–678]. Скромний портрет на тлі тогочасної іконографії, зі свого боку, так само сприймається яскравим свідченням нових тенденцій як відображення ширших закономірностей історичного процесу.

¹ В оригіналі зберігся одинокий портрет зі збірки замку Радивилів в Олиці неподалік від Луцька (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей), репродукований: [2, с. 160, № 140]. У літературі відомі також втрачені версії з Жидичинського монастиря [3, с. 34] та церкви Святого Миколая у селі Городок Рівненського р-ну Рівненської обл. [4, табл. IV (іл. не нумеровані)].

² Найдокладніше про нього в дотеперішній літературі див.: [7, с. 223]. Згодом його неодноразово відтворено також у кольорі: [8, с. 153, іл. 103, с. 205; 9, с. 153, іл. 103; 10, № 324, с. 272; 11, с. 117]. Новішу репродукцію див. також: [12, с. 246].



Іл. 2. Портрет єпископа Петра (Білянського).
Національний музей у Львові

Незвичною для мистецької практики львівського кола є не обділена певним “приватним” та світським акцентом композиція з дещо здрібною – супроти скупю зазначеного просторого інтер’єру – постаттю владики, не позбавленою при цьому монументального трактування. Він сидить біля розташованого при лівому краї полотна столі у досить складному, динамічному ракурсі, повернутий праворуч. Голова, хоча й вміщена на визначеній положенням фігури й ніг діагоналі від правого долішнього кута, звернута ліворуч й до неї від долу ліворуч провадить ретельно опрацьована чимала масивна, розкладена у долішній частині на підлозі згадана складка мантії, вміщена між столом та фігурою. Розставлені коліна, немала пляма приглушеного світлого рожевого відтінку сутани біля правої ноги, край довгого сірого камзолу та відзначений докладно розбудований край мантії на тлі світлої плями підлоги разом творять широку основу для невеликої голови

на достатньо вузьких плечах. Монументальні властивості зображення немало посилює обраний ракурс подачі моделі від долу, який виразно звеличує постать (віддаляючи водночас обличчя). Власне він, разом з темною завісою та скупо зазначеним інтер'єром, й визначив загальний монументальний лад зображення.

Показовою сприймається відсутність на скромно оздобленому різьбленим з класицизуючими мотивами простих форм порожньому дерев'яному фарбованому столі з білою мармуровою стільницею будь-яких предметів, покликаних наголосити на статусі та сані моделі, що на тлі давнішої практики в такому офіційного характеру зображенні видається незвичним, теж сприймається даниною новітнім тенденціям портретної іконографії. На столі як би на продовженні діагоналі, на якій вміщено постать, лежить тільки стос чималих аркушів паперу й поверх нього під кутом – складений навпіл окремих такий самий аркуш. Одинокий залучений елемент натюрморту також вказує на нові тенденції, а навіть здатний сприйматися натяком на актуальну активність владики в модернізації єпархії на відміну від традиційного для давнішої іконографії набору предметів, співвіднесених зі статусом та саном (як, наприклад, у згаданому портреті арцибіскупа В. Є. Сераковського). З цього огляду вимовним видається вміщення навіть у згаданому поясному зображенні в тлі дещо перебільшеної за розмірами й не зовсім вдало співвіднесеної з постаттю митри. Ймовірно, що перебільшення розмірів митри здатне фіксувати якесь ширше явище, оскільки так само потрактована митра і в сучасному портреті архіпресвітера собору й генерального вікарія Михайла Приймівича (1718–1783 рр.) (НМЛ): [15, № 325, с. 324]. Про особу портретованого, його родину (дід Прийма був мельником у селі Брюховичі біля Львова, тепер у межі міста, а батько – спершу пекарем, а згодом священиком церкви Святого Федора Тірона на Жовківському передмісті, на території нинішньої площі святого Теодора) й прізвище див.: [16, с. 456–461].

Безперечно, в застосованому укладі випадає вбачати доказ звичного для мистецької практики використання якогось конкретного взірця, найвірогідніше, – графічного. Подібна схема на львівському ґрунті, загалом, залучена в намальованому незадовго до того, у 1775 р. портреті арцибіскупа В. Є. Сераковського (Перемишль костюл францисканців) [17, s. 67, fig. 394]. Правда, модель тут ще зображено у спокійній позі, без наголошення елементів динаміки, а на столі вміщено звичні для давнішої іконографії духовних осіб католицького кола стояче Розп'яття, книги та єпископський паллій. Іконографія ієрарха в кріслі при столі поширилася у католицькому світі від папських зображень першої половини XVI ст. Проте на львівському ґрунті зазначений прецедент одинокий³ і внаслідок цього теж здат-

³ Достатньо консервативна місцева портретна іконографія ще й навіть упродовж перших десятиліть XIX ст. зберігала легко актуалізовані старі схеми, рідко виходячи поза їхній канон. Чи не найранішим таким прикладом є нещодавно ідентифікований позальвівський, щоправда, походження портрет Єви та її сина Ігнація Садовських з давніх збірок замку в місті Чортків Тернопільської обл. (ЛНГМ): [18, с. 85–89]. Втім, при знаній географії активності майстрів

ний вказати на певні актуальні тенденції, віддзеркаленням яких й випадало би сприймати новоідентифіковану знахідку.

Зіставлення нововизначеного портрета з давніше знаним зображенням моделі зі святоюрської збірки показує як спільність залученого зразка, так і прив’язаність до певного оригіналу, особливо з огляду на незвичне для львівської владичої іконографії взорування святоюрської версії на зображенні сидячої моделі. В обох та сама поза, тільки давніше відомий пропонує фрагментарне, нижчепоясне зображення, зрізане вище колін, доповнене ліворуч у глибині на столі уже відзначеною чималою митрою та, над нею, – гербом на тлі розгорнутої мантиї зі згаданим написом під нею. Утім, самі перелічені деталі не випадало би виводити від вірогідного спільного оригіналу. Вони є доповненнями, залученими до конкретного часткового повторення. Того ж походження також зовсім інша червона завеса з вузьким золотим обшиттям праворуч. Між обома варіантами є істотні відмінності і в інших деталях. Так, на правому передпліччі на мантиї у прямокутнику нашито великий масивний золотистий хрест, тоді як у святоюрській репліці вміщено повернутого праворуч сидячого євангеліста Луку зі спертою на праву руку головою. На сутані над поясом зображено численні дрібні гудзики, яких немає у цілофігурному варіанті. Іншими є також пропорції голови, тут послідовніше видовженої, інакшою, пізнішою – перука. Застосовано також дещо відмінне положення правої руки – вона виразніше відсунута дозад і у лікті більше піднята над столом, внаслідок чого ще менше “прив’язана” до нього, зависає над ним й виглядає ще неприродніше, як і умовніше – кругла складка мантиї навколо неї. Значно довшим є так само оздоблений кінець пояса, опущений на сутану мало не до колін. Модель видається дещо старшою, обличчя сприймається худорлявішим.

Ці та інші, не такі істотні відмінності підводять, зокрема, до висновку не тільки про різницю в часі, а й певний “проміжного” значення оригінал, який випадало би вбачати між обома портретами. Оскільки версія Історичного музею за характером та іконографією однозначно відсилає до варіанту великого парадного зображення, напрошується припущення про невідомий нині монументальний парадний портрет львівського єпископа.

Визначити співвідношення між ними за відсутності самого гаданого зображення складно. Найпростіше б визнати новоідентифікований портрет ескізом монументального, проте сам він досить скромний за виконанням, тому здатний сприйматися не так ескізом, як пізнішою реплікою. Так само відтворенням того ж зразка з окресленими конкретною нагодою відзначеними змінами виглядає святоюрська фрагментарна версія. Можливо, якісь документальні перекази до історії їх створення мали зберегтися серед матеріалів митрополичого архіву. Проте він розפורшений й під відповідним оглядом не опрацьований зовсім поза тим зовсім скромним причинком стосовно оздоблення собору, найперше інтер’єру та найближчого оточення, який ще перед кінцем 1930-х рр. у двох скромних

львівського осередку (досі, правда, мало відомий у малярстві й краще опрацьований у скульптурі: [19, с. 407–418]), як і відповідних зусиллях замовників, до походження з регіональної колекції не випадало би прив’язувати надмірної уваги.

публікаціях подав тодішній директор Національного музею у Львові Іларіон Свенціцький [20, s. 143–152; 21, с. 223–231].

Святоюрський портрет, опублікований як анонімний, у новішій літературі віднесено до знаного львівського маляра останньої чверті XVIII – першої чверті XIX ст. Луки Долинського (бл. 1745–1824 рр.) [14, с. 272], вихованця Віденської академії [21, с. 223–231]. Творчий доробок львівського майстра зберігся лише частково, як і тогочасне львівське малярство загалом, опрацьований усе ще надто скромно, втім й менше відома, проте істотна сторона його професійної активності в портретному жанрі (новіше коротке підсумування відомостей про майстра див.: [11, с. 117–118]).

Водночас не всі запропоновані досі ідентифікації цієї частини спадщини, звично для актуального стану осмислення мистецької культури Львова та історично-мистецьких досліджень в Україні, належно вмотивовані⁴. Хоча авторство утвердилося у новішій літературі [14, № 324, с. 272], портрет Національного музею нічим не виказує притаманних почеркові майстра стійких ознак індивідуальної манери, винесених з досвіду віденських вчителів та яскраво виявлених в одній з ранніх львівських робіт – ансамблі ікон для передвітарної огорожі та стін вітваря собору Святого Юра [23, с. 185–192]. Серед зразків жанру цю стилістику найкраще ілюструє приписаний Л. Долинському позначений послідовним акцентуванням малярського начала, відзначений найраніший ідентифікований досі портрет львівського періоду – М. Приймовича. Само малярство зображення єпископа Петра немало віддалене від засвідченої в них, як і, зрештою, – доробку митця загалом, підкреслено малярської манери.

Портрет збірки Національного музею відтворює уклад, знаний з новоідентифікованого невеликого зображення єпископа. Проте само виконання цієї версії інше й виразно скромніше. Вірогідний взаємозв'язок між ними можна пояснити в такий спосіб. Утвердження владики Петра на львівський кафедрі викликало звичну для таких обставин необхідність в офіційному портреті. Відповідно до поширеної на початках австрійського періоду норми, замовник відійшов від звичного давнішого укладу зі стоячою постаттю. При цьому, очевидно, з тих же міркувань у композиції відсутні будь-які додаткові елементи, покликані вказати на суспільне становище і сан моделі. Загалом, тут можна би вбачати певну традицію іконографії святоюрських владик, присутню, зокрема, у всіх трьох знаних парадних зображеннях митрополита Афанасія. Йдеться, однак, про зовсім іншу версію укладу, за якої відсутність оточення – поза зовсім скромно зазначеним інтер'єром та столом з

⁴ Зокрема, ніяк не співвідносяться зі знаними автентичними позиціями доробку приписані портрети митрополитів Лева (Шептицького) та Антонія (Ангеловича) (НМЛ), новіші кольорові репродукції див., зокрема: [2, с. 271, 272, № 324, 326]. Відповідні пропозиції відображають, насамперед, поширені надто скромні уявлення про зовсім не опрацьоване професійне середовище майстрів малярства, при яких атрибуції незмінно випадають на користь нечисленних зафіксованих у літературі й через те знаних митців. Свідченням нинішнього сприйняття портретної спадщини майстра є також надто скромна присутність цієї сторони його творчості в новішому синтетичному огляді: [22, с. 851].

аркушами паперу – вказує на притаманний мистецькій культурі останніх десятиліть століття відхід від певних тенденцій попередньої барокової доби. Саму постать вміщено біля столу, владики сидить, опершись на нього ліктем, а голова знаходиться на діагоналі до тулуба, акцентуючи на виведених з досвіду віденської школи динамічних підходах до подачі моделі. Побутування і популярність такої композиції у середовищі львівського кафедрального духовенства на початок 80-х рр. засвідчує згаданий портрет М. Приймовича, так само зображеного згідно з принципами залученого укладу доволі динамічно, теж опертим ліктем правої руки на край столу. Безперечно, це була перейнята за посередництва якогось конкретного взірця спільна ширшого значення схема, в офіційному зображенні нового владики покликана отримати одне з найяскравіших виражень. Як можна здогадуватися, новоідентифікований портрет, судячи з розмірів та характеру виконання, призначений передати, власне, таке парадне зображення, яке за сукупністю вірогідних датуючих ознак історичного походження повинне бути віднесене до періоду утвердження владики на кафедрі – самого початку 80-х рр.

Запропонована інтерпретація характеризує віднайдений портрет унікальною позицією малярської культури тогочасного Львова, оскільки нічого подібного серед тодішнього портретного доробку на місцевому ґрунті дотепер не зафіксовано. Поки ніяких слідів цієї гіпотетичної позиції тогочасного мистецького досвіду не виявлено (коли, звісно, не враховувати зазначеної репліки давньої святоюрської збірки та невідомого в літературі рисунка, який відкликається до того ж зразка, про нього див. далі). Можливо, вивчення розпорошених матеріалів святоюрського архіву дасть змогу віднайти якісь потенційні документальні свідчення про неї.

Що такий портрет справді існував, переконує відтворення відповідної схеми в молодших зображеннях. Адже знаний портрет єпископа, безперечно, є пізнішим, як підказує вік та стилістика, фрагментарним повторенням саме такого оригіналу з окремими змінами та доповненнями в деталях, обумовленими як новішим походженням, так і іншим призначенням й “жанром”. Найістотнішими з них є додана чимала владица митра, як елемент оточення присутня також у згаданому портреті М. Приймовича, і належний, відповідно до призначення, немало актуальний ще й у тогочасній портретній іконографії герб разом з написом біографічного характеру, згідно з яким його намальовано не раніше 1793 р. (якщо напис не додано згодом). На значення запропонованої, як видається, у нововіднайденій репліці схеми вказує також створений за тим же зразком сучасний рисунок з портретом єпископа (Львів, Інститут дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника, далі – Інститут)⁵ для нерозгаданого призначення серії рисункових портретів львівських владик XVIII ст. (греко-католицьких

⁵ Висловлюю щире подяку науковому працівникові Інституту Юрієві Мердуху, котрий привернув мою увагу до цієї унікальної пам’ятки.



Іл. 3. Портрет єпископа Петра (Білянського).
 Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника

і католицьких, доповнених зображенням святого Йосафата Кунцевича). Прикметною особливістю рисунка є нашитий на мантії на правому плечі простий хрест у прямокутному обрамленні. Його присутність зближує рисунок з новоідентифікованим портретом чи його гаданим оригіналом, оскільки святоюрська версія щодо цього, як зазначалося, відмінна та пропонує на відповідному місці зображення євангеліста Луки (іл. 3).

Завдяки нововизначеному портретові збірки Історичного музею через зіставлення зі святоюрським портретом єпископа Петра (Білянського) скромний фонд львівського доробку жанру початкового періоду австрійського панування вдалося поповнити ще й невідомим нині парадним зображенням нового львівського єпископа з початку 1780-х рр. З огляду на своєрідне місце цієї згодом реконструйованої позиції іконографії на тлі відомої досі малярської спадщини осередку відповідного часу можна з упевненістю визнати, що їй належалося стати помітним явищем тодішнього львівського портретного малярства, покликаним засвідчити важливі нові тенденції, хоча, правда, з подальшою зміною смаків й утвердженням наступних неокласичних норм не розвинуті.

Ідентифікована репліка парадного портрету єпископа Петра (Білянського) та невідомий, сприйнятий завдяки їй гаданий сам портрет – скромний, проте важливий і вартісний причинок до львівської портретної іконографії початків австрійського періоду історії міста як одного з усе ще не осмислених переломного значення етапів еволюції жанру на місцевому ґрунті. Само по собі для того часу це явище унікальне, здатне істотно поповнити двома важливими позиціями навіть з урахуванням запропонованих відкриттів скромний фонд портретів єпископа Петра⁶. Особливо скромним він видається на тлі достатньо численних зображень його попередника – Лева (Шептицького). Тільки в колекції Національного музею у Львові їх переховується п’ять: [24, с. 170–181]. Ще один лише побіжно відзначений зберігає Львівський історичний музей: [1, с. 13].

Встановлений невідомий епізод початків портретної іконографії активного львівського владики вказує на суттєві зміни в тогочасному портретному каноні й засвідчує нові тенденції розвитку жанру. Водночас на тлі все ще надто скромно опрацьованої портретної спадщини Львова ця репліка, як і невідомий нині її гаданий оригінал у “великому” портреті, виявляються помітними позиціями мистецької культури свого часу. Їх відкриття вносить окремий акцент до портретного доробку доби, даючи змогу з’ясувати не зауважену досі важливу сторінку еволюції місцевої традиції жанру.

1. Каталог збірки живопису Львівського історичного музею. Львів, 1987. 112 с.
2. Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005. 352 с.
3. Wojnicz A. Łuck na Wołyniu. Opis historyczno-fizjograficzny. Łuck, 1922.
4. Волков О. Старинные деревянные церкви на Волини // Материалы по этнографии России. Санкт-Петербург, 1910. Т. 1. С. 21–44.
5. Petrus J. T. Domus sapientiae Leopoliensis // Sztuka kresów wschodnich. Kraków, 1998. Т. 3: Materiały sesji naukowej Kraków, październik 1996 / Pod red. J. K. Ostrowskiego. S. 227–242.

⁶ У колекції Інституту знаходиться також рисунок Кастаня Вінценти Келісінського (1808–1849 рр.) з невідомого нині портрета владики, який за його часів перебував в Онуфріївському монастирі у Львові, проте він репрезентує інший зразок. Відомості про цей рисунок завдячую Ю. Мердуху.

III. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1978. 328 с.
7. Левицька М. Постаті галицького духовенства у творчості львівських малярів кінця XVIII – першої половини XIX століття // Народознавчі зошити. Львів, 2003. № 1–2. С. 222–231.
8. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ, 2001. 439 с.
9. Національний музей у Львові. Альбом. Київ, 2005. С. 166.
10. Сидор О. Долинський Лука (бл. 1745–1824). Білянський Петро (1736–1798) // Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005. С. 272.
11. Сидор О. Долинський Лука (бл. 1745 – 10.03.1824) // Енциклопедія Львова. Львів, 2008. Т. 2: Д–Й. С. 117–118.
12. Жеплинська О. Давній український портрет у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Дзвін. 2017. № 2. С. 243–248.
13. Скочиляс І. Галицька (Львівська) єпархія XII–XVIII століть: організаційна структура та правовий статус. Львів, 2010. 832 с.
14. Сидор О. Долинський Лука (бл. 1745–1824). Білянський Петро (1736–1798) // Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005. С. 272.
15. Сидор О. Долинський Лука. Портрет архипресвітера Михайла Примовича (1718–1783) // Український портрет XVI–XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. Київ, 2005. С. 324.
16. Александрович В. Родовід та родина київського греко-католицького офіціала Михайла Приймовича (епізод з історії львівського духовенства XVIII століття) // Дрогобицький краєзнавчий збірник. Дрогобич, 2004. Вип. 8. С. 456–461.
17. Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa. T. 10, cz. 1: Miasto Przemyśl / Pod red. J. Sito, cz. 1: Zespoły sakralne / Opracowanie P. Krasny, J. Sito. Warszawa, 2004. XXVIII + 208 s., il.
18. Токарська В. До питання нової атрибуції “Портрета невідомої пари” // Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького. Дослідження і матеріали. Львів, 2016. Вип. 5: 2016. С. 85–89.
19. Александрович В. Скульптура // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 377–425.
20. Свенціцький І. Причинок до історії мистецького випосаження катедри св. Юра у Львові // Літопис Національного музею за 1937 рік. Львів, 1938. С. 12–17.
20. Swiencicki I. . Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie w l. 1766–1779 // Dawna Sztuka. Lwów, 1938. Zesz. 2. S. 143–152.
21. Левицька М. Віденський досвід Луки Долинського (1775–1777 роки) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2011. Т. 261: Праці Секції мистецтвознавства. С. 223–231.
22. Рубан В. Портретний живопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. Київ, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. С. 781–868.
23. Александрович В. Мистецька спадщина // Александрович В. С., Ричков П. А. Собор святого Юра у Львові. Київ, 2008. С. 136–216.
24. Жеплинська О. Портрети Лева Шептицького у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові. Львів, 2008. № 6(11). С. 170–181.