

ЩО З НАУКИ ГОМЕРА НЕ ЗАСВОЮЄТЬСЯ НАВІТЬ ЧЕРЕЗ ТРИ ТИСЯЧІ РОКІВ...

Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. – Київ, 2014. – 348 с., іл.

Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [(Шептицького)] (далі – НМЛ) переховує унікальну колекцію давнього українського релігійного малярства. У найстаршій, середньовічній частині¹ вона – єдина як за обсягом, так і репрезентацією відповідного чи не найважливішого серед спадщини епохи аспекту національної культурної практики. Це стосується також і повноти відображення двох найкраще зафіксованих у тогочасному мистецькому доробку її явищ – перемишльської школи XIII–XVI ст. разом з пізньосередньовічними послідовниками² та, не до порівняння скромнішого

¹ Перша публікація найважливішої частин зібраного на той час фонду: *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929 (не врахована в рецензованому виданні паралельна німецькомовна версія: *Ejusdem.* Die Iconenmalerei der galizischen Ukraine d. XV–XVI. Jhd. – Lwów, 1929). Чимало середньовічних об'єктів, втім і з-поміж тих, які поповнили музейну колекцію пізніше, репродуковано в, на загал, не таких уже й численних новіших збірних альбомних виданнях: *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Київ, 1976; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990; *Milyajeva L.* The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Sankt-Peterburg, 1996; *Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. – Львів, 2005; *Її ж.* Українські ікони “Спас у славі”. – Львів, 2005; *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005; *Міляева Л. за участю М. Гелитович.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007; *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008; *Її ж.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI сто-

літь зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2010; Національний музей у Львові. – Київ, 2013; *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. – Київ, 2014; *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. – Львів, 2017.

² Хоча найбагатша спадщина ікон перемишльської школи за актуального стану середньовічного фонду українського малярства виступає центральним явищем відповідного аспекту національної мистецької традиції, її доробок все ще не опрацьовано – поза загальними оглядами з не завжди належним відзначенням виняткової історичної ролі місцевого осередку. Відповідний тон задала: *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // *Історія українського мистецтва: У 6 т., 8-ми кн.* – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 218–263. Досі окремі, зовсім недавні з походження, огляди має тільки найстарша спадщина Перемишля: *Александрович В.* Два стилі найстарших ікон Перемишля // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2014. – Вип. 8 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 271–298; *Ejusdem.* Najstarsze dzieje malarstwa przemyskiego // *Sztuka sakralna*

кількісно, – львівського осередку XV–XVI ст.³ Окрім започаткованого від 1905 р. історичного фонду самого музею, його немало поповнили також долучені до нього при “радянській реорганізації” від 1939 р. відповідні розділи інших, складених упродовж другої половини XIX – перших десятиліть XX ст. давніших історичних львівських (і позальвівських) збірок на чолі з найбагатшою і найвартіснішою з них – Музею Богословської академії⁴. До зростання колекції згодом причинилися також збирацькі зусилля музейників 60–80-х років*, відколи вони знову стали можливими за умов “радянської” дійсності.

Вивчення цього унікального фонду на тлі історичної долі західноукраїнських земель у XX ст. розвивалося досить своєрідно. Вступні публікації запропонував ще перший директор музею Іларіон Свенціцький (1876–1956)⁵. Проте як у короткому найдавнішому періоді існування заснованої 1905 р. інституції, за часів перебування західноукраїнських земель у складі Австро-Угорської імперії, так і в міжвоєнному двадцятилітті під польською окупацією перед одиноками, за тодішніх умов, музейниками стояло зовсім інші завдання. Насамперед випадало врятувати й зберегти найцінніші пам’ятки, на які на той час у достатньо масовій кількості вдавалося натрапити на місцях. Тому головним напрямом роботи було поповнення колекції. Водночас тоді не існувало належних об’єктивних передумов, а навіть і відповідних потенційних можливостей для докладнішого наукового опрацювання унікального фонду з огляду як на стан історично-мистецьких досліджень загалом, так і зовсім скромного українського їх відгалуження – зокрема. Далі, із встановленням від 1939 р. відновленого 1944 р. радянського окупаційного режиму,

pogranicza. – Przemyśl, 2016. – Т. 2: Materiały z konferencji naukowej II Międzynarodowego festiwalu sztuki sakralnej pogranicza Przemyśl, 11–12.10.2013 / Pod red. Z. Bator i M. Trojanowskiej. – S. 153–164. Ситуацію почасти рятує те, що основний фонд українського середньовічного малярства належить, власне, майстрам перемишльської школи, тому її спадщина незмінно домінує як у нечисленних переглядах українських ікон відповідного часу, так і їх альбомних публікаціях, втім найновіших польських виданнях, присвячених українській середньовічній малярській культурі на теренах нинішньої Польщі, найважливіші з них див.: *Janocha M.*, *ks. Ikony w Polsce od średnowiecza do współczesności.* – Warszawa, 2008; *Biskupski R.* *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów.* – Sanok, 2013. – Т. 1; *Winnicka K.* *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów.* – Sanok, 2013. – Т. 2; *Giemza J.* *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny.* – Rzeszów, 2017.

³Єдиний досі докладніший огляд її спадщини з-перед кінця XVI ст. див.: *Aleksandrovič V.* *Дар Львова.* – Львів, 2014. – Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. – С. 48–65, 92–109, 116–154. Пор. також: *Його ж.* *Образотворче мистецтво // Історія Львова: У 3 т.* – Львів, 2006. – Т. 1: 1256–1772. – С. 202–203. Для по-

рівняння: відповідна частина статті для нової енциклопедії міста (*Сидор О.* *Іконопис // Енциклопедія Львова.* – Львів, 2008. – Т. 2: Д–Й. – С. 530–531) написана не тільки поза канонам жанру, а й навіть не зовсім на обрану тему. Текст обмежено достатньо випадково підібраними відомостями (здебільшого, про малярів), не здатними запропонувати хоч якогось наближеного до реалій адекватнішого уявлення про відповідний аспект мистецької культури осередку.

⁴Як одинока досі у Львові ця колекція має опублікований перелік повного складу з відтворенням більшості важливіших пам’яток: *Сидор О.* *Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво.* – Київ; Рим, 2012. – С. 104–185 (ілюстрації), 188–230 (реєстр).

*Цей аспект історії музею та його колекції досі не опрацьовано – відомості про нього можна віднайти, насамперед, при відзначенні часу та обставин придбання поодиноких об’єктів збірки у новіших публікаціях.

⁵*Свенціцький І.* *Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. Матеріали і замітки // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (далі – ЗНТШ).* – Львів, 1914. – Т. 121. – С. 63–116; *Його ж.* *Іконопис Галицької України XV–XVI віків.* – Львів, 1928; *Його ж.* *Ікони...*

будь-які перспективи досліджень на чималій час перестали існувати взагалі⁶. Їх припинено* на десятиліття, позначені, хіба, поодинокими, радше, – мінімальними кроками щойно від кінця 1950-х років⁷, відколи відновилося й поповнення самої колекції. Тому не дивно, що тільки із загальним оновленням останніх десятиліть стало можливим активніше відкриття й найдавніших західноукраїнських ікон музейної збірки. Хоча поступ самих досліджень відбувається далеко не на зовсім безхмарному тлі, започаткована нова культурно-історична ситуація уже дала свої істотні наслідки⁸. Як тепер виявилось,

⁶ Очевидно, перед початком 50-х років колекцію на рівні музейного карткового інвентарю поодинокі пам'яток опрацював Михайло Драган (1899–1952), проте ця його робота залишилася невідомою. Мою увагу до неї привернув багаторічний працівник музею Микола Батіг (1922–2008) Див.: *Александрович В. Століття Михайла Драгана // Пам'ятки України: історія та культура. – 2001. – Ч. 1–2. – С. 138. Довголітній головний охоронець фондів музею Данута Посацька у приватній розмові в період роботи автора над зазначеною статтею підтвердила наявність у музеї рукописного карткового каталогу (за її словами, було два “ящики карток”, був ще третій, але про його наявність вона висловлювалася непевно, зі “зміною топографії” розташування самих ікон каталогу уже, мовляв, “втратив актуальність”, “не потрібний”). Як видно, головний охоронець не схильна була бачити в ньому нічого, окрім підручного допоміжного матеріалу. Закладена водночас у картотеці найважливіша в ній, зрештою, історично-культурна інформація до головного музейного охоронця не промовляла зовсім... Віра Свенціцька (1913–1992) у статті про М. Драгана як дослідника стосовно його роботи з музейною колекцією ікон також не згадала: *Свенціцька В. Михайло Драган – дослідник монументального мистецтва Західної України // ЗНТШ. – Львів, 1994. – Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 183–195. Не відзначено такої праці й серед найголовніших наукових інтересів дослідника і в редакторському вступі до монографії царських врат українських іконостасів, яку В. Свенціцька готувала до друку: *Її ж. Від редактора // Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 7. У музеї надалі “не схильні визнавати” цих його зусиль і вважається, нібито датування музейної колекції ікон належить В. Свенціцькій, яка – твердиться – “заклала підвалини систематизації пам'яток, зокрема, у хронологічному й стилістичному аспектах”: *Гелитович М. Українські ікони... – С. 7. Проте зіставлення доступних фактів переконує, що насправді відповідним розділом музейної збірки В. Свенціцька докладніше****

зайнялася набагато пізніше. Без огляду на внесок до її опрацювання самого М. Драгана, не випадало би, звичайно, закладати, нібито до неї у музеї ніяких кроків у відповідному напрямі не було... Зрештою, й не конкретизоване щодо його підстав визнання тієї ж М. Гелитович водночас слушно відзначає: “основи... наукової систематизації” музейної збірки ікон опрацьовано ще перед 1939 р. (с. 24). Очевидного заперечення при цьому висловленої раніше власної думки авторка не спостерегла...

⁷ Вони могли існувати винятково як приватні потаємні зусилля поодиноких музейників – саме так, зокрема, з'явилася виняткова для свого часу згадана монографія царських врат українських іконостасів М. Драгана.

⁸ До таких належить, зокрема, написаний, насамперед, на матеріалах львівської колекції розділ про середньовічні ікони для багатотомної “Історії українського мистецтва”: *Свенціцька В. І. Живопис... – С. 208–274. Нова, перероблена і доповнена версія тексту: *Її ж. Українське малярство XIV–XVI століть // Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. – С. 7–19. Як явище для свого часу виняткове варто відзначити також альбом середньовічних ікон зі збірок України і Польщі зі вступним текстом про ікони відповідного часу В. Свенціцької (1976): *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис...***

⁸ Перший крок у зазначеному напрямі зроблено щойно в короткому огляді: *Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 20–43. Дальший розвиток відповідних зусиль запропоновано: *Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 282–292; *Його ж. Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3-Й. – С. 434–436; *Його ж. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану****

донедавна навіть не всі найстарші пам'ятки – з-перед початку XVI ст. – були відзначені у літературі.

Правда, зі змінами після 1990 р. й падінням заборони на дослідження “небажаних” давніше тем стали з'являтися публікації про окремі позиції музейної збірки та їх групи. Тут помітними виявляються, зокрема, видані, починаючи від 2005 р., декілька альбомів з підбором поодиноких іконографічних сюжетів⁹. Вони немало поповнили фонд впроваджених до наукового вжитку музейних об'єктів, хоча самі книги, правду кажучи, дуже мало виходить поза найпростіше, вступне завдання “поповнення” та “презентації”. Значно повніше найстарша частина збірки відтворена у новішому обширному альбомі українських ікон¹⁰ та двох книгах про українські середньовічні ікони патріарха Димитрія (Володимир Ярема)¹¹, які пропонують своєрідний корпус українського середньовічного малярства, з огляду музейної колекції майже вичерпний. Показово, однак, що ґрунтовніші дослідження окремих об'єктів і надалі належать до винятково рідко практикованого жанру. Щойно не так давно дійшло й до окремого цілісного систематичного видання найстарших з-поміж них – з-перед початку XVI ст.¹²

На тлі такої своєрідної долі колекції, втім і в науковому вимірі, є цілком очевидною відсутність опрацьованої у музейних стінах власної традиції укладення наукових каталогів ікон (як і, зрештою, – наукових каталогів загалом). Видання найстаршої частини збірки ікон підтверджує це з усією очевидністю уже на рівні самої обраної концепції, немало зосередженої та відданої “впровадженню”. Каталог як такий, фактично, обмежено лаконічним переказом скупих відомостей музейного інвентарю, доповнених переліком літератури. Оскільки обраний підхід не передбачав прийнятої у практиці укладення музейних каталогів докладнішої інформації про поодинокі позиції, йдеться, отже, насправді, не про каталог, а, найперше, альбом ілюстрацій із численними фрагментами з доданими як доповнення до нього лаконічними відомостями каталогу: альбом у виданні домінує неподільно. Єдиним акцентом наукового забарвлення покликаний слугувати додаток з бібліографією поодиноких позицій, втім, як переказує навіть побіжний перегляд, – достатньо далекою від можливої й пожаданої вичерпності, немало вибраною. Її підбір відзначають істотні пропуски як у розділі давніших, так і – навіть – найновіших видань, включно з окремими найважливішими позиціями. Альбом і справді займає основну частину книги. Йому передує коротка вступна стаття.

Оскільки, незалежно від способу реалізації, йдеться про підсумкового характеру видання певної, упродовж тривалого часу складеної колекції, на самому

академіка НАН України професора Валерія Смоля. – Київ, 2010. – С. 1029–1049; *Його ж*. Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // *Княжа доба: історія і культура*. – Львів, 2011. – Вип. 4 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 154–179; *Його ж*. Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю” – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // *Княжа доба: історія і культура*. – Львів, 2011. – Вип. 5 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 163–188; *Його ж*. Ікони // *Енциклопедія сучасної України*. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 278–279; *Його ж*. Ікони часів князя Лева Даниловича // *Україна в Централь-*

но-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ, 2011. – Вип. 11. – С. 307–326; *Його ж*. Два стилі... – С. 271–298; *Ejusdem*. Najstarsze dzieje... – S. 153–164.

⁹ *Гелитович М.* Богородиця...; *Її ж*. Українські ікони “Спас у славі”; *Її ж*. Святий Миколай... Пор. також: *Її ж*. Ікони Старосамбірщини...

¹⁰ *Міляева Л.* за участю *М. Гелитович*. Українська ікона...

¹¹ *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII...; *Його ж*. Іконопис Західної України XVI...

¹² *Гелитович М.* Українські ікони...

початку варто було б очікувати на її історію, щоби́льше, – за наявності об'єктів так різного походження, нерідко зі своєю власною окремою долею перед появою у стінах музею. Однак про формування самої головної музейної збірки у вступі, фактично, не сказано нічого. Тільки названо й інші, долучені до неї згодом. Про окремі їх пам'ятки – навіть найвизначніші – не йшлося зовсім: відповідна лаконічно викладена інформація залишилася винятково за каталогом, де зазначено тільки, з якої давнішої колекції походить та чи інша позиція музейного фонду. За такої постави упорядника само видання, замість логічно очікуваного важливого елементу невідмінного наукового наповнення, збагатилася “науково-популярністю” з незмінним за таких обставин приреченням “щасливих нащадків” робити те, до чого актуально не виявилось найменшого, а не те що належного потягу...

Відзначений незрозумілий, з огляду канону жанру, делікатно кажучи, поспіх має у викладі свою – нібито – мотивацію, хоч про неї і не йшлося. За введеним уже в своєрідну традицію призвичаєнням, вступну статтю перетворено на – не так уже й рідкісну за подібних обставин¹³ – ще одну подобу історії мистецтва ікони. Носіям такого “методу” все ніяк не вдається досягнути цілком очевидної закономірності, згідно з якою подібні “історії” від чергової зовсім не підготовленої до цього особи і не на належну для цього нагоду писані, призначені за самою природою підкреслити “блиск ерудиції” конкретного окремо взятого автора, “теж здатного”, замість виносити його на висоту завдання, насправді незмінно показують, найперше, зовсім інше. З неунікненою послідовністю вони виявляють, головне, те, чого автор не зумів засвоїти... Цієї закономірності не уникла й Марія Гелитович, і собі прибравши лаврів “історика” за зовсім неналежної на те okazji. Втім, згідно з традицією жанру, в опублікованому огляді немало очевидних пропусків – навіть стосовно поодиноких найістотніших явищ мистецького процесу відповідного періоду, відображених найважливішими об'єктами музейного фонду.

Запропонований вступний текст явно не продуманий, не написаний за якоюсь конкретною системою, окремим немало випадково підібраним, з тих чи інших причин “фаворизованим” іконам у викладі відведено більше місця, інші відзначено скоромовкою, а то й не згадано взагалі. Причому, більше уваги зовсім не означає докладності аналізу – у тексті немало різномірної інформації з-поза прийнятної на таку нагоду. Належний за таких обставин вибір підмінено не так уже й ненав'язливим намаганням втомлювати читача багатством наявних під рукою відомостей. Особливо очевидно виявляється втомленість самої авторки ближче до кінця викладу¹⁴, де інформація про конкретні об'єкти прикінцевої частини альбому-каталогу спершу поступово розвивається, аби далі зникнути й зовсім. Чимало уваги приділено поверховому переказу чужих розмірковувань про поодинокі пам'ятки, хоча, ніби, загальновідомо, що написання історії не належить перетворювати у пригадування розмаїття думок з приводу історії. Причому, запропонований виклад на диво нерозбірливий, позбавлений належного критичного підходу до висловлених міркувань, необхідного за таких обставин заглиблення до

¹³ Цей своєрідний канон уже була нагода відзначити на зовсім іншому матеріалі: *Александрович В. “Ікона карпачка”: фігура звеличення – фігура замовчування // Український гуманітарний огляд. – Київ, 1999. – Вип. 2. – С. 144.*

¹⁴ У літературі явище не виняткове – вияв такої “безконечної втомленості” вда-

ється відшукати й більше, див., зокрема: *Grządziela R. Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI wieku // Łemkowie w historii i kulturze Karpat / Pod redakcją Jerzego Czajkowskiego. – Sanok, 1994. – Cz. 2. – S. 256 (обширна стаття, фактично, не має логічного закінчення).*

вимови поодиноких пропозицій, присутності авторського бачення та власної позиції з того чи іншого приводу загалом, відсіювання поглядів очевидно “веселих”, яких навіть у найновішій літературі далеко не бракує...

Оскільки видання присвячене найстаршій частині колекції, на перший план незмінно виступає проблема хронології. Початки, звісно ж, не завдають ніяких клопотів. Адже до того, що на західноукраїнських землях ікони збереглися починаючи від XIII ст., “колективний розум” в особах окремих нечисленних його носіїв, здається, поволі починає звикати. Правда, перебудова – річ непроста (новітній історичний досвід здатний, навіть, переконати, що немало “безнадійна”). Тому далеко не всі новіші зусилля з приводу трактування окремих давніших ікон музейної збірки як пам’яток відповідного часу у виданні відображено. Щобільше, позаяк частина з них виходять від “контroversійного” для нинішніх господарів колекції джерела, вони, здебільшого, виявилися проігнорованими...

Однак це вже проблема датування. З ним значно складніше, оскільки в літературі, як слушно відзначено, з цього приводу (с. 8) щодо багатьох позицій наявне немало розходження пропозицій. Втім, в окремих таких випадках потенційні “терні” цілком можна б обійти, не викладаючи “геть усього” висловленого й уникаючи окремих, зовсім уже очевидних “надто веселих” з самої їх природи міркувань. Однак, “скарб знання”, як і поодинокі його носії, не завжди наділені у належному чи, бодай, бажаному обсязі здатністю самообмеження.

Проблема конкретного датування мусить бути розглянута докладніше, проте вже на вступі не вдається уникнути немало дивного враження від того, якого вигляду надано завершенню запропонованого підбору, коли упорядник, як уже відзначено, немало притомився... Звісно, сам вибір для цього початку XVI ст. – завдання не з легших, оскільки в історії обраний період виступає лише цілком умовною часовою паузою прийнятої хронології¹⁵. Для українського мистецтва й іконопису, зокрема, – це не якийсь етап зламу чи перемін, Радше, навіть, навпаки – продовження і послідовний розвиток тенденцій, закладених у другій половині попереднього століття з утворенням із відновленням Київської митрополії (1458) основ пізньосередньовічного варіанту національної релігійної мистецької культури¹⁶. У музейній колекції цей генетичний взаємозв’язок виявлено надто виразно, тому як належалося дати раду з очевидною проблемою? Виявляється, на добре знаний і незмінно стосовний “найкращий” спосіб: не роблячи собі з того жодних проблем...

Може, навіть найяскравішим свідченням такого підходу сприймається віднесення до кінця XV – початку XVI ст. “Преображення” з Воскресенської церкви в селі Цеперів Кам’янка-Бузького р-ну* (Кат. № 121)¹⁷. Безперечна відсутність

¹⁵ Новіший приклад радження з відповідною проблемою див.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XVI... На відміну від М. Гелитович, яка безпідставно занизила датування окремих з-поміж пізніх використаних ікон XVI ст., автор, навпаки, цього разу немало черпав з давнішого доробку.

¹⁶ Переломний характер зазначеного явища разом з контекстом в Україні все ще не сприйнято. Єдину спробу показати його на конкретному прикладі з викладом ширшого культурно-історичного тла зроблено за

матеріалами аналізу іконографії Покрову Богородиці: *Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія* (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 271–359.

* При пам’ятках музейної збірки місце знаходження не подається.

¹⁷ З огляду на знану “несамостійність” М. Гелитович у таких питаннях (див. далі), запропоноване неоправдано раннє датування цеперівського образу мало спровокувати давніше, нічим не аргументоване віднесення

найменших спільних рис з традицією XV ст., попри прийняту дату, свідчить про його появу в істотному часовому віддаленні від попереднього століття. Водночас привертають увагу виразна графічна стилізація – аж до прикметної для стилістики другої половини XVI ст. й званої на підставі обширного фонду тогочасної спадщини горизонтальної складки на стегнах в одязі апостолів Петра та Якова. Початки зазначеного напрямку в малярстві перемишльсько-львівського кола досі не опрацьовано, проте ранні за характером його сліди вловлюються щойно в мініатюрах Євангелія 1546 р. з церкви апостола Филипа в селі Хишевичі Городоцького р-ну¹⁸ та датованому 1547 р. “Успінні” перемишльського маляра Олексія – Олексія Горошковича – з церкви архангела Михаїла в селі Смільник, тепер на території Польщі¹⁹. Ще однією важливою цезурою для відповідного напрямку в перемишльській спадщині виявилися не так дано впроваджені до наукового вжитку мініатюри євангелістів з Євангелія, подарованого 1556 р. до церкви святого Миколая у селі Поляна, тепер на території Польщі (Варшава, Бібліотека Народова). Вони засвідчують уже цілком зрілу версію відповідної стилістики, до того ж, – у трактуванні майстра провінційної орієнтації²⁰. Заснована на зіставленні небагатої гами приглушених охристих барв колористика цепенівського “Преображення” теж не менш далека від того, що незмінно виказує загальновідома звична практика зламу століть. Тонкі чорні лінії умовного моделювання поверхні червоного плаща євангеліста Іоана немало нагадують щойно трактування плаща святого Микити в знаній його іконі з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Льник Турківського р-ну²¹ й сприймаються ще навіть молодшими за виконанням. Натомість очевидною є безперечна відповідність цього малярства цілком певного львівського походження царським вратам середини століття з Успенської церкви в селі Домажир Яворівського р-ну²² – найближчій околиці міста. З тим, що врата однозначно випереджують цепенівську ікону. Як вдалося встановити²³, серед львівського

його ще навіть... до кінця XV ст.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII... – С. 496 (один з яскравих у книзі прикладів бездоказової і безпідставної зміни раніше прийнятого датування). В аналізованому альбомі таких “поправлених” використань віднаходиться більше.

¹⁸ Кольорові відтворення мініатюр “Євангеліст Матвій” та “Євангеліст Лука” наведено: *Запаско Я. П.* Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – С. 72, 36.

¹⁹ Новіші кольорові репродукції див.: *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXXXVII; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – Іл. 31; *Міляева Л. за участю М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 238. – Іл. 205; *Пуцко В.* Іконопис. – С. 949.

²⁰ *Александрович В.* Мініатюри Євангелія 1556 року з церкви святого Миколи в Полянні з давньої збірки Перемишльської греко-католицької капітули // *Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології.* –

Львів, 2011. – Вип. 6. – С. 19–35.

²¹ Кольорові репродукції див., зокрема: *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXXXVII; *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – Іл. 31; *Міляева Л. за участю М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 197. – Іл. 146.

²² Кольорові репродукції див.: *Царські врата українських іконостасів / Упорядник Ю. Юркевич.* – Львів, 2012. – С. 49–53. – Іл. 3; *Александрович В.* Дар Львова. – С. 155 (фрагмент). На одну руку додатково здатний вказати рисунок розвіяних кінців плащів. При цьому безперечною є різниця у часі між обома пам’ятками та очевидна заміна давнішого за характером малярського первістка врат посиленням графічного начала в іконі. Це свідчить про створення врат ще перед наростанням у малярстві львівської школи графічної стилізації й, відповідно, разом з іншими аргументами дає підстави для уточнення датування ікони щойно на третю чверть століття.

²³ *Александрович В.* Класичні акценти у львівському малярстві першої половини XVI століття // *Історія релігії в Україні:*

малярства першої половини століття їх випереджує ще також “Архангел Гавриїл та апостол Павло” другої чверті століття з Веденської церкви у сусідньому з Цеперовом Старому Яричеві²⁴, а відповідний малярський напрям на початку століття репрезентує “Успіння” з церкви апостолів Петра і Павла в селі Йосипівка Буського р-ну²⁵. Остання ікона й засвідчує стилістику перших десятиліть століття (з переосмисленими елементами відтвореного візантійського зразка XIV ст.)²⁶. Церепівське “Преображення” у цьому ряду, цілком очевидно, виступає не на початку, а наприкінці й пропонує один з тих випадків, “у яких не помиляються”. До того ж, надто вже істотною є його відмінність не тільки від усього доробку завершальної частини каталогу. Зазначена пропозиція вказує на притаманний авторці визначальний момент підходу до інтерпретації малярської спадщини, позначений очевидними недоліками докладнішої орієнтації у проблемах стилістичної еволюції. Саме внаслідок відсутності власного “вибору з росторопностію” (Захарія Копистенський) справді, а не через розходження давніше висловлених з відповідного приводу думок, у наведених в каталозі датуваннях немало таких, що ніяк не надаються для сприйняття.

Зрештою, М. Гелитович і не старалася приховувати власного небажання (неспроможності?) вдаватися до глибшого вивчення поодиноких позицій колекції. Усю “чорну” і “невдячну” роботу щодо “найскладнішого”, найстаршого фонду покликаний виконати невідмовний – у музейному сприйнятті – “герой-рятівник” в особі Михайла Ковалюха з його лабораторією радіо-вуглецевого аналізу київського Інституту геохімії навколишнього середовища НАН України (с. 8, 10). З приводу відповідної новомодної методи вже була нагода висловитися на прикладі як знаменитого аналізу, так і не менш знаменитого трактування його “результатів” щодо найдавнішої української ікони Покрову Богородиці – з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Малнів Мостиського р-ну (Київ, Національній художній музей України, далі – НХМ)²⁷. М. Гелитович разом з музеєм, зі свого боку, теж немало доклалися до утвердження цієї “моди”. Оскільки “рятівна” метода так багато значить при датуванні достатньо численних “сумнівних” (у баченні їх нинішніх господарів) ікон, насамперед з-поміж найдавніших²⁸, випадало би, врешті, нагадати її головну якнайвиразніше явлену науковий щорічник. – Львів, 2018. – Вип. 28, ч. 2. – С. 27.

²⁴ До літератури впроваджено: *Гелитович М. Українські ікони...* – С. 264. – № 131 (апостол помилково поданий як Петро).

²⁵ *Гелитович М. Українські ікони...* – С. 261. – № 126; *Александрович В. Дар Львова.* – С. 105.

²⁶ *Александрович В. Дар Львова.* – С. 104.

²⁷ *Його ж. Покров Богородиці.* – С. 99–102. Тут на конкретному прикладі показано, як отримана “перевіреном науковим методом” дата далі... підправляється “від самого себе”, що в очах прихильників здобутого на такий спосіб завдяки очевидним і безперечним маніпуляціям “наукового осягнення” і повинно служити “останнім словом” тієї ж таки “науки”...

²⁸ Новим яскравим свідченням “тріумфуючого методу” стало віднесення за результатами радіо-вуглецевого аналізу до XII ст. (с. 8) й водночас у підписі під ілюстраці-

єю – “XII–XIII ст. (?)” (с. 9) ікони Богородиці з Емануїлом із церкви святого Миколая у місті Камінь-Каширський Волинської обл. (приватна збірка). “У кудуарах” щодо неї свого часу велися розмови про “Візантію” і “XIV ст.”, проте насправді йдеться про навіть достатньо скромнішої історично-мистецької вартості волинську ікону щойно другої чверті XVI ст.: *Александрович В. “Богородиця з Емануїлом” з церкви святого Миколая у Камінь-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація.* – Луцьк, 2016. – Вип. 23: Матеріали XXIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 19–20 жовтня 2016 року. – С. 3–19. Відсутність традиції датування нововіднайденого об’єкту при цьому... “не стояла на заваді” й “метод” “без віжок” пустився на відповідно “необмежену висоту”. Нагадаємо знову ж, що звично теж вистачило самої “дошки”: до малярства так само не дійшло... Зрештою, чогось спеці-

дотепер особливість, окреслену цілковитим зосередженням винятково... “на дощці”. Проте ще важливішою за наслідками прикметою самого методу виявляється як послідовне, так і незмінне ігнорування при цьому... малярства, про яке в очах прихильників на такий спосіб організованих “досліджень”, загалом, ніби і йтися не повинно²⁹. Власне, не що інше, як саме подібними зусиллями забезпечений “тріумф мистецтвознавства” у працюючому проведеному його до-триманні, найперше, й проводить альбом-каталог. На підтвердження такого висновку конкретних прикладів – хоч відбавляй...

Розпочати випадає, звісно, від, як уже зазначено, не на оказію викладеної історії української ікони. Попри, нібито, відданість історії, проблема засвідчених початків традиції як один з визначальних моментів сприйняття актуально доступного фонду її спадщини при цьому не повинна була постати зовсім. Новіші послідовні заходи з утвердження у широкій свідомості уявлення про ікони Галицько-Волинської держави XIII–XIV ст. як окреме самостійне унікальне явище не тільки національної практики, а й релігійної мистецької культури східнохристиянського світу³⁰ почасти до авторки не промовляли, а почасти... виявилися їй невідомими, при тому навіть, що їх результати, публіковано, здебільшого, у Львові... Те, що стало здобутком історії та її безперечним цінним скарбом ще акурат за півтора десятиліття до виходу альбому-каталогу³¹ й так само достатньо давно впроваджено до загального контексту національного культурного досвіду³², очевидно, було визнано “шкідливим”, або виявилось на дану конкретну нагоду

ально дивного добачати в такому успіхові не випадає, коли щодо ікони святого Георгія з церкви Перенесення мощів святого Миколая у селі Старий Кропивник Дрогобицького р-ну (Львів, Музей сакрального мистецтва Львівської архієпархії УГКЦ імені о. Антонія Петрушевича) спершу було замахнулося взагалі на... VII ст. “Опам’ятавшись від успіху”, “дату”, за практикованою методою, звично “притерли” до званої, відповідної старокропивницькій, ікони святого з церкви Собору святих Йоакима і Анни у селі Станіля Дрогобицького р-ну... Старокропивницький “Святий Георгій Змієборець” до наукового вжитку впроваджений: *Його ж. Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 177, приміт. 212. Передрук важливіших опублікованих досі матеріалів про ікону з репродукціями, втім, – фрагментів, див.: Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон” / Упорядник о. Севастіян [(Дмитрух)]. – Львів, 2012. – С. 5–36, 54–55.*

²⁹ Такий підхід властивий особистому методові М. Гелитович не тільки в прикладенні до найдавніших ікон. На той самий спосіб, зосередившись на різьбленому в 1648 р. свічників (до того ж, – давно витраченому) і зовсім не вдаючись до малярства, вона на-

полягала на датуванні тим же часом знаменитого комплексу ікон переддівтарної огорожі львівської П’ятницької церкви, з цього приводу див.: *Александрович В. Ікони Покрову Богородиці з доробку “п’ятницької майстерні” // Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2009, 2010 / Відпов. ред. В. Александрович. – Львів, 2015. – С. 174–181.*

³⁰ Перелік найважливіших з них наведено вище, приміт. 8. До цих позицій літератури варто ще також додати: *Александрович В. Новий приклад малярства монументального ранньопалеологічного зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 219–259.*

³¹ *Александрович В. Мистецтво...*

³² *Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 282–292. Велими показово, що до цього академічного видання, у якому пригадано немало ікон музейної колекції, наявних в альбомі-каталозі (докладніше див. у Додатку), на сторінках альбому віднайшлося одинокі відкриття: *Гелитович М. Українські ікони... – С. 12, приміт. 31. Проте ще вимовнішим сприймається “підпільний” спосіб, на який зроблено само відкриття: “Історія української культури. – С. 430”. Втім, до практикованих способів цитування ще доведеться вдатися окремо.**

“непотрібним”. Внаслідок цього українська ікона в західноукраїнському її варіанті на сторінках вступу з’являється зродженою немов Афіна з голови Зевса з усіма наслідками такого “самооб’явлення” не тільки для сприйняття цього конкретно, а й багатьох інших взаємопов’язаних з ним аспектів національного досвіду...

Дальші результати такої постави не мали забаритися: ікона й надалі “невідомо звідкіля береться”. Опублікованого ще 2000 р. корпусу джерельних переказів про професійне середовище та мережу малярських осередків західноукраїнських земель XVI ст.³³ авторка не те що не знала³⁴, а, працюючи цього разу, “не пригадала” як для облюбованого “методу” “непотрібних”. Зате, що виявляється незмінно актуальним, – так це уже немало “старша”, але від цього ніяк не переконливіша версія про гадане домінування у регіоні монастирських майстерень. На тлі скупості конкретних відомостей про майстрів українського середньовічного малярства свого часу В. Свенціцька твердила про, нібито, “розрізненіший”, за її словами, спосіб організації малярської активності на західноукраїнських землях за умов середньовічної доби, при якому кадри, радше, не мали звично концентруватися в окремих містах³⁵. Це було тільки “неуникнення” продовження і розвиток іншого, давніше викладеного (так само нічим, зрештою, не підтвердженого) переконання про походження певних ікон з монастирських малярських майстерень³⁶. Прихиляючись до цих поглядів, М. Гелитович теж вказала на наявність підстав окремі ікони “вважати приналежними (sic!) до монастирського середовища” (с. 8). Щодо власне “підстав”, зрештою, – нічого більше, давніше ніяких конкретних доказів з відповідного приводу також не подано. Навпаки, ще перед кінцем XIX ст. у літературі з’явилися відомості про розбудований осередок майстрів пізньосередньовічного українського малярства у Львові³⁷, а вже за новіших часів частково опубліковано матеріали до історії українського малярського середовища Перемишля³⁸. Проте до них відкликалися дуже скромно, а перемишльських в Україні донедавна не враховували

³³ *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000 (відомості про українських малярів Перемишля наведено починаючи від 1460-х років: Там само. – С. 47–82).

³⁴ Своєю часу вона опублікувала рецензію на зазначене дослідження, див.: *Гелитович М.* Володимир Александрович. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища / Студії з історії українського мистецтва. – Том 3. – Львів, 2000. – 312 с., іл. // Український гуманітарний огляд. – Київ, 2003. – Вип. 3. – С. 199–208. Проте, як видно, надалі вдаватися до зазначеного своєрідного довідника про західноукраїнських пізньосередньовічних малярів не виникало не тільки нагоди, а й потреби...

³⁵ *Свенціцька В.* Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола // ЗНТШ. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 87.

³⁶ *Її ж.* Живопис... – С. 211. Обережніше цей погляд висловлено в новітній публікації: *Її ж.* Українське малярство... – С. 11.

³⁷ *Łoziński W.* O malarzach lwowskich // Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce. – Kraków, 1891. – Т. 4. – S. LVIII–LX; *Bostel F.* Z dziejów malarstwa lwowskiego // SKHS. – Kraków, 1896. – Т. 5. – S. 155–161.

³⁸ *Frazik J. T.* Sztuka ziemi przemyskiej i sanockiej około r. 1600. Uwagi o wykonawcach // Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie. Lublin, listopad 1972. – Warszawa, 1974. – S. 214; *Ejusdem.* Zarys dziejów sztuki Przemyśla // 1000 lat Przemyśla. – Rzeszów, 1976. – Т. 1. – S. 502; *Kiryk F.* Przyczynki do dziejów szkolnictwa i stosunków kulturalnych późnośredniowiecznego Przemyśla // Cracovia Polonia Europa Studia z dziejów Średniowiecza, ofiarowane Jerzemu Wyrozumskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej. – Kraków, 1995. – S. 370.

взагалі³⁹. Сам висловлений погляд про монастирські малярські майстерні навіть для ситуації піввікової давності не виглядав надто переконливим. Адже доступні на той час нечисленні матеріали до історії професійного середовища зовсім обходили увагою потенційні монастирські центри, вказуючи, натомість, на зосередження малярських кадрів у містах. Проте тиражування монастирської версії ще й зараз, коли опрацьовано й впроваджено до наукового вжитку обширний комплекс джерел до історії пізньосередньовічного професійного середовища творців української ікони, не може не викликати здивування як цілком незрозумілі “труднощі росту”. Втім, свого часу в немало жартівливій полеміці з окремими польськими авторами, вперто не схильними ані визнавати української ікони, ні бачити її українською, уже випала нагода ствердити, що як історичне явище вона, подібно до мистецької творчості відповідного етапу еволюції культурної практики загалом, є продуктом, найперше і, практично, – винятково міського досвіду⁴⁰. Причому, ця закономірність стосується навіть пізніших часів на тлі притаманного їм значного розширення географії самої професійної активності⁴¹. Тому що всі такі милі серцю “мистецтвознавця” “народні малярі”, за свідченням немалої кількості опрацьованих досі писемних джерел, здатних відтворити достатньо репрезентативну картину справжньої ситуації, незмінно населяли, насамперед, міста та містечка⁴². Що ж до монастирів, то в Україні для давнішого періоду, починаючи ще від княжої доби, задокументовано єдине київське середовище⁴³. На західноукраїнських землях поодинокі монахи-малярі засвідчені щойно від останньої третини XVII ст.⁴⁴ Зіставлення цих відомостей переконує у відсутності не те що належних, а взагалі будь-яких підстав для розмірковувань про роль монастирських осередків в історії західноукраїнського релігійного малярства середньовічної доби. За таких обставин подібні зусилля приречені виглядати не інакше, як давно застарілою, але – зусиллями поодиноких все ще вірних пропагандистів – і надалі живучою “невмирущою монастирською легендою”⁴⁵.

³⁹ Останні в Україні використано щойно: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 23, 25, 42, 47–66. Пор. також новіший короткий перелік майстрів з-перед початку XVI ст.: *Frazik J. T.* Urbanistyka, architektura i sztuka gotyku // *Dzieje Przemysła*. – Przemysł, 2003. – Т. 2 (1340–1772), cz. 1: U schyłku średniowiecza / Pod red. F. Kiryka. – S. 228

⁴⁰ *Александрович В.* Спір про термінологію чи опозиція: наукове знання – “wiedza pozaźródłowa”? // *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. – Дрогобич, 2003. – Вип. 7. – С. 611–612.

⁴¹ Увагу до цього моменту на ще досить обмеженому тоді фонді документальних відомостей привернуто: *Александрович В.* Система малярських осередків західноукраїнських земель XVI–XVII століть // *Другий Міжнародний конгрес українців Львів, 22–28 серпня 1993 р.* Доповіді та повідомлення. Історіографія українознавства, етнологія, культура. – Львів, 1994. – С. 198–205.

⁴² Ця закономірність виразно зазначена уже в XVI ст.: *Александрович В.* Західноукра-

їнські малярі... – С. 156–196. Пор. також: *Його ж.* Майстри “малих” осередків українського малярства історичного перемишльсько-львівського регіону першої половини XVII ст. // *Соціум. Альманах соціальної історії*. – Київ, 2013. – Вип. 10. – С. 9–30.

⁴³ *Александрович В.* Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть // *Пам’ятки України: історія та культура*. – 1997. – Ч. 3. – С. 76–80.

⁴⁴ Перший приклад пов’язаний з відновленим під 1663 р. авторськими підписами Леонтієм (Рожицьким): *Петрушевич А.* Сводная галицко-русская летопись с 1600 по 1700 год. – Львов, 1874. – Т. 1. – С. 112).

⁴⁵ Одним з показових і вимовних її прикладів слугує не так давно принагідно висловлене припущення щодо авторства групи ікон анонімного Майстра ікон з церкви в селі Поляна. “Оскільки місця їх виявлення є недалеко від Добромильського монастиря, то напрошується здогад, що Майстер іконостасу з Поляни був ченцем цієї обителі і працював там”: *Сидор О.* Вступ // *Давня українська ікона із приватних збірок*. – Київ, 2003. – С. 17. Усе

Звичайно, погляд щодо середовища творців мистецької культури сам по собі ніяк не здатний відігравати визначальної ролі при осмисленні малярської спадщини. Проте водночас відповідна проблема виступає частиною цілісної системи історичної дійсності в багатогранній багатоликоості доступних виявів. Тому засвідчена цілковита відсутність орієнтації у такій, ніби, дальшій, з огляду також самого доробку професійної культури, сфері, звісно, виказує, так само, безперечної недоліки сприйняття й суто історично-мистецьких аспектів проблематики.

Зрештою, до цього уже була нагода привернути увагу на прикладі своєрідної присутності у виданні ікон княжої доби. Втім, для М. Гелитович залучений матеріал не слугує відображенням конкретних явищ історичного процесу в його внутрішній еволюції. Чогось такого у вступі шукати годі: поодинокі ікони розкладені лінійно подібно до гурту ситих горобчиків на дротах наприкінці жнив. Авторці зовсім не притаманне розуміння того, про що М. Драган ще на початку 1930-х років писав: "Традиція завжди була основою, на якій лучилися поодинокі етапи розвою в один нерозривний ланцюх форм"⁴⁶. Тому запропонована історія, за призвичаєнням уже відзначеної давності, презентується, здебільшого, обмеженою до опису зображеного в тому чи іншому конкретному випадку. Коли ж доходить до реалій істотніших, особливо прихованих, "виражених не на самій поверхні", необхідності глибших зіставлень, метод одразу ж виявляється не таким активним і переконливим, виказує очевидні недоліки "прогресу".

Одиною найстаршою іконою, не без виразної боязні позначеною кінцем XIII ст., подано фрагмент з вибраними святими⁴⁷. За В. Свенціцькою для окреслення сюжету використано назву "Святці", проте вона не є коректною, оскільки відображає нерозбірливо засвоєну московську традицію церковних календарів, хоча насправді запропоновано зовсім не календарне зіставлення персонажів. При цьому відзначено збереження самого зображення на звороті ікони молитовного ряду XV ст. (с. 8, 10), тоді як насправді то ікону XV ст. намальовано на звороті дошки частково вцілілої давнішої із зазначеними фігурами. Уточнення, нібито, не таке вже й істотне, проте вельми показове з огляду незмінно актуальної проблеми сприйняття фактів та їх інтерпретації. Пригадане припущення В. Свенціцької про пов'язання давньої ікони зі Спаським монастирем поблизу Старого Самбора уже йшлося, на яких підставах засноване. Чи варто й надалі посилено тиражувати погляди такої доказовості? Проте в даному разі

ніби мало бути зовсім переконливо, однак за стилістикою зазначений маляр повинен був працювати в другій чверті XVI ст., а відомостей про функціонування монастиря уже в цей час немає. Добромильський монастир, як відомо, засновано щойно... 1613 р.: Каталог пергаментних документів Центрального державного історичного архіву УРСР у Львові. 1233-1799 / Упор. О. Купчинський, Е. Ружицький. – Київ, 1972. – С. 202-203. – № 778; Коссак М. Короткий погляд на монастири и на монашество руское // Шематизм Провинции Св. Спасителя Чина св. Василия Великого въ Галиции. – Львов, 1867. – С. 18-19 (відштовхуючись від монастирських рукописних історій XVIII ст., автор наводить згадку 1600 р. про "заложителя" монастирської церкви пророка Іллі – всховського ловчого Василя

Устрицького й далі твердить про надання Яна Фелікса Гербурта з дружиною 1613 р.). Про віддавна знаний активний за часу появи відповідної групи ікон, розбудований осередок українського малярства у сусідньому Перемишлі, як видно, пам'ятати при цьому не належалося зовсім...

⁴⁶ Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм: в двох частинах. – Львів, 1937. – Т. 1. – С. 112 (передрук: Харків, 2014).

⁴⁷ До літератури в короткій згадці впроваджена: *Исаевич Я. Д.* Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории. – 1973. – № 1. – С. 106. Цього та окремих інших найдавніших відсилань до ікони, втім також наступної друкованої згадки про неї – В. Свенціцької (1983), М. Гелитович не знала (докладніше див. у Додатку).

важливіше інше. Уже була нагода показати, наголосивши на цьому неодноразово, належність яворського фрагменту до ширшої течії малярської практики перемишльського кола, засвідченої й іншим об'єктами мистецької спадщини регіону. На західноукраїнському ґрунті цей напрям малярської культури нині вдається простежити від мініатюр Архирейського Службника і Требника першого перемишльського єпископа Антонія (він же новгородський архієпископ під тим самим іменем) (Москва, Державний історичний музей)⁴⁸. Пізнішими щодо них прикладами цієї стилістики сприймаються уже згадана найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці⁴⁹ та “Свята великомучениця Параскева зі сценами історії” з церкви архангела Михаїла в селі Ісаї Турківського р-ну⁵⁰. Разом вони укладають невелику, стилістично винятково цілісну групу ідентифікованого досі найстаршого малярства перемишльського родоводу⁵¹.

Однак таке тлумачення М. Гелитович залишилося невідомим. У незмінно цілком штучно ускладненій за дотеперішнього сприйняття проблемі датування і цього разу покликаний був “виручити” завідомий герой-рятувальник, прив'язавши “непосильно-загадковий” ісаївський об'єкт до 1370 р., хоча в ньому немає рішуче нічого спільного з достовірним тогочасним малярством перемишльського кола. У вступі ісаївській іконі відведено місця більше, ніж будь-якій іншій позиції колекції (с. 11–12). Проте викладаючи, найперше, чужі міркування й додаючи до них щось і від себе, авторка з цим “найсенсаційнішим” (с. 11), за її словами, відкриттям заплуталася остаточно, визнавши: “Вона не має близьких відповідників у стилістичному плані”. Иконографію поодиноких сюжетів слушно відзначено винятковою, але, нібито, тільки через те, що... “у сценах мучеництва відсутні кати” (с. 11). При цьому не зауважено... відсутності в них взагалі інших персонажів, окрім самої святої. Як не побачено в цьому того ж унікального для усієї східнохристиянської релігійної мистецької культури найкоротшого можливого варіанту укладу поодиноких тем сюжетного циклу з самотньою постаттю святої і в двох вілілих сценах неодноразово пригаданої у тексті ікони святої великомучениці Параскеви зі сценами історії з придорожної каплиці в селі Кульчиці Самбірського р-ну – однієї з церков Кульчиць (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького)⁵². Таке зіставлення здатне вказати на певну традицію у її історичному розвитку за умови, коли ісаївська ікона, як слушно зазначено, не тільки “виглядає давнішою” (с. 12), а й такою, причому, – немало давнішою, є насправді. Авторка не знала й сама не зауважила уже достатньо давно відзначеного безперечного взаємозв'язку кульчицької великомучениці зі станильським “Святим Георгієм” та відповідною традицією. Для неї, як і в галереї, це ікона тільки XV ст., хоча на вказаних пов'язаннях наголошено й заснована на них пропозиція щодо датування другою половиною попереднього століття з'явилися ще 1999 р.⁵³

⁴⁸ У зв'язку з яворським фрагментом мініатюри вперше відзначено: *Александрович В. Відкриття...* – С. 159, 162.

⁴⁹ У відповідному контексті вперше відзначена: *Александрович В. Покров...* – С. 168–169.

⁵⁰ У зазначеному взаємозв'язку вперше подана: *Александрович В. Покров...* – С. 112.

⁵¹ *Александрович В. Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю”...*

⁵² Новіші кольорові репродукції див.: *Александрович В. С. Образотворче і декора-*

тивно-ужиткове мистецтво. – С. 430; *Львівська галерея мистецтв.* – Львів, 2006. – С. 15; *Міляєва Л. за участю М. Гелитович.* *Українська ікона...* – С. 156. – Іл. 93.

⁵³ *Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави.* – С. 40. *Пор.: Його ж. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво.* – С. 340. Докладніше датування розглянуто й уточнено з огляду на не зауважену давніше присутність у фігурі святої елементів монументального стилю: *Його ж. Два стилі...* – С. 292.

Втрати обох горішніх сцен ісаївської ікони, звичайно, досить дошкульні, проте вони відчитуються цілком виразно і ніяких особливих труднощів при відгадуванні як самих сюжетів, так і, навіть, окремих деталей зображення, ніби, не виникає. Слушно зауважений “готизуючий характер” ісаївської ікони (с. 11) повинен бути визнаний ранньоготичним, співвідносним з початками відповідного сталевого напрямку, й конкретизований як найвиразніше виявлений через трактування рисунку складок червоного мафорію на грудях святої та пінакля її темниці⁵⁴. Окремо варто відзначити незнаний релігійній іконографії східнохристиянського культурного кола винятковий червоний колір стін темниці.

Оскільки перелічені ікони укладають хоч і невелику, проте окрему цілісну групу, ніяк не випадало би погодитися, ніби подібне групування серед української спадщини має виступати щойно від XV ст. (с. 13). Втім, як переконують новіші дослідження, уже для княжої доби запроєнтоване явище – не одиноким (див. далі). Однак результатів новітніх студій, покликаних систематизувати на актуально досяжному рівні фонд найдавніших ікон перемишльської школи, М. Гелитович, як була нагода привернути увагу, або не знала, або ж не визнала. Замість опрацьованої і вперше запропонованої цілісної системи їх сприйняття перевагу надано завченим свого часу підходам давно минулих літ, за самою природою, з нинішнього огляду, – вже немало неунікнено поверховим...

Попри відзначену (с. 12) подібність манери виконання, зовсім іншою, ніж розглянута “Свята великомучениця Параскева зі сценами історії”, є тільки мимохідь згадана (с. 12) того ж походження немало знищена й у музеї “домальована” ікона Богородиці з Емануїлом (кат. № 9). Комплекс прикметних рис “мініатюрного стилю” їй не властивий зовсім. Як уже йшлося, не так давно вона стала об’єктом докладнішого дослідження, за результатами якого в ній ідентифіковано найраніший для ікон перемишльського кола оригінальний приклад малярства монументального ранньопалеологіського зразка. Проте, на відміну від більшості доступних нині позицій тогочасної малярської практики, тут зазначену стилістику запроєнтовано не в звичній для тодішнього мистецького досвіду західноукраїнських земель аристократичній⁵⁵, а скромнішій, провінційній версії, позначеній певними антикласичними тенденціями (лик Богородиці) та акцентуванням графічного начала (права сторона постаті Богородиці). Ісаївська “Богородиця” відкриває наступну групу ікон з доробку перемишльських майстрів, у музейній збірці репрезентовану взірцями з тривалішого проміжку часу, як окреме зіставлення в аналізованому викладі так само не врахованими.

До української версії малярства монументального ранньопалеологіського зразка була нагода привернути увагу ще понад два десятиліття тому при вивченні найвизначнішого досі в Україні відкриття з-поміж цього

⁵⁴ Докладніше див.: *Александрович В. Українське “повернення обличчям до Заходу”*: досвід релігійної іконографії XIII–XVI століть // *Colloquia Russica*. – Kraków, 2016. – Ser. 1, t. 6: *Ruś a kraje kultury łacińskiej (X–XVI w.)*. *Materiały VI Międzynarodowej konferencji naukowej*, Kraków, 26–28 listopada 2015 r. / *Red. naukowy Vitaliy Nagirnyy*. – S. 158.

⁵⁵ Уявлення про саме таке наповнення елітарної малярської культури Галицько-Волинської держави княжої доби сформувалося щойно з новітніми відкриттями та

вступними кроками осмислення тогочасної малярської спадщини західноукраїнських земель. Підсумування міркувань з відповідного приводу див.: *Александрович В. Хрещення Київської держави й утвердження християнської мистецької традиції в Україні: досвід епохи святого Володимира Великого // Княжа доба: історія і культура*. – Львів, 2016. – Вип. 10: *Святий Володимир Великий 1015–2015 / Відпов. ред. В. Александрович*. – С. 213–219.

доробку – “Богородиці Одигітрії” з Успенської церкви в селі Дорогобуж Гошанського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей)⁵⁶. Однак М. Гелитович належить до тих, хто знає і враховує непоодинокі новіші публікації про зазначений малярський напрям дуже і дуже вибірково. У відповідному колі не бажано визнавати зробленого відкриття, хоча воно й виступає не тільки найяскравішим зафіксованим в актуально доступній національній малярській спадщині явищем мистецької культури пізньої княжої доби. Йдеться, водночас, також про зовсім невідомий давніше, щойно тепер ідентифікований найвіддаленіший від Візантії ареал культивування константинопольської аристократичної традиції у її найвищих, елітарних взірцях⁵⁷. Проте в тексті вступу чогось, здатного хоч якось пригадати подібні категорії, шукати марно. Відзначене винятково “лінійне” бачення трактує тільки про три ікони молитовного ряду (с. 10, кат. № 3–5) й згодом, без будь-якого віднесення до них, – наступні приклади тієї ж стилістичної групи (с. 10–11, кат. № 20), навіть не згадавши про наявність й іншої пам’ятки такого зразка в репродукованому у вступі, зрештою (с. 17, іл. 8), правда, – без будь-яких коментарів, “Спасі” з церкви святих Кузьми і Дем’яна у селі Війське біля Сянока, тепер на території Польщі (Історичний музей у Сяноку, далі – ІМС)⁵⁸. Однак центральні позиції музейної збірки відповідного контексту – ікони архангелів Михаїла (Кат. № 3) й Гавриїла (Кат. № 4) з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Далява, тепер на території Польщі, та святого великомученика Георгія з церкви святого Миколая у селі Тур’є Старосамбірського р-ну (кат. № 5) побіжно пригадано винятково в контексті належності до ранніх молитовних рядів (с. 10), тобто, не тільки якнайскромніше, а й поза їх найголовнішою і визначальною вимовою. Причому, щодо тур’ївського ряду висловлено припущення про наявність у ньому не менше п’ятнадцяти постатей (с. 10). Подану кількість мало підказати на невідомих підставах прийняте входження до описаного укладу, нібито, вміщених перед апостолами пророків. Однак для такого висновку немає ніяких аргументів, оскільки він не тільки цілковито ігнорує звичну неодмінну внутрішню ієрархію християнської традиції. Окрім того, пророки, як відомо, не виступають невід’ємним елементом українських молитовних рядів⁵⁹. Вони зафіксовані єдиний раз в одинокому найбільшому зіставленні початку XVI ст. на одній дошці з 21 постагттю – з Успенської церкви в селі Мшана, тепер на території Польщі, де, відповідно до загальноприйнятої християнської ерархії,

⁵⁶ Александрович В. Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // Його ж. Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76. Новіший огляд відповідних об’єктів див.: Його ж. Два стилі... – С. 282–292. Поп.: *Ejusedem. Najstarsze dzieje...* – S. 157–160; *Його ж. Хрещення...* – С. 213–219.

⁵⁷ Александрович В. Хрещення... – С. 219. Тут вперше започаткований з прийняттям християнства відповідний комплекс явищ показано окремим самостійним розбудованим напрямом еволюції національної релігійної мистецької культури від часів святого

Володимира Великого й до пізньосередньовічної доби.

⁵⁸ Цей взаємозв’язок вперше відзначено: Александрович В. Мистецтво... – С. 29–30. Докладніше див.: *Його ж.* Науковий каталог найбільшої збірки українських ікон XV ст. в Польщі [рец. на кн.:] *Biskupski R. Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów* (Sanok, 2013), t. 1, 192 s., il. // *Ruthenica*. – Київ, 2016. – Т. 13. – С. 208–210.

⁵⁹ Див. огляд іконографії найдавніших українських молитовних рядів на одній дошці: *Biskupski R. Deisis na jednym podobrazu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku* // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. – Sanok, 1986. – Nr 29. – S. 106–127.

логічно, знаходяться після не тільки апостолів, а й святителів та мучеників (кат. № 98). Іншим – теж унікальним – прикладом залучення пророків є так само одинока, дещо молодша ікона пророка Давида зі згаданої церкви в селі Далява (кат. № 96) зі складу Моління на окремих дошках. Пропозиція про кількісний підбір тур’ївського молитовного ряду, до того ж, не враховує вміщення після апостолів святителів та мучеників, що мало б допровадити сам ряд аж до 19 ікон. Для першої половини XIV ст. – початків традиції така пропозиція більш ніж сумнівна. Вона неприйнятна навіть при очевидності первісного призначення для іншого храму, а не віддаленого села, з якого сам цей елемент вивезено.

Як уже зазначено, продовження відповідної практики не визнано в ще одній музейній іконі вказаної стилістичної групи – архангела Михаїла з діяннями з церкви святого Миколая у селі Сторонна Дрогобицького р-ну (кат. № 20). Віднесена у виданні тільки до початку XV ст., вона виявилася цілком штучно прив’язаною до опрацьованої, нібито, за твердженням авторки, “у подібній стилістиці” (с. 11) невеликої групи немало пізніших ікон перемишльської школи, датованих при цьому щойно кінцем століття. Так істотна різниця часу, упродовж якого мало б змінитися не менше трьох поколінь, свідчить про безперечну сумнівність прийнятого поєднання. Окрім того, видаються цілком очевидними достатньо глибокі переміни в еволюції самої малярської культури упродовж століття, принаймні, їх виразно засвідчує зіставлення ікон званої “радрузької групи” зламу XIV–XV ст. з достатньо численним доробком митців кінця століття. До того ж, уже була нагода неодноразово вказати на відображення в унікальному трактуванні постаті сторонянського архангела давньої іконографії фресок архангелів в оточенні Вседержителя у системі розписів храмових бань і навіть з конкретним відсиланням до вірогідних взірців Михайлівської Золотоверхої соборної церкви у Києві початку XII ст.⁶⁰ Тут не обійшлося самою тільки ствердженняю відсутністю меча (с. 11), при якій (за зноюю уже нам схемою – див. вище) не зауваженою водночас також браку й будь-яких інших елементів воїнського наповнення. Усі ці особливості належать ранньому досвідові. Зрештою, відкликання до традиції відповідної епохи, звично їх не конкретизуючи, визнала й сама М. Гелитович (с. 11). Які стилістичні прикмети мали б вказувати, власне, на прийнятий у даному конкретному випадку початок XV ст. – за цілковитою відсутністю спільності з певними іконами зламу століть чи близькими до того часу, незмінно для методу авторки, приречене залишитися таємницею. Втім, запропонована інтерпретація, як і побачені зв’язки з перемишльськими іконами кінця XV ст., не виводяться від власних пошуків. Їх знаним уже відзначеним способом запозичено від найближчого попередника в особі патріарха Димитрія⁶¹.

Серед скромного доробку другої половини XIV ст. поміж українською спадщиною вирізняється невелика група підкреслено антикласичних – на тлі розглянутого малярства монументального ранньопалеологічного зразка – ікон в традиціях періоду домінування ідеології ісихазму. Її репрезентує згаданий станильський “Святий Георгій Змієборець” (кат. № 6). Уже немало десятиліть від першої публікації 1935 р.⁶² він незмінно фігурує серед загально визнаних

⁶⁰ Припущення про таке пов’язання запропоновано: *Александрович В.* Перемишльська ікона XIV ст. “Архангел Михаїл з діяннями” // *Перемишльські дзвони.* – 1994. – № 1. – С. 18. Пор.: *Його ж.* Мистецтво... – С. 29; *Його ж.* Два стилі... – С. 290–291.

⁶¹ Пор.: *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII... – С. 291–292, 295.

⁶² *Zaloziecky W. R.* Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Theologischen Akademie in Lemberg // *Byzantinische Zeitschrift.* –

найдавніших західноукраїнських ікон. Проте кількість відкликань ніяк не переросте у якісний вимір – належного осмислення цієї своєрідної позиції й сказане про неї у вступі здатне тільки додатково наголосити на такій неспроможності. Втім, про саму ікону не наведено ніяких істотніших міркувань. Запропонований виклад давніших думок (разом із зовсім “хуліганськими” на зразок віднесення до 1466 р.⁶³) доповнює датування дошки “від Ковалюха” першою половиною XIV ст. Неодноразово зазначено в літературі відображення духовного досвіду ісихастів⁶⁴ авторка “і не знала, і не визнала”. Проте саме ця особливість стилю окреслила виняткові позиції станильського образу в релігійному малярстві позавізантійського східноєвропейського світу свого часу. Не побаченою й досі зовсім залишається також інша визначальна прикмета стилістики – мініатюризованість форм, їх послідовно здрібнене трактування, не менш виразно виявлене і в того ж походження “Принесенні Марії до храму з історією Марії за Протоевангелієм Якова”⁶⁵, підписаному в новішому титулі як Собор святих Йоакима і Анни⁶⁶ (кат. № 7) – храмовій (напрестольній?) іконі тієї ж церкви.

Leipzig, 1935. – Abb. 1. Автор вперше доволі докладно проаналізував ікону, відзначивши, зокрема, графічні особливості стилю: Ibidem. – S. 70–73. “Забуту” й невідому зовсім у колі сучасних дослідників публікацію у новішій літературі у зв’язку зі станильською іконою пригадано: *Александрович В.* Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станілі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам’яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року м. Дрогобич. – Дрогобич, 1997. – С. 8, приміт. 7. М. Гелитович відкликала до останньої публікації (С. 289 – як рік видання помилково вказано 1996 р.), проте вперше пригадана тут серед новіших публікацій стаття Володимира Залозецького... залишилася їй незнаною.*

⁶³ Це один з найяскравіших у тексті прикладів механічного повторення чужих думок – ікона, нібито, мала належати до зазначеного року через прийняту спільність виконання зі згаданим далі станильським “Принесенням Марії до храму з історією Марії за Протоевангелієм Якова”, на якому є така дата (с. 10). Стверджено в літературі за результатами реставраційного дослідження пізнішого походження дати (див. далі, прим. 66) пропозиція не врахувала.

⁶⁴ *Александрович В.* Мистецтво... – С. 40–41.

⁶⁵ Сюжет ідентифікував: *Майоров О.* Галицько-волинський князь Роман Мстиславович, володар, воїн, дипломат: У 2 т. – Біла Церква, 2011. – Т. 2. – С. 439–443; *Его же.* Русь, Византия и Западная Европа. Из истории

внешнеполитических и культурных связей XII–XIII вв. (Studiorum Slavicorum Orbis. – Т. 1). – Санкт-Петербург, 2011. – С. 384–387.

⁶⁶ Пізніше походження титульного напису з датою “1466” (6974 – ЗЦЮД) встановлено за результатами реставраційного дослідження: *Петрушак П. И., Свенцицкая В. И.* Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станяля // *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность Искусство Археология. Ежегодник 1990. – Москва, 1992. – С. 217.* Цитування без розбору “усього сказаного” стосовно станильської ікони привело до повторення завідомо надуманої версії про помилковість дотеперішнього тлумачення дати на іконі – нібито насправді вказано не загальноприйнятий досі 1466, а 1426 р. (с. 10). Вказана “дискусійність прочитання” виводиться від трактування цифри десятків – відчитання О (70) запропоновано змінити на Л (30). Проте обидві літери в тексті вжито неодноразово і їх докладніше зіставлення переконує у слушності загальноприйнятого трактування написаної на іконі дати. Нова пропозиція заснована на побіжному сприйнятті рисунку долішньої частини літери О. Через втрату притаманного почерковій майстра завуження і загострення від долу літеру трактовано як Л. Насправді вцілілі елементи вказують на характерне для О завуження об’єднання обох сторін, а не їх розділення від долу, як звично в аналізованому написі при накресленні Л (напис на іконі розглянула Лідія Коць-Григорчук, проте самої дати вона не торкалася, прийнявши за наведеною публікацією її пізніше походження: *Коць-Григорчук Л.* Ділінти українських середньовічних ікон. – Львів, 2011. – С. 100).

З огляду відзначеної “не зауваженої” мініатюрної складової стилістичного наповнення обох реліквій станильського храму виявляються позбавленими сенсу новіші намагання приписати тому ж майстрові надзвичайно наближену до “Святого Георгія”, намальовану за досить близьким під оглядом іконографії прорисом згадану ікону з церкви в селі Старий Кропивник. Це досить докладне – з огляду іконографії – повторення станильського зразка виконане, однак, зовсім інакше. Відзначене визначальне для станильської версії послідовне здрібнення форм йому не властиве, тому старокропивницька репліка, безперечно, належить іншій руці, хоча, з огляду на засвідчений найтісніший взаємозв'язок, їх автори й могли працювати разом і навіть в одній майстерні. Принаймні, поза вказаним мініатюрним началом та виведеними від нього дальшими прикметами, обидві пам'ятки надзвичайно близькі, втім, і в тому, що об'єднує їх як головна спільна риса – стосунку до малярської культури в традиціях ісихастів.

Загалом, станильського “Святого Георгія” у вступі потрактовано, радше, скромніше й при тому – не у всьому прийнятно. Відзначено, як би принагідно: “В образі святого воїна помітний відгомін кінних образів періоду Київської Русі, зокрема, певний його відповідник є в мініатюрах Київського Псалтиря 1397 р.” (с. 10). Не випадало би розгадувати запропонований ребус з надто багатьма невідомими, найвиразніше, не заснований на докладнішому опрацюванні, оскільки він є звичайним “уживанням термінології на задану тему” – немало з-поза реального, як уже показано, контексту цієї виняткової ранньої пам'ятки релігійного малярства перемишльського кола.

Як видається, у музеї не побачено досі ще одного об'єкту з тієї ж майстерні – не зафіксованого конкретного походження фрагменту правої долішньої сторони ікони святої великомучениці Параскеви з історією. На ньому вціліла частина сцен правої сторони історичного циклу – долішня половина сюжету “Свята великомучениця Параскева у супроводі воїна перед правителем”, з численними дрібнішими втратами – одинока сцена “Бичування святої” та ліва сторона напису від розташованого нижче сюжету “Свята у темниці”. Акурат у такій самій послідовності, проте в горішній частині дошки вказані епізоди розташовані також на полі молодшої, не зафіксованого походження ікони (Краків, Музей Народовий)⁶⁷, віднесеної до ранньої спадщини знаного анонімого Майстра ікон з церкви святого Дмитрія у селі Жогатин, тепер на території Польщі⁶⁸. Вловлена спорідненість пропонує ще один доказ продовження у краківському прикладі давнішої перемишльської традиції. А встановлена аналогія відсилає якщо не до конкретного зразка, то, принаймні, – кола орієнтирів жогатинського майстра, де такого випадало би шукати. Водночас позначене елементами реалізму з-поза звичної візантійської практики трактування катів в одинокому вцілілому сюжеті (сіро-синя сорочка лівого ката, його вузькі чорні штани, червоні чоботи з характерними широкими червоними халявами) та їх іконографія виразно відкликаються до готичної мистецької системи як приклад безперечного продовження

⁶⁷ Кольорові репродукції див, зокрема: Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. XIX; *Kłosińska J. Icons from Poland.* – Warsaw, 1989. – Pl. 66; *Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.* – Warszawa, 1991. – Pl. 11.

⁶⁸ Зазначене трактування краківської ікони запропоновано: *Александрович В. Волинська середньовічна іконографія намісного*

образу Спасу // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 25, приміт. 68; *Його ж. Нова експозиція українського релігійного мистецтва в Польщі // Пам'ятки України: історія та культура.* – 2008. – Ч. 2. – С. 70–71.

західних запозичень, на західноукраїнському ґрунті вперше ідентифікованих ще в згаданій ранній іконі святої великомучениці з церкви в Ісаях⁶⁹.

Проте недооцінений дотепер музейний фрагмент відкликається не тільки до станильського “Святого Георгія”. Водночас частково збережена постать святої перед правителем виказує виразну спорідненість із зображенням святої Анни в згаданому станильському “Принесенні Марії до храму” та “Введенні” з його історичного циклу. Невисока скромно орнаментована світло-охриста стіна за фігурами в тому ж фрагменті теж має відповідники як у центральному образі, так і сценах історичного циклу. Завдяки цим аналогіям музейний фрагмент здатний додатково об’єднати обидві реліквії станильського храму, утворюючи разом з ними наступну єдину цілісну групу серед спадщини перемиського кола. Однак при незмінно презентованому в тексті способі сприйняття відзначених очевидних і виразних пов’язань теж не побачено, що й дало у цьому конкретному випадку вже зауважену прикметною особливістю аналізованого видання відсутність належного розуміння взаємозв’язку між поодинокими позиціями мистецького доробку.

Вказане на прикладі найстарших ікон групування продовжують декілька об’єктів зламу XIV–XV ст. з церков святої Параскеви Тирновської у Радружі та святого Георгія у Вільшанці. У вступі, не спостерігши і не визнавши взаємозв’язків серед давнішого складу музейної збірки, саме їх потрактовано щойно першим таким прикладом й віднесено тільки до XV ст. (с. 13). Водночас у каталозі та альбомі для них без будь-якої аргументації прийнято різні дати: щодо більшості “кінець XIV – початок XV ст.”, стосовно окремих – тільки “початок XV ст.” (с. 50–61, 291–293). Пропозицію, знову ж, супроводить очевидне додаткове непорозуміння, оскільки для стилістично найранішого поміж ними “Преображення” з церкви святого Георгія у селі Вільшаниця Яворівського р-ну прийнято датування тільки початком XV ст. (с. 61, 293)⁷⁰. До авторки не промовило неодноразово відзначене в літературі безперечне співвіднесення цих пам’яток з традицією монументального малярства⁷¹. Саме це – окрім уже вказаних загальніших моментів – стало причиною зазначеного цілком поверхового підходу до винятково важливої для історичного перемисько-львівського регіону групи ікон як, зокрема, ще й перших оригінальних зразків малярства, що їх вдалося співвіднести з львівським мистецьким осередком⁷².

⁶⁹ Александрович В. Два стилі... – С. 280–281. Пор.: Його ж. Українське “повернення...” – С. 158.

⁷⁰ На давніше походження ікони у відповідній групі вказано: Александрович В. Мистецтво... – С. 33; Його ж. Найдавніші львівські ікони... – С. 3.

⁷¹ Монументальність ікони святого Миколи з історією з церкви святої Параскеви Тирновської у селі Радружі відзначила ще: Свенціцька В. І. Живопис... – С. 241. До зв’язків відповідної групи пам’яток з традицією монументального малярства увагу привернуто: Александрович В. Священник Гайль... – С. 168–170. Пор. також: *Ejusdem*. Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnio-ukraińska sztuka cerkiewna*. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji

naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 279–280. У вступній статті є відкликання до першої з наведених позицій, але винятково через нібито “спроби приписати радрузькі ікон майстрові Гайлеві – виконавцеві малярських замовлень короля Владислава II Ягайла” (с. 15, приміт. 46). Насправді в цій першій та інших подібних пропозиціях йшлося про взаємозв’язок ікон радрузької групи у колі майстрів ансамблів фресок, створених на замовлення короля як аргумент на користь можливості авторства зафіксованого у пізній період його біографії на ґрунті Перемишля майстра. Про власне “авторство” – за відсутності автентичного доробку – твердити, звісно ж, не зовсім випадає.

⁷² До їх львівського контексту увагу привернуто: Александрович В. Монументальне малярство // *Історія українського мистецтва:*

Головна частина вступного тексту присвячена переглядові переважної більшості відібраних пам'яток – другої половини XV – початку XVI ст. При цьому їх групувано, здебільшого, за іконографічною ознакою і якихось істотніших, з огляду історії мистецтва, відкриттів не запропоновано, коли не враховувати окремих невідомих дотепер позицій музейної збірки вже XVI ст. та “принагідного” поверхового за характером впровадження до наукового вжитку декількох невідомих досі важливих ікон початку XVI ст., збережених у діючих церквах⁷³.

Запропонована коротка версія історії української ікони на матеріалі музейної збірки завершується поверненням до окремих прикладів новішого її вивчення й обривається без закінчення як текст виразно “вимучений”. Для багатьох найпізніших із залучених ікон сил уже забракло й у тексті їх не пригадано, хоча з окремими з них співвідносяться певні важливі моменти еволюції традиції. Вони не тільки відкликаються до попереднього досвіду, а й, водночас, вказують на певні тенденції, утверджені за умов наступного періоду еволюції релігійної мистецької культури. Однак усе це з того комплексу явищ, які до авторки промовляли значно скромніше й, внаслідок чого, майже не привернули уваги.

Тією проблемою, що найчастіше виступає у викладі, є датування, слухно окреслене недостатньо опрацьованим, з приводу якого існує немало розбіжностей. Їх головною причиною сприймається, однак, неодноразова показана у вступному тексті та інших частинах видання недостатня увага до чималої кількості пам'яток, поспішність у твердженнях і висновках, нерідко поспіхом прийнятих “з першого погляду”, без належного докладнішого обмірковування та зважування, або ж знаним “надійним способом” безкритично запозичених від попередників. Тобто, обійшлося без того прискіпливого студіювання поодиноких об'єктів колекції, яке виявляється єдиною надійною запорукою глибшого орієнтування у мистецькій спадщині. Власне, від такого ґрунтовнішого дослідження альбом-каталог відмежований і немало віддалений з усіма неунікненними наслідками прийнятої постави...

Найвиразніше на найчисленніших прикладах її засвідчує саме проблема датування. Зрештою, вона виражена не тільки через трактування поодиноких ікон музейної збірки. Історична інтерпретація наклала немалий відбиток й на інші аспекти видання. Насамперед, вона відобразилася на послідовності розміщення окремих пам'яток у книзі, де так само чимало очевидного і безперечного хаосу, здатного не просто істотно ускладнити сприйняття поодиноких позицій як виявів безперервної поступальної еволюції єдиної традиції. Хаотичність, найперше, стверджує цілковиту відсутність орієнтації у поданому

У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 913–914; *Його ж.* Найдавніші львівські ікони... – С. 3–4. Новіший, найдокладніший огляд див.: *Його ж.* Дар Львова. – С. 47–53.

⁷³ Серед них важливим відкриттям виявилася ікона апостола Петра з історією. Публікуючи її, М. Гелитович не зауважила в історичному циклі унікального відтворення іконографічних мотивів малярства “радузької групи”. Немає цього і в окремій статті з докладнішим викладом іконографії нововіднайденної ікони: *Гелитович М.* Невідомі перлини українського іконопи-

су // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2014. – № 10(15). – С. 77–79. Увагу до окресленого відзначеними пов'язаннями унікального місця зазначеного образу як єдиного ідентифікованого досі пізнішого відкриття до радузької стилістики привернуто: *Александрович В.* Новоідентифіковані репліки ікон майстрів монументального малярства кінця XIV – першої третини XV століття // Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: збірник матеріалів VII Міжнародної конференції, м. Львів, 24 листопада 2016 р. – Львів, 2016. – С. 195–200.

матеріалі, достатньо механічне його сприйняття, без глибшого осмислення і засвоєння використаних об'єктів. Пануючий суцільний хаос наочно показує відсутність повсякденної роботи з систематичного цілеспрямованого вивчення колекції, без якого подібні публікації незмінно наділені домінуючим “навколонуковим” та “приблизнонауковим” наповненням, чого численні кольорові фотографії не в змозі замінити (приховати?) ніяк. Показовим з відповідного огляду сприймається також відзначений логічно та історично нічим не вмотивований, так само не менш хаотичний вибір об'єктів завершальної частини видання (докладніше див. далі).

Відсутність глибшої обізнаності з поодинокими іконами музейної колекції, перекладення з'ясування “складніших” завдань історичної та стилістичної інтерпретації старших з них “на ласку” рятівного (проте насамперед цілком сумнівного) радіо-вуглецевого аналізу деревини основи, співіснує з очевидною відсутністю чіткого уявлення про визначальні історично-стилістичні критерії інтерпретації пам'яток. Рятівний “прогресивний метод” у дотеперішньому його застосуванні є нічим іншим, як одним з актуально поширених звичайнісіньких “дико-бізнесових проєктів”, рядовим шарлатанством при цілковитому несприйнятті саме такого і тільки такого його наповнення нечисленними адептами подібних “жартів”. Історично-стилістичних критеріїв трактування окремих позицій мистецької спадщини новітній прогрес, звичайно, відмінити не в стані. Сучасні можливості технічних методів здатні слугувати винятково допоміжними засобами глибшого проникнення у суть тих процесів історичного та культурного характеру, відображенням яких виступає конкретний об'єкт історично-культурного доробку. Коли ж допоміжне і, внаслідок цього, – за самою природою незмінно другорядне визнається і проголошується, нібито, єдино дійсним кроком до пожаданого успіху (із завідомо “великою” метою: аби тільки не “перепрацюватися” самому), – результат очевидний...

З огляду “традиційного” розуміння завдань історії мистецтва у музейному виданні запропоновано немало трактувань поодиноких ікон, позбавлених будь-яких переконалих підстав й нерідко – немало наївних. Досить часто вони прибирають усіх ознак знаного працьовитого тиражування давніших чужих думок, буває, наділених забарвленням авторитету тільки через те, що їх колись уже висловлено й до авторки вони дійшли...

Показовим прикладом може слугувати вже друга ікона колекції – згадана “Свята великомучениця Параскева з чотирма сценами історії” з церкви в селі Ісаї, за результатами “рятівного” методу віднесена щойно до другої половини XIV ст. і внаслідок цього подана в каталозі лише під номером 8, вміщена навіть після... станильського “Святого Георгія”. Однак другу половину зазначеного століття у доробку майстрів історичного перемишльського регіону репрезентує уже дещо більша група добре відомих, достатньо різнорідних пам'яток й ісаївська не виказує нічого спільного з жодною із них. Щобільше, згадана кульчицька ікона святої великомучениці відкликається до її традиції у сценах історичного циклу (див, вище), проте, як цілком слушно визнано в каталозі (с. 12)⁷⁴, є пізнішою, причому, варто б додати, – навіть немало пізнішою. Висунутого набору аргументів на користь датування ісаївської ікони ще другою половиною

⁷⁴ Таке трактування вперше запропоновано: *Гелитович М.* Нововідкриті з-під пізніших перемальовань пам'ятки іконопи-

су із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.* – Львів, 2006. – № 4(9). – С. 93.

XIII ст.⁷⁵, далі немало розвинутих та уточнених⁷⁶, М. Гелитович не знала й, не заглиблюючись до реального культурно-історичного контексту унікальної позиції музейної збірки, “уникла зайвих клопотів”, звично поверхово віддавшись на волю “модного методу”. Найважливішою винятковою для епохи й середовища особливості в елементах ранньоготичного походження, які дають самотній поки зафіксований подібний приклад для усієї княжої доби, немало випереджуючи більше поширення таких звернень до елементів готичного досвіду⁷⁷ від другої половини XV ст., у її справжньому наповненні не зауважено й не сприйнято. На “готизуючий” характер зображення вказано побіжно, без – бодай – спроби розкриття його конкретного визначення та окреслення. Поміж ранніми пам’ятками музейної колекції ісаївська ікона святої великомучениці сприймається чи не найяскравішим прикладом “працьовитого” уникання належного вивчення поодиноких з них. Конкретних свідчень такого підходу набагато більше.

Найближче з них пропонує виклад з того ж храму ікону Богородиці з Емануїлом. На її інтерпретації у вступі, безперечно, відобразилося спільне походження з розглянутою іконою святої великомучениці й саме через те їх, попри визнання очевидної відмінності (с. 12), потрактовано явищами однозначними, внаслідок чого й ікону Богородиці так само віднесено тільки до другої половини XIV ст. – також за результатами знаменитого аналізу дошки (с. 12). Проте вивчення, практично, цілковито проігнорованого при цьому самого зображення дало змогу побачити тут найстарший у регіоні автентичний приклад малярства монументального ранньопалеологічного взірця, але не зі звичного для місцевої практики кола аристократичної⁷⁸, а позаелітної культури⁷⁹. Запропонована інтерпретація заснована на докладнішому аналізі індивідуальних особливостей самого малярського трактування, його стилістики й виводиться від не зауваженої раніше найповніше відображеної у лику Емануїла очевидної і безперечної спорідненості зі стилістичними шуканнями зразка найвизначнішої української пам’ятки відповідного взірця – Дорогобузької ікони Богородиці з Емануїлом⁸⁰.

Разом три найстарших музейних ікони утворюють достатньо цілісну групу найдавнішого засвідченого автентичними взірцями малярства княжої доби на західноукраїнських землях, до якого, поза музеєм, належить ще тільки самотній згаданий найстарший західноукраїнський “Покров Богородиці”. Як окреме, не позбавлене унікального забарвлення на широкому візантійському тлі явище

⁷⁵ Александрович В. Покров... – С. 110.

⁷⁶ Його ж. Відкриття... – С. 156; Його ж. Західноукраїнські ікони... – С. 179–183; Його ж. Ікони часів князя... – С. 312–313; Його ж. Новий приклад... – С. 250–251; Його ж. Два стилі... – С. 279–281. Пор.: Його ж. Українське “повернення...”... – С. 157–159.

⁷⁷ До елементів готичної традиції у ній увагу привернуто: Александрович В. Відкриття... – С. 176; Його ж. Українське “повернення...”... – С. 161–163. Про них як окреме пірше явище за умов пізньосередньовічної доби див.: *Ejusdem*. Українське malarstwo religijne drugiej połowy XIV–XVI wieku: “spotkanie Wschodu i Zachodu” // *Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie* / Pod redakcją prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. – Lublin, 2000. – С. 69–72; Його

ж. Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: “зустріч Сходу та Заходу” // *Молода нація*. – Київ, 2001. – Ч. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.). – С. 49; Його ж. Дар Львова. – С. 96–101.

⁷⁸ Про орієнтацію національної традиції насамперед на елітну малярську культуру та історичний розвиток цієї тенденції за умов княжої й пізньосередньовічної доби див.: Александрович В. Хрещення... – С. 199–228.

⁷⁹ Александрович В. Новий приклад... – С. 230, 242. Пор. також.: Його ж. Два стилі... – С. 283.

⁸⁰ Про відповідні елементи в ній див.: Александрович В. Новий приклад... – С. 238–242.

традиції їх сприйнято щойно останнім часом⁸¹, що забезпечило необхідні передумови для глибшого осмислення відповідного раннього етапу еволюції зазначеного аспекту релігійної мистецької культури. Завдяки ідентифікованому аналогу в мініатюрах Архирейського Службника і Требника перемишльського єпископа Антонія 1219–1225 рр.⁸² (Москва, Державний історичний музей)⁸³, зафіксований у них напрям малярської практики виявляється явищем усього століття, хоча й скромніше засвідченим автентичною спадщиною епохи, проте розбудованим та в поодиноких доступних його виявах достатньо різнорідним.

В історії західноукраїнського релігійного малярства княжої доби скромно засвідчений “мініатюрний стиль” випереджує хронологічно наступний стилістичний напрям, заснований на візантійській практиці монументального зразка періоду ранніх Палеологів⁸⁴. Альбом-каталог так само не трактує його окремим самостійним явищем традиції, хоча музейна збірка володіє найхарактернішими прикладами його української версії – в іконах архангелів Михаїла і Гавриїла з молитовного ряду зі згаданої церкви в селі Далява. У каталозі їх датовано загалом XIV ст., хоча ще два десятиліття тому запропоновано знане авторці вужче датування у межах його першої половини⁸⁵, далі уточнене на початок⁸⁶. Однак на нього, як видно, не було потреби реагувати й відповідні аргументи сприйнято “у повному обсязі титульного аркуша” (Освальд Шпенглер). Проте справа навіть не у визнанні того чи іншого погляду, хоча від зазначеної пропозиції минуло немало часу й зроблено наступні важливі кроки в осмисленні вловленого тоді явища та наведено немало нових переконливих аргументів на підтвердження висунутого при цьому погляду. Дотеперішні зусилля з опрацювання доробку української версії малярства монументального ранньопалеологіського зразка показали його окремим історичним явищем у самостійній внутрішній еволюції з достатньо чітко окресленим періодом функціонування, суголосним відповідним тенденціям на візантійському ґрунті. Тому немає ніяких підстав розтягати побутування зазначеного стилевого напрямку в Україні аж до самого кінця століття. Малярство другої його половини в ідентифікованих досі певних беззаперечних взірцях зовсім інакше й знову ж таки, відображає загальновізантійську тенденцію, показуючи українську спадщину в її власному широкому автентичному історичному контексті. Через те прийняте у виданні

⁸¹ Александрович В. Відкриття... – С. 164–168; *Його ж.* Західноукраїнські ікони... – С. 179–183; *Його ж.* Ікони часів князя... – С. 311–313; *Його ж.* Два стилі... – С. 273–182.

⁸² Походження рукопису ідентифіковано: Пуцко В. Г. Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – Київ, 1993. – С. 45. Про самі мініатюри най докладніше див.: Попова О. С. Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 274–289. Передрук див.: *Ее же.* Византийская и древнерусская миниатюра. – Москва, 2003. – С. 107–122.

⁸³ Відповідні пов'язання відзначено: Александрович В. Два стилі... – С. 163.

⁸⁴ Його відкриття в українському контексті співвідноситься із впровадженням до наукового вжитку Дорогобузької ікони Богородиці з Емануїлом: Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 7–76. Короткі огляди відповідної української спадщини див.: *Його ж.* Мистецтво... – С. 22–31; *Його ж.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 286, 288; *Його ж.* Два стилі... – С. 282–298; *Ejusdem.* Przemyski ośrodek... – S. 173–177; *Ejusdem.* Najstarsze dzieje... – S. 157–166; *Його ж.* Хрещення... – С. 213–219.

⁸⁵ Александрович В. Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // ЗНТШ. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 41–75.

⁸⁶ Александрович В. Два стилі... – С. 54.

неоправдано широке датування ніяк не відповідає актуальному стану уявлень про процес еволюції малярської культури східнохристиянського кола упродовж століття. Воно не враховує виразно зазначених поодиноких, немало відмінних за комплексом індивідуальних особливостей, етапів внутрішнього розвитку та тенденцій, які приходили на зміну один одному в процесі історичної еволюції.

Малярську практику другої половини XIV ст. репрезентують, насамперед, уже згадані ікони, зорієнтовані на вчення ісихастів. Причому, до них належать не тільки три зразки групи станильського “Святого Георгія”. У музейній колекції дещо відмінну сторону тогочасного досвіду репрезентує також знане монументальне “Преображення” з церкви Собору Богородиці в селі Бусовиська Старосамбірського р-ну з очевидними відкликаннями до досвіду початкової стадії епохи зрілих Палеологів зразка визначального для неї ансамблю мозаїк та фресок константинопольського монастиря Хора (Кахріє джами)⁸⁷. Водночас слушно наголошено на спорідненості бусовиського “Преображення” зі згаданим станильським титульним образом⁸⁸. Новіші дослідження показали також відображення у ньому ширших тенденцій розвитку малярської культури епохи через співвіднесення з головою Спаса з композиції “Воскресіння – Зішестя до аду” в ансамблі фресок луцького собору святого Іоана Богослова (Державний історико-архітектурний заповідник в місті Луцьку)⁸⁹. Луцьке доповнення вказує на можливість істотнішого поширення відповідної стилістики на західноукраїнському ґрунті й показує її явищем усього широкого галицько-волинського контексту.

Той же стилістичний напрям, але цілком іншу лінію еволюції ілюструє також “Преображення” з церкви святого Георгія у селі Вільшаниця Яворівського р-ну (кат. № 16), наділене яскраво вираженими антикласичними тенденціями, проте винятково цілісне, підкреслено монументальне⁹⁰, зовсім безпідставно, як уже згадано, датоване щойно початком XV ст. Досить зіставити його з віднесеним до того ж часу того самого походження “Святим Миколаєм з історією” (кат. № 11), аби зрозуміти, що йдеться про об’єкти, втім, і різного часового наповнення. Однак, для такого висновку авторці явно забракло вразливості. Причому, “Святий Миколай”, попри відмінну стилістику, особливостями трактування лику характерним відтворенням світла під очима так само немало відкликається до традиції, на західноукраїнському ґрунті званої як з бусовиського “Преображення”, так і самотнього фрагменту фресок луцького собору⁹¹.

Натомість істотно молодшим повинен бути визнаний віднесений під запитанням ще до кінця XIV ст. цілофігурний “Спас” з церкви на Вовчу в Перемишлі (кат. № 27). У цьому передміському храмі вціліло немало різнорідних пам’яток – очевидно, з віддавна неіснуючих перемишльських церков на чолі

⁸⁷ До відповідних пов’язань бусовиської ікони увагу привернуто: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // *Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля.* – Київ, 2010. – С. 1036.

⁸⁸ *Петрушак П. И., Свенцицкая В. И.* Икона... – С. 212–223. Окрім врахованих тут моментів, ікони об’єднує не зауважена давніше притаманна почеркові цього анонімого майстра зазначена прикметна мініатюри-

зованість форм, присутня ще також у згаданому “Принесенні Марії”.

⁸⁹ До відзначеної взаємозалежності увагу привернуто: *Александрович В.* “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* – Луцьк, 2012. – Вип. 3. – С. 8, 10.

⁹⁰ До цієї його особливості коротко увагу привернуто: *Александрович В.* Дар Львова. – С. 48.

⁹¹ *Александрович В.* “Музейне відкриття”... – С. 8, 10.

з собором Різдва святого Іоана Предтечі. Хоч лик здатний, як уже зазначено, пригадати образ Спаса в згаданому бусовиському “Преображенні”, проте може йтися лише про достатньо віддалене й немало опосередковане відкликання до давно минулої традиції. Сама ікона, насправді, відповідає стилістиці, притаманній, за дотеперішніми уявленнями, щойно другій половині XV ст.⁹² і з власне таким датуванням була опублікована після реставраційного розкриття⁹³.

Поряд з ним істотно старшим сприймається унікальний серед української спадщини “Христос Халкігіс”⁹⁴ з церкви Різдва Богородиці в селі Старичі Яворівського р-ну, так само поданий з “широкою” датою “XV ст.” (с. 88, 297), звично без відзначення докладнішого контексту. Проте ще понад два десятиліття тому його співвіднесено з фресками Майстра склепіння завершеної 1418 р. Троїцької каплиці Люблінського замку⁹⁵. Як встановлено останнім часом, до тієї ж традиції серед доробку львівського кола опосередковано відкликається й молодший, уже другої половини століття, “Спас на престолі” зі згаданої церкви в селі Сторонна як новіша репліка відповідного зразка (кат. № 69)⁹⁶. Обидві ікони власним скромним на загальному тлі прикладом виразно засвідчують також еволюцію малярської культури упродовж століття через посилення елементів графічного начала та лінійної стилізації. Разом вони вказують на збереження у львівському середовищі гравітації до досвіду початку століття до другої його половини, виставляючи тодішні здобутки невід’ємною складовою історичної практики осередку й показуючи, водночас, способи її переосмислення у широкому контексті актуальних тенденцій еволюції мистецької культури. Уже була нагода показати в них одне з унікальних ранніх свідчень мистецької практики⁹⁷ не відображеного в писемних джерелах зазначеного століття професійного українського малярського середовища⁹⁸. Проте вже випадало зауважити: до подібного контексту запрезентованого доробку альбом-каталог не вдається зовсім. За такого наставлення виявляються проігнорованими істотні сторони надто скромно засвоєної традиції, на різний спосіб відображені в поодиноких унікальних об’єктах музейної колекції.

⁹² Нічим не доведене раннє датування відтворює відповідну бездоказово висловлену пропозицію: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII... – С. 58.

⁹³ *Горда-Цибко О.* Найстарші ікони з церкви Успіння Богородиці у Вовчому в Перемишлі // *Пам’ятки України: історія та культура*. – 2011. – № 1–2. – С. 23–25, 27 (іл.). При цьому авторка відмовилася від запропонованого давніше датування кінцем XIV – початком XV ст.: *Ії ж.* Христос-Пантократор із села Вовче (Перемишль) кінець XIV – початок XV ст. – Львів, 2009. В. Свенціцька свого часу без докладнішої аргументації віднесла ікону до першої половини XV ст.: *Свенціцька В. І.* Українське малярство... – С. 13, 52.

⁹⁴ Йдеться про репліку зображення, яке, за традицією, знаходилося на брамі Халке в Константинополі. Без докладнішої аргументації зазначений епітет при іконі наведено: *Александрович В.* Монументальне малярство. – С. 911. Пор.: *Його ж.* Дар Львова. – С. 54.

⁹⁵ *Александрович В.* Ікона Спаса Пантократора з церкви Різдва Богородиці у Ста-

ричах // *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу (Львів, 3–5 травня 1995 року)*. – Київ; Львів, 1995. – Т. 1. – С. 32–33; *Його ж.* Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя // *Пам’ятки України: історія та культура*. – 1995. – № 3. – С. 170; *Ejusdem.* *Przemyski ośrodek...* – S. 280; *Його ж.* Монументальне малярство. – С. 911; *Його ж.* Дар Львова. – С. 54.

⁹⁶ *Александрович В.* Новоідентифіковані репліки... – С. 200–203.

⁹⁷ *Його ж.* Найдавніші львівські ікони... – С. 6; *Його ж.* Новоідентифіковані репліки... – С. 194, 203.

⁹⁸ Перший український маляр у місті відзначений тільки під 1495 р., коли громадянських прав набув Прокопій, виходець з Мараморошу (тепер на території Румунії): *Александрович В.* Іконостас П’ятиницької церкви у Львові // *Львів: історичні нариси*. – Львів, 1996. – С. 109, приміт. 61. Пор.: *Його ж.* *Західноукраїнські малярі...* – С. 85.

Обидві ікони Спаса важливі не тільки через належність до рідкісної для того часу львівської спадщини. У музейній збірці вони так само хоч якось поєднують доробок XIV – початку XV ст. з наступним, уже значно численнішим – другої половини XV ст. Очевидна обмеженість фонду малярства першої половини століття в історії українського мистецтва досі все ще не зауважена й альбом-каталог не є винятком з цього загального правила. На його сторінках її відображено, зокрема, через уже наголошене з іншої нагоди надто широке датування поодиноких позицій. Навіть для XIV ст., як уже показано на конкретних прикладах, на актуальному етапі історично-мистецьких досліджень створення того чи іншого об'єкту цілком можливо визначати в межах половини століття. Тим неоправданіше приймати датування усім століттям для наступного періоду. Подібні пропозиції сприймаються не інакше, як виявом уже неодноразово відзначеної поверховості та небажання віддаватися вивченню поодиноких зразків. Так, наприклад, “Похвалу Богородиці” з церкви Жон мироносиць у місті Болахів Долинського р-ну Івано-Франківської обл. немає ніяких підстав співвідносити з традицією ще першої половини століття. Погляд про її, нібито, раннє тяжіння виводиться від нічим не обумовленого намагання побачити в ній приклад... “двірського” малярства ще XIII ст.⁹⁹ Уточненню датування сприяє зіставлення з окремими іконами молитовних рядів з церков Воздвиження Чесного Хреста в місті Дрогобич (Дрогобич, Музей “Бойківщина”, ЛНГМ)¹⁰⁰ та святої великомучениці Параскеви в місті Белз (НМЛ, ЛНГМ¹⁰¹). Обидва вони виразно відображають тенденції еволюції малярської культури, зафіксовані в болахівській “Похвалі”, доводячи її походження щойно з останніх десятиліть XV ст.¹⁰²

Очевидно, до того ж періоду випадає віднести й “Похвалу Богородиці” зі згаданої церкви в Малнові. Свого часу навколо неї уроблено нічим не оправданий ореол сенсаційності через ніяк не аргументоване датування на XIII ст.¹⁰³ М. Гелитович справедливо відкинула такі цілком безпідставні пропозиції, проте у своїй інтерпретації, знову ж, виходила винятково від “невідомного” аналізу деревини. Звернення до малярства з притаманною йому цілковитого відмежуваністю від звичного для мистецької практики східнохристиянського кола моделювання кольором, оперування розфарбованими однотонними площинами й активним залученням графічної чорної лінії переконує, що йдеться про плід активності провінційного майстра латинського культурного родоvodu, позбавленого відчуття третього виміру та елементів пластичного моделювання. Тому малнівську “Похвалу” випадає сприймати раннім прикладом праці митця відповідного кола для замовника з церковного середовища. Під цим оглядом

⁹⁹ Коць-Григорчук Л. Написи на іконах Богородиці Одиїтрії // Народознавчі зошити. – Львів, 1998. – Зош. 6. – С. 615 (всє: 600–615); Її ж. Діпінті... – С. 174–191.

¹⁰⁰ Репродуковані: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 138–139. – Іл. 64–69; Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII... – С. 435–436, 438–440. – Іл. 526–531. Спільність з болахівською іконою зауважено: Там само. – С. 445.

¹⁰¹ Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII... – С. 442. – Іл. 536, 537 (ікони апостолів); Гелитович М. Ікони XV–XVI століть з Белза (у колекції Націо-

нального музею у Львові) // Do piękną nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. – Chełm, 2003. – Т. 1: Referaty. – S. 72. – Іл. 1; Її ж. Українська ікона... – С. 312. – Кат. № 74 (в обох останніх випадках репродуковано ікону Іоана Предтечі).

¹⁰² “Її створення, очевидно, дещо випереджає дрогобицькі ікони, датовані кінцем XV ст.”: Гелитович М. Богородиця... – С. 17.

¹⁰³ Коць-Григорчук Л. Написи... – С. 600–606; Її ж. Діпінті... – С. 165–174.

вона, з одного боку, суголосна зі знаним у літературі проникненням упродовж останніх десятиліть XV ст. окремих елементів західної іконографії до ікон перемиської школи¹⁰⁴. З іншого – тут відображено стилістику в поширених згодом традиціях народної образотворчої культури, з якою чи не вперше випадає зіткнутися у знаному, за новішими дослідженнями уже XVI ст., “Успінні Богородиці” з церкви Собору Богородиці в знищеному селі Жукотин (ІМС)¹⁰⁵.

З очевидно помилкових датувань необхідно вказати також лише останнім часом впроваджене до наукового вжитку одиноке свого роду монументальне “Розп’яття з пристоячими” з церкви святого Дмитрія в селі Чорноріки, тепер на території Польщі (кат. № 42). Уже була нагода зауважити з огляду своєрідних розмірів (177,5x58,5) на єдино логічно прийнятне його вміщення в інтер’єрі храму замість звичного для української практики в такому залученні монументального “Розп’яття зі Страстями”¹⁰⁶. Чорноріцький образ через подібне призначення нині сприймається унікальним. Проте його стилістика немало відмінна від кола ікон, впевнено датованих досі другою половиною XV ст., за всім стійким комплексом ознак виразно молодша та пропонує уже істотно переосмислений варіант тогочасної норми. Тому чорноріцький образ випадало би віднести вже тільки до XVI ст. З огляду на особливості відзначеного переосмислення досвіду попереднього періоду (яскраві червоні рум’янци на щоках, характер висвітлення білилами одягу святого Іоана Богослова й трактування стіни Єрусалиму), це навіть не може бути сам початок, коли ще повинні були зберігатися виразні елементи традиції попередньої епохи.

Не менше таке ж передатування стосується й немало переоцінених зусиллями М. Гелитович сусідніх з ним на сторінках каталогу “Страстей” з церкви в Жогатині (кат. № 41), які так само репрезентують стилістику вже нового століття, до того ж, – в істотно спрощеному її варіанті, помітно наближеному до образотворчої культури народного середовища. Одним з аргументів молодшого походження сприймається не знаний зразком зламу століть активно залучений яскравий оранжевий колір, у малярстві відповідного кола, в ранній його версії асоційований шойно із загальновідомою “Богородицею з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом” з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Красів Миколаївського р-ну (кат. № 126) та пізнішим – згаданим ільницьким “Святим Микитою”.

Ще молодшим мусить бути визнаний так само жогатинського походження “Святий Георгій Змієборець” (кат. № 40), цілком позбавлений ознак малярства попереднього століття й позначений тенденціями, притаманними завершальному періодові еволюції пізньосередньовічної релігійної культури в межах першої половини XVI ст.

Прийняте в альбомі-каталозі віднесення усіх трьох останніх ікон без уточнення до кінця XV – початку XVI ст., до того ж, нехтує ще й суттєвими

¹⁰⁴ Само це явище досі докладніше не опрацьоване, найновіше звернення до нього в ширшому історичному контексті див.: *Александрович В.* Науковий каталог... – С. 161–163.

¹⁰⁵ Запропоноване трактування коротко обґрунтовано: *Александрович В.* Так звана “найстарша українська ікона в польських колекціях” // *Перемиські дзвони.* – 1995. – № 1(18). – С. 4–6. Пор.: *Його ж.* Науковий ка-

талог... – С. 203–208.

¹⁰⁶ *Александрович В.* Українська пізньосередньовічна іконографія Розп’яття: типологія та функціонування // *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП.* – 2011. – № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 61.

відмінностями між окремими з них, ще раз вказуючи на очевидну поверховість залучених підходів до інтерпретації поодиноких об'єктів музейної колекції.

Такі враження у прикінцевій частині видання, з чималим кількісним наростанням фонду малярської спадщини, незмінно поширюються. З прикладів яскравіших варто вказати віднесений так само до зламу століть “Нерукотворний образ” із церкви святого Дмитрія у селі Богуша, тепер на території Польщі (кат. № 47). Спрощення виконання лику, різкі штрихи білил, покликані передати висвітлення, характер моделювання кольором лику та поверхні білої тканини немало виходять не тільки поза коло найдавніших зразків Нерукотворного образу XV ст., а й контекст тогочасної малярської культури у загальноприйнятій досі системі уявлень про неї.

Перелік невдалих з часового огляду датувань яскравим прикладом поповнює віднесена надто рано – ще на кінець XV ст. ікона святої великомучениці Параскеви з двома сценами історії на поземі зі згаданої церкви в Бусовицях (кат. № 87). Відтворення світла білилами на поверхні туніки й мафорую та трактування архітектурних форм обох сцен історії виразно співвідноситься не з тенденціями малярської культури останніх десятиліть XV ст., а переминами уже за умов наступного століття, причому навіть, – далеко не самого його початку. Тим більше незрозумілим виглядає вміщення одразу після неї трьох цілком слушно віднесених ще до кінця попереднього століття ікон – храмової святої великомучениці Параскеви з історією з церкви в селі Новий Яр Яворівського р-ну, святого Миколая з історією з Успенської церкви в селі Наконечне Яворівського р-ну та святого Миколая з церкви в селі Тур'є (кат. № 88–90).

Необґрунтованість і невпорядкованість окремих датувань до кінця книги наростає усе виразніше. Так, наприклад, щойно після достатньо численних об'єктів, віднесених до кінця XV – початку XVI ст. та початку XVI ст., опинилася датована, знову ж, ще кінцем попереднього століття зана ікона архангела Михаїла з діяннями зі згаданої церкви в Даляві (кат. № 106).

Поставлені у каталозі поряд з далявським архангелом як молодші дві версії ікони Похвали Богородиці – з сусідніх сільських церков архангела Михаїла в селі Береги Долішні (кат. № 107) та Різдва Богородиці в селі Коросно (тепер Кросьценко) (кат. № 108), обидва на території Польщі, насправді за всіма ознаками достатньо відмінні. Навіть першу з них навряд чи слушно було б тісніше співвідносити з традицією XV ст. Що ж до коросненської, то вона, поза природним віддаленим відкликанням до тогочасних взірців, не має нічого спільного з тодішнім малярством, стилістично набагато новіша й уже цілком належить XVI ст. як молодша й немало переосмислена версія вихідного протографу на кшталт монументального берегівського образу у контексті перемін малярської культури першої половини століття.

Ще очевидніше відхід від традицій XV ст. виявлено в так само коросненського походження іконі пророка Іллі (кат. № 80). Стилзація лику, вбрання, декоративні мотиви оздоблення позему не мають рішуче нічого спільного з малярською практикою кінця XV ст., немало відмежовані від неї й належать уже наступному століттю, причому навіть не самому його початку. Те ж саме випадає сказати й про один з пізніх зразків української іконографії цілофігурного Спаса – з церкви Покрову Богородиці в селі Трушевичі Старосамбірського р-ну (кат. № 79), визнаний старшим й віднесений до кінця XV – початку XVI ст. Насправді він виразно молодший, ремінісценції досвіду XV ст. у ньому виявляються тільки в постаті, проте, винятково, – як результат іконографічного переказу,

немало, однак, переосмисленого. Трактування форм та колорит тут істотно спрощені, так само позбавлені спільності з традицією попереднього століття декоративні мотиви позему. Вони мають безперечну аналогію у знаній того ж походження іконі Різдва Христового з євангельськими сценами¹⁰⁷, якої в альбомі-каталозі, однак, немає. Причина очевидна – його визнано молодшим. Проте обидві старші ікони виразно співвідносяться з ним – і не тільки декоративними мотивами тла, у якому спорідненість виявлена найочевидніше, тому немає ніяких підстав істотно віддаляти їх від “Різдва”. Намагання бачити в них традицію ще, нібито, XV ст. взагалі не надається для коментування. Обидві пропозиції виявляються одним з найхарактерніших прикладів відзначеного наростання “суцільного хаосу” як прикметної й показової сторони альбому-каталогу.

Вміщене тільки під 83 номером невелике “Розп’яття” з церкви архангела Михаїла в селі Черськ, тепер на території Берестейської обл. Республіки Білорусь, взагалі визначене ще як мальоване в XV ст. Уже була нагода вказати в ньому виразні паралелі до підкреслено видовжених постатей пристоячих серед “Розп’ять” перемишльської школи кінця XV ст.¹⁰⁸ Вони, здається, здатні усунути окремі з-поміж засвідчених однозначно рукотворних труднощів щодо цієї унікальної найстаршої пам’ятки забутого, тільки від достатньо недавніх часів – “зарубіжного” регіону розвитку української релігійної мистецької культури. У виданні, звичайно, марно шукати такого контексту цієї рідкісної позиції музейної збірки, хоча новітню історію її викрадення з музею та повернення черговий раз розказано докладно, з очевидним смакуванням подробиць (с. 12–13). Звісно, нічого не здатні додати самій пам’ятці, вони, закономірно, цілком виходять поза завдання реалізованого видання як щось, знову ж таки, не на властиву нагоду залучене...

З переконливіше визначених об’єктів початку XVI ст. привертає увагу наділений унікальною індивідуальною манерою з послідовно зазначеними малярськими акцентами рідкісний для української спадщини молитовний ряд з цілофігурним Спасом посередині недокладно зазначеного походження (кат. № 75). Завдяки збереженій у музеї й опублікованій фотографії, де він зафіксований в інтер’єрі храму, вдалося встановити його давнішу належність Успенській церкві в селі Кліцко Городоцького р-ну¹⁰⁹.

На тлі доволі численних неоправданих зістарень окремих позицій каталогу безпідставні омолодження виявляються тільки поодинокими. Найяскравішим серед них є один з кращих зразків перемишльського доробку – образ Спаса на престолі з чотирма архангелами зі згаданої перемишльської церкви на Вовчу (кат. № 110). Його відзначено в літературі ще 1985 р.¹¹⁰, проте через

¹⁰⁷ *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. – Л. 33–38; *Міляева Л.* за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 193. – Л. 141; *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини... – С. 142.

¹⁰⁸ *Александрович В.* Науковий каталог... – С. 204.

¹⁰⁹ Вказане походження принагідно відзначено: *Александрович В.* Який об’єкт відтворив Мартін Груневег в рисунку “іконостасу Успенської церкви у Львові”? // *Львівська Ставропігія: історія, персоналії, взаємини* / *Наук. ред. В. Александрович, І. Орлевич.* – Львів, 2017. – С. 132, приміт. 6. Молитовний ряд, очевидно, потрапив до храму за новіших часів, оскільки разом з ним вціліли не набагато молодші зни-

щений “Спас на престолі з архангелами Михаїлом і Гавриїлом” та три пари фігур іншого молитовного ряду (ЛНГМ), одна пара апостолів з них без коментарів репродукована: *Боднар А., Козак О.* Вивчення механізму впливу диметилсульфоксиду та кокаміопрополбетаїну на молекулярну структуру застарілих лакових плівок та пізніших перемальовань на іконах західного регіону України // *Львівська філія національного науково-дослідного реставраційного центру України.* 30 років 1983–2013. – [Без р. і м. вид.]. – С. 49.

¹¹⁰ *Ярема В.* Ікона Спасителя з Перемишля // *Церковний календар 1986.* – Сянок, 1985. – С. 123 (це одна з тих достатньо

значні втрати він перебував під профілактичним заклеєнням й впроваджений до наукового вжитку після реставрації щойно 2009 р.¹¹¹ Прийняте у виданні датування на кінець XV – початок XVI ст., безперечно, надто пізні й не враховує визначальних особливостей еволюції перемишльської школи українського релігійного малярства другої половини XV – початку XVI ст. Виняткова для доступної нині на перемишльському ґрунті спадщини відповідного часу малярська і пластична культура, делікатні переходи кольорів вказують у ньому найранішу й, очевидно, найкращу позицію серед групи ікон, до яких належить, насамперед, “Благовіщення” з церкви архангела Михаїла в селі Вітрилів, тепер на території Польщі (ІМС)¹¹². Однак у каталозі не зауважено цілком своєрідного місця цього “Спаса” серед мистецької спадщини Перемишля свого часу та в еволюції місцевої іконографії образу Спаса, як і малярської традиції загалом. При загальних, з неодноразово на конкретних прикладах відзначеною не малою поверховістю підходах до інтерпретації поодиноких позицій колекції, звісно, не побачено й того, що “Спас” попереджує не тільки намальований за його зразком аналогічний, проте скромніший образ з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Устиянова Горішня, тепер на території Польщі (кат. № 111), а й групу стилістично споріднених з ним інших ікон, як, наприклад, “Богородицю з Емануїлом на престолі з чотирма пророками” з церкви святих Кузьми і Дем’яна в селі Крамна, тепер на території Польщі (кат. № 109), ту ж згадану “Похвалу Богородиці” з церкви у Берегах Долішніх. Щодо очевидної і безперечної відсутності належного заглиблення до проблеми датування варто пригадати віднесення перемишльської ікони до того ж часу, що й, наприклад, згадана “Похвала Богородиці” з церкви в Коросному. Таке зіставлення “одночасних” – для авторки – позицій ще раз засвідчує очевидну немалу “облегшеність” підходів до сприйняття навіть найвизначніших з-поміж опрацьованих об’єктів. Зрештою, у цьому конкретному випадку виняткової позиції ікони для свого часу та середовища не зауважено...

Як уже зазначено, неодноразово на конкретних прикладах показана неогрунтованість пропонуваних датувань найяскравіше виявилася через підбір заключних позицій каталогу, де багаторазово показана нерозбірливість при сприйнятті поодиноких з них у їх властивому історичному контексті виступила найсконцентрованіше. Водночас саме тут, за винятком хіба що найстаршої групи “не визнаних” найдавніших пропозицій, засвідчено найбільші відхилення датування стосовно прийнятих зі стилістичних міркувань. Показово також, що, попри наявність серед них вартісних і примітних зразків мистецької спадщини свого часу, жодного з останніх двох десятків номерів каталогу у вступному тексті до видання, як уже вказано, не відзначено зовсім.

Першою з них виступає невелика ікона святої великомучениці Параскеви з церкви святого Миколая в селі Крушельниця Сколівського р-ну (кат. № 116). Вона не тільки не має нічого спільного з достатньо численними зірцями, слухно

численних позицій літератури з відкликаннями до музейних ікон, яких авторка не знала). Пор.: *Його ж.* Західноукраїнські ікони ХІІ... – С. 88. – Іл. 76.

¹¹¹ *Горда-Цибко О.* Ікона “Спас на престолі” з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі зі збірки Музею Ставропільського інституту в колекції Національного музею

у Львові ім. А. Шептицького // *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe. Pamięci Romualda Biskupskiego* (Biblioteka Tradycji. – Nr 86). – Kraków, 2009. – S. 126–132. Пор.: *Її ж.* Найстарші ікони... – С. 11 (іл.), 25–26.

¹¹² Найновішу репродукцію див.: *Biskupski R. Ikony z XV wieku...* – S. 69–72.

віднесеними до початку XVI ст., а й виказує прикметну графічну стилізацію, особливості моделювання лику та трактування висвітлень білилами на поверхні тканини, притаманні малярству історичного перемишльсько-львівського регіону немало пізнішого періоду – щойно від середини століття. Тому за цими стійкими ознаками її випадало б віднести тільки до часу перед серединою століття.

Так само не до початку століття, а пізнішого часу випадає відсунути й датування званої згаданої красівської ікони Богородиці з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом (кат. № 126). Ця достовірна позиція львівського малярського доробку через, нібито, реалістичну зовнішню привабливість та поверхово приписані “поетичні” акценти стала об’єктом досить різнорідних, немало “облегшених” трактувань, втім навіть, як зазначалося, виявилася віднесеною ще до початку XV ст. Тільки останнім часом стало, врешті, вироблятися вмотивоване і прийнятне зі стилістичного огляду вміщення її серед малярства лишень першої половини XVI ст.¹¹³ Особливості графічної стилізації й пов’язане з ними спрощення гами кольорів з розвитком до кольорової палітри малярської практики середини – другої половини століття при одночасній відсутності – поза, хіба що, півпостатями архангелів – хоч якось зазначених відкликань до досвіду останніх десятиліть попереднього століття, вказують на пізніше походження у межах прийнятого для неї ширшого проміжку часу. Через брак докладно датованих пам’яток за актуального стану осмислення малярської спадщини Львова та історичного перемишльсько-львівського регіону аргументовано звузити можливі часові межі немає змоги, проте, безперечно, про сам початок століття у даному конкретному випадку йтися не повинно ніяк.

Ще до кінця XV – початку XVI ст. віднесено знане “Розп’яття з пристоячими” із завершення ансамблю ікон переддвітарної огорожі з Успенської церкви в селі Боршевичі Старосамбірського р-ну (кат. № 129) (давніша література як місце збереження вказувала церкву святої великомучениці Параскеви в селі Борщовичі Пустомитівського р-ну в найближчій околиці Львова). Проте воно так само неприйнятне зі стилістичних міркувань, оскільки насправді група немало випереджує щойно розглянуту крушельницьку “Святу великомученицю Параскеву” і з цього огляду не може бути старшою від другої чверті століття. Характер готичних запозичень у ньому немало відмінний від того, що засвідчує автентичне малярство як кінця XV ст. на зразок найстаршого серед української спадщини званого “Розп’яття зі Страстями” з Хрестовоздвиженської церкви у селі Здвижень, тепер на території Польщі (кат. № 39), так і початку наступного століття, які в музеї репрезентують “Святі Георгій та великомучениця Параскева” з церкви святих Кузьми і Дем’яна в селі Корчин Сколівського р-ну (кат. № 119). Цілком очевидно, йдеться про ще пізніший етап як стилістичної еволюції малярської культури, так і побутування у ній елементів пізньоготичного походження. Окрім того, очевидно є близькість боршевицької групи до ікон святої великомучениці Параскеви та святого Миколая із однієї з церков у селі Сушиця Велика Старосамбірського р-ну (Кат. № 142, 143). Характер спорідненості дає підстави твердити про можливість єдиного авторства на різних стадіях творчої еволюції анонімного майстра.

¹¹³ Мокрій В., Гелитович М. “Богородиця Одігтрія” з Красова у світлі нових реставраційних досліджень // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини: історичні, мистецтвознавчі та музеологіч-

ні аспекти діяльності. Доповіді та повідомлення Міжнародної наукової конференції, Львів, 25–27 вересня 2013 р. – Львів, 2013. – С. 714–717; Александрович В. Дар Львова. – С. 102.

Так само немає підстав датувати, власне, початком століття “Успіння” з церкви апостолів Петра і Павла в селі Йосипівка Буського р-ну (кат. № 128). Уже була нагода привернути увагу до можливого походження цього іконографічно виведеного з традиції XIV ст. образу як храмового з церкви в сусідньому містечку Олеську та відображення у ньому практики періоду докорінного переосмислення стилістики XV ст.¹¹⁴ Принаймні, попри закорінення у давній традиції, ікона уже немало відмежована від малярської культури не тільки XV ст., а й зламу століть і засвідчує молодший етап еволюції релігійного мистецького досвіду львівського кола.

Не менш виразно тенденції так само вже немало віддаленого від початку століття малярства виступають і в іконі архангела Гавриїла та апостола Павла молитовного ряду з Введенської церкви в селі Старий Яричів Кам'янка-Бузького р-ну (кат. № 131). Вона сприймається найцікавішою з історично-мистецького огляду нововпровадженою до наукового вжитку позицією завершальної частини альбому-каталогу. Унікальні для тогочасної львівської спадщини яскраво виражені монументальні властивості класичного складу відводять їй важливе місце в еволюції маловідомої львівської малярської культури епохи¹¹⁵. Класицизуючий анонімний майстер виявляється першим зафіксованим на місцевому ґрунті історичним попередником тієї лінії розвитку українського релігійного малярства Львова, яка в XVII ст. дала найвизначнішого митця епохи в особі послідовного прихильника класичних тенденцій Миколи Мороховського Петраховича († після 23 березня 1666)¹¹⁶. Трактуючи поверхні гіматію апостола немало нагадує олеське “Успіння”, що, окрім доказу їх очевидного тіснішого взаємозв'язку, сприймається підтвердженням висловленого здогаду про можливе львівське походження гаданої храмової ікони олеської церкви¹¹⁷.

Поряд із парою святих старояричівського молитовного ряду інший важливий львівський акцент, теж класичного складу, пропонує недооцінена досі в такому її значенні “Свята великомучениця Параскева” з церкви у Старичах (кат. № 115), безперечно, надто рано датована початком століття. Насправді вона наділена не властивим автентичному тогочасному доробкові переосмисленням стилістичної норми, внаслідок чого мусить бути визнана молодшою. В іконографії віднаходяться віддалені ремінісценції зразка, в Україні знаного ще від згаданої кульчицької ікони другої половини XIV ст. Виразно вкорочені, як і в старояричівському молитовному ряді, пропорції так само здатні відсилати до класицизуючих тенденцій¹¹⁸. З усіх можливих міркувань старицька ікона святої великомучениці сприймається важливою позицією усе ще і надалі достатньо скромної спадщини львівського малярського осередку першої половини століття.

Виразно не початок століття, а пізніший період істотного переосмислення традиції відображають віднесені також до початку століття “Святий Георгій Змієборець” (кат. № 135) та “Зішестя Святого Духа” (кат. № 136) з Преображенської церкви в селі Журавин Турківського р-ну. Їх новіше походження

¹¹⁴ Александрович В. Дар Львова. – С. 104.

¹¹⁵ Докладніше див.: Александрович В. Класичні акценти... – С. 24–27.

¹¹⁶ Про майстра, класичні тенденції його стилю та місце в мистецькій культурі тогочасного Львова див.: Александрович В. Микола Мороховський Петрахович (Вершина львівського малярства XVII століття) // Пам'ятки України: історія та культура. –

2015. – № 1. – С. 2–19.

¹¹⁷ Нові аргументи на користь львівського походження ікони, виведені з ширшого контексту взаємозв'язків у малярській спадщині тогочасного Львова, наведено: Александрович В. Класичні акценти... – С. 27.

¹¹⁸ Александрович В. Класичні акценти... – С. 28.

беззаперечно доводить комплекс індивідуальних особливостей, у всіх його складових уже немало віддалений від норм малярства другої половини попереднього століття. В іншому наповненні такий самий висновок випадає залучити й до двох останніх позицій каталогу, віднесених без спроби уточнення до першої половини століття, – пари згаданих цілофігурних ікон святих Миколая та великомучениці Параскеви з однієї з церков у селі Сушиця Велика. Розвинуте графічне начало й спосіб трактування кольорових площин так само немало відбігають не тільки від традицій попереднього століття, а й навіть їх відображення у практиці майстрів наступного перехідного періоду.

Докладний перегляд вибраних для альбому-каталогу об'єктів переконує у наявності серед запроєнтованих пізніх з них окремих немало відмінних на загальному, принципово достатньо однорідному тлі, що, навіть попри зафіксоване походження, здатне підважити вірогідність їх належності до національної спадщини. За неодноразово засвідчених на різних аспектах відображеної у книзі проблематики достатньо поверхових підходів як до самого явища загалом, так і поодиноких його конкретних прикладів зокрема, подібна можливість перед авторкою не виникала зовсім. Проте видається слушним уже зараз відзначити окремі такі об'єкти виразно не західноукраїнського і навіть, очевидно, – загалом не українського наповнення.

Першою поміж ними видавалася не зафіксованого походження досить своєрідної стилістики невелика ікона святої великомучениці Параскеви з двома сценами історії (кат. № 120). При незмінній і неухильній для національної традиції фронтальності подібних зображень, послідовно витриманих у всіх залучених до видання зразках, тут голова святої виразно звернута праворуч. Сам уклад композиції з постаттю та двома сценами історії відкликається до практики, утвердженої на українському ґрунті однією з прикметних самотутніх особливостей національного мистецького досвіду. Відповідна тенденція у ранніх виявах “скорочення” історичного циклу відзначена починаючи від згаданої “Святої великомучениці Параскеви з чотирма сценами історії” другої половини XIII ст.¹¹⁹ Серед візантійської спадщини поодинокі такі приклади досі ідентифіковано щойно тільки від початку XV–XVI ст.¹²⁰ Правда, самі сцени історії елементами архітектурного гла виразно споріднені з дещо старшою групою ікон перемишльської школи, зокрема, об'єднаних навколо храмового “Різдва Богородиці” з церкви в селі Нова Вєсь, тепер на території Польщі (кат. № 46)¹²¹. Послідовно розбудовані

¹¹⁹ Увагу до цього явища привернуто: *Александрович В.* Українські ікони святих зі скороченим історичним циклом (недооцінений аспект традиції княжої доби у мистецтві пізнього Середньовіччя та Нового часу) // Збірник матеріалів Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення” 6–7 грудня р., м. Львів. – Львів, 2013. – С. 15–31.

¹²⁰ Найстарший віднайдений досі з поодиноких таких прикладів пропонує ікона початку XV ст. “Святий Миколай з двома сценами історії”, вміщеними в горішній частині композиції обабіч голови (Нью Йорк, Метрополітен музей) електронний ресурс, режим доступу: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/479796> (консульта-

ція 24.06.2018).

¹²¹ Цю групу пам'яток як окреме явище релігійної мистецької культури перемишльського кола зібрано: *Александрович В.* Священик Гайль... – С. 169, прим. 201. Пор.: *Ejusdem.* Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowisko przemyskie do początku XVI wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 61–62. Найістотнішим доповненням до них стало храмове “Успіння” з церкви в селі Андріївка, тепер на території Польщі (Андріївка, парафіяльний костюл), до наукового вжитку впроваджене: *Biskupski R.* Ikona Zaśnięcia Matki Boskiej z końca XV wieku w cerkwi w Andrzejówce //

за вертикаллю архітектурні мотиви відображають тенденцію, зафіксовану також у згаданому “Успінні” з церкви в Жукотині. Водночас окремі деталі немало відмінні від звичного для мистецької практики відповідного кола. Це стосується, найперше, орнаментики обрамлення країв мафорію, орнаментациї з рапортом сердець на подолі туніки та її вертикальній декоративній вставці, мальованого орнаменту полів. Одним з показових моментів є так само трактування складок мафорію від долу, призначених ніби “обгортати” постать. Таке їх завдання винятково майстерно, з реалістично відтвореним “обгортанням” подано в згаданій кульчицькій іконі. Тут же, при переданій суцільною площиною, без будь-якого навіть натяку на елементи об’єму туніці складки сприймаються, немов, стоячи перед фігурою, штивними, своїм характером вони здатні немало порушувати загальний площинний лад зображення. З усіх наведених міркувань ніяк не можна прийняти запропоноване датування ікони ще кінцем XV ст. Подібно до послідовно архаїзованого реплікою традиції кола зазначеного нововеського храмового образу та спорідненого з ним доробку й за відзначеними “реалістичними” акцентами трактування повинна бути віднесена вже до наступного століття.

Цілком вирізняється на тлі чималого фонду українських пізньосередньовічних ікон широко сприйнятого зламу XV–XVI ст. також не зафіксованого конкретного походження ікона Богородиці з Емануїлом давньої збірки монастиря Студитів у Львові¹²² (кат. № 124). Попри вміщення у постійній експозиції музею та декілька новіших звернень у літературі, вона ніколи не привертала окремої уваги й залишається не вивченою. Зіставлення з достатньо показним фондом західноукраїнських богородичних ікон останніх десятиліть XV та перших десятиліть XVI ст.¹²³ переконує у відсутності в неї будь-яких яскравіше виражених слідів контакту у їхньому колі, так само, зрештою, як і національній малярській спадщині загалом. Тому її випадає вилучити з національного доробку, визнавши культурно-історичний родовід окремою проблемою з-поза досвіду української мистецької культури.

Іншою, так само немало відмежованою від усього запрезентованого в альбомі-каталозі пізнішого походження малярства, сприймається віднесена до початку XVI ст. (?) репліка ікони Богородиці з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом з церкви святого Іоана Предтечі в селі Черемошня Золочівського р-ну (кат. № 127)¹²⁴. Загалом, вона відтворює класичний варіант

Series Byzantina. – Warszawa, 2004. – Т. 2. – S. 123–127. Новішу кольорову репродукцію див.: Janocha M., ks. Ikony... – II. 176. – S. 224.

¹²² Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. – Львів, 2008. – Ч. 2: У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Автор-упорядник о. д-р Севастіян Дмитрух. – С. 46. Кольорову репродукцію див. також: Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 125. – Іл. 46.

¹²³ Його наростання визначила практика вміщення ікони Богородиці з Емануїлом у намісному ряді, увагу до якої привернуто: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 429; Його ж. Ікони, українські ікони // Енциклопедія істо-

рії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–Й. – С. 434; Його ж. Ансамбль ікон // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 38; Його ж. Ікони. – С. 278.

¹²⁴ Декілька незмінно побіжних звернень до ікони в дотеперішній літературі (Jareta W. Opracowniach w Galicji w XIV–XVI wieku // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andreja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 45. – II. 21; Його ж. Ікони Західної України XII... – Іл. 379; Національний музей у Львові. – Київ, 2013. – С. 76. – Іл. 42) не сягали проблеми її походження: вона незмінно

Одигітрії дорогобузького зразка, в деталях немало, однак, переосмислений відповідно до канону епохи. Розбіжності виявлено у всіх найважливіших складових зображення, сукупність яких репрезентує цілком інакшу традицію. Лик Емануїла – як сам “портрет”, так і малярське трактування й викінчення – нічим не нагадують достатньо численних та різнорідних можливих українських паралелей. Не має аналога серед ідентифікованої національної іконографії також спосіб відтворення тканини хітону своєрідними “напливами”. З дрібніших деталей привертають увагу інакший у кожному окремому випадку оригінальний рисунок обох вух, підкреслено великі два пальці благословляючої правиці й рисунок своєрідного завершення широкого, немов “м’якого” рукава хітону. Різко скошений з правої сторони лик Богородиці (у виразному ракурсі відтворено навіть губи) відзначений своєрідним моделюванням, найяскравіше реалізованим у деталях, так само цілком відмінний на тлі, загалом, близького ракурсу голови в згаданій красівській “Богородиці”. Очі виконано на немалих однотонних плямах теплого відтінку оливкового санкірю з мінімальним залученням графічних засобів. Темне відкреслення горішньої повіки, дві тонких світлих лінії на ній, не зовсім правильної форми зіниці, овал лише частково від долу і від права обведеною тонкою коричневою лінією райдужної оболонки, скупий акцент білил тільки з правої її сторони, потрактований декількома широкими паралельними заокругленими лініями, відсутність окреслення долішньої повіки розвивають підходи дорогобузького зразка. Водночас унікальним характером наділене трактування мішків під очима: вжите притемнення, його форма й рисунок разом із розкладенням висвітлень моделюють, немов, глибоко врізаний у поверхню рельєф. Винятковим є також суцільне притінення вздовж лівої сторони носа й висока, майже пряма, ніби “припухла” ліва ніздря. Висвітлення обобіч мішків під очима, над надбрівними дугами та над переніссям завершені тонкими лініями білил, позбавленими підкресленої графічної стилізації, притаманної, зокрема, згаданій красівській “Богородиці”. Приглушений, теплого відтінку, мало розпрацьований колористично коричневий мафорій має нешироку суцільну, в плавних заламах смугу однотонного жовтого обведення винятково навколо голови, над чолом прикрашену рапортом дрібних жовтих стилізованих “квітів”. Докладно опрацьовані нарисовані жовтою фарбою чималі унікального рисунку зорі над чолом і на лівому плечі. Невеликі акценти зеленої, з висвітленням білилами, підкладки мафорію доповнюють дві більші плями під руками з суцільними тонкими графічними лініями білил при краях, посиленими додатковими лініями, покликаними передавати складки мафорію від долу, під руками. Тонкі видовжені півпостаті архангелів у горішніх кутах, втім і їх применшені голови, доволі схематичні,

сприймалася винятково в українському контексті. Нічого не дає для цього й збереження ікони в сільській церкві. Може, щось здатне значити розташування самого села в найближчій околиці колишнього міста Білий Камінь – підльвівської маєтності князів Вишневецьких. Втім, при знаних “мандрах” ікон варто мати на увазі й можливість її появи у сільській церкві незалежно від їхніх потенційних зусиль, уже за новіших часів. На таку ймовірність здатні вказати збере-

жені в тому ж храмі безперечного львівського походження унікальні монументальні “Покров Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими” та “Введення зі святими Іоаном Богословом та Дмитрієм”, до наукового вжитку впроваджені: *Александрович В. Малярі Золочева та Золочівщини у XVII столітті // Шашкевичіана. Збірник наукових праць. – Львів; Вінніпег, 2004. – Вип. 5–6. – С. 207 (іл.), 209, 213 (іл.). Новішу кольорову репродукцію “Введення” див.: Національний музей... – С. 120. – Іл. 94.*

внаслідок чого сприймаються обов'язковою даниною незмінній схемі, від якої не належалося відступати, проте в структурі самої ікони не тільки не важливими, а й навіть цілком другорядними (втім, і за самим трактуванням).

Аналогій розглянутій іконі поки віднайти не вдалося. За усім колмплексом індивідуальних ознак вона немало виходить поза звичний західноукраїнський контекст епохи, презентується винятково й відосібно, тому потребує окремого докладнішого поглибленого дослідження.

Серед відібраних для видання об'єктів, загалом, таких, виразно створених поза національною традицією, виявляється не так уже й багато, проте їхня відмінність сприймається як цілком очевидною, так і безперечною. Тому все ще так і не зауважена в музеї їх інорідність, зі свого боку, теж вказує на вже неодноразово відзначені за різної нагоди явні й безперечні численні недоліки не тільки актуального стану засвоєння колекції, а й розвитку відповідних зусиль у стінах самого нинішнього музею.

Не прикрашає видання й немало своєрідне ставлення до чималої уже літератури з проблем історії української релігійної іконографії. Опрацювання каталогу переконує, що авторка не просто не знає значної кількості істотних її позицій, а й наче ігнорує немало з них. Як, наприклад, розуміти відзначену відсутність відсилань до німецькомовної версії музейного альбому ікон 1929 р. Він розійшовся по європейських бібліотеках й у літературі можна натрапити на відкликання до нього як свідчення входження перших скромних здобутків української літератури з історії ікони, на тогочасному загальноєвропейському тлі, водночас, немало виняткових, до широкого контексту наукової традиції. Однак авторці на таких виявах історичного досвіду ранніх кроків вивчення українських ікон, здається, не залежало.

Тому не варто, зокрема, шукати відкликання до опублікованої 1935 р. в журналі "Byzantinische Zeitschrift" статті Володимира Залозецького про новостворену колекцію ікон Богословської Академії у Львові, хоч саме тут запропоновано першу багато в чому актуальну ще й досі докладнішу характеристику однієї з центральних позицій збірки й української малярської спадщини епохи – станильської ікони святого великомученика Георгія – повнішої після цього не опрацьовано. Щобільше, публікацію "забутого" українського історика мистецтва, який свого часу відіграв важливу роль в утвердженні та розвитку європейської візантиністики, починаючи від 1995 р. неодноразово відзначено в новітній українській літературі, до того ж, навіть у публікаціях, врахованих в М. Гелитович¹²⁵.

Вартує уваги також перше у Львові післявоєнне видання з лаконічною згадкою про три ікони музейної збірки – далявського "Архангела Гавриїла" (кат. № 4), станильського "Святого Георгія" (кат. № 6) та бусовиське "Преображення" (кат. № 2)¹²⁶. Ця не врахована позиція є важливим свідченням того, як після встановлення радянського окупаційного режиму з його післясталінською модифікацією складалися початкові кроки з повернення давньої мистецької спадщини до новітнього культурного процесу. З цього огляду не просто бібліографічною позицією сприймається й перша лаконічна згадка найстаршої ікони

¹²⁵ Александрович В. Дорогобузька ікона... – С. 28, приміт. 59; *Його ж.* Дві версії ікони... – С. 8, приміт. 7. Не буде зайвим пригадати також видану у Львові бібліографію: Павличко-Александрович Я. Матеріали до бібліографії

Володимира Залозецького // Народознавчі зошити. – 1999. – Зош. 4(28). С. 524. – № 88.

¹²⁶ Кожин Н. А. Украинское искусство XIV – нач. XX вв. Очерки I. – Львов, 1958. – С. 21, 22.

музейної збірки, як і західноукраїнської ікони загалом (кат. № 1), у піонерському для свого часу огляді культури Галицько-Волинської держави¹²⁷.

Проте серед використаної літератури не враховано не тільки окремих під багатьма оглядами вартих уваги давніших, нерідко – немало символічних позицій. Марно шукати й достатньо численних новіших публікацій на чолі з виданим за три роки до виходу книги відповідним томом нової багатотомної “Історії українського мистецтва”. Незрозумілим пропуском сприймається також відсутність німецькомовної версії історичної книги Святослава Гординського про українські ікони¹²⁸. Це одне з тих найдосадніших упущень, яких у розділі новітньої літератури назбиралося аж надто багато. До невідомих авторці потрапили навіть, наприклад, написані з відкриттям до багатьох об’єктів музейної колекції статті Любові Бурковської та Ольги Канарської-Луцан у виданому 2011 р. у Львові томі праць Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва Наукового товариства імені Шевченка зі статтею самої М. Гелитович (!) – аби обмежитися прикладом з відповідного огляду чи не найпоказовішим. Їх кількість, втім не один десяток позицій, виданих у Львові, переконує, що авторка з новішою літературою обізнана досить вибірково, що не є якоюсь випадковістю, а яскраво вираженою свідомою позицією. Внаслідок цього залучена бібліографія надто скромно відображає новітнє істотне зрушення у вивченні давнього українського іконопису, силою обставин у фонді найдавнішої спадщини з-перед початку XVI ст. немало зосереджене саме на об’єктах музейної колекції. Радше, вона приречена давати уявлення про особисту книгозбірню самої авторки, та й то не завжди, як у випадку із забутим томом нтшівських “Записок”, на відповідну нагоду не переглянутих...

Може навіть найпоказовіше клубок немало рукотворних проблем, прихований під палітурками альбому-каталогу, засвідчує використання бібліографії поодиноких позицій музейної збірки. Уже була нагода на окремих конкретних прикладах показати усю своєрідність застосованих підходів. У цьому аспекті їх виявлено особливо наочно, оскільки тут не може бути жодного розходження чи відмінностей поглядів. Сама ситуація вимагає об’єктивного реєстрування наявної літератури та зафіксованих у ній позицій музейної колекції. Однак, у стосунку М. Гелитович до літератури переважає очевидна вибіркковість. Випадало би навіть твердити про елементи своєрідного “наукового антикваріату”, виражені через відданість окремим визнаним позиціям з-поміж прийнятих та апробованих, до них як зафіксованого авторитету пропонуються численні відкриття, на них, зрештою, насамперед, і засновано виклад. Їх перегляд вказує на досить обмежене коло з-поміж найдоступніших, здатних постійно перебувати “на відстані витягнутої руки”. Очевидно, справді йдеться про добре знаний ефект “особистої бібліотеки”, досить скромно доповненої позиціями “позадомашнього” походження, правду кажучи, дещо віддалений від звичних загальноприйнятих норм наукового досвіду. Про очевидний елемент виразного обману, незмінно присутній при тому, коли випадково зібрані несистематичні відомості видаються за, нібито, належну, існуючу їх цілість розважати, звісно, зайве.

Пропуски в бібліографічних описах не випадало би відзначати якось окремо. Проте, наприклад, опущення в описі вказівки на те, що публікований огляд

¹²⁷ *Исаевич Я. Д.* Культура Галицко-Волинской Руси // Вопросы истории. – 1973. – № 1. – С. 106.

¹²⁸ *Hordynsky S.* Die ukrainische Ikone 12.–18.

Jahrhunderts. – München; Graz, 1981. Так само варто було б якось відзначити паралельне до використаного українського англomовне філадельфійське видання 1973 р.

стосується мистецтва Перемишльської єпархії, цілковито спотворює уявлення про характер публікації (пропущене виділено): Александрович В. Середньовічне мистецтво *Перемишльської єпархії* на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // Церковний календар 2012. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2011]. – С. 138–162. В іншому вимовному випадку опущено значну частину бібліографічного опису та сторінки, на яких згадана ікона (вказано тільки сторінку з ілюстрацією), причому, йдеться про публікацію самої авторки (пропущене виділено): Гелитович М. Ікони XV–XVI століть з Бела (у колекції Національного музею у Львові // *Do pięćna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego*. – Chełm, 2003. – Т. 1: *Referaty*. – S. 60–79. Уже відзначено своєрідність використання багатотомної колективної “Історії української культури”, при якому на відповідний розділ зроблено унікальну, немало зашифровану вказівку щодо датування згаданої кульчицької ікони святої великомучениці Параскеви зі сценами історії (с. 12, приміт. 31). Насправді зацитований на так своєрідний спосіб огляд подає 27 музейних ікон, які фігурують у каталозі, й репродукує окремі з них¹²⁹. Щодо датування самої кульчицької ікони, то узагальнюючий виклад, звісно, не здатний претендувати на якісь докладніші новації, а запропоноване часове визначення з ширшим контекстом повніше викладено давніше, у знаному авторці першому огляді мистецтва Галицько-Волинської держави (1999). Та ж картина постає і з монографії фресок люблінської каплиці. М. Гелитович відкликала у каталозі до трьох вміщених у ній ілюстрацій (кат. № 2, с. 288; кат. № 122, с. 328; кат. № 138, с. 333), до самого тексту при цьому, як видно, не сягаючи. З перелічених ікон у ньому відзначено тільки старицький молитовний ряд (кат. № 122), проте водночас згадано ще також декілька інших¹³⁰. Тобто, в цьому конкретному випадку ознайомлення так само виявляється цілком вибіркоким й, здається, мало обмежитися... переглядом ілюстрацій. Інший подібний приклад пов'язаний зі статтею: Александрович В. Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станілі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року м. Дрогобич*. – Дрогобич, 1997. – С. 8–12. Її пригадано тільки серед літератури про станильську ікону святого Георгія (с. 289), хоча в ній відзначено й шість інших ікон відповідного розділу музейної збірки (див. у Додатку). Ще менше під відповідним оглядом “поталанило” монографії: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. Вона потрапила до переліку використаної літератури (с. 336), проте теж виявилася засвоєною майже винятково “у повному обсязі титульного аркуша”. У бібліографії при каталозі наведено одну ікону Покрову Богородиці з церкви однойменного посвячення у селі Рихвалд, тепер на території Польщі (с. 316. – № 86). Причому, зроблено поклик тільки на розділ про саму ікону, хоча її не тільки згадано в інших частинах дослідження, а й навіть наведено репродукції фрагментів. Відкликань до інших ікон шукати

¹²⁹ Александрович В. С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 275–302; 425–446 (докладне виличення див. у Додатку).

¹³⁰ *Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie mallowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. – Warszawa, 1983. – S. 64, 144 (докладніше див. у Додатку).

марно, хоча на сторінках дослідження їх, згідно з вказівником, відзначено рівно чотири десятки (див. у Додатку).

Подібного поводження не уникли й інші автори. Для прикладу можна вказати нарис Володимира Овсійчука, з якого так само вибрано винятково ілюстрації¹³¹, не вдаючись до не репродукованих, проте відзначених у тексті майже двох десятків інших позицій каталогу (докладніше див. у Додатку). Призвичаєнню усе ще “юного мистецтвознавця” до оглядання “картинок” на тлі виразного небажання читати самі книжки, звісно, належить місце серед помітних здобутків актуального наукового досвіду...

Не випадало би вдаватися до аптекарського вилапування подібних прикладів – не така вже й утіха, проте показова тенденція послідовно “облегшеного” формування бібліографічної складової видання навіть з уже наведеного надто очевидна.

Не бракує у так укладеному з елементами безперечного облегшення виданні й звичайних помилок. До уже відзначених при розгляді окремих ікон можна додати й приклади принципово інакших, як, наприклад, щодо села Ступниця, що знаходиться не в Яворівському р-ні (кат. № 118, с. 327), а Дрогобицькому.

Істотне географічне зауваження підказує застосована в альбомі-каталозі зміна походження цілого ряду знаних об’єктів музейної збірки. Ікони, давно впроваджені до літератури як збережені в певних сільських церквах, нове видання подає із зовсім іншим походженням, саму переміну при цьому застосовано без будь-яких пояснень і коментарів, так, нібито нічого й не відбулося. Не випадало би вимагати належних пояснень та аргументів, чим викликана така зміна та відкриття до джерел наведених нових пропозицій.

Усі ці моменти пропонують ще одне красномовне свідчення того, наскільки нинішній музей живе у відриві від власної історичної традиції, наскільки “менеджерам” його актуального обличчя вона не потрібна й наскільки – звично вже для друкованої продукції музею – альбом-каталог зроблено на немало улюблений, як переконують чималий ряд новіших музейних видань, спосіб “облегшеного” за всіма ознаками “домашнього рукоділля” з послідовним нехтуванням багатьма загальноприйнятими вимогами і нормами, покликаними супроводити таку продукцію у новітній як науковій, так і видавничій практиці.

Показово також, що над книгою працював виразно скорочений склад видавничого колективу. Цілу колегію рецензентів так само підібрано своєрідно: лише один з них має певний стосунок до ікони, інтереси двох інших зосереджені на церковному будівництві та рукописній книзі. Звичайно, вони не найбільше віддавалися своєму призначенню на оказію, обмежившись, як видно, винятково “генеральськими” функціями... Хоча, як переконують наведені нотатки (без претензії, звичайно, на вичерпність), різнорідного “генералізування”, зрештою, на сторінках видання – значно більше, ніж “хоч відбавляй”... І навіть уже зовсім на завершення резюме виявилось перекладеним... “на англійську (sic!) мову” (с. 348).

Окремого огляду заслуговує вибір ілюстрацій до альбому. При вступному тексті вміщено три цілосторінкових ілюстрації пам’яток – одна з приватної збірки та дві – діючих церков й ряд невеликих репродукцій, визнаних, очевидно, з якогось огляду істотнішими для викладу чи зіставлення з поодинокими позиціями музейної збірки, або ж просто з тих чи інших міркувань чомусь цікавими для авторів видання. В альбомі репродуковано переважно більшість

¹³¹ Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття (Нариси з історії українського мистецтва). – Київ, 1985. – № 6, 32(фгамент), 33, 126.

задучених ікон. Важливіші з них доповнюють не лише цілосторінкові кольорові ілюстрації, а й нерідко, також – окремі фрагменти, при вибраних з тих чи інших міркувань позиціях численніші. Втім, вони супроводжують не тільки відтворення поодиноких ікон. Декілька фрагментів використано також як допоміжний ілюстративний матеріал перед окремими частинами книги. Їх підбір не завжди сприймається логічно вмотивованим. Так, наприклад, на обох сторонах аркуша фронтиспису вміщено руки “Святого Миколая” (кат. № 89) та “Святого Георгія” (кат. № 6). Перед альбомом репродуковано добряче “порізаний” фрагмент крила з рукою та лівою стороною титульного напису “Архангела Михаїла” (кат. № 20), а перед каталогом – фрагмент з рукою і хрестом “Святої великомучениці Параскеви” (кат. № 142). Відібрані на подібний спосіб фрагменти вміщено й серед ілюстрацій: “Архангела Гавриїла” (кат. № 4, с. 36), фігури архангела Михаїла з “Нерукотворного образу” (кат. № 23, с. 74), “Спаса” (кат. № 29, с. 74), святої великомучениці Параскеви (кат. № 53, с. 147; кат. № 88, с. 191). Непоодинокі використання подібного мотиву вказують на його певну привабливість для укладачів ілюстративної частини видання, проте чи сам хід такий уже вдалий та оправданий, особливо при неодноразовому повторенні, не кажучи про жанр видання? Вибір сприймається, радше, достатньо випадковим. Причому, різнорідних свідчень такого підходу можна подати й більше. Продовжуючи тему випадковості добору деталей, можна навести ще, наприклад, цілосторінковий фрагмент з головою коня станильського “Святого Георгія” (кат. № 6, с. 41) за відсутності голови святого, хоча саме на її трактуванні (а не голови коня, яка тут нічого не спроможна додати!) заснована інтерпретація цієї виняткової не тільки для національної мистецької традиції пам’ятки. Може, не варто було, кадруючи, обрізувати... частину ока святого Миколая (кат. № 12, с. 53) й так само – архангела Михаїла (кат. № 20, с. 70). Очевидною “мистецькою абстракцією” є фрагмент “Богоявлення” зі Святим Духом з найближчим до Нього оточенням (кат. № 15, с. 59). Те ж захоплення дало ще також фрагмент з архангелом і сферою з “Вознесіння” (кат. № 19, с. 66) чи нещадно порізаний фрагмент з архангелом й Адамом та Євою “Архангела Михаїла з діяннями” (кат. № 20, с. 69).

Відсутні фрагменти такої важливої позиції збірки, як ікона святого Миколая з історією (кат. № 11). Окремих ікон каталогу в альбомі, виявляється, не відтворено. Внаслідок цього, наприклад, з невеликої кольорової репродукції при каталозі, фактично, неможливо виробити жодного певнішого уявлення про цікавого іконографією, унікального для мистецької спадщини “Архангела Михаїла” молитовного ряду з церкви архангела Михаїла в селі Ясениця-Замкова Старосамбірського р-ну (кат. № 77). Ще істотнішою позицією сприймається “Святий Іоан Предтеча” другої половини XV ст. з церкви святої великомучениці Параскеви в місті Белз (кат. № 74), безпідставно віднесений щойно до кінця XV – першої половини XVI ст. Не дивлячись на значні втрати, втім знищення голови, це визначна пам’ятка свого часу – ще один слід активності кращого з двох анонімних майстрів – авторів частково збережених згаданих молитовних рядів з белзької церкви та Хрестовоздвиженської церкви в Дрогобичі й безпосередня паралель до аналогічної дрогобицької ікони. Зіставлення обох рядів у літературі проведено давніше¹³², тому незрозумілим сприймається “невізнання” запропонованого при цьому датування, до якого раніше схилялася й

¹³² Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII... – С. 437–445 (львівської ікони автор не згадує).

сама М. Гелитович¹³³, та відсутність належного відтворення такої істотної позиції мистецької спадщини. Те ж зауваження стосується й “Архангела Михаїла та святого Георгія” з церкви Покрову Богородиці в селі Шляхтова, тепер на території Польщі (кат. № 130). У цьому останньому прикладі це видається особливо недоречним з огляду на наявність споріднених ікон¹³⁴, здатних утворити єдину іконографічну та стилістичну групу з виразно своєрідним місцем серед доробку свого часу. Безперечно, відсутність у такому виданні повноцінних цілосторінкових репродукцій окремих об'єктів не надається для логічного пояснення й належить до очевидних упущень як самого упорядника, так і видавців.

Значно показовішим виявом тієї ж тенденції сприймається уже відзначений цілковитий хаос розташування поодиноких позицій. На жаль, для нечисленних подібних українських видань це стало практикованою загальноприйнятною своєрідною “нормою”. Як уже була нагода вказати на конкретних прикладах, поодинокі позиції каталогу не співставлено між собою й не згруповано за критеріями стилістичної та хронологічної близькості, окремі приклади з наближених чи споріднених груп розділено, довільно розкидано впереміж з іншими, ніяк з ними не співвіднесеними, без будь яких ознак логіки та системи. Така нерозбірливість виявляється одним з показових виявів притаманної виданню, за різних обставин неодноразово відзначеної ширшої практики. За нею приховується очевидна поверховість застосованих підходів, відсутність системи й належного осмислення як поодиноких залучених позицій, так і самого видання загалом, виразна облегшеність пропонованих поглядів і суджень, очевидна відсутність чітко висловленого авторського бачення, зрештою, – безперечні вади професіоналізму, нерозуміння багатьох істотних ширших моментів еволюції традиції, незнання і неврахування численних позицій літератури, особливо новішої, а також нехтування вимогами обраного жанру. Внаслідок усіх цих моментів альбом-каталог перетворено на безсистемні витяги з барвистої історичної дійсності, багатого многоликого процесу еволюції традиції, щось приречене бути напівзробленим, напівпродуманим, напівнауковим, напівпопулярним, “напівзадовільним”, напівприйнятним...

Звичайно, не всі відзначені моменти співвідносяться винятково з самою авторкою – до неї, як видно, немало долучилися інші “причетні”, проте найбільше на таке враження, закономірно, спрацювала (=не спрацювала), власне, вона. Тому на тлі не рідкісних за новітніх часів подібних “напівпродуктів”¹³⁵

¹³³ Гелитович М. Богородиця... – С. 17.

¹³⁴ Йдеться, насамперед, про немало знищену сучасну ікону на той самий сюжет з церкви Покрову Богородиці в селі Воля Велика, тепер на території Польщі (Музей-замок у Ланьцуті): *Giemza J.* Ikony XVI i XVII wieku w zbiorach Muzeum-zamku w Łańcucie // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki.* – Łańcut, 2003. – П. 18. – Кат. nr 6. У контексті відповідної іконографічної традиції варто також пригадати так само немало знищену ікону кінця XVI ст. “Архангел Михаїл і святий Миколай” з церкви архангела Михаїла в селі Перегримка, тепер на території Польщі (там само): *Ejusdem.* Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-zamku w Łańcucie //

Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – П. 19.

¹³⁵ На жаль, навіть на чолі з найновішою багатотомною “Історією українського мистецтва”. Окремі критичні зауваження з відповідного приводу на матеріалах західноукраїнських земель княжої доби, перемишльської та волинської шкіл малярства княжої доби й пізнього Середньовіччя див.: *Александрович В.* Иконы княжой доби на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // *Княжа доба: історія і культура.* – Вип. 5. – С. 231–246; *Його ж.* Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // *Церковний календар 2012.* Видання Перемишсько-Новосанчівської

альбом-каталог найстаршої частини колекції ікон Національного музею у Львові не випадало би визнавати виданням, здатним повноцінно та адекватно репрезентувати одну з найістотніших складових не тільки самої збірки, а й національної мистецької і культурної спадщини загалом. На жаль, запропоновано надто багато такого, з чим задалегідь не можна погодитися ніяк, що не тільки зовсім не відповідає як завданням належного репрезентування національної культурної традиції, так і актуальному станові її сприйняття й осмислення.

До останнього зауваження необхідно ще також додати – також і порядкування колекцією. На тлі всезагального “розумного ладу та втіхи” про це не прийнято заводити розмов, хоча й загальновідомим є знамените “перенесення” основної частини музейного фонду, втім і переважної більшості ікон, з Вірменського собору, де вони перебували пів століття, до нових приміщень, куди колекція 2004 була перекинута “як дрова” з цілковитим ігноруванням усіх можливих правил збереження та переміщення музейних експонатів. Організатор цієї варварської акції, тодішній директор музею Мирослав Откович недовзі (разом з сином і наступником у керівництві львівською реставрацією під опікою Міністерства культури) опублікував статтю з численними фотографіями цілковито порушених ікон – майже винятково зі збірки музею, які “незаконно” документують результати того знаменитого перенесення¹³⁶. Немало його слідів віднаходиться і в новіших музейних виданнях. Альбом засвідчує достатньо критичний стан окремих навіть найважливіших об'єктів збірки. Досить глянути, зокрема, на доброї якості репродукцію лику тур'ївського “Святого Георгія” (с. 38), аби зрозуміти, що фотографію виконано, коли ікона знаходилася у досить небезпечному стані під загрозою дрібних злущень. Ще очевиднішим сприймається він в лику Богородиці в іконі Богородиці Одигітрії з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Шкло Яворівського р-ну (с. 250) – з численними дрібними здуттями на багатьох ділянках поверхні, а також очевидними зовсім свіжими втратами під рукою Емануїла з сувоєм на фотографії загального вигляду (с. 251). Згадані давніші каталоги засвідчували масове повторне реставрування багатьох ікон після 2004 р., нерідко, – відреставрованих щойно зовсім недавно¹³⁷. Після того, як було привернуто увагу до цього вимовного свідчення справжнього стану збереження музейної колекції та поводження з нею актуальних хазяїв¹³⁸, в аналізованому новому, спеціалізованому, з відповідного огляду, виданні відомостей про реставрацію пам'яток вже шукати марно... Отож, господарі, як видно, виявилися спроможними віднайти і використати нагоду для “самовдосконалення”...

Нотатки при новому виданні унікальної колекції найстарших українських ікон Національного музею, традиційно вже для подібних новітніх музейних здобутків, змушені обходитися достатньо обмеженою, навіть мінімальною кількістю радісних нот. Відкидати значення публікації, звісно, не випадало би з міркувань уже відзначених. Окрім того, вона ще й покликана хоч якось згладити катастрофічну відсутність літератури з відповідної проблематики як

епархії. – [Сянок, 2011]. – С. 138–162; Ковальчук Є. Мистецтво княжої Волині на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // Княжа доба: історія і культура. – Вип. 8. – С. 396–409.

¹³⁶ Откович Т., Откович М. Дослідження середовища домuzeйного зберігання експонатів // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiew-*

na. – Łańcut, 2004. – S. 556–571.

¹³⁷ Див.: Гелитович М. Богородиця...; Її ж. Святий Миколай...

¹³⁸ Александрович В. “...З нього розгортати перед світом хоч дрібну частину ціннощів української культури” // *Пам'ятки України: історія та культура.* – 2013. – № 12. – С. 8.

однієї з показових прикмет нинішнього стану музейного й ширше – загалом наукового та культурного життя в Україні...

Однак з багатого європейського історичного досвіду так організовані й подані зусилля здатні, все ж, пригадати, насамперед, заклик літньої Одисеєвої няньки до юного сина господаря взятися за розум і вміти поводитися з батьківським скарбом...

Проте чи здатні “братися за розум” так “розумні” господарі?..

А сам скарб віддавна проситься, і давно пора...

ДОДАТОК*

Zaloziecky W. R.

Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Teologischen Akademie in Lemberg // *Byzantinische Zeitschrift*. – Leipzig, 1935. – S. 70–77: № 6(70–73. – Abb. 1).

Кожин Н. А.

Украинское искусство XIV – нач. XX вв. Очерки I. – Львов, 1958: № 2(21), 4(22), 6(21). *Skrobucha H.*

Zur Ikonographie des “Jungsten Gerichts” in der Russischen Ikonenmalerei // *Kirche im Osten. Studien zur osteuropäischen Kirchengeschichte und Kirchenkunde*. – Stuttgart, 1962. – Bd. 5. – S. 51–73: № 35(61).

Исаевич Я. Д.

Культура Галицко-Волынской Руси // *Вопросы истории*. – 1973. – № 1. – С. 92–107: № 1(106).

Пуцко В. Г.

Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. Український середньовічний живопис. *Ukrainian Medieval Painting*, Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // *Russia Mediaevalis*. – München, 1978. – V. 5.1. – S. –: № 1(249), 29(249), 30(249), 46(249).

Свенціцька В. І.

Народний живопис // *Бойківщина: історично-етнографічне дослідження*. – Київ, 1983. – С. 287–295: № 1(288), 2(288), 5(289), 6(288), 7(289), 18(289), 20(289), 23(289), 36(289), 58–67(289), 78(289), 81(289), 105(290), 117(290), 118(290), 135(289).

Różycka-Bryzek A.

Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983: № 2(64, 67a**), 7(144), 32(144), 38(144), 122(176), 138(177).

Овсійчук В. А.

Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття (Нариси з історії українського мистецтва). – Київ, 1985: № 3(52), 4(49, 52), 5(52), 6(43, 48, 52), 18(50), 23(52), 29(51, 52), 30(53), 31(58), 32(53, 53, 54), 33(54, 61), 34(54), 35(54), 36(55), 38(58), 44(51, 55), 46(59), 52(52), 81(58), 18), 05(5107(52), 117(56), 119(56), 121(18), 126(47, 50, 56)***.

Свенціцька В.

Стрітення // *Україна*. – 1990. – № 26. – С. 12: № 7 (12), 38 (12), 44 (12).

* Оскільки достатньо численні позиції літератури, не використані в альбомі-каталозі, складно подати в звичайному рецензійному огляді, додається перелік важливішої не врахованої літератури з номерами поодиноких позицій каталогу та сторінками (в дужках), на яких вони фігурують у тій чи іншій публікації, сторінки, на яких відтворено ілюстрації, відзначено курсивом. Час появи

рецензованого видання, звісно, обумовив звернення до літератури, випущеної перед кінцем попереднього року.

** Номер відповідає нумерації ілюстрацій на окремих аркушах, враховані в бібліографії каталозі М. Гелитович.

*** Виділено сторінки з ілюстраціями, врахованими в бібліографії при каталозі М. Гелитович.

Пуцко В. Г.

“Темные века” в истории украинской и белорусской живописи // Наш радавод. Материали міжнародної наукової конференції по регіональній історії Восточної Європи “Культура народів Великого Княжства Литовського і Белоруссии XIII – нач. XX в.”. – Гродно, 1991. – Кн. 3, ч. 2: Церковь и культура. – С. 366–374: № 1(369), 2(371), 6(371), 7(368, 372), 20(371), 32(371), 33(373), 122(371).

Пуцко В.

Українська ікона у візантійсько-слов'янському контексті // Церковний календар 1994 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – Сянок, 1993. – С. 88–100: № 1(94), 7(94, 95), 17(283), 20(95), 23(91), 27(289), 28(289), 30(283, 284), 32(95, 95), 45(289), 46(289), 122(95).

Александрович В.

Львівська ікона Богородиці 1534 року // Релігія в Україні. Дослідження, матеріали. – Львів, 1994. – Вип. 2. – С. 10–25: № 18(24–25), 126(23)

Александрович В.

Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці // Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія ідей. – Київ, 1994. – Т. 3. – С. 47–67: № 86(60).

Батихан О.

Мистецька україніка в щорічнику “Памятники культуры. Новые открытия”. Москва-Ленинград, 1974–1989 // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1994. – Т. 227: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 478–493: № 20(490).

Біскупський Р.

Проблематика українського іконопису в аспекті впливу мистецтва Східної Церкви і властивих йому самобутніх рис // Церковний календар 1995 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок. 1994]. – С. 84–99: № 3(93), 27(88), 29(88), 30(88), 33(93), 37(91, 93), 39(93), 79(88), 109(91, 98), 127(89), 129(91).

Александрович В.

Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. – Луцьк, 1995. – С. 9–11: № 86(9).

Александрович В.

Так звана “найстарша українська ікона в польських колекціях” // Перемиські дзвони. – 1995.– № 1(18). – С.4–6: № 2(5), 6(5) № 20(5).

Александрович В.

Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – № 3. – С. 168–173: № 3(170), 4(170), 5(170), 6(171), 7(171), 12(173), 13(171, 173), 14(173), 15(173), 16(173), 17(171, 173), 20(170), 30(170, 171, 172), 88(172), 122(170).

Пуцко В.

Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. 1994–1995. – Kraków, 1995. – Т. 3–4. – С. 413–430: № 18(417) № 126(420).

Цодикович В. К.

Семантика іконографії Страшного суда в руском искусстве 15–16 веков. – Ульяновск, 1995: № 35(17, 19, 27, 35, 48, 50, 54, 126), 36(17, 19, 35, 48, 50, 54, 56, 126–127, 231–234).

Риско В.

Ukrainos ikonų tapyba Paleologų ir italų renesanso fone // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 1995. – Т. 5: Lietuvos dailė europiniame kontekste. – S. 142–164: № 18(149, 150), 28(144), 29(143, 144), 30(143, 144), 148(144), 109(157, 158).

Александрович В.

Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михаїла у Флоринці // Церковний календар 1997 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1996]. – С. 86–95: № 18(87), 109(92).

Александрович В.

Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво // Берестейська унія і українська культура XVII століття. Матеріали Третіх “Берестейських читань” Львів-Київ-Харків, 20–23 червня 1994 р. – Львів, 1996. – С. 129–143: № 7(133–134), 39(134).

Александрович В.

Українська мистецька культура XVI ст.: перші кроки до західноєвропейської традиції // Діалог культур. Матеріали Перших наукових читань пам’яті Дмитра Чижевського, Кіровоград–Київ, 17–19 жовтня 1994 р. – Київ, 1996. – С. 99–109: № 17(103), 30(104), 39(101), 81(102), 88(100), 105(102), 117(13, 104), 118(103, 104), 119(103, 104), 129(102).

Александрович В.

Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станілі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам’яті Михайла Драгана. Доповіді та повідомлення 25–26 червня 1996 року м. Дрогобич. – Дрогобич, 1997. – С. 8–12: № 1(8), 6(8–10)*, 16(10), 20(8, 10), 49(9), 87(10), 135 (9).

Александрович В.

Регіони розвитку української малярської традиції у XVI столітті // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1998. – Вип. 33. – С. 42–49: №74(44). Коць-Григорчук Л.

Володимир Овсійчук. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – 480 с.; іл. // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 640–643: № 2(641, 642), 6(641), 7(641, 642), 20(642)

Пуцко В.

Богородична ікона з Флоринки // Церковний календар 1999. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1998]. – С. 105–114: № 109(112).

Biskupski R.

Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. Sanok, 1998: № 79(7, 7)

Александрович В.

Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72: № 1(58), 20(58, 60), 86(65, 67).

Александрович В.

“Ікона каграска”: фігура звеличення – фігура замовчування // Український гуманітарний огляд. – Київ, 1999. – Вип. 2. – С. 143–160: № 1(151), 2(151), 6(151), 16(151), 88(159), 89(159).

* У М. Гелитович при зверненні до статті, як уже відзначено, наведено тільки згадку

про цю ікону й подано відкликання до сторінок, на яких опублікована вся стаття разом з покликами (с. 289).

Александрович В.

Традиції мистецької культури княжої доби у волинських іконах XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 36–43: № 6(40), 7(43), 16(43), 18(39), 20(43), 89(43).

Biskupski R.

Król Chwały – Spas w siłach z Nowosielec i Matka Boska Hodigitria z Doliny. Ikony z drugiej połowy XV wieku. Sanok, 1999: № 3(23), 4(23), 12(23), 18(20, 23), 24(20), 29(23), 39(23), 52(23), 53(23), 58–67(23), 107(20), 123(19, 23), 125(19), 126 (19, 23), 127(19, 19).

Giemza J.

Kształtowanie się malarskiego wystroju drewnianej cerkwi w XVI–XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża // Rzeszowska Teka Konserwatorska. – Rzeszów, 1999. – T. 1. – S. 63–94: № 12(70), 13(70), 14(70), 15(70).

Kruk M. P.

Związki południowe malarstwa ikonowego XV–XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie tematu Ukrzyżowania // Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku / Pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana. – Łańcut, 1999. – S. 49–72: № 37(56), 39(51, 59), 41(54, 55, 56), 81(53, 54, 55, 60), 105(54, 55), 129(52, 53)

Александрович В.

Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000: № 5(44), 126(84).

Александрович В.

Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідомий сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 76–98: № 18(91), 39(92), 141(85).

Aleksandrowycz W.

Ukraińskie malarstwo religijne drugiej połowy XIV–XVI wieku: “spotkanie Wschodu i Zachodu” // Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie / Pod redakcją prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko. Lublin, 2000. – S. 56–83: № 2(59), 3(58), 4(58), 5(58), 6(60), 7(59), 12(60), 13(60, 66), 16(60, 61), 18(69), 20(58), 30(61, 64), 36(66), 39(66), 50(67), 81(70), 87(59), 88(59), 89(59), 95(69), 105(70), 106(59), 109(69), 117(71), 118(71), 119(71)

Biskupski R.

Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. Przemysł, 2000. T. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 157–164: № 11(163), 12(163), 18(161), 24(161), 26(161), 35(161), 36(161, il. 7), 39(162, il. 8), 44(163), 53(162), 85(160), 107(161), 109(164).

Deluga W.

Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000: № 44 (53).

Kruk M. P.

Motywy świątyni w tłach scen złożenia świętego do grobu w ikonach diecezji przemyskiej // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemysł. 2000. – T. 5: Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele Powszechnym. – S. 191–208: № 44(192, 195), 88(192, 193, 202).

Александрович В. С.

Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 275–302; 425–446; 654–701: № 2(290), 3(286), 4(286), 5(288), 6(287, 288), 7(284, 290), 11(280, 292), 12(280, 284, 285, 292), 14(280, 292), 16(288, 291), 18(286, 433, 440), 20(288, 290), 27(284), 28(283), 29(432), 30(281, 284), 32(433), 33(433), 37(433), 39(431, 433, 436), 88(288, 290), 89(288, 290), 107(433), 118(437), 119(437), 126(432, 437, 440).

Александрович В.

Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: “зустріч Сходу та Заходу” // Молода нація. – Київ, 2001. – Ч. 3: Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.). – С. 5–51: № 2(13, 25), 3(10–11, 24), 4(10–11, 24), 5(11, 24), 6(14), 7(13), 11(15), 12(15), 13(15, 26), 14(15), 16(14, 15), 18(30, 31), 20(11), 27(25), 28(25), 30(16), 31(27), 36(26), 39(26, 34), 81(34), 87(12), 88(12, 21), 89(12), 95(31), 105(33), 106(12), 109(32, 33), 117(35), 118(35), 119(35).

Александрович В.

Храмова ікона Покрови Богородиці з церкви у Рихвалді (Овчарах) // Церковний календар 2002. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001]. – С. 121–132: № 86(121–132, 123), 89(125).

Батихан О.

Традиції церковного мистецтва в історичній Перемишльській єпархії // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 276–284: № 13(278), 81(279), 127(278).

Біскупські Р.

Роз’ягтя з церкви у Рихвалді (Овчари). Ікона 2-ої половини XV віку // Церковний календар 2002. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001]. – С. 108–120: № 37(118, 119), 39(117, 118, 119), 42(118), 129(119)

Пуцко В.

Богородична ікона з Флоринки // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 190–192: № 109(191).

Сидор О.

Ікона Страшного Суду з Вільшаниці. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ // Літопис Національного музею у Львові. – 2001. – № 2(7). – С. 79–96: № 35(90), 36(90).

Aleksandrowycz W.

Ukraińska sztuka religijna do końca XVIII wieku // Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Spotkania polsko-ukraińskie. Studia ukrainica. – Warszawa, 2001. – Т. 11–12. – S. 110–123: № 1(116), 2(16), 3(116), 4(116), 5(116), 6(116), 20(116).

Александрович В.

Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 25–33: № 5(25–26), 6(26, 27), 49(27), 118(27), 135(27).

Александрович В.

Вінкельман по ціцеронах, або про “іконокарпатознавство” ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + II. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 346–362: № 16(356), 32(359), 33(359), 107(356), 126(356).

Александрович В.

Мистецтво “галицького регіону”: співвідношення традиції та впливів у його еволюції до кінця XVIII століття // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze. Studia ukrainica*. – Warszawa, 2003. – Т. 15–16. – С. 11–23.

Александрович В.

“Покрова Богородиці” з ілюстрацій “Анфологіону” 1619 р. друкарні Києво-Печерського монастиря як переказ київської іконографічної традиції XV–XVI століть // *Могилянські читання 2002. Збірник наукових праць. Музейна справа в Україні на зламі тисячоліть*. – Київ, 2003. – С. 5–15: № 7(11), 86(8, 9, 12), 89(11).

Александрович В.

Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000. – 207 s. + 73 il. // *Ковчег. Науковий збірник із церковної історії*. – Львів, 2003. – Ч. 4: Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків Центрально-Східної Європи. – С. 273–283: № 3(282), 4(282), 5(282).

Біскупські Р.

Про дві XVI-вічні загублені ікони – Мандиліон – (Нерукотворний Спас) та Різдва пресвятої Богородиці з церкви у Королеві Руській // *Церковний календар 2004 рік. Видання Перемисько-Новволосанківської єпархії*. [Сянок, 2003]. – С. 104–119: № 33(111, 113), 46(111, 113).

Aleksandrowycz W.

Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowisko przemyskie do początku XVI wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*. – Łańcut, 2003. – S. 53–73: № 2(59), 11(59), 12(59), 13(59), 14(59), 15(59), 18(60, 61), 27(59), 39(60), 45(62), 46(61–62), 48(62), 49(62), 84(64), 88(60), 89(60), 97(63), 102(63), 105(63), 107(63).

Sygowski P.

Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*. – Łańcut, 2003. – S. 307–380: № 74(341, 351).

Пуцко В.

Про церковне малярство України XIV ст. // *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник 2004*. – Львів, 2004. – Кн. 2. – С. 513–517: № 2(514), 3(514), 4(514), 5(514), 6(514), 7(514), 12(514), 14(514), 16(514), 20(514), 28(514), 37(514).

Aleksandrowycz W.

Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 261–292: № 3(275), 4(275), 5(276, 278), 6(279), 11(281), 12(279, 280), 13(279), 14(279, 280), 15(280), 16(278, 280), 17(279), 20(276, 278), 30(280), 88(277), 89(277), 105(278), 122(282).

Aleksandrowycz W.

Średniowieczne ikony Pokrowu Matki Boskiej z terenów eparchii przemyskiej // *Między Polską a Rusią / Pod red. Marii Starnawskiej*. – Siedlce, 2004. – S. 119–130: № 7(127), 86(124–125, 128).

Biskupski R.

Ikona Zaśnięcia Matki Boskiej z końca XV wieku w cerkwi w Andrzejówce // Series Byzantina. – Warszawa, 2004. – Т. 2. – S. 123–129: № 45(127), 46(127), 47(127), 48(127).

Biskupski R.

O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 234–260: № 33(258), 46(258), 47(244, 253), 85(244).

Różycka-Bryzek A.

Malarstwo ścienne bizantyńsko-ruskie // Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza / Pod red. A. S. Labudy i K. Sekomskiej (Dzieje sztuki w Polsce. – Т. 2, cz. 3). – Warszawa, 2004. – S. :. № 6(174).

Sygowski P.

Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (do czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane) // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 307–380: № 74(351).

Александрович В. С.

Ікони, українські ікони // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–ІІ. – С. 432–439: № 1(434), 2(435), 3(435), 4(435), 5(435), 6(435), 7(435), 11(435), 12(435), 13(435), 14(435), 15(435), 16(435), 20(435), 27(435), 83(436), 117(435–436), 119(436) 126(436), 128(436), 129(436).

Александрович В.

Малярство XIII–XVIII століть давньої Холмської єпархії східного обряду // Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie (Materiały Międzynarodowej Konferencji “Sztuka Sakralna Pogranicza”, Lublin, 13–14.10.2005 r.). – Lublin, 2005. – С. 87–92: № 74(88).

Александрович В.

Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 116–135: № 1(127), 3(125), 4(125), 5(125), 20(118), 87(123).

Жишкович В.

Образ Христа Пантократора в українській іконі XV – першої половини XVI ст. // Волинська ікона. Дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 18–22: № 27(19, 20), 28(19), 29(18, 19), 30(19, 20), 79(19, 20).

Коць-Григорчук Л.

Знаменна данка // Слово і доля. Збірник на пошану Уляни Єдлінської. – Львів, 2005. – С. 47–58: № 2(57), 7(57), 18(49, 50, 53, 55, 56), 28(55), 79(55).

Радомська В., Колпакова Н.

Ikona “Св. Георгій Змієборець” II пол. XIV ст. зі збірки “Студіон” монахів-студитів монастиря св. Обручника Йосифа (дослідження і атрибуція) // Волинська ікона. Дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2005. – Вип. 12: Матеріали XII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2005 року. – С. 9–18: № 6(14), 49(14), 118(14).

Степовик Д. В.

Іконостворчість та українське ікономалярство // Енциклопедія історії України. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–ІІ. – С. 440–445: № 18(441).

Тумо S.

La pittura d'icone in Ukraina occidentale e Bielorussia XV–XVI secolo // Felmy R. Ch., Lory B., Tumo S., Velmans T., Vocotopoulos P. L. Le icone. Il viaggio da Bisanzio al'900 / A cura di T. Velmans. – Milano, 2005. – P. 199–225: № 2(238), 7(214), 14(238), 15(215), 18(211, 214), 24(220, 238), 33(220, 222), 35(214), 109(238).

Александрович В.

Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49: № 2(43), 5(41), 6(41), 7(42–43), 20(41), 27(46), 108(40–41).

Александрович В.

Образотворче мистецтво // Історія Львова: У 3 т. – Львів, 2006. – Т. 1: 1256–1772. – С. 202–208: № 11(202), 16(202), 30(202), 117(202), 18(202), 119(202), 126(202, 203), 128(203), 129(202).

Біскупські Р.

Ікона з 2 половини XV ст. століття з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Ванівці (Węglówce) // Церковний календар 2007. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. [Сянок, 2006]. – С. 89–95: № 39(91, 93), 42(89–95, 90), 129(91).

Пуцко В.

“Богородиця Десятинна” – міф чи історична реалія? // Ruthenica. – 2006. – Т. 5. – С. 162–169: № 86(168).

Александрович В.

Пам'ятки малярства Перемиської єпархії найдавнішого періоду // Церковний календар 2007. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2006]. – С. 96–107: № 1(98), 7(99), 58–67(99), 86(99).

Александрович В.

“Богородиця Десятинна”: де міф, а де історична реалія // Ruthenica. – 2007. – Т. 6. – С. 322–337: № 86(336).

Александрович В.

Ks. Michał Janocha. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. Warszawa: Heriton, 2001. 560 s. +281 il. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2007. – Ч. 5. – С. 389–398: № 2(394), 7(394).

Александрович В.

Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17: № 30(15, 16).

Александрович В.

Чи була ікона Страстей Христових у київському Софійському соборі перед початком XV століття? // Софійські читання. Матеріали III науково-практичної конференції “Пам'ятки національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки. – Київ, 2007. – С. 37–48: № 39(39), 129(39).

Groniek A.

O wątku ewangelicznym w bizantyńsko-ruskich malowidłach w wiślickiej kolegiacie // Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. – Kraków, 2007. – Т. 1. – S. 179–188: № 37(183).

Grotowski P. L.

Motyw gotyckiej zbroi płytowej jako wczesny przejaw okcydentalizacji w ruskim malarstwie ikonowym XV wieku // Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi

Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. – Kraków, 2007. – Т. 2. – С. 47–56: № 37(53, 54), 118(55, il. 5), 119(54).

Александрович В.

Ансамбль ікон // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 38–39: № 3(38), 4(38).

Александрович В.

Богородиці іконографія // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 123–124: № 86(124).

Александрович В.

Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 18–31: № 6(22), 24(29), 30(25), 95(26), 109(26), 110(26), 111(26), 126(22), 138(25).

Александрович В.

Галицько-Волинського князівства мистецтво // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 229–232: № 1(230), 2(231), 3(231), 4(231), 5(231), 7(231), 20(231).

Александрович В.

Нова експозиція українського релігійного мистецтва в Польщі // Пам'ятки України: історія та культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 68–79: № 8(70), 20(79), 91(72), 95(72), 110(71).

Александрович В.

Покрову Богородиці іконографія // Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 885–886: № 86(886).

Александрович В.

Українська пізньосередньовічна іконографія Христа та Богородиці зі святим покровителем храму // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 31–36: № 12(32), 48(35), 95(34), 119(35), 139(35).

Бурковська Л.

Клейма житійних ікон св. Миколи Мірлікійського в зв'язку з їхньою текстовою основою // Пам'ятки України: історія та культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 24–37 № 11(25), 12(25, 26*, 27, 29, 30, 32, 33), 44(26, 28, 30, 31, 31, 32, 33, 34, 34, 35), 45(27–28), 89(27), 92(28, 34, 35,), 94(24, 31).

Сидор О. Іконопис // Енциклопедія Львова. – Львів, 2008. – Т. 2: Д–Й. – С. 530–533: № 126(530).

Бурковська Л.

Клеймо “Хрещення св. Миколи” в українських житійних іконах св. Миколи Мірлікійського. Гіпотеза виникнення сюжету // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 73–76: № 91(75), 94(74, 74, 75).

* Відповідно до теми статті, в ілюстраціях

відтворено винятково поодинокі сюжети історичних циклів.

Aleksandrowycz W.

Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – Т. 51. – С. 21–32: № 18(27), 117(29), 118(29).

Александрович В.

Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 17–27: № 1(18, 24), 2(26), 3(18), 4(18), 5(18), 7(26), 8(18), 9(18), 11(26).

Александрович В.

Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2009. – Вип. 13–14. – С. 38–72: № 7(58).

Мельник В.

Надпортальна фреска XIII століття Вознесенської церкви в Лужанах поблизу Чернівців й образ святого Юрія Змієборця у малярстві Галицько-Волинського князівства // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 28–30: № 5(28), 6(28, 29). Христос-Пантократор із села Вовче (Перемишль) кінець XIV – початок XV ст. – Львів, 2009: № 27.

Himka J-P.

Last Judgment Iconography in Carpatians. – Toronto; Buffalo; London, 2009: № 35(25, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 43, 44, 46, 47, 48, 49–50, 52, 54, 55, 55, 58, 62, 70, 84, 108, 234), 36(25, 28, 29, 34, 35, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49–50, 52, 58, 59, 59, 61, 61, 62, 62, 64, 65, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 229).

Александрович В.

Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля. – Київ, 2010. – С. 1029–1049: № 2(1034, 1036, 1038), 3(1031, 1046), 4(1041, 1046), 5(1041, 1046), 6(1029, 1040, 1041), 7(1036, 1037, 1038, 1047), 8(1038–1049, 1040, 1041), 16(1044), 27(1044), 28(1044).

Александрович В.

Монументальне малярство // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 904–924: № 3(912), 4(912), 6(911), 7(911), 11(910, 914), 12(909, 910), 13(910, 912), 14(910), 15(910), 30(911, 914), 50(911).

Александрович В.

Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010: № 1(168, 169, 189), 2(112), 3(116, 118, 255, 289, 339), 4(116, 118, 255, 289, 339), 6(105, 112, 115, 116, 168), 7(115, 118, 125, 151, 155, 156, 157, 311, 353, 356), 8(110, 112, 169), 9(110, 112, 115, 121), 11(263), 12(250, 338), 13(229), 14(115), 16(256), 18(61, 266, 324), 20(255, 349), 25(112), 26(113), 29(113), 33(286), 36(321, 329), 37(156, 259), 42(268), 43(267, 352), 50(324), 54(305), 55(305), 58–67(339, 342), 80(305), 86(14, 19, 28, 65, 67, 78, 80, 90, 125, 127, 138, 157, 158, 173, 174, 179, 180, 188, 190, 201, 204, 205, 206, 207, 212, 216, 219, 220, 223–269, 225, 238, 249, 252, 253, 257, 259, 260, 280, 281, 284, 286, 287, 288, 316, 318, 335, 351, 355, 356, 357, 367, 372, 381, 393, 401), 89(237, 250), 97(233, 266), 98–100(266), 102(265), 105(268), 107(265), 108(265), 110(249, 263), 110(249), 113(265, 266) 128(254), 141(115).

Ошуркевич Л.

Гаптування // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 1003–1013: № 17(1012), 32(1012), 50(1012).

Скоп Л.

До проблеми дослідження галицького іконопису XV–XVI ст. // Софійські читання. – Київ, 2010. – Вип. 5. Матеріали 5 міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва” (Київ, 28–29 травня 2009 р.). – С. 156–162: № 1(156–158, 157), 3(160), 4(160), 6(158–159), 7(158–159), 8(159), 9(159), 27(159), 24(160), 126(161).

Ямборко О.

Ткацтво // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 1014–1023: № 33(1015, 1016, 1021), 46(1015, 1015), 126(1017, 1019, 1020).

Aleksandrowycz W.

Źródła literackie oraz tradycja ikonograficzna w przedstawieniach Pokrowu Bogurodzicy // Dajles historijos studijos. – Vilnius, 2010. – Т. 4: Socialinių tapatumų reprezentacijos. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūroje. – S. 361–382: № 86(363, 365, 371, 377).

Александрович В.

Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 154–179: № 1(156, 156, 166–167, 178), 2(175), 3(154), 4(154), 5(157), 6(155, 156), 7(175), 8(167), 9(174–176), 20(163), 89(163, 177).

Александрович В.

Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю” – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 163–188: № 1(167, 168–173), 8(179–182), 20(166).

Александрович В. С.

Ікона // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 277–281: № 1(278), 2(279), 3(279), 4(278, 279), 5(279), 6(279), 7(279), 8(278), 9(278–279), 12(279), 13(279), 14(279), 20(279), 30(279), 117(279), 119(279), 126(279).

Александрович В.

Ікони княжої доби на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 5 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 231–246: № 2(242), 3(240), 4(240), 5(240), 6(242), 7(243), 8(239, 241), 9(240), 20(241, 243).

Александрович В.

Ікони часів князя Лева Даниловича // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ, 2011. – Вип. 11. – С. 307–326: № 1(311–312, 318), 8(312–313, 318), 9(315–316, 319), 59(311).

Александрович В.

Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 36–48: № 30(39).

Александрович В.

Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Pokrowu Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андроніві поблизу Кобрини // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71: № 86(57, 63).

Александрович В.

Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2011. – № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 24–25 листопада 2011 р. – С. 57–70: № 39(61, 62), 42(61, 61, 68), 81(62, 62), 82(61), 83(63, 64), 105(61), 129(58).

Бурковська Л.

Ікона “Святий Миколай з житієм” кінця XIV – початку XIV століть з церкви св. Параскеви в селі Радруж // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 145–163: № 11(148, 152), 12(145–162), 44(148, 154, 156), 45(148), 94(158).

Канарська-Луцан О.

Ікона “Спас Нерукотворний” із збірки Володимир-Волинського історичного музею: порівняльна характеристика іконографії та спроба атрибуції // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 164–176: № 13(170, 3*), 14(170), 15(170), 21(170, 174), 22(170–171), 23(170, 172, 174, 6), 34(171, 172, 174) 47(170, 10), 69(173), 84(171, 172, 174, 5), 139(174).

Маиоров О.

Галицько-волинський князь Роман Мстиславович, володар, воїн, дипломат: У 2 т. – Біла Церква, 2011. – Т. 2: № 2(418, 419–421, 445), 7(439–443, 441), 16(420, 421), 38(421, 422).

Маиоров А. В.

Русь, Византия и Западная Европа. Из истории внешнеполитических и культурных связей XII–XIII вв. (Studiorum Slavicorum Orbis. – Т. 1). – Санкт-Петербург, 2011: № 2(368–369, 368, 387, 388), 7(383–386, 384, 387, 389), 16(369, 369), 38 (369, 370).

Сидор О.

Підписані та датовані ікони (Збірка Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2011. – Т. 261: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 561–597: № 7(571).

Radruż. Kresowe dziedzictwo. – Lubaczów, 2011: № 12(20), 14(62), 15(66–67), 17(64–65).

Александрович В.

Дві версії ікони кінного святого Георгія з церкви Собору Іоакима і Анни у Станілі та церкви Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику. Іконографічний аспект дослідження // Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. Альбомне видання / Упорядник о. Севастіян Дмитрух. – Львів, 2012. – С. 10–19: № 1(11), 6(11, 12), 16(15–16), 20(11), 49(14), 87(16).

Александрович В.

Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. Альбомне видання / Упорядник о. Севастіян Дмитрух. – Львів, 2012. – С. 10–19: № 6(26).

Александрович В.

Новий приклад малярства монументального ранньопалеологічного зразка в іконі Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 6 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 219–259: № 2(226), 3(221, 241), 4(221, 241), 5(221), 6(248), 8(249, 250–251, 258), 9(219–259, 223, 233, 235), 11(226), 12(226), 13(226), 14(226), 15(26), 16(226), 18(243), 20(222, 248), 46(251).

Александрович В.

Київська іконографія початку XVII століття у переказі книжкової гравюри. Особливості “празникового” циклу ілюстрацій Анфологіону 1619 року // Історія

* Тут і далі цифри відповідають нумерації ілюстрацій на вклеєних аркушах після с. 168 (№ 3–5) та 172 (№ 10).

релігій в Україні. Науковий щорічник 2012 рік. – Львів, 2012. – Кн. 2. – С. 460–471: № 15(463).

Александрович В.

Комплекс ікон передвітарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – № 32–33: Матеріали V Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво”, Львів, 23–24 листопада 2012 р. – С. 41–60: № 2(47, 47, 48), 3(47, 47, 48), 4(47, 48, 48), 6(51), 8(50, 53), 9(52), 11(53), 12(53), 31(46), 49(60), 86(52, 53), 87(52), 89(59, 51), 93(52).

Александрович В.

“Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк, 2012. – Вип. 3. – С. 7–16: № 2(9, 10), 3(8), 4(8), 6(8), 9(8), 31(10), 50(10).

Александрович В.

Найдавніші ікони Богородиці Перемишльської єпархії // Церковний календар 2013. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2012]. – С. 135–146: № 3(141, 142), 4(141, 142), 5(141, 142), 9(140–142), 20(141).

Гелитович М.

“Юрій Змієборець” зі Станілі // Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. Альбомне видання / Упорядник о. Севастіян Дмитрух. – Львів, 2012. – С. 29–31: № 6(29–31, 29), 7(29).

Друль М.

Техніко-технологічні дослідження ікон “Юрій Змієборець” зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та музею монастиря студитського уставу святого обручника Йосипа “Студіон” // Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. Альбомне видання / Упорядник о. Севастіян Дмитрух. – Львів, 2012. – С. 32–36: № 6(32–36, 35, 36).

Пуцко В.

Український іконопис від другої половини XIII до середини XVI століття // Церковний календар 2013. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2012]. – С. 86–127: № 1(89, 90), 2(96, 96), 3(95), 4(95) № 6(97, 97, 98), 7(98–99, 99), 12(102–103, 102), 20(98, 98), 23(112, 112), 27(101, 101), 32(107), 33(107, 108), 34(107), 35(107), 36(105–106, 105, 37(103, 104), 39(104, 104–105), 50(109), 69(109, 109), 81(117, 117), 122(112, 113), 126(115–116, 116).

Aleksandrowycz W.

Trimorfon z Chrystusem w chwale na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy Trójcy Przenajświętszej // Od Kijowa do Rzymu. Z dziejów stosunków Rzeczypospolitej ze Stolicą Apostolską i Ukrainą / Pod red. M. R. Drozdowskiego, W. Walczaka, K. Wiszowatej-Walczak. – Białystok, 2012. – S. 1027–1041: № 3(1037), 4(1037), 5(1037), 16(1035), 17(1033), 30(1032), 50(1033), 110(1039).

Александрович В.

“...З нього розгортати перед світом хоч дрібну частину цінностей української культури” // Пам’ятки України: історія та культура. – 2013. – № 12. – С. 2–13: № 91(3).

Александрович В. Перша експозиція Національного музею у Львові // Пам’ятки України: історія та культура. – 2013. – № 12. – С. 24–39: № 4(32), 89(29, 30).

Александрович В.

Не зовсім звичайна монографія “незвичайного князя” [рец. на кн.]: Майоров О. Галицько-волинський князь Роман Мстиславич, володар, воїн, дипломат: У 2 т. – Біла Церква, 2011. – Т. 1–2 // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2013. – Вип. 7. / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 295–313: № 2(30), 38 (303).

Александрович В.

Українські ікони святих зі скороченим історичним циклом (недооцінений аспект традиції княжої доби у мистецтві пізнього Середньовіччя та Нового часу) // Збірник матеріалів Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення” 6–7 грудня 2013 р., м. Львів. Музей Українського Католицького Університету. – Львів, 2013. – С. 15–31: № 6(17), 8(15–17, 16), 9(17), 46(19), 88(18), 92(15), 93(19), 109(26), 120(18).

Александрович В.

Українські пізньосередньовічні намісні ікони Спаса та Богородиці на престолі // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво” м. Львів, 22 листопада 2013 року. – Львів, 2013. – С. 218–231: № 2(221), 30(222), 32(221), 69(222, 229), 95(222), 101–103(221), 109(225, 226, 230), 110(220–222, 228), 111(220, 221, 222, 228).

Гелитович М.

Роль митрополита Андрея Шептицького у збереженні українського іконопису // Пам’ятки України: історія та культура. – 2013. – № 12. – С. 14–23: № 2(16, 19).
Макоїда О.

Українські ікони “Страсті Христові” XV–XVI століть: стилістика та іконографія // Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. Науковий збірник. Матеріалів Міжнародної конференції м. Львів, 6–7 грудня 2013 року. Музей Українського Католицького Університету. – Львів, 2013. – С. 32–40: № 32(34), 33(34), 34(34), 35(34), 37(34), 39(33–35, 36), 41(35), 81(36), 82(36–37), 105(35–36, 37).

Мельник В.

Тенденція до заміни монументальних розписів іконами в інтер’єрах західноукраїнських церков // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво” м. Львів, 22 листопада 2013 року. – Львів, 2013. – С. 266–272: № 3(269, 272), 4(269), 5(270, 272), 12(270, 272), 20(279)
Biskupski R.

Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Т. 1. – Sanok, 2013: № 3(97, 137), 4(97, 137), 8(159), 11(113, 114, 117, 121, 126), 12(97, 113, 117, 124, 126, 134, 167), 18(96, 97), 27(77, 77), 26(161), 28(77, 77, 78), 29(76, 77, 77, 78, 97), 30(77, 78), 31(85), 33(105, 149), 34(137), 37(105, 107), 39(97, 104, 104), 44(113, 116, 117, 123, 124, 125, 126, 127, 133, 165, 166, 167, 167, 168), 45(113, 114, 119, 124, 127, 134), 46(149), 50(85, 90), 52(97, 114), 53(97, 114, 124, 145), 58–67(97), 68(144), 79(76, 77, 77, 80), 86(108, 108, 138, 138, 161), 88(80, 124, 151, 159), 89(113, 116, 117, 119, 124, 165), 91(113, 120, 134, 159), 92(113, 119, 120, 121, 124, 127, 134, 135), 93(113, 123, 124), 94(113, 114, 121, 123, 168), 95(85, 143, 147, 149, 150, 155, 156, 157, 158, 159), 105(107), 106(80), 107(96), 109(159), 111(85), 114(173), 119(144), 115(144), 120(124), 123(96), 125(96), 126(96, 97), 127(94, 96), 129(106, 107), 137(144), 138(77, 78), 139(144), 142(143, 158).

Winnicka K.

Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Sanok, 2013. – Т. 2: № 2(100), 23(117), 31(114), 97(114), 104(114).

Himka J.-P.

The Last Jugment Icon of Mshanets. Journal of Ukrainian Studies. – 2008–2009. – V. 33–34: Tentorium Honorum Essays Presented to Franl E. Sysyn on His Sixtieth Birthday. – P. 219–226: № 36(219–226).

Інститут українознавства імені Івана Крип’якевича НАН України