

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

КАТАЛОГ УКРАЇНСЬКИХ ІКОН XVI СТОЛІТТЯ ЗБІРКИ ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ В СЯНОКУ

[Рец. на]: *Winnicka K. Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Sanok, 2013. – Т. 2. – 139 s., il.*

Колекція українських середньовічних ікон Історичного музею в Сяноку докладніше відома від 1960-х років із чималої кількості публікацій не тільки в Польщі, а й Україні, особливо в останні десятиліття немалою пожвавлення українських історично-мистецьких досліджень. 2013 р. музей видав два окремих каталоги ікон XV та XVI ст. Найстарішу частину музейного фонду, з-перед початку XVI ст., опрацював довголітній охоронець збірки, знаний польський історик українського церковного мистецтва Ромуальд Біскупський (1935–2008)¹, а наступний розділ підготувала до друку її опікун – Катажина Вінніцка².

Ікон XVI ст. у сяноцькому музеї, закономірно, більше від найдавніших, каталог яких нараховує тільки 11 позицій, – у ній 36 пам'яток. Сам склад теж відмінний від достатньо однорідної³ давнішої частини колекції внаслідок як особливостей еволюції пізньосередньовічного малярства перемишльського кола XVI ст., спадщина якого домінує в музеї, так і історії комплектування збірки. Тільки перші десятиліття століття відображають позиції з визначним місцем серед тогочасного доробку не лише перемишльського осередку, а й українського релігійного малярства загалом.

¹ *Biskupski R. Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów / R. Biskupski. – Sanok, 2013. – Т. 1.*

² *Winnicka K. Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów / K. Winnicka. – Sanok, 2013. – Т. 2.*

³ Одинокий виняток – ікона Спаса з церкви Св. Кузьми і Дем'яна у Війському поблизу Сянока. У польській літературі її вже традиційно датують другою половиною XV ст. Див.: *Biskupski R. Ikony...* – Nr 1 (з давнішою літературою). Однак докладніший аналіз привів до висновку, що насправді війський образ репрезентує пізню стадію монументального стилю ранньопалеологіського зразка періоду з-перед утвердження й домінування на місцевому ґрунті власного варіанта малярства зрілих Палеологів й належить, щонайпізніше, до середини XIV ст. Увагу до цього його місця в історії українського малярства привернуто: *Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави / В. Александрович. – Львів, 1999. – С. 29–31. Надалі зазначене датування наводилося неодноразово. Докладніше коротке обґрунтування такої пропозиції див.: Його ж. Науковий каталог найбільшої збірки українських ікон XV століття у Польщі Biskupski R. Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Sanok, 2013. – Т. 1. – 192 s., il. // Ruthenica (друкується).*

Далі в руслі загальних тенденцій еволюції як самого професійного середовища⁴, так і все ще мало осмисленої творчості його та орієнтованих на нього майстрів розбудованої щонайпізніше від середини століття мережі скромніших дочірніх осередків⁵, спостерігається очевидний і достатньо глибокий занепад традиції й домінування в малярській культурі продукції саме регіонального походження⁶. Доробок митців власне цього кола переважає й у музейній колекції ікон XVI ст.

На відміну від каталогу старшої частини збірки, який пропонує розгорнуті монографічні студії окремих позицій⁷, пам'ятки XVI ст. опрацьовано у “звичний” спосіб. Каталог пропонує коротку інформацію про поодинокі з них, викладену в окремих рубриках, покликаних дати найважливіші відомості про об'єкт: опис, іконографія та елементи стилістичного аналізу, доповнені бібліографією.

Власне опису в багатьох позиціях відведено найбільше місця, хоча за обсягом тексту він іноді й поступається іконографії. При докладності відповідних викладів у них все ж виявляються окремі – як для каталогу – суттєві пропуски. Так, наприклад, уже в першій позиції – не засвідченого походження “Преображенні” – не наведено

⁴ Найдокладніше про перемишльське середовище майстрів українського малярства кінця XV–XVI ст. див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000. – С. 41–82.

⁵ Про їх мережу в регіоні див.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 157–169. Пор. також: *Ejusdem.* Malarze południowo-wschodnich terenów prawosławnej diecezji przemyskiej w drugiej połowie XVI wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku* / [pod red. Jarosława Giemzy, Andrzeja Stepana]. – Łańcut, 1999. – S. 73–88. Відомостей про функціонування осередків на тій частині історичної Перемишльської єпархії, яка сьогодні перебуває за межами України, поза самою столицею, не виявлено. Єдиний можливий виняток – Прокопій Копистинський – “Прокопій попович з Дубровки, малярчик з Риботич”, знаний з так власне сформульованого підпису переписувач трьох Євангелій 1580-х років у збірках Львівського історичного музею та Національного музею у Львові імені митрополита Андрея Шептицького (далі – НМЛ). Про нього див.: *Його ж.* Невідомі джерельні матеріали до історії українського мистецького осередку в Сяноку у XVI–XVII ст. // *Церковний календар 2000 рік.* Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 1999]. – С. 135. Скромні документальні відомості про родину священиків із підсяноцької Дубровки та прізвище переписувача навів: *Borzemski A.* Archiwa w Sanoku, Jaśliskach, Króliku Wołoskim, Hłomczy, Łodzinie i Klimkówce / A. Borzemski. – Sanok, 1905. – S. [114], 115, 116, [117–118]. Що конкретно здатне критися за зворотом “малярчик з Риботич” – гадати не випадає, однак саме наведене словосполучення пропонує перше віднайдене відсилання до малярських аспектів історії Риботич. Водночас це також найпізніша вказівка на притаманне в історії українського середньовічного мистецтва тільки Перемишлеві як його виняткова індивідуальна особливість розгалужене середовище малярів-священиків, зафіксоване документами останніх десятиліть XV – середини XVI ст.: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 49–70, 75–77.

⁶ На матеріалах до історії професійного середовища це явище мистецької практики регіону середини – другої половини століття показано: *Александрович В.* Західноукраїнські малярі... – С. 154–170.

⁷ Рецензію на цей випуск музейного каталогу див.: *Александрович В.* Науковий каталог...

тексту напису на сувої в лівій руці Христа, хоча сама присутність розгорнутого сувою для іконографії теми, наскільки відомо, виняткова⁸. Відзначено тільки, що чимала частина написаного не читабельна через знищення (S. 100). Насправді ж втрачено тільки окремі літери правої сторони трьох горішніх рядків: “ЕЖ[...]/РС[...]/СВѢ[ДСТЕ]/ЛБСТВО/МОЕ ИСТИ/ННО ЄСТЬ”. У тій же іконі Мойсей, як стверджено, тримає в руках таблицю з Десятьма Заповідями (S. 100). Такі приклади в іконографії відомі, проте тут у руках пророк тримає не звичний для його іконографії Декалог, а “кодекс” із так само опущеним у каталозі написом “И АЗЪ/ВСТРѢ/(ТС?)ТАХ”. Не наведено й тексту на сувої св. Стефана в іконі Похвали Богородиці з церкви Св. Параскеви Тирновської в Панишах (№ 3. – S. 102). В аналогічного укладу іншій іконі з церкви Св. Миколая у Шклярах (№ 30) не подано напису на розгорнутому сувої Еммануїла. Про нього не згадано взагалі, хоча для так ранньої української іконографії подібне вміщення напису не характерне й шклярівський образ Похвали Богородиці пропонує найраніший його приклад⁹. Написів на сувоях пророків тут так само не відзначено, хоча у двох аналогічних давніших позиціях каталогу їх наведено. В іконі архангела Михаїла з діяннями церкви Св. Параскеви Тирновської у Хреві (№ 14) фрагментарно збережені титульний напис і написи при вцілілих ліворуч сценах історії так само не подані (S. 113). Не взято до уваги також частково збережений титульний напис та імена Авраама і Сари в не зафіксованого походження “Старозавітній Трійці” (№ 21). Чомусь тільки при одинокій іконі Богородиці з Емануїлом, архангелами Михаїлом та Гавриїлом й пророками¹⁰, Давидом і Соломоном із церкви Св. Симеона Стовпника в Костарівцях (№ 12) написи виділено в окрему рубрику (S. 112).

Відтворення усіх оригінальних написів – неодмінна і невід’ємна вимога наукового каталогу, тому “недостатність зусиль” з її дотримання, виражена в зазначеному нічим не оправданому “вибірковому врахуванні”, сприймається очевидним порушенням найзагальнішої норми відповідного аспекту музейної роботи.

При відтворенні поодиноких написів не обійшлося й без неточностей. В іконі Похвали Богородиці з церкви в Панишах на сувої св. Йосифа Піснеспівця початковий зворот “ДОС[ТО]ИН[О] ЄСТ” передано “ДО[С]ННО Є[С]”. Слово “ДЩЕРА” на сувої

⁸ Принаймні зазначений мотив не зафіксовано в жодному іншому з відомих досі зразків теми у спадщині українського та білоруського малярства XIV–XIX ст., які навів: *Janocha M., ks. Ukrainskie i bialoruskie ikony swiateczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu* / M. Janocha. – Warszawa, 2001. – II. 130–151. Немає його і в інших не врахованих у цьому зіставленні відомих нам як опублікованих, так і неопублікованих зразках української іконографії.

⁹ Наступний зберегла ікона кінця століття “Похвала Богородиці” з церкви Трьох святих у Підлісках Долинського р-ну Івано-Франківської обл. (Івано-Франківський художній музей), новіші репродукції див.: *Мельник В.* Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог / В. Мельник. – Івано-Франківськ, 2007. – Кат. № 3; *Міляева Л.* за участю М. Гелитович. Українська ікона XI–XVIII століть / Л. Міляева. – Київ, 2007. – С. 309. – Іл. 292.

¹⁰ При відзначенні написів названі гімнографами (sic!) (*Winnicka K.* Ikony... – S. 112), у решті опису фігурують лише з іменами, без додаткових вказівок (*ibidem.* – S. 111, 112) й тільки наприкінці згадано “starotestamentowego króla Dawida” (*ibidem.* – S. 112), а в короткому викладі вибраних моментів іконографії їх врешті відзначено як пророків (*ibidem.* – *Passimum*).

пророка Соломона в іншій іконі Похвали Богородиці – з церкви Архангела Михаїла у Флоринці (№ 5) відчитано як “ДЖЄРА” (S. 105). В іконі Похвали Богородиці з церкви Різдва Богородиці у Времені (№ 31) не розчитаний прикінцевий зворот напису на сувої пророка Єзекиїла “Є [...]РЄИДУ(?)” (S. 131) належить читати “НЕ ИДЕТ”. У названому “Преображенні” поставлене після першого слова титульного напису “ПРЕОБРАЖЕНІЄ” скорочення “ІС”, найочевидніше, не належить до титульного напису. Воно цілком безпідставно віднесено до нього ліва монограма імені Христа, правий елемент якої втрачений (написи виконано обабіч голови Христа в одному рядку).

Подібних різнорідних прикладів при докладнішому студіюванні каталогу можна навести й більше.

Наступна коротка рубрика “Стан збереження і реставрація”, попри однозначно висловлені в заголовку намір та зобов’язання, всупереч загальноприйнятій нормі наукового каталогу, актуального стану об’єкта насправді здебільшого не описує. Винятки стосуються тільки поодиноких позицій і є лише частковими. Їх зроблено насамперед при відзначенні суттєвіших втрат, вказаних, втім, так само не докладно, а незмінно лаконічно та винятково побіжно. Опису реставрації також немає, зазначено тільки хто, де і коли її проводив.

Інша найбільша за обсягом рубрика відведена для іконографії. Проте тут йдеться насамперед про богословську, літературну основу поодиноких сюжетів, до проблем власне іконографії виклад вдається рідко, а закономірних для каталожної публікації аналогій серед доробку як місцевої, так і східнохристиянської традиції майже не наведено. Цим видання суттєво відрізняється від опрацювання найстаршої частини колекції, де Р. Біскупський з притаманною йому докладністю незмінно подавав ретельно підібрану іконографію як в українській, так і східнохристиянській спадщині, що, зрештою, послідовно вирізняє увесь його науковий доробок.

Останній розділ звично пропонує бібліографію. Його особливість – майже цілковита відсутність української літератури, а також багатьох статей, у яких так чи так залучено поодинокі пам’ятки колекції. Це стосується не тільки новішої української літератури, а й низки важливих під різними оглядами публікацій з доробку Р. Біскупського як найактивнішого досі дослідника відповідного розділу сяноцької колекції. Найпоказовіший приклад – надрукована в самому Сяноку його стаття, в якій відтворено три з музейної колекції ікон XVI ст. (за каталогом № 9, 13, 25) й згадано ще чотири (№ 2, 3, 5, 14)¹¹.

¹¹ *Біскупський Р.* Проблематика українського іконопису в аспекті впливу мистецтва Східної Церкви і властивих йому самобутніх рис / Р. Біскупський. // Церковний календар 1995 рік. Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок. 1994]. – С. 84–99. Так само виявилася невідомою авторці й доопрацьована та суттєво розширена новіша версія цих важливих для осмислення загального контексту еволюції українського малярства розмірковувань: *Ejusdem.* Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku // Polska–Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 2000. – Т. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. – S. 157–164. Відзначена необізнаність водночас вказує і на незнання новішої літератури, в якій до цієї принципово важливої позиції наукового доробку сяноцького дослідника є немало відсилань.

Цей короткий огляд показує, що запропонований каталог, хоч і впроваджує до наукового вжитку весь фонд музейних ікон XVI ст. (декілька з них, при цьому й важливі, як виявляється при докладнішому вивченні, тут з'являються в літературі вперше), не враховує з доступною повнотою зроблене досі для опрацювання колекції. Так само виявилися не завжди використаними потенційні можливості вивчення відповідного розділу музейного фонду при укладенні каталогу. Зокрема фактично опинився поза увагою ширший загальноукраїнський контекст поодиноких пам'яток музейної збірки, що відобразилося на різних моментах їх сприйняття, трактування та інтерпретації. Тому випадає насамперед зупинитися на окремих, здебільшого вже опрацьованих і наведених у літературі, проте не врахованих у каталозі, фактах і міркуваннях з-поміж тих, що значно повніше розкривають поодинокі найцінніші позиції збірки, колекцію загалом. Маються на увазі ті моменти, які показують у набагато вигіднішому світлі не тільки саму збірку, а й через неї найбагатшого репрезентанта – увесь фонд українських ікон у Польщі. Йдеться також про місце збережених у сучасній Польщі українських ікон у загальній історії того відгалуження національної традиції, яке розвивалося на територіях, що відійшли до повоєнної Польщі, та його значення для дослідження західноукраїнського варіанта українського релігійного малярства пізньосередньовічної доби.

Однією з очевидних важливих проблем, якій у каталозі не приділено достатньої уваги, виявляється немало визначальне при інтерпретації поодиноких позицій датування¹². Тут найчастіше фігурують поняття першої чи другої половини століття, іноді століття наведено взагалі без звичного для об'єктів так пізнього часу докладнішого уточнювального звуження часових меж (№ 9, 13, 19–21, 24). Хоча цілком очевидно є виражена в поодиноких позиціях стилістична еволюція традиції упродовж усього століття, послідовно виявлена через чітко окреслені, немало різнорідні за внутрішніми особливостями відміни. Тому – при належному докладанні зусиль – для такої роботи не повинно би виникати найменших труднощів. Тільки в поодиноких випадках прийняті часові визначення обмежено до початку (№ 36), першої чверті (№ 2), четвертої чверті (№ 30, 35) чи кінця (№ 18, 33, 34) століття.

Інший ракурс цього явища виводиться від того, що при зазначеній відсутності уваги до проблем ширшого наповнення релігійної мистецької практики регіону

¹² Втім на актуальному етапі вивчення спадщини українського середньовічного малярства для окремих авторів це все ще цілком очевидна немала проблема, в чому ще раз переконає нещодавно виданий короткий каталог найбільшої колекції українських ікон з-перед початку XVI ст.: *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. Не позбавлений матеріалів для такого висновку й новіший перегляд українських середньовічних ікон (до середини XVI ст.): *Пуцко В.* Іконопис // Історія українського мистецтва: у 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 577–656. До огляду у вказаному узагальненні матеріалу наступного періоду вдаватися з цього приводу не випадає, оскільки його укладено в “жанрі”, який далеко виходить поза прийняті в науці норми осмислення мистецької спадщини: *Степовик Д.* Іконопис / Д. Степовик // Історія українського мистецтва: у 5 т. – Київ, 2011. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. – С. 505–544. Показово також, що тексту про ікони середини – другої половини XVIII ст. у цьому академічному виданні не виявилось взагалі!.

не всі запропоновані датування коректно вміщують поодинокі пам'ятки у властивий історичний контекст, переконливо виявляючи при цьому систему внутрішніх взаємозв'язків між ними. Відсутність належної роботи над докладнішими зіставленнями й порівняннями засвідчує також нерозуміння певних важливих складових та особливостей еволюції традиції, що зумовило навіть окремі виразно помилкові пропозиції (див. далі). Усі ці моменти, звичайно, не випадало би співвідносити винятково з самою авторкою, оскільки, не применшуючи її внеску, в каталозі, закономірно, немало відтворено давніше прийнятих трактувань та інтерпретацій.

Насамперед найочевидніше надто широке щодо поодиноких ранніх позицій вміщення їх у межах усієї першої половини століття. За відсутності датованих пам'яток – відлік таких¹³ для перемишльського й водночас усього українського малярства, як відомо, розпочинається щойно від 1547 р.¹⁴ – пропозиція вужчих часових визначень у поодиноких випадках здатна стати ускладненою, однак тільки при поверховому підході. Новіше осмислення поодиноких позицій малярської спадщини перемишльського кола, здається, дає змогу цілком позбутися потенційних складнощів.

Очевидно, деякі із вміщених у межах першої половини століття ікон ніяк не могли бути створені ближче до його середини, а відображають традицію ще перших десятиліть. Це стосується відзначеного не зафіксованого походження “Преображення” (№ 1), обох версій “Похвали Богородиці” – з церков у Панишах і Флоринці (№ 3, 5), “Зішестя до аду” з церкви Архангела Михаїла у Вітрилові (№ 8). Ці позиції належать різним майстрам й репрезентують відмінні аспекти традиції, втім й у вужчому часовому вимірі. Проте водночас незмінно сприймаються у контексті активності митців, що виходили з досвіду попередньої епохи як представники першого покоління останнього століття середньовічної доби чи наближені до нього.

¹³ Дата “1466 р.”, як відомо, є на іконі “Принесення Марії до храму з історією Марії за Протоєвангелієм Якова” з церкви Собору Йоакима і Анни у Станілі поблизу Дрогобича (НМЛ), однак її автентичність піддано сумніву: *Петрушак П.* Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станьля / П. Петрушак // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность Искусство Археология. Ежегодник 1990 / П. Петрушак, В. Свенцицкая. – Москва, 1992. – С. 213.

¹⁴ Цією найстаршою позицією є намальовані, згідно з авторською датою, 1547 р. намісні “Похвала Богородиці” й “Успіння Богородиці” маляра Олексія з церкви Архангела Михаїла у Смільнику (НМЛ). За дарчою, це замовлення Василя і Хими у першому випадку та Якова – в другому для не ідентифікованої у вкладному записі Успенської церкви, вказаної на іконі Похвали Богородиці. Вивірені тексти обох написів див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4) / В. Александрович. – Львів, 2010. – С. 365. На підставі матеріалів перемишльського міського архіву митця ототожнено з місцевим майстром середини століття Олексієм Горошковичем (...1547–1569...): *Його ж.* Західноукраїнські малярі... – С. 64–70; *Його ж.* Олексій Горошкович – перемиський маляр середини XVI століття // Перемиськ і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції, Перемиськ, 14–15 листопада 1998 р. – Перемиськ; Львів, 2001. – Т. 2: Видатні діячі Переміщини. – С. 100–114.

Окремий показовий приклад “рукотворності” насамперед труднощів із датуванням – пара намісних ікон із церкви Різдва Богородиці у Веремені – храмова¹⁵ й “Похвала Богородиці” (№ 28, 31), які при укладенні каталогу чомусь роз’єднані. У Польщі вже традиційно їх відносять щойно на кінець століття, а в аналізованому виданні вказано другу його половину (S. 78, 127). Проте стилістика обох ікон має небагато спільного із загальновідомими особливостями еволюції малярства перемишльського кола, що їх засвідчує спадщина другої половини століття й, зокрема, немало об’єктів самої музейної колекції. Ще 2000 р. показано, що обидві ікони належать до доробку анонімного приїжджого майстра “з півдня”, який посідає досить своєрідні позиції в мистецькій культурі українського Перемишля першої третини століття, й наведено конкретні приклади взорування на його зразки у спадщині місцевого кола середини – другої половини століття¹⁶. Відкликання до нього є і в музейній колекції – найпізніші з них пропонують немало переосмислені архітектурні мотиви слушно датованого кінцем століття “Архангела Михаїла з історією святого Миколая” з церкви Собору архангела Михаїла в Ясені (№ 33) та незафіксованого походження “Різдва Богородиці” (№ 35). Що ж до веремєнських ікон, то за всіма ознаками вони належать до ранішого періоду діяльності митця на місцевому ґрунті й можуть бути датовані невдовзі після першої згадки про село 1513 р.¹⁷. Верхню часову межу активності анонімного майстра визначає “Богородиця з Емануїлом” із каплиці палацу вірменських архієпископів у Львові, освячена в місцевому

¹⁵ До не названої в каталозі польської літератури про неї необхідно додати: *Grządziela R.* Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI wieku / *R. Grządziela* // *Łemkowie w historii i kulturze Karpat* / [pod red. Jerzego Czajkowskiego]. – Sanok, 1994. – Cz. 2. – S. 246.

¹⁶ *Александрович В.* Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв’язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) / *В. Александрович* // *Вісник Львівського університету. Серія історична.* – Львів, 2000. – Вип. 35–36. – С. 76–98. Про цю групу ікон див. також: *Ejusdem.* *Ukraińskie malarstwo religijne drugiej połowy XIV–XVI wieku: “spotkanie Wschodu i Zachodu”* // *Między sobą. Szkice historyczne polsko-ukraińskie* / [pod red. prof. Teresy Chynczewskiej-Hennel i prof. Natalii Jakowenko]. – Lublin, 2000. – S. 68; *Його ж.* *Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: “зустріч Сходу та Заходу”* // *Молода нація.* – 2001. – Ч. 3: *Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.).* – С. 29; *Його ж.* *Вінкельман по ціцеронах, або про “іконокарпатознавство” ще раз.* *Mirosław Piotr Kruk.* *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI.* – Kraków: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + Il. // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 357; *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. 65–67. У всіх цих публікаціях названі, а в першій також відтворені обидві ікони сяноцької збірки.

¹⁷ *Александрович В.* Майстер циклу... – С. 90–91.

катедральному костелі у Великодню п'ятницю, 3 квітня 1534 р. (Львівська національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького)¹⁸.

При інших позиціях розбіжності в датуванні не такі суттєві, проте водночас не менш показові для актуального стану опрацювання як самої колекції, так і (див. вище) пізньосередньовічного західноукраїнського релігійного малярства загалом. “Богородицю з Емануїлом, архангелами Михаїлом і Гавриїлом та пророками Давидом і Соломоном” з церкви Св. Симеона Стопника в Костарівцях (№ 12) ніяк не можна сприймати серед спадщини шойно другої половини століття. Зокрема постаті пророків виразно виводяться від традиції відзначених музейних ікон із церков у Панишах та Флоринці. Таких безпосередніх їх ремінісценцій досі не зафіксовано в жодному певному зразку другої половини століття, а опублікована колекція ікон Похвали Богородиці Національного музею у Львові¹⁹ на достатній кількості прикладів переконливо показує домінування в цей час цілком іншої норми. Застосоване трактування форм очевидно пізніше, проте прив'язаність до періоду розквіту перемишльської школи близько зламу століть не дає підстав відносити костарівську ікону поза межі першої третини століття. Надалі стилістика малярства немало змінилася. Це, зокрема, засвідчують загальновідомі названі ікони 1547 р. О. Горошковича. Ще виразніше на принципову перемену образотворчої системи близько середини століття вказує впроваджена не так давно до наукового вжитку наступна після них датована позиція малярства перемишльського кола. Нею є виконані вже цілком у звичних для другої половини століття традиціях із притаманним їй наростанням графічного начала та лінійної стилізації мініатюри Євангелія давньої збірки Перемишльської греко-католицької капітули, подарованого 1556 р. до церкви Св. Миколая в Полянї (Варшава, Бібліотека народова)²⁰. Вони запропонували важливий часовий рубіж для осмислення процесу утвердження в Перемишлі та творчій практиці зорієнтованих на нього майстрів менших осередків панівної стилістики останніх десятиліть середньовічної доби.

З тих же міркувань надто пізнім сприймається й запропоноване датування другою половиною століття також костарівського походження трьох розрізнених ікон ансамблю передвітарної огорожі. Найстарша з них – храмовий образ (№ 12), уже позбавлений ремінісценцій XV ст. Водночас він виразно випереджує притаманне місцевому малярству від середини XVI ст. відзначене посилення графічного начала й наростання лінійної стилізації. Важливою прикметою датування виступає також орнамент полів, присутній, зокрема, в іконах Похвали Богородиці з церков у Панишах та Веремені, як і веременьському храмовому образі. За всіма цими ознаками

¹⁸ До доробку перемишльського майстра за стилістичними ознаками в короткому викладі віднесена: *Александрович В.* Дар Львова. – Львів, 2014. – Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. – С. 94.

¹⁹ *Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові / М. Гелитович. – Львів, 2005.

²⁰ *Александрович В.* Мініатюри Євангелія 1556 року з церкви святого Миколи в Полянї з давньої збірки Перемишльської греко-католицької капітули / *В. Александрович* // Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. – Львів, 2011. – Вип. 6. – С. 19–35.

костарівський образ випадало би віднести щонайпізніше до 20-х років, що, зрештою, варто зіставити і з наведеним знаним задокументованим часом появи села й храму.

Молодший етап еволюції малярської культури перемишльського кола відображають костарівські “Спас на престолі” (№ 15) та “Євангеліст Марко й святий Марко Фракійський” (№ 32) з молитовного ряду. У них набагато краще виражене графічне начало, хоча ще немає прикметної для другої половини століття лінійної стилізації, окремі елементи якої виступають уже в іконах, виконаних, очевидно, ще перед серединою століття²¹. Зіставлення двох святих Марків – приклад унікальний, здатний вказати на вірогідність якихось особливих обставин походження чину. Зрештою, для середньовічної доби євангеліст Марко зафіксований ще тільки в молитовному ряді з церкви Успіння Богородиці у Мшані (НМЛ)²². Показово, однак, що св. Марко Фракійський у фрагменті костарівського молитовного ряду розташований одразу після євангеліста, тоді як в укладі молитовних рядів пустельники традиційно розміщені останніми. Це доводять як зазначений мшанецький ряд, так і частково збережений – з церкви Св. Кузьми і Дем’яна в Тиличі²³. Чи не повинно зазначене тут виняткове для мистецької практики “наближення” вказати на скорочене зіставлення вибраних святих без притаманних відповідній іконографії святих та святих воїнів? Така можливість здатна долучити додаткову інтригу до вже відзначеної загадки унікального складу костарівського фрагмента молитовного ряду.

Так само не до другої половини, а щонайпізніше середини століття належить “Святий Миколай з історією” з церкви Різдва Богородиці в Опарівці (№ 23). Це одна з достатньо численних молодших реплік оригіналу, свого часу здогадно ідентифікованого як храмова ікона XIII ст. перемишльської ротонди Св. Миколая²⁴. На

²¹ Найраніший виразний їх приклад подають окремі постаті “Страстей” і “Страшного суду” з Вознесенської церкви у Багнатовому (НМЛ). Репродукції див.: *Свенціцька В.* Живопис XIV–XVI століть / В. Свенціцька // *Історія українського мистецтва: у 6 т.* – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 254, 256, 257. – Іл. 173–175 (фрагменти); *Гординський С.* Українська ікона 12–18 сторіччя / С. Гординський. – Філадельфія, 1973. – Іл. 139, 142; *Логвин Г.* Український середньовічний живопис / Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька. – Київ, 1976. – Табл. LXXXVI (“Страшний суд”, фрагмент); *Milyajeva L.* The Ukrainian Icon XI–XVIII Centuries. From Byzantine Sources to the Baroque / L. Milyajeva. – Sankt-Peterburg, 1996. – II. 274; *Сидор О.* Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво / О. Сидор. – Київ; Рим, 2012. – С. 132–135. Принагідно не можна не відзначити традиційно недостатню увагу дослідників до цих ікон, які посідають цілком своєрідні позиції в еволюції перемишльської школи українського малярства перед серединою XVI ст.

²² *Гелитович М.* Українські ікони... – С. 210. – Іл. 98.

²³ У його складі з пари вціліла тільки відрізана ікона св. Онуфрія. Хоч її належність до тилицького ряду не може підлягати сумніву, в каталозі найстарших ікон музейної колекції вона подана як окрема від основної частини молитовного ряду позиція, хоча в альбомі репродукцій “приставлена” до решти ікон: *Гелитович М.* Українські ікони... – С. 140–141. – Іл. 51.

²⁴ *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть / В. Александрович // *Ковчег. Науковий збірник із церковної історії.* – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181. Про ікону з церкви в Опарівці див.: там само. – С. 170 (іл. на с. 165).

їх тлі опарівське відтворення прикметне втраченими в інших повтореннях XVI ст. оригінальними видовженими пропорціями як середника, так і сцен циклу гаданого історичного першозразка. Для датування опарівської репліки показовою сприймається відсутність прикметних ознак неодноразово відзначеної графічної та лінійної стилізації другої половини століття при, хоча й чимало переосмислених, очевидних елементах давнішого архітектурного взірця в окремих сценах історії. Показовим виявляється також зіставлення з двома аналогічного укладу іншими музейними зображеннями мирлікійського святителя – віднесеним до другої половини століття з церкви Св. Йоана Предтечі в Угерцях (№ 27)²⁵ та першої половини століття з церкви Собору Богородиці в Голомчі (№ 26)²⁶. Перше з них – версія зразка храмової ікони з церкви в Дубовій у Словаччині (Бардіїв, Ширишський музей, далі – БШМ)²⁷ й так само повинне бути датоване серединою століття, чи навіть з огляду на зазначені мініатюри 1556 р. ще перед його серединою. Для ширшого контексту варто мати на увазі близьке, хоча й стилістично пізніше, відтворення аналогічного протографу з церкви Різдва Богородиці в Ліскуватому (НМЛ)²⁸. Друге, натомість, з огляду на ремінісценції давнішої традиції, теж намальоване близько того ж часу, хоча й стилістично виглядає пізнішим, активніше стилізованим, проте так само виникло поза контекстом прикметних ознак другої половини століття. Воно теж має близьку репліку з церкви Св. Дмитрія у Рівному у Словаччині (БШМ)²⁹. Обидва репрезентують молодшу версію манери “Святого Георгія змієборця” з церкви Св. Дмитрія у Жогатині (НМЛ)³⁰.

Уточнення датування останньої з сяноцьких ікон відсилає до іншого виміру проблеми, що його засвідчує не використана можливість коригування дат у межах половини століття. Так, не зафіксованого походження “Богородиця з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом” (№ 2) позбавлена будь-яких ремінісценцій традиції попереднього століття, як і елементів стилістики другої половини століття. Очевидно, вона мала би бути намальована перед серединою століття в контексті ще достатньо віддалених пошуків графічної стилізації, притаманної другій його

²⁵ До наведеної у каталозі літератури необхідно додати: *Puskás B.* Kelet és nyugat között. Ikonok a Kárpát-videken a 15–18th században. – Budapest, 1991. – № 5; *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона... – С. 169 (іл.), 170.

²⁶ До наведеної у каталозі літератури варто додати: *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона... – С. 172, 175 (іл.) (в обох випадках помилково вказано на походження з церкви святого Іоана Хрестителя в Угерцях).

²⁷ *Tkáč Š.* Ikony zo 16.–19. storočia na Severovýchodnom Slovensku / *Š. Tkáč.* – Bratislava, 1982. – S. 106. – Nr. 26; *Grešlik V.* Ikony Šarišského múzea v Bardejove / *V. Grešlik.* – Bratislava, 1994. – S. 33; *Овсіючук В.* Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору / *В. Овсіючук.* – Львів, 1996. – С. 268.

²⁸ Репродукції див.: *Логвин Г.* Український середньовічний живопис. – Табл. ХCV; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 212. – Іл. 167; *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / *М. Гелитович.* – Львів, 2008. – С. 72.

²⁹ *Tkáč Š.* Ikony... – Nr 30; *Grešlik V.* Ikony... – S. 27.

³⁰ *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 189. – Іл. 134 (помилково вказано на походження з “церкви св. Дмитрія м. Рогатин Івано-Франківської обл.” (sic!).

половині³¹. Навпаки, згадану панишівську “Похвалу Богородиці” (№ 3), з якою польські автори мали певні, цілком “рукотворні”, зрештою, проблеми³², не випадало б суттєво віддаляти від щонайпізніше початку століття з огляду на її належність до ширшої групи малярства відповідної стилістики³³. Цей висновок стосується так само навіть помітно ранішої вказаної “Похвали Богородиці” з церкви у Флоринці (№ 5). Ближче до середини століття мали бути виконані “Преображення” з церкви у Веремні³⁴ (№ 6), позначена виразним наростанням графічної стилізації відзначена ікона архангела Михаїла з діяннями з церкви у Хревті (№ 14), й ікона апостолів Петра і Павла з церкви Різдва Богородиці в Дешні (№ 4). Так само ближче до середини, а не його кінця випадало би вмістити й немало фрагментований “Нерукотворний образ” з церкви в Панишах (№ 18). Одним з аргументів може бути багато орнаментована тканина, яка слугує тлом для лику. Наприкінці століття, до якого ікону віднесено в каталозі, як, зокрема, в музейних прикладах із церков Св. Кузьми і Дем’яна в Яблуніці Руській (№ 17) та Архангела Михаїла у Висовій (№ 19), орнаментация має іншу іконографію й помітно скромніша. Зрештою, побутування цього стилістичного напрямку вже на середину століття ствердили названі мініатюри 1556 р.

Водночас шість ікон вміщено в межах XVI ст. без спроб уточнення, з чим, з огляду на відзначені виразні стилістичні зміни упродовж століття й актуальні можливості датування спадщини українського пізньосередньовічного малярства, про які вже йшлося, не випадає погоджуватися ніяк.

Перша з них – не зафіксованого походження “Святий Миколай з історією” (№ 9) – цілком очевидно залежить від того ж зразка, що й ікона з церкви в Угерцях, проте на її тлі сприймається дещо старшою. Безперечно, нічого спільного з контекстом другої половини століття не має не позбавлена своєрідних елементів стилістики ікона Богородиці з Емануїлом з церкви Покрову Богородиці в Биківцях (№ 13). Вона явно повторює класичний варіант Одігтрії у традиції ще кінця попереднього століття, а найяскравішою окремою додатковою підказкою для уточнення слугує неодноразово пригаданий орнамент полів, запозичений від майстра веремєнських намісних ікон. Поєднання зазначених прикмет послідовно відсилає до першої чверті століття і ніяк не пізніше, коли стилістика, як і іконографія³⁵, остаточно відійшли від досвіду попереднього століття.

³¹ До наведеної в каталозі літератури про неї необхідно додати: *Grządziela R.* Proweniencja... – S. 253. – II. 18.

³² Їх найпоказовіший вияв – вміщення ікони у проміжку між 1500–1540 pp.: *Kruk M. P.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI / M. P. Kruk. – Kraków, 2000. – Nr 13. Водночас в іншому місці її побіжно віднесено до 1530-х років: *ibidem.* – S. 237. З огляду на яскраво виражені стилістичні особливості, таке датування виступає одним із найяскравіших з-поміж тих численних “курйозів”, якими переповнена книга; з їх приводу див.: *Александрович В.* Вінкельман... – С. 346–362.

³³ *Aleksandrowycz W.* Ze studiów... – S. 63.

³⁴ До польської літератури про неї необхідно додати: *Grządziela R.* Proweniencja... – S. 246.

³⁵ Для прикладу див. достатньо численні зразки теми Похвали Богородиці з колекції НМЛ, відтворені в: *Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові / М. Гелитович. – Львів, 2005.

Натомість уже виразно до другої половини століття належить згаданий Нерукотворний образ із церкви у Висовій (№ 19), стилізований з дотриманням усього комплексу прикметних для того часу графічних і лінійних засад. Так само ближче до кінця століття намальоване не зафіксованого походження “Вознесіння” з циклу великих празників (№ 20), яке не має нічого спільного зі стилевими ознаками першої половини століття. Позначена своєрідним поєднанням малярського й графічного начал фрагментарно збережена не віднотованого походження монументальна “Старозавітна Трійця” (№ 21) цілковито позбавлена, однак, навіть натяків на елементи стилістики заключних десятиліть століття. Тому вона створена, очевидно, ще перед його серединою. Також до найпізніше середини століття належить монументальний образ Спаса у славі з молитовного ряду Успенської церкви в Суровиці (№ 24). Особливістю його іконографії виступає (не рідкісний, зрештою) відхід від традиційного для мистецької практики співвідношення символів з євангелистами: орла тут приписано Маркові, а лева, відповідно, Йоанові³⁶.

Перелічені досить численні уточнення до наведених у каталозі датувань пропонують немало відмінне від зафіксованого у виданні співвідношення ікон всередині століття. Упорядкування дає змогу набагато чіткіше уявити як взаємозв’язки між окремими з них, так і ширший процес еволюції малярської культури на південно-західних теренах історичної Перемишльської єпархії Київської митрополії упродовж останнього століття середньовічної доби.

Наведені в каталозі не завжди коректні датування вказують на очевидні вади опрацювання колекції. Проте насамперед при цьому виявляється відсутність тіснішого контакту з набагато краще вивченою досі спадщиною регіону, як і перемишльського осередку загалом, в колекції Національного музею у Львові. Найяскравішим свідченням його браку виступає відзначене неврахування в каталозі української літератури, втім не так уже й численних публікацій окремих українських авторів у Польщі, а навіть у Сяноку. Так, свого часу власне в Сяноку побачили світ дві не віднотовані в каталозі невеликі окремі статті про одну з найважливіших музейних ікон початку століття – богородичну з церкви у Флоринці³⁷.

³⁶ Серед української спадщини така заміна – не рідкість. Її відзначено ще також в іконах із церков (усі – НМЛ): Преображенської в Журавині (Марко – орел), собору Архангела Михаїла в Ясениці Замковій, Різдва Богородиці в Чукві, Репродуковані: *Гелитович М.* Українські ікони “Спас у славі”. – № 2, 3, 10. В іконі з церкви Св. великомучениці Параскеви в Повергові символами євангелиста Марка вказаний ангел, Матвія – орел, Йоана – лев: там само. – № 11. За іншою версією Маркові відповідає орел, а Йоанові – лев. Її репрезентують ікони з церков Собору Богородиці в Бусовиськах, Успенської в Наконечному, давньої збірки Жовківського василіанського монастиря, церкви Зіслання Святого Духа в Потеличі, Преображенської у Великих Цепцевичах на Рівненщині: там само. – № 12, 13, 14, 28. Ангел як символ євангелиста Марка поданий в іконі з Троїцької церкви в Потеличі: там само. – № 16. В іконі з церков Архангела Михаїла в Либхорі та Св. Юрія в Раві-Руській ангела приписано Йоанові, орла – Матвєєві, лева – Луці, а тільця – Маркові: там само. – № 20, 22.

³⁷ *Александрович В.* Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михаїла у Флоринці / В. Александрович // Церковний календар 1997 рік. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1996]. – С. 86–95; *Пуцко В.* Богородична ікона з Флоринки / В. Пуцко // Церковний календар 1999. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1998]. – С. 105–114.

Має вона й іншу не використану у виданні українську літературу³⁸. Привертала ширшу увагу також названа “Похвала Богородиці” з церкви в Панишах³⁹ як один із центральних об’єктів малярської спадщини свого часу. Втім, до не врахованих позицій її бібліографії необхідно додати й зазначену перемишльську концептуально важливу статтю Р. Бікупського⁴⁰. Серед не відзначених у його публікаціях необхідно вказати й “Розп’яття з пристоячими” з церкви в Костарівцях⁴¹. У контексті

³⁸ *Свенціцька В.* Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв’язках. Дожовтневий період / В. Свенціцька. – Київ, 1983. – С. 18; *Александрович В.* Українська мистецька культура XVI ст.: перші кроки до західноєвропейської традиції / В. Александрович // Діалог культур. Матеріали Перших наукових читань пам’яті Дмитра Чижевського (Кіровоград–Київ, 17–19 жовтня 1994 р.). – Київ, 1996. – С. 102; *Овсійчук В.* Українське малярство... – С. 240; *Aleksandrowycz W.* *Українсьkie malarstwo religijne...* – S. 70; *Його ж.* Українське релігійне малярство... – С. 32, 33; *Пуцко В.* Волинь в історії українського іконопису XVI–XVIII століть / В. Пуцко // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XI міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 р.). – Луцьк, 2004. – С. 72; *Гелитович М.* Богородиця з Дітям... – С. 31; *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 340. – Іл. 60, 416. Див. також: *Пуцко В.* Іконопис. – С. 941 (іл.), 942; *Александрович В.* Українські пізньосередньовічні наміси ікони Спаса та Богородиці на престолі / В. Александрович // Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (Львів, 22 листопада 2013 р.). – Львів, 2013. – С. 224–225; *Ejusedm.* *Spuścizna średniowiecznego malarstwa ukraińskiego szkoły przemyskiej jako niewykorzystane źródło dla współczesnego malarstwa ikonowego // Sztuka sakralna pogranicza: materiały z konferencji naukowej I Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Sakralnej Pogranicza* (m. Przemyśl 26–28 sierpnia 2011 r.) / [red.: Zofia Bator, Markijan Filewicz]. – Przemyśl, 2013. – T. 1. – S. 215. Пор. також: *Grządziela R.* *Proweniencja...* – S. 240, 242. – II. D.

³⁹ *Александрович В.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 28, 64; *Овсійчук В.* Українське малярство... – С. 236 (іл.), 237 (іл., фрагмент), 240 (місцем збереження ікони подано Національний музей у Львові!); *Александрович В.* Майстер циклу... – С. 85, 96 (приміт. 60); *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. 433, 435; *Ejusedm.* *Ze studiów...* – S. 63; *Його ж.* Вінкельман... – С. 356; *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис... – С. 344, 347. – Іл. 428, 429; *Александрович В.* Нова експозиція українського релігійного мистецтва в Польщі / В. Александрович // Пам’ятки України: історія та культура. – 2008. – Ч. 2. – С. 72; *Його ж.* Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” // Церковний календар 2012. Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 2011]. – С. 151, 152 (іл.). В обох останніх публікаціях вказано на спільне авторство також для “Різдва та Успіння Богородиці” з Покровської церкви в Терлі (Краків, Народовий музей) і “Святого Миколая з історією” з церкви Різдва Богородиці в Коросному (НМЛ): *Його ж.* Нова експозиція... – С. 72; *Його ж.* Середньовічне мистецтво... – С. 154. Пор. також: *Ejusedm.* *Spuścizna...* – S. 216, 218. З іншої літератури див. ще також: *Grządziela R.* *Proweniencja...* – S. 247. – II. P; *Гелитович М.* Богородиця... – С. 6.

⁴⁰ *Biskupski R.* *Próba charakterystyki...* – S. 164. Пор.: *Його ж.* Проблематика... – С. 161.

⁴¹ *Biskupski R.* *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku.* – Sanok, 2000. – S. 13. – II. 15 (природно, повторено й у відзначеному каталозі музейних ікон XV ст.: *Ejusedm.*

дослідження виняткової для східнохристиянської мистецької практики іконографії святих зі скороченим історичним циклом із двох сцен між притаманних раніших пізньосередньовічних прикладів пригадано також музейний образ св. Миколая з церкви у Вереміні (№ 7)⁴², віднотований і в давнішій українській літературі⁴³. Принагідно зафіксовано також ікони Спаса у славі з церкви в Суровиці та “Похвалу Богородиці” з церкви у Шклярах⁴⁴. Найбільше музейних ікон XVI ст. відтворено в цитованому найповнішому досі огляді українських ікон з-перед його початку. До зазначених необхідно додати намісну “Богородицю”⁴⁵ й “Святого Симеона Стовпника” з церкви в Костарівцях⁴⁶, “Зішестя до аду” з церкви у Вітрилові⁴⁷, “Преображення” не зафіксованого походження і з церкви у Вереміні⁴⁸. Втім, як уже була нагода показати на конкретних прикладах, систематичності бракує також при використанні польської літератури.

Не випадково, звичайно, українська література (не така вже, зрештою, й непоказна, найперше, звичайно, завдяки найновішим публікаціям) присвячена тільки поодиноким раннім позиціям відповідного розділу музейної колекції. Як відзначено, “молодша” її частина набагато скромніша, а поодинокі пам’ятки – за винятком хіба “Похвали Богородиці” з церкви у Шклярах та молитовного ряду з церкви Св. Кузьми і Дем’яна в Бортному – ніби не посідають помітнішого місця серед малярського доробку перемишльського кола, тому, закономірно, не привернули більшої уваги.

Ikony z XV wieku... – S. 106. – Il. 15). Пор.: *Його ж.* Проблематика... – С. 92 (іл.). Принагідно вказана також: *Александрович В.* Майстер циклу... – С. 85; *Біскупский Р.* Ікона з 2 половини XV століття з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Ванівці (Węglówce) / Р. Біскупский // Церковний календар 2007 рік. Видання Перемисько-Новосанцівської єпархії. – [Сянок, 2006]. – С. 91.

⁴² *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” (м. Львів, 6–7 грудня 2013 р.). – Львів, 2013. – С. 20.

⁴³ *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис... – С. 286. – Іл. 345; *Гелитович М.* Святий Миколай... – С. 39; *Александрович В.* Комплекс ікон передвітарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби / В. Александрович // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – Львів, 2012. – № 32–33: матеріали V Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (м. Львів, 23–24 листопада 2012 р.). – С. 52.

⁴⁴ *Гелитович М.* Українські ікони “Спас у славі”. – С. 72.

⁴⁵ *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис... – С. 339. – Іл. 414.

⁴⁶ Там само. – С. 304. – Іл. 368.

⁴⁷ Там само. – С. 391–392. – Іл. 477, 523 (безпідставно датоване ще другою половиною попереднього століття). Нещодавно ікону пригадано також: *Гелитович М.* Іконографія “Зішестя в ад” в українській іконі / М. Гелитович // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2010. – № 1–4(20–23): матеріали II Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (м. Львів, 23–24 листопада 2010 р.). – С. 68 (безпідставно віднесена до кінця XV – початку XVI ст.).

⁴⁸ *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис... – С. 397, 398. – Іл. 484, 486.

З пізніх зразків відповідного розділу цілковитою загадковістю виділяється явно недооцінене в каталозі щойно вдруге⁴⁹ назване в літературі фрагментоване “Воскресіння та Богородиця з Емануїлом” із церкви Різдва Богородиці в Безміховій Горішній (№ 34)⁵⁰. Воно належить до продукції однієї з пізньосередньовічних провінційних майстерень й поповнює доробок кола анонімного автора знаного “Преображення” з Благовіщенської церкви в Яблуневі Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁵¹.

У безміхівському фрагменті увагу привертає зіставлення нічим не співвіднесених між собою двох самостійних сюжетів. На присутності власне двох сюжетів випадає наголосити окремо, бо в каталозі чомусь йдеться тільки про Воскресіння. Цілком незалежна від нього інша складова спільного з ним укладу, за актуального стану образу збережена як невеликий фрагмент лівої сторони постаті Богородиці з Емануїлом (втрачений повністю), з незрозумілих міркувань потрактована зовсім побіжно. Щодо неї відзначено тільки нібито “...częściowo zachowany wizerunek Madonny sugeruje wpływ ikonografii zachodniej” (S. 135). Проте з цим твердженням не можна погодитися ніяк, оскільки насправді такого “впливу” немає не лише в цьому фрагменті. Щось подібне відсутнє не тільки у відповідному напрямі провінційного малярства кінця століття, а й навіть перемишльського кола й ширше – західно-українському малярстві середини – другої половини століття загалом. Ситуацію все ще не з’ясовано, проте перед серединою століття спостерігається очевидний відхід від притаманного попередньому періоду виразного “звернення до Заходу”, реалізованого насамперед в орнаментативній та поодиноких реалістичного наповнення, або ж західної іконографії, деталях⁵². Повернення до активніших контактів на західному напрямі стало актуальним тільки за умов творення нової мистецької системи XVII ст.⁵³ із визначальним для неї активним зверненням професійних

⁴⁹ Першим був кс. Міхал Яноха (Ukraińskie i białoruskie ikony... – II. 190), якого, правда, так само цікавила тільки сцена Воскресіння.

⁵⁰ Попри скромнішу якість відтворення, докладніше уявлення про стан фрагменту з Богородицею здатна дати репродукція у книзі кс. М. Янохи (Ukraińskie i białoruskie ikony... – II. 190). Зіставлення обох репродукцій приводить до висновку про “доповнення” окремих втрачених елементів зображення при новішій реставрації.

⁵¹ Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 294. – Іл. 174.

⁵² Поки не з’ясованими залишаються обставини появи таких виразного західного походження ікон, як, наприклад, “Святий Георгій змієборець” з Юріївської церкви у Ступниці Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ), репродукції див.: Свенціцька В. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. Свенціцька, О. Сидор. – Львів, 1990. – Іл. 29; Світ... – Іл. 20; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 154. – Іл. 91.

⁵³ Aleksandrowycz W. Ukraińskie malarstwo religijne... – S. 76; Його ж. Українське релігійне малярство... – С. 41. Причому, це було явище, притаманне не тільки перемишльському середовищу та колу його провінційних послідовників середини – другої половини століття. Аналогічний процес вловлено і на значно скромнішому волинському матеріалі: Його ж. “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: матеріали IX міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада

майстрів до західних взірців як іконографічної основи поодиноких композицій, із закономірним немалим їх переосмисленням у контексті власної традиції⁵⁴.

Оскільки від втраченої частини зображення вцілів тільки невеликий фрагмент правої сторони мафорію на голові та правому плечі й частині передпліччя Богородиці, докладніше аналізувати такий скромний залишок зображення складно. Проте, з огляду вже на саму його тематику, напрошується висновок про окрему композицію з двох рівноцінних і цілком самостійних у застосовному укладі сюжетів. Привертає увагу найперше зіставлення Богородиці з Емануїлом та Воскресіння. Постає Христ з чималим хрестом піднята дещо вище, а Богородиця, навпаки, сприймається ніби опущеною донизу, так що горішній край червоного обведення німбу не сягає рівня перекладини хреста. Показовий також вихід напису при Воскресінні аж над голову Богородиці, помітно виходячи праворуч, понад її постаць, поза умовну вертикальну лінію виразного розділення обох складових композицій. Ще одна загадка – очевидне нерегулярне пониження горішньої лінії обрамлення над головою Богородиці та далі його сходження, як випадає здогадуватися з доступного залишку, донизу праворуч. Внаслідок цього обидві половини горішнього обрамлення зіставлених зображень сприймаються несиметричними. У вцілілому фрагменті виглядає ніби центр і вершина самої композиції з Воскресінням та Богородицею повинні розташовуватися дещо праворуч від хреста, що вміщення Богородиці логічно нібито має відкидати. Збережений ліворуч більший фрагмент мальованого декоративного обрамлення нагадує відтворення малярськими засобами частини притаманної для нової мистецької практики XVII ст., але званої ще перед його початком⁵⁵, глибокої перспективної накладної рами, до якої вміщено подвійну ікону.

Зіставлення усього комплексу зауважених при докладнішому вивченні зазначених особливостей провадить до висновку, що “незрозумілий”, але найперше найвиразніше недооцінений безміхівський фрагмент – це, насправді, одна з найрідкісніших позицій музейної колекції. Він виявляється частиною унікального для регіону епістилію, укладеного, як випадає здогадуватися на підставі нечисленних доступних аналогій, із вибраних свят і святих. З небагатьох ідентифікованих досі серед спадщини українського середньовічного малярства елементів такого походження зображення Богородиці з Емануїлом – разом зі св. Йоаном Предтечею та св. Параскевою Тирновською – пропонує незаслужено мало відомий фрагмент

2002 р.). – С. 22–25. Ще виразніше й послідовніше це явище виступає у львівського осередку: *Його жс.* Дар Львова. – С. 96–100.

⁵⁴ На конкретному матеріалі страсного циклу Успенської церкви у Львові цей процес най докладніше досі розглянуто: *Aleksandrowycz W.* Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania / *W. Aleksandrowycz* // *Przegląd Wschodni.* – Warszawa, 2001. – Т. 7, zesz. 3(27). – С. 791–816. Пор.: *Його жс.* Моління-Деїсус (іконостас) Успенської церкви у Львові // *Зубрицький Д.* Хроніка Ставропігійського братства. – Львів, 2011. – С. 372–379.

⁵⁵ У цьому переконує, зокрема, рисунок Мартіна Груневега з іконостасу каплиці Успенської церкви у Львові, який фіксує ситуацію з-перед 1602 р., коли купець покинув місто. До наукового вжитку впроваджений: *Ісаєвич Я.* Найдавніший історичний опис Львова / *Я. Ісаєвич* // *Його жс.* Україна давня і нова: народ, релігія, культура. – Львів, 1996. – С. 137.

кінця XVI ст. із церкви Св. великомучениці Параскеви в с. Бужок Золочівського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁵⁶.

За такого трактування на ширшому тлі малярської спадщини фрагмент сяноцької збірки виявляється не тільки унікальним об'єктом релігійної мистецької культури регіону, це ще й важливе поповнення скромного фонду оригінальних переказів про один із маловідомих аспектів історії ансамблю ікон в інтер'єрах західноукраїнських храмів. Додаткової вартості йому надає й те, що зафіксовані досі незначні рештки таких епістиліїв і вказаний унікальний крехівський цілий ідентифіковано майже винятково серед малярської спадщини львівського кола середини – другої половини століття⁵⁷. Втім, таке ж призначення, як видається, має й ще одна раніша, другої чверті століття, не зауважена досі в цьому контексті ікона перемишльського кола з доробку майстра комплексу ікон церкви Покрову Богородиці в Полянї⁵⁸ – “В’їзд до Єрусалиму – святий Микита” з церкви Покрову Богородиці у Трушевичах (НМЛ)⁵⁹.

Запропонована ідентифікація безміховського фрагменту – яскраве і вимовне свідчення того, наскільки важливі відкриття ще належить зробити при докладнішому, ретельному вивченні поодиноких пам’яток сяноцької збірки в ширшому контексті української малярської спадщини. Зі свого боку, цей висновок підтримують й поодинокі інші, хоча, може, не настільки рідкісні наведені приклади. Однак така робота з музейними іконами XVI ст. ще попереду, оскільки дотепер увагу привертала насамперед відзначені нечисленні найважливіші ранні з них. Відсутність ширшого зацікавлення до значної частини відповідного розділу колекції й визначила відображену у виданні скромність актуального стану її опрацювання.

⁵⁶ Одинока репродукція: *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків / *І. Свенціцький-Святицький.* – Львів, 1929. – Табл. 3. – № 7. На таке призначення вказано: *Александрович В.* Комплекс ікон... – С. 49. Тут же вперше згруповано коло пам’яток, які засвідчують відповідне мало зауважене доволі рідкісне явище релігійної мистецької культури українських земель: там само. – С. 49–50. При okazji огляду найстаршого серед ідентифікованих досі львівського зразка середини століття з Богоявленням і св. Георгієм із церкви Св. великомучениці Параскеви в Повергові Миколаївського р-ну Львівської обл. (НМЛ) до цієї традиції відіслано також: *Його ж.* Дар Львова. – С. 136. Репродукції цього фрагменту див.: *Овсійчук В.* Українське малярство... – С. 272; *Александрович В.* Дар Львова. – С. 136, 137. Єдиний такий повний оригінальний епістилій кінця століття (правда, без зображення Богородиці) зберігся у церкві Св. великомучениці Параскеви у Крехові неподалік від Львова, до наукового вжитку впроваджений: *Jarema W.* Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu/ *W. Jarema* // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* – 1972. – Nr 16. – Il. 12.

⁵⁷ *Александрович В.* Комплекс ікон... – С. 49–50.

⁵⁸ Його спадщину вперше збирала: *Гелитович М.* Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянї поблизу Добромиля та пам’ятки його кола / *М. Гелитович* // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej* (m. Łańcut, 10–11 maja 2003 r.). – Łańcut, 2003. – S. 83–105.

⁵⁹ Репродукована: *Свенціцький-Святицький І.* Ікони... – Табл. 122. – № 202; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 228. – Іл. 192; *Гелитович М.* Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / *М. Гелитович.* – Львів, 2010. – С. 144. – Іл. 59. – Кат. № 64.

Окремі з наведених у каталозі тверджень очевидно неприйнятні. Так, ніяк не можна погодитися з міркуванням: “W zachodnioruskim malarstwie ikonowym temat Zmartwychwstania Chrystusa pojawia się od połowy XVI w.” (S. 135). Найочевидніше йдеться не про появу самого сюжету, а час створення найраніших знаних авторці ікон. Втім, усі три варіанти Воскресіння мають уже віддавна впроваджені до наукового вжитку найстарші, ще другої половини XV ст., “Страсті” з Хрестовоздвиженської церкви у Здвижені поблизу Ліска на території сучасної Польщі (НМЛ)⁶⁰, які й розпочинають відповідну українську іконографію.

Не вчитаною одруком варто сприймати вказівку на наявність у молитовному ряді церкви Св. Симеона Стовпника в Кострівцях, окрім двох справді належних до нього, також “pozostałe ikony z Kostarowiec” (S. 133), оскільки запропоноване твердження не може, звичайно, стосуватися розглянутих храмової, намісної “Богородиці” й вінчаючого “Розп’яття з пристоячими”⁶¹.

Цілком даремно також за Вальдемаром Делюгою⁶² повторено, найочевидніше, поверхову версію про належність одній майстерні обох намісних ікон із церкви у Веремені, неодноразово названої “Похвали Богородиці” з церкви в Панишах і храмового “Святого Симеона Стовпника” з церкви у Костарівцях (S. 132). Уже була нагода вказати, що така пропозиція виходить винятково від прикметного трактування орнаментального обрамлення й на цій підставі намагається об’єднати насправді принципово відмінні зразки малярства різного часу, ніяк не придатні для визнання продукцією “майстерні”⁶³.

Аналіз поодиноких позицій каталогу підводить до висновку про очевидну звуженість запрезентованого в підсумку погляду на колекцію, що виразно засвідчує зіставлення з каталогом найстаршої її частини, який уклав Р. Біскупський. Опрацювання поодиноких ікон незмінно замкнуте самою збіркою, зіставлення рідко виходять поза вузьке коло “власних” прикладів, що, відповідно, заздалегідь немало підважує пропонувані висновки, виявляючи насамперед відзначену відсутність докладнішої орієнтації в ширшому контексті. Внаслідок цього при зверненні до загальних проблем еволюції

⁶⁰ Ікона репродукувалася неодноразово, див. зокрема: Логвин Г. Український середньовічний живопис. – Табл. XLI; Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 151. – Іл. 86; Гелитович М. Українські ікони... – С. 118. – № 39 (із зіставленням давнішої літератури: там само. – С. 300).

⁶¹ Про можливість саме такого походження ікони на прикладах із мистецької практики західноукраїнських земель XV–XVI ст. див.: Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп’яття: типологія та функціонування / В. Александрович // Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП. – 2011. – № 29: матеріали IV Міжнародної наукової конференції “Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво” (м. Львів, 24–25 листопада 2011 р.). – С. 59–60.

⁶² Див.: Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej / W. Deluga. – Gdańsk, 2000. – S. 56.

⁶³ Александрович В. Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej / В. Александрович. – Gdańsk: W-wo 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. 278–279.

традиції нерідко виступають повторені поверхові та застарілі судження. Звідсіля ж у коментарях трапляються твердження, які вимагають корегування і перегляду.

Одним із прикладів може бути вказівка на початок появи розбудованої версії молитовного ряду “zapewne pod wpływem bałkańskim” нібито тільки від другої половини XVI ст. (S. 120). При цьому авторка, звичайно, знала про статтю Р. Біскупського про молитовні ряди з вибраними святими на одній дошці, де наведено групу відповідних зразків перемишльської спадщини ще XV ст., є відтоді й загальновідомі поодинокі ікони святих зі складу зазначених ансамблів⁶⁴. Від першої половини XVI ст. збереглися перші приклади молитовних рядів з апостолами⁶⁵, які упродовж століття поступово замінювали вибраних святих. На такому тлі віднесення початків відповідного явища щойно до другої половини XVI ст. – явне непорозуміння. Втім, можливо, й тут йшлося про інше – поширення апостольської версії молитовного ряду... Аналогічно і в іншій позиції – щодо побутування в молитовних рядах зображень св. Петра і Павла (S. 104). Насправді ж те, що подано за щойно тогочасну “розбудовану форму” (sic!) ансамблю ікон передвівтарної огорожі (S. 120) – продукт еволюції традиції ще першої половини століття. А найвиразнішим свідченням цього виступає окремий празниковий цикл, відомий від групи ікон вказаного анонімного майстра з Успенської церкви на Вовчу в Перемишлі⁶⁶ та подвійного празника “Благовіщення – В’їзд до Єрусалиму” з церкви Різдва Богородиці у Вульці Змієвській (Музей народного будівництва в Сяноку)⁶⁷.

Окремі твердження коментаря до “Спаса у славі” з церкви в Суровиці у контексті найновішого осмислення української середньовічної мистецької традиції теж потребують корекції. “Ерудиційний додаток” у визнанні побутування цієї теми в західній іконографії, звичайно, нічого не дає для розуміння ікони перемишльської школи з-перед середини XVI ст., оскільки безпосереднього взаємозв’язку із західною традицією (втім, вона побутувала за значно радніших часів) у таких українських іконах не зауважено. Не набагато більше “на місці” й пригадування при цьому “рубльовської схеми” (S. 124). Не випадає наполягати на зверненні до неї і в іконах

⁶⁴ Їх короткий огляд див.: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис... – С. 116–126.

⁶⁵ Про еволюцію ансамблю див.: *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 434; *Його ж.* Ікони, українські ікони // *Енциклопедія історії України*. – Київ, 2005. – Т. 3: 3–Й. – С. 434; *Його ж.* Ікони // *Енциклопедія сучасної України*. – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 278.

⁶⁶ *Александрович В.* Майстер циклу... – С. 77–81; *Його ж.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 431, 435.

⁶⁷ До наукового вжитку впроваджена: *Логвин Г.* Український середньовічний живопис. – Табл. LXIII. Поп.: Ikona karpacka. Album wystawy “Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku. Teksty naukowe Andrzej Czajkowski, Romualda Grządziela, Andrzej Szczepkowski. – Sanok, 1998. – II. 3; Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich. – Olszanica, 2001. – S. 64. На анонімного автора вулецької ікони та її місце в історії перемишльського малярства першої половини XVI ст. коротко вказано: *Александрович В.* Ікона Покрову Богородиці з Святотроїцької церкви у Речиці / В. Александрович // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції* (м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 р.). – Луцьк, 1995. – С. 10.

сяноцької збірки. Новіші дослідження показали значно складніший, ніж подавала давніша російська література, процес формування теми в московському малярстві часів Андрія Рубльова⁶⁸ й водночас очевидну самостійність української іконографії щодо поверхово насаджуваної як нібито її історичний першозразок московської. У контексті доступних фактів сама тема в Україні активізувалася, правдоподібно, від гаданої втраченої композиції в ансамблі фресок другої половини XIV ст. собору Святого Йоана Богослова в Луцьку⁶⁹. Водночас вона мала так само незалежний, очевидно, заснований на не ідентифікованих балканських зразках окремий важливий епізод монументального малярства східнохристиянської традиції у костелах Польщі з кола мистецьких ініціатив короля Владислава II Ягайла. Єдиний оригінальний приклад серед них – фреска склепіння завершеної 1418 р. Троїцької каплиці Люблінського замку⁷⁰, яка пропонує “неусталену” на тлі пізніших ікон редакцію сюжету⁷¹. Уже була нагода привернути увагу до цих нововідкритих аспектів історії української версії теми і в польському контексті з критикою поширених у польській літературі давніших, послідовно москвоцентричних поглядів на її еволюцію в українському мистецтві⁷², повторенням яких виступає й відповідний виклад каталогу. Зрештою, сяноцькі ікони Спаса у славі не варто розглядати поза чималим фондом відповідної спадщини в Національному музеї у Львові, який, до того ж, здебільшого зберігає насамперед об’єкти перемишльського походження, втім немало і з тих теренів, на яких вціпіли обидва зразки музейної збірки⁷³. Суровицький образ – один зі відносно молодших прикладів цієї традиції, у провінційному середовищі актуальної, зрештою, ще навіть упродовж першої половини XVII ст.⁷⁴.

⁶⁸ *Александрович В.* Волинська іконографія Спаса у славі / В. Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17: матеріали XVII Міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 р.). – С. 28.

⁶⁹ *Його жс.* Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація: наук. зб. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 р.). – С. 36–48.

⁷⁰ Найдокладніше про неї у відповідному контексті див.: *Aleksandrowycz W.* Trimorfon z Chrystusem w chwale na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy Trójcy Przenajświętszej / *W. Aleksandrowycz* // *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.

⁷¹ *Aleksandrowycz W.* Trimorfon... – S. 1029–1034, 1040.

⁷² *Його жс.* “Ikony w Polsce” і навколо них: зауваження з української сторони [реп. на кн.:] Michał Janocha. Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności. – Warszawa: Arkady, 2008. – 452 s. + il. // Україна–Польща: історична спадщина та суспільна свідомість. – Львів, 2012. – Вип. 5: Ювілейний збірник на пошану Олександра Колянчука. – С. 226–227. До поспішності та поверховості “промосковського” висновку увагу привернуто: *Ejusdem.* Ukraińskie malarstwo religijne... – S. 67; *Його жс.* Українське релігійне малярство... – С. 27.

⁷³ Найповнішу досі їх публікацію див.: *Гелитович М.* Українські ікони “Спас у славі”.

⁷⁴ Див. також групу зразків перших десятиліть XVII ст. в колекції Національного музею у Львові: *Гелитович М.* Українські ікони “Спас у славі”. – № 31–34. Групу наймолодших

Так само мало визнання рідкісним іконографічним елементом присутність пророків Давида і Соломона в іконі Богородиці з церкви в Костарівцях (S. 112). Їх поява пропонує лише в одиноких випадках залучений в українській іконографії відповідного зразка варіант скороченої версії похвали, серед малярської спадщини перемишльського кола знаний ще також за “Богородицею страсною з похвалою” ще кінця XV ст. із церкви Св. Миколая у Стороневичах Старосамбірського р-ну Львівської обл. (Музей народної архітектури і побуту у Львові)⁷⁵ та намісною “Богородицею на престолі з пророками Гедеоном, Ісаєю, Давидом та Соломоном” із церкви Св. Кузьми і Дем’яна у Крамній (НМЛ)⁷⁶. Ці приклади зредукованої редакції належить сприймати в контексті відзначених скорочених історичних циклів святих як вияв єдиного майже виняткового для східнохристиянського світу достатньо розбудованого на українському ґрунті явища⁷⁷.

До однозначно помилкових тверджень належить вказівка на “gotycyzujące postacie figur (sic!) Elijasza, Mojżesza i Chrystusa” в неодноразово названому не зафіксованого походження “Преображенні” (S. 100), виразно недоречна, як і в розглянутій ситуації із Богородицею безміхівського епістилію. У “Преображенні”, подібно до інших пам’яток колекції відповідного часу, – за винятком веремєнських намісних з їх відособленим становищем серед місцевої спадщини, визначеною зарубіжним походженням автора, – немає найменшого натяку на готичні елементи, крім мотивів мальованого декоративного обрамлення⁷⁸. Відзначені спроби бачити “готицизми” там, де їх, за логікою еволюції традиції, бути не може, – наслідок віддавна притаманної польській свідомості схильності визнавати західні впливи на українське мистецтво заздалегідь, поза очевидними реаліями залучених при цьому об’єктів. Насправді постаті сяноцької композиції пропонують переосмислену

таких зразків переховує також Окружний музей у Новому Сончі: *Maszcza M. T. Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu / M. T. Maszcza. – Nowy Sącz, 2010. – Nr 14, 28, 31, 37.*

⁷⁵ Єдина кольорова репродукція: *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис... – С. 18.

⁷⁶ Новіші репродукції див.: *Гелитович М.* Богородиця з Дитям... – № 7; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович*. Українська ікона... – С. 144. – Іл. 103; *Гелитович М.* Українські ікони... – С. 229. – № 109.

⁷⁷ *Александрович В.* Українські ікони святих... Класична візантійська іконографія аналогічного явища майже не знала. Декілька таких прикладів зафіксовано в пізньовізантійській традиції. Один із них – критська ікона 50–60-х років XV ст. “Святий Миколай на престолі з двома сценами історії” в горішніх кутах тла (Мюнхен, Галерея Іласа Нойферта, репродукцію див.: *Евсеева Л.* Аналойные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия / Л. Евсеева. – Москва, 2013. – Ил. 48.

⁷⁸ Аналогічний мотив повторено також в обрамленні “Архангела Михаїла” з церкви Зішестя Святого Духа в Колочаві (Ужгород, Музей народної архітектури і побуту), репродукований: *Puskás B.* A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon Hagyomány és megújulás / B. Puskás. – Budapest, 2008. – 50 old. Очевидно, обидві ікони мають спільне походження й зазначена аналогія ще раз наголошує на ролі перемишльського середовища в поширенні найдавнішої малярської спадщини на теренах Закарпаття.

класичну візантійську іконографічну схему XIV ст. (із прикметними для тогочасної іконографії закинутими за плечі кінцями плащів пророків).

Безперечною “ерудиційною надінтерпретацією” сприймається повторене за кимось значення трьох променів від Христа до апостолів в іконах Преображення як нібито символу Трійці (S. 100) – богослов’я Преображення визнає в них винятково передачу божественної енергії⁷⁹.

Не завжди належно продумана та реалізована й сама структура каталогу. В окремих позиціях неодноразово повторено цілі досить обширні абзаци, як, наприклад, при іконах св. Миколая (№ 7, 9, 11). Причому, хоча перша з них, як уже відзначено, має тільки дві сцени історії, при ній теж розказано про звичний для іконографії святителя перемишльського кола повний історичний цикл із традиційним розташуванням сюжетів із трьох сторін. Цей виклад продубльовано навіть при іконі з церкви у Вітрилові (№ 11, S. 110–111) з самотньою постаттю мирлікійського святителя, без історичних сцен взагалі. Аналогічно повторено відомості й при огляді іконографії Похвали Богородиці (№ 3, 30, 31; S. 103, 130, 132).

Недоцільно також при кожній з позицій каталогу давати повні бібліографічні описи літератури. У практиці таких публікацій при цьому віддавна загальноприйняті скорочення.

Водночас надто лаконічним сприймається загальний вступний текст, для якого вистачило однієї неповної сторінки видання. Загальнопоширена практика вимагає вміщення тут відомостей з історії комплектування колекції, її реставрації та вивчення, як і короткої загальної характеристики фонду.

Шкода також, що в альбомі відсутня ікона св. Миколая з церкви у Вітрилові. Очевидно, її, як і “Спаса” з церкви у Висовій (№ 36), не подано через значні втрати, проте невеликі відтворення обох у каталозі не дають про них майже ніякого уявлення. Втім, вітрилівський “Святий Миколай” у кращому стані й, судячи з доступної репродукції, досить добре збережена горішня половина немов надається для репродукування. Ніби вимагає цього також специфіка аналізованого видання. “Спас”, попри неمالі знищення, – одна з важливих позицій малярської спадщини перемишльського кола початку (?) століття з суттєвими для ширшого контексту традиції пов’язаннями у давнішому військовому “Спасі”. З цього огляду він заслуговує реставрації й показу в музейній експозиції та ретельного вивчення, втім і як важливий об’єкт унікальної на східнохристиянському тлі відповідної української іконографії. Окрім очевидних аспектів історично-мистецького значення, він на конкретному яскравому прикладі здатний також дати уявлення про знищення у фонді малярської спадщини регіону.

Видавці, на жаль, здебільшого не дуже докладно відтворили кольори, що особливо виразно видно в зіставленні з музейним альбомом Р. Біскупського 1991 р. і трьома версіями альбому видавництва “Бош”, в яких відтворено окремі пам’ятки відповідного розділу музейної збірки.

Повний каталог ікон XVI ст. у колекції Історичного музею в Сяноку, безперечно, належить до важливих позицій літератури відповідного профілю й має усі шанси надовго залишитися в науковому вжитку як комплексна публікація значної

⁷⁹ Див.: *Janocha M., ks. Ukrainskie i białoruskie ikony...* – S. 300.

частини однієї з найважливіших збірок українських пізньосередньовічних ікон у Польщі з немалою кількістю показних для традиції об'єктів. Тому жаль, що не все в ньому виявилось відповідним рангові колекції та актуальним потребам і можливостям її всебічної систематичної наукової пропаганди. Втім, немало відзначених на матеріалах каталогу очевидних проблем уже традиційні для польських студій над українськими іконами⁸⁰. У цьому конкретному випадку вони доповнені також певним “регіональним” акцентом – уникнути його виявилось під силу тільки такій винятково яскравій індивідуальності, якою був Р. Біскупський. Вказаний акцент засвідчують повторені окремі віддавна засвоєні очевидно невдалі ходи новішої польської літератури, присвяченої українській іконі...

Проте каталог уже “працює”. У цьому, зокрема, переконують і принагідно запропоновані тут у немалій кількості уточнення до поодиноких його позицій – на чолі з новоідентифікованим у справжньому значенні унікальним для мистецької спадщини відповідного кола безміхівським фрагментом епістилію. Практично невідомий у його справжньому значенні в давнішій літературі, він став найочевиднішим вартісним відкриттям, зробленим при опрацюванні нового видання сяноцького музею.

⁸⁰ Див.: Александрович В. “Ikony w Polsce”...