

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЬОМАК ОКСАНА ЮРІЇВНА

Прим. № 1
УДК 75.046 (477.83-21) «13/15»

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
В РУСЛІ ЗАГАЛЬНОСТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ
ІКОНОПISУ ДРОГОБИЧЧИНИ
XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. Ю. Сьомак

Науковий керівник
Мазур Вікторія Павлівна
доцент, кандидат мистецтвознавства

Київ – 2023

АНОТАЦІЯ

Сьомак О. Ю. Образні трансформації в руслі загальностильової еволюції іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2023.

Український середньовічний іконопис вирізняється завдяки особливим іконографічним, композиційним стилістичним і колористичним характеристикам у царині церковного мистецтва. Із теренів історичної Дрогобиччини (сучасний Дрогобицький район Львівської області України) походять найдавніші ікони, датовані XIV – початком XV століття, які є шедеврами українського малярства та надзвичайно цінною складовою духовної спадщини України. Збережені ікони Дрогобиччини XV – початку XVI століть є невіддільною і вагомою частиною українського іконопису і втілюють складні процеси образної трансформації у руслі (річищі загальностильової еволюції українського іконопису означеного часу.

Дисертація є першим дослідженням проблеми образних трансформацій в руслі загальностильової еволюції іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Головною метою роботи є поглиблене дослідження іконографічних, композиційних, стилістичних і колористичних характеристик ікон XV – початку XVI століть з території історичної Дрогобиччини.

Грунтовне дослідження сучасного стану наукової розробки теми дисертаційного дослідження виявило, що проблема образних трансформацій в руслі загальностильової еволюції іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть потребує наукового опрацювання. Іконопис із Дрогобиччини XV – початку XVI століть набув загального висвітлення, втім не став предметом комплексного мистецтвознавчого аналізу, а також не отримав чіткої систематизації в системі малярських осередків українського іконопису зазначеного періоду. Найбільшу увагу дослідників українського іконопису було приділено іконам

Дрогобиччини XIV – початку XV століття. Наразі відсутнє комплексне дослідження, присвячене розвитку, художньо-стилістичним та іконографічним особливостям іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Невирішеним залишається питання уточнення атрибуції найдавніших ікон Дрогобиччини. Потребує подальшого опрацювання проблема їх стилю. Залишається відкритим питання локалізації майстерні, меж її творчого ареалу, джерел оригінальної іконографії та стилістики, не отримали чіткого визначення авторські манери митців майстерні. Необхідним є подальший розвиток теми образних трансформацій в іконописі Дрогобиччини в процесі загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть.

З метою вирішення окреслених питань здійснено стилістичний, іконографічний і компаративний аналіз найдавніших ікон з Дрогобиччини, продовжено систематизацію іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть, поглиблено дослідження іконографії та стилістики творів. Висвітлено процес стильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть, виявлено приклади образних трансформацій в іконах Дрогобиччини зазначеної доби.

У процесі дослідження джерельної бази дисертації виявлено та окреслено групу пам'яток, належних до іконопису історичної Дрогобиччини XV – початку XVI століть, та ікон, стилістично споріднених з аналізованими творами.

Систематизовано джерельну базу дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Уперше комплексно досліджено іконописний спадок Дрогобиччини і стилістично пов'язаних творів XV – початку XVI століть, збережених у визначних музейних і церковних зібраннях України, а саме: Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького (найбільша збірка українського іконопису, яку започаткував митрополит УГКЦ А. Шептицький 1905 року та очолив Іларіон Свенціцький); Національний художній музей у Києві (вирізняється збіркою іконопису XII–XIX століть); Музей митрополита Андрея Шептицького (ММАШ, Львів), який заснував і очолив о. Севастіян Дмитрух із 1992 року; Музей-заповідник «Олеський замок» у селищі Олесько Золочівського району

Львівської області та Музей-заповідник «Китайський палац» у місті Золочів Львівської області (філії Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького, видатного мистецтвознавця, подвижника в царині збереження і популяризації української культурної спадщини); Музей «Дрогобиччина» в місті Дрогобич (раніше Дрогобицький краєзнавчий музей) – друга за обсягом збережених творів XV–XVI століть із Дрогобича музейна установа після НМЛ ім. Андрея Шептицького у Львові; церква Преображення Господнього (Святого Миколая) у селі Довге Дрогобицького району (пам'ятка дерев'яної архітектури, що зберігає ікони XVI століття); приватна збірка іконопису о. Р. Гладяка, Львів описана в дослідженні мистецтвознавця Олега Сидора).

Висвітлено особливості іконографії та стилістики окремих творів іконопису XV – початку XVI століть із музейних колекцій Республіки Польща, а саме: Національний музей у місті Варшава (Мазовецьке воєводство); Палац єпископа Еразма Ціолека (філія Національного музею у місті Краків, Малопольське воєводство); Національний музей Перемишльської землі у місті Перемишль Підкарпатського воєводства; Музей-замок у місті Ланьцут Підкарпатського воєводства, Історичний музей і Музей народної архітектури у місті Сянок Підкарпатського воєводства.

Твори, іконографічно і стилістично споріднені з іконами Дрогобиччини XV – початку XVI століть, виявлено в колекціях Інституту історії мистецтв Курто в Лондоні (Велика Британія), а також Сільського музею Мармарошини в місті Сигіт, в дерев'яній церкві Святого Миколая, побудованій 1760 року (об'єкт світової спадщини ЮНЕСКО), у селі Будешті Сусані (повіт Марамуреш, Румунія).

Детально висвітлено відмінності іконографії, стилістики та манери письма ікони «Святий Георгій Змієборець» XIV століття із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станія Дрогобицького району (НМЛ ім. А. Шептицького, Львів) і образу «Святий Георгій Змієборець» початку – середини XV століття із церкви Перенесення мощей святого Миколая села Старий Кропивник Дрогобицького району (ММАШ, Львів).

Усебічно досліджено питання походження ікон чину Моління останньої чверті XV століття, які зберігалися в церкві Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич. Доведено умовність віднесення групи збережених ікон до первинного церковного опорядження.

Виявлено характерні риси та стильові особливості іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Здійснено уточнення терміна «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління» (за Володимиром Яремою). Сформовано поняття «майстерня белзько-дрогобицьких ікон» як художньої майстерні історичної Перемишльської єпархії другої половини XV століття, малярський доробок якої було збережено на теренах міст Белз, Дрогобич та історичної Дрогобиччини. Виявлено витoki оригінальної стилістики майстерні белзько-дрогобицьких ікон, визначено манери, професійний рівень іконописців майстерні.

Окреслено стилістичне коло «белзько-дрогобицького малярства», до якого належать пам'ятки з території історичної Перемишльської єпархії, а також за її межами, з другої половини XV – початку XVI століть на основі іконографічної та стилістичної спорідненості.

Висвітлено питання візантійсько-балканських джерел іконографії та стилістики в українському іконописі XV – початку XVI століть. Сформульовано тезу про згасання стилю белзько-дрогобицького малярства на початку XVI століття.

Уперше введено до наукового обігу і віднесено до стилістичного кола белзько-дрогобицького малярства образ «Святий Йоан Предтеча» кінця XV століття із церкви Святих архангелів Михаїла і Гавриїла села Бреб повіту Марамуреш у Румунії (колекція СММ, Сигіт). Визначено належність до кола белзько-дрогобицького малярства ікони «Свята Параскева П'ятниця» (зберігається в церкві Святого Миколая села Будешті Сусані повіту Марамуреш, Румунія). Доведено збереження елементів іконографії та стилістики белзько-дрогобицького малярства у вигляді ремінісценцій в образах XVI–XVII століть із території історичної Мармарощини/Північної Трансильванії (сучасна Румунія). Уточнено

атрибуцію та досліджено іконографічний тип образу «Архангел Михаїл» останньої чверті XVI століття (зберігається в церкві Святого Миколая села Будешті Сусані повіту Марамуреш, Румунія). Прослідковано риси спорідненості між іконописом історичної Мармарощини і Галичини XV–XVII століть.

Сформульовано гіпотезу про зв'язок автора ікони «Святий Георгій Змієборець» кінця XV – початку XVI століття з однойменної монастирської церкви села Ступниця до цехового малярства Малопольської школи із центром у Кракові.

Доведено належність храмової ікони «Воздвиження Чесного Хреста» першої половини – середини XVI століття з однойменної церкви в Дрогобичі до «кола майстра іконостаса з села Поляна» (історична Старосамбірщина, Львівська область). Віднайдено літературне джерело іконографії епізоду «Заслаб цар Костянтин» образу «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що застосовано комплексний підхід для дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Доведено іконографічну і стилістичну спорідненість ікон Дрогобиччини зазначеного періоду, збережених на території історичної Галичини, зі стилістичними групами ікон з теренів історичної Лемківщини та Мармарощини. Окреслено процес образних трансформацій іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Актуальним є висвітлення джерел оригінального стилю образів майстерні белзько-дрогобицьких ікон, розпочате в дисертаційному дослідженні, що є перспективним для подальшої наукової роботи. Результати здійсненого дослідження можуть бути застосовані в наукових дослідженнях в галузі мистецтвознавства (художньо-стилістичний аналіз, атрибуція творів іконопису XV – початку XVI століть), музейної діяльності, викладання історії українського середньовічного іконопису, формуванні та систематизації державних і приватних збірок українського іконопису, популяризації українського іконопису на світовому рівні в контексті міжкультурних зв'язків.

Ключові слова: український іконопис, Дрогобич, храм, іконографія, атрибуція, Україна, образотворче мистецтво, живопис, вишивка, національна традиція, стилізація, Першообраз, релігійний живопис, дослідження, реконструкція.

ANNOTATION

O. Yu. Somak. Figurative transformations in general stylistic evolution's course of the Drohobychyna icon painting (the 15th – beginning of the 16th centuries), qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, specialty 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration of the National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv City, 2023.

Ukrainian medieval icon painting is noticeable through its distinctive iconographic, compositional, stylistic, and colour features in church art. The oldest icons dated the 14th – beginning of the 15th centuries come from the territories of Drohobychyna (current Drohobych district of the Lviv region of Ukraine). These artworks are masterpieces of Ukrainian painting and enormously valuable component of the spiritual heritage of Ukraine. Preserved icons of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries are integral and significant part of the Ukrainian icon painting and embody complex processes of figurative transformation in general stylistic evolution's course of the Ukrainian icon painting of that time.

The thesis is the first study of the issue of figurative transformations in general stylistic evolution's course of the icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries. The paper intends primarily to study in-depth iconographic, compositional, stylistic and colour features of icons of the 15th – beginning of the 16th centuries from the territory of historical Drohobychyna.

A comprehensive study of the current state of theme research revealed that the issue of figurative transformations in general stylistic evolution's course of icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries needs further study from a scientific point of view. The icon painting from Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries was broadly covered however it neither became the subject matter of a comprehensive art-study analysis nor was clearly systemized among artistic centers of Ukrainian icon painting of the above period. Icons of Drohobychyna of the 14th – beginning of the 15th centuries were the focus of the study of Ukrainian icon painting.

The icons of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries were studied fragmentary. At the moment there is no comprehensive analysis of the development, artistic and stylistic, and iconographic features of icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries. Specification of attribution of the oldest icons of Drohobychyna is still pending. The issue of determining the style of such artworks needs further study. It is still an open question about workshop location, boundaries of its artistic area, sources of original iconography and stylistics. The predominant style of the workshop's artists is not identified clearly. There exists the need to further develop the theme of figurative transformations in the icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries and detect the role of icon painting of Drohobychyna in the process of general stylistic evolution of the Ukrainian icon painting of the 15th – beginning of the 16th centuries.

To address the aforementioned issues the author performs a stylistic, iconographic and comparative analysis of the oldest icons from Drohobychyna, continues the systematization of icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries and extends the study of iconography and stylistics of the artworks. The paper highlights the process of stylistic evolution of the Ukrainian icon painting of the 15th – beginning of the 16th centuries and presents examples of figurative transformations in icons of Drohobychyna of that time.

The study of the thesis's references helped to single out and define the groups of monuments belonging to icon painting of historical Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries and icons stylistically related to these artworks.

The study base of references for Drohobychyna icon painting (the 15th – beginning of the 16th centuries) is organized. For the first time, Drohobychyna icon painting heritage and stylistically related artworks of the 15th – beginning of the 16th centuries are studied on a full-scale basis. Such artworks are preserved in well-known museum and church collections of Ukraine such as Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv (the largest collection of Ukrainian icon painting initiated by A. Sheptytskyi, Metropolitan of Ukrainian Greek Catholic Church in 1905 and headed by Ilarion Svientsitskyi); National Art Museum in Kyiv (being the place of icon painting collection of the 12th - 19th

centuries); Andrey Sheptytsky Metropolitan Museum (ASMM, Lviv) founded and headed by Father Sevastian Dmytrukh since 1992; Museum-Reserve Olesko Castle in the village of Olesko of Zolochivskyi district of Lviv region and Museum-Reserve Chinese Palace in Zolochiv town of Lviv region (museum units of Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery who was a prominent art critic and enthusiast in the area of Ukrainian cultural heritage preservation and promotion); Drohobychyna Museum in Drohobych town (former Drohobych Local History Museum) – second-largest museum institution after Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv being the place of preserved artworks of the 15th – 16th centuries; Church of the Transfiguration (St. Mykolai) in Dovge village, Drohobych district (wooden monument of architecture preserving icons of the 16th century); private collection of icon painting of Father R. Gladiak, Lviv (studied by Oleg Sydor, an art critic).

The author describes features of iconography and stylistics of individual works of icon painting of the 15th – beginning of the 16th centuries from museum collections of Poland: National Museum in Warsaw (Masovian Voivodeship); Bishop Erazm Ciołek Palace (branch of the National Museum in Krakow, Lesser Poland Voivodeship); National Museum of Przemyśl Land in Przemyśl town of Subcarpathian Voivodeship; Łańcut Castle in Łańcut town of Subcarpathian Voivodeship, Rural Architecture Museum of Sanok in Subcarpathian Voivodeship.

Artworks that iconographically and stylistically are related to the icons of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries were found in collections of the Courtauld Institute of Art in London (the United Kingdom), as well as in the Ethnographic Museum of Maramureş in Sighetu, in a wooden Church of St. Nicholas erected in 1760 and enlisted among UNESCO properties in the village of Budeşti Susani (Maramureş county, Romania).

The author describes in detail the differences between iconographic, stylistic features and painting manner of the 15th-century icon of St. George the Dragon Slayer from the church of the Assembly of Sts. Joachim and Anna in the village of Stanilya of Drohobych district (Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv) and the beginning-middle of 15th-century icon of St. George the Dragon Slayer from the Transfer of the

Relics of St. Nicholas church of the village of Staryi Kropyvnyk, Drohobych district (Andrey Sheptytsky Metropolitan Museum, Lviv).

The paper contains a comprehensive study of origin of icons of prayer tiers of the last quarter of the 15th century preserved in the Elevation of the Holy Cross church in Drohobych. The author proves the conditionality of attributing the group of preserved icons to the original church ornamentation.

The author identifies distinctive and stylistic features of the icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries. The notion of “Workshop of the Drohobych and Belz Prayer tiers” (according to Volodymyr Yarema) is defined. The notion of “Belz-Drohobych Workshop” is formulated as an art workshop of historical Przemyśl Diocese of the second half of the 15th century which painting heritage was preserved on the territory of Belz, Drohobych and historical Drohobychyna (current Drohobych district of the Lviv region of Ukraine). The paper reveals the original stylistics of the Belz-Drohobych Workshop icons and outlines the manner and professional level of Workshop icon painters.

There is an attempt to unfold a stylistic circle of Belz-Drohobych painting including monuments within the territory of historical Przemyśl Diocese and beyond its borders from the second half of the 15th – beginning of the 16th centuries against iconographic and stylistic kinship.

Byzantine and Balkan sources of iconography and stylistics in the Ukrainian icon painting of the 15th – beginning of the 16th centuries are revealed. The argument on the gradual decline of Belz-Drohobych painting at the beginning of the 16th century is formulated.

The paper attempts to introduce into scholarly discourse and categorize among stylistics of Belz-Drohobych painting the image of St. John the Forerunner of the end of the 15th century from the Church of Archangels Michael and Gabriel in the village of Breb in Maramureș county, Romania (SMM collection, Sighetu). The icon of St. Paraskeva Pyatnitsa (kept in the Church of St. Nicholas in the village of Budești Susani, Maramureș county, Romania) is proven to be among artworks of Belz-Drohobych painting. The author reveals elements of iconography and stylistic features of Belz-

Drohobych painting in the form of reminiscences in images of the 16th – 17th centuries from the territory of historical Maramureș/Northern Transylvania (current Romania). The paper specifies attribution and studies the iconographic type of the image of Archangel Michael of the last quarter of the 16th century (kept in the Church of St. Nicholas in the village of Budești Susani, Maramureș county, Romania). The author stresses upon the existence of similar iconographic features between icon painting of historical Maramureș and Galicia of the 15th – 17th centuries.

The paper lays down the hypothesis on the connection of the author of the icon of St. George the Dragon Slayer (end of the 15th – beginning of 16th centuries) from the same name Church in the village of Stupnytsia with the painting workshop of Malopolska school with its centre in Krakow.

The author proves that the icon of the Elevation of the Holy Cross of the first half – middle of the 16th century from the same name Church in Drohobych belongs to artworks of iconostasis artist from the village of Poliana (historical Staryi Sambir district, Lviv region). The paper finds out the literary source of iconography of the episode “Emperor Constantine got ill” of the image of the Elevation of the Holy Cross from Drohobych.

Scientific novelty implies a comprehensive approach to the study of icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries. The author proves iconographic and stylistic similarity of Drohobychyna icons of that period preserved on the territory of the historical Galicia with stylistic groups of icons from historical Lemko region and Maramureș. The process of figurative transformations in icon painting of Drohobychyna of the 15th – beginning of the 16th centuries is outlined.

Practical significance of the results achieved. The study of sources of original style of Belz-Drohobych Workshop icons initiated in this thesis offers prospects for further scientific research. The results obtained could be put to practical use in scientific studies in the art criticism (artistic and stylistic analysis, attribution of icon painting works of the 15th – beginning of the 16th centuries), museum activities, pedagogical practice in the course of teaching history of Ukrainian medieval icon painting, creation and

systematization of public and private collections of Ukrainian icon painting, promotion of Ukrainian icon painting on a global scale in the context of intercultural relations.

Keywords: Ukrainian icon painting, Drohobych, temple, iconography, attribution, Ukraine, fine art, painting, embroidery, national tradition, stylization, Prototype, religious painting, research, reconstruction.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Сьомак О.Ю. (2020). Ікона святого Георгія Змієборця на чорному коні: два образи з Дрогобиччини. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. (Вип. 31. Том. 1). «Гельветика», 224–233. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213781>
2. Somak, O., i V. Mazur. (2022). Компаративний аналіз деісусних ікон XV століття з Белза та Дрогобича // *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Вип. 32, 147–155. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>
3. Сьомак О.Ю. (2022). Ікони Деісусу з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста XV ст.: стиль майстерні та почерки іконописців // *Art and design*. №4 (20), 88–96. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.8>
4. Сьомак О.Ю. (2023). Храмова ікона з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста початку/першої половини XVI ст.: стиль, майстерня. *Український мистецтвознавчий дискурс*. (1), 39–46. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.5>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Сьомак, О. (2021). Ікони дрогобицького чину «Моління» XV ст.: майстерня та осередок. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: тези доп. VI Міжнародна наук.-практ. конф. (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»)*, 23 – 24.09 2021 р, 278–279.
6. Сьомак, О. (2021). Де знаходився центр белзько-дрогобицького малярського осередку XV століття? *Дев'яті Платонівські читання*. Тези доп. Міжнар. наук. конф. ФОП О. Лопатіна, 45–46.

7. Сьомак, О (2022). Історіографія дослідження румунської ікони Святої Параскеви з селища Будешті Сусані : український контекст. *Десяті Платонівські читання: тези доп. Міжнар. наук. конф.*, 94–95.
8. Сьомак, О. (2023). Декоративізм ікон белзько-дрогобицької майстерні XV ст. : пошук джерел інспірації. *Перші Таранушенківські читання : матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 109–110.
9. Dumitran, A., Somak, O. (2023). Tripticul Deisis de la Muzeul Național Brukenthal. *Brukenthal : Ars et Historia : Simposionul International Anual al Muzeul Național Brukenthal*. Editura Muzeului Național Brukenthal, 51–68.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

10. Covaci, M., Somak, O. (2022). The “Belz-Drohobych” workshop in Ukrainian Galicia and its connection with Romanian Maramureș. *Museikon*. (6), 81–98.

APPLICANT'S LIST OF PUBLICATIONS

Scientific works in which the main scientific results of the dissertation are published:

1. Somak, O. (2020). Ikona sviatoho Zmiiebortsia na chornomu koni: dva obrazy z Drahobychyny. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. [Icon of Saint George the dragon slayer on a black horse: two images from Drohobychyna. *Current issues of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*.] (Ed. 31. Volume. 1). "Helvetica", 224–233. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213781>
2. Somak, O. & Mazur, V. (2022). Komparatyvnyi analiz deisusnykh ikon XV stolittia z Belza ta Drohobycha. *Zbirnyk naukovykh prats „Ukrainska akademiia mystetstva”*. [Comparative analysis of the 15th century icons of the Deisis from Belz and Drohobych. *Collection of scientific works “Ukrainian Academy of Arts”*.] Ed. 32, 147-155. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>
3. Somak, O. (2022). Ikony Deisusu z drohobytskoi tserkvy Vozdvyzhennia Chesnoho Khresta of the 15th st.: styl maisterni ta pocherky ikonopystyv. [Icons of the Deisis of The Elevation of the Holy Cross church in Drohobych of the 15th century: the workshop style and the icon painters' handwriting.] *Art and design*. No.4 (20), 88–96. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.8>
4. Somak, O. (2023). Khramova ikona z drohobytskoi tserkvy Vozdvyzhennia Chesnoho Khresta pochatku/pershoi polovyny XVI st.: styl, maisternia. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. [Temple icon from The Elevation of the Holy Cross church of in Drohobych of the beginning/first half of the 16th century: style, workshop.] *Ukrainian art criticism discourse*. (1), 39–46. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.5>

Scientific works certifying the approbation of the dissertation materials:

5. Somak, O. (2021). Ikony drohobytskoho chynu “Molinnia” XV st.: maisternia ta oseredok. *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti: tezy dop. VI Mizhnarodna nauk.-prakt. konf. (do 95-richchia zasnuvannia Natsionalnoho zapovidnyka “Kyievo-Pecherska lavra”)* [Icons of Drohobych Prayer tier the 15th century: workshop and center. *Museums and restoration in the context of cultural heritage preservation: current challenges of modernity: lect. theses of VI International scientific and practical conf. (to the 95th anniversary of the National Reserve “Kyiv-Pechersk Lavra” foundation)*] 23 – 24.09.2021, 278–279. [In Ukrainian].
6. Somak, O. (2021). De znakhodyvsia tsentr belzko-drohobytskoho maliarskoho oseredku XV stolittia? *Deviati Platonivski chytannia. Tezy dop. Mizhnar. nauk. konf.* [Where was the center of the Belz-Drohobych painting center of the 15th century? *The ninth Platonic Readings.*] Lect. theses of International of science conf. IE O. Lopatina, 45-46. [In Ukrainian].
7. Somak, O.Yu. (2022). Istoriohrafiiia doslidzhennia rumunskoi ikony Sviatoi Paraskevyy z selyshcha Budeshti Susani: ukraïnskyi kontekst. *Desiati Platonivski chytannia: tezy dop. Mizhnar. nauk. konf.* [Historiography of the study of the Romanian icon of St. Paraskeva from the village of Budești Susani: Ukrainian context.] *The tenth Platonic readings: Lect. theses of International of science conf.*, 94-95. [In Ukrainian].
8. Somak, O. (2023). Dekoratyvizm ikon belzko-drohobytskoi maisterni XV st.: poshuk dzherel inspiratsii. *Pershi Taranushenkivski chytannia: materialy Vseukraïnskoi naukovoï konferentsii kafedry teorii i istorii mystetstv KhDADM, 14 – 15 kvitnia 2023 roku.* [Icon decoration of the Belz-Drohobych workshop of the 15th century: search for sources of inspiration. *The first Taranushenko's readings: materials of the All-Ukrainian scientific conference of the Department of Theory and History of Arts of KhSADA, 14-15 April 2023.*] Kharkiv State Academy of Design and Arts, 109-110. [In Ukrainian].

9. Dumitran, A., Somak, O. (2023). Tripticul Deisis de la Muzeul Național Brukenthal. *Brukenthal: Ars et Historia: Simposionul International Anual al Muzeul Național Brukenthal*. Editura Muzeului Național Brukenthal, 51–68. [In Romanian].

Scientific works that additionally reflect the scientific results of the dissertation:

10. Covaci, M., Somak, O. (2022). The “Belz-Drohobych” workshop in Ukrainian Galicia and its connection with Romanian Maramureș. *Museikon*. (6), 81–98.

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень	21
ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА, МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія проблематики дослідження	31
1.2. Джерельна база і методи дослідження	46
Висновки до Розділу 1	53
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ: ХАРАКТЕР ЗАГАЛЬНОСТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ	
2.1. Генеза малярських осередків українського іконопису XV – початку XVI століття	56
2.2. Основні стилістичні групи збережених пам'яток українського іконопису XV – початку XVI століття у мистецтвознавчому дискурсі	65
Висновки до Розділу 2	71
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ІКОНОПИСІ ДРОГОБИЧЧИНИ XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ	
3.1. Проблематика атрибуції і датування найдавніших творів іконопису з історичної Дрогобиччини	73
3.2. Художня манера іконописців майстерні белзько-дрогобицьких ікон	85
3.3. Образні трансформації та особливості стилістичних ремінісценцій белзько-дрогобицького малярства в іконах другої половини XV – XVI століть	121
3.4. Іконографічні та стилістичні новації у збережених пам'ятках іконопису Дрогобиччини кінця XV – початку XVI століття	142
Висновки до Розділу 3	154
ВИСНОВКИ	157
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	163

ДОДАТКИ

Додаток А.

Список ілюстрацій та ілюстрації

Додаток Б.

Список публікацій здобувача

Перелік умовних скорочень

ЗОКМ – Закарпатський обласний краєзнавчий музей імені Тиводара Легоцького, Ужгород.

ІМ Курто – Інститут Мистецтв Курто у Лондоні, Велика Британія.

ІМС – Історичний музей у місті Сянок, Республіка Польща.

КТВ – Книга тимчасового вступу.

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв.

ЛНГМ – Львівська Національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького.

МВІ – Музей волинської ікони, Луцьк.

МЗЛ – Музей-замок у місті Ланьцут, Республіка Польща.

ММАШ – Музей митрополита Андрея Шептицького Львівської архієпархії Української греко-католицької церкви, Львів.

ММП – Музей мистецтв Прикарпаття, Івано-Франківськ.

МНАС – Музей народної архітектури в місті Сянок, Республіка Польща.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ.

НЦІАМ – Національний церковний історико-археологічний музей в Софії, Республіка Болгарія.

НББ – Національна бібліотека Будапешта імені Ференца Сечені, Угорщина.

НКПКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.

НМВ – Національний музей у Варшаві, Республіка Польща.

НМК – Національний музей у Кракові, Республіка Польща.

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

НМПЗП – Національний музей Перемишльської землі в Перемишлі, Республіка Польща.

НММР – Національний музей мистецтв Румунії, Бухарест.

НХМУ – Національний художній музей України, Київ.

РКМ – Рівненський краєзнавчий музей.

СММ – Сільський музей Мармарощини у місті Сигіт, Румунія.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Іконопис середньовічної Дрогобиччини (сучасний Дрогобицький район Львівської області України), представлений в пам'ятках починаючи від XIV століття, є прикладом зосередження в межах однієї історичної території найдавніших шедеврів українського ікономалярства. Дрогобиччина є частиною історичної Галичини та об'єднує визначні в історії українського іконопису XIV – початку XVI століть населені пункти: села Станиля, Старий Кропивник, Грушів, Сторона, Ступниця, розташовані поблизу міста Дрогобич, що за доби Середньовіччя був заможним містом із магдебурзьким правом та потужним центром солеварного промислу. Збережений корпус ікон Дрогобиччини від XIV до XVIII століття дозволяє відтворити й дослідити процес розвитку українського іконопису зазначеного періоду. Ікони Дрогобиччини XV – початку XVI століть ілюструють складний процес образних трансформацій в контексті загальностильової еволюції українського іконопису вказаного періоду.

Грунтовні дослідження українського іконопису XV – початку XVI століть належать Людмилі Міляєвій і Григорієві Логвину (1963), Вірі Свенціцькій (1967). Святослав Гординський опрацьовував проблему галицького іконопису і його стильової єдності (1973). У дослідженні українського середньовічного живопису Л. Міляєва, Г. Логвин і В. Свенціцька виокремили стилістичні особливості двох основних осередків українського іконопису доби Середньовіччя: перемишльського і львівського (1976). Джерела іконографії та стилістики найдавнішого українського іконопису досліджував Володимир Александрович (1995). Аналіз колористичної складової українського іконопису XV – початку XVI століть здійснено в дослідженні Володимира Овсійчука (1996). За умови відсутності окремого мистецтвознавчого дослідження, присвяченого іконопису Дрогобиччини, українські й зарубіжні вчені доєднали іконописний спадок Дрогобиччини XV – початку XVI століть до висвітлення розвитку українського середньовічного іконопису. Найдавніші ікони з Дрогобиччини досліджували В. Свенціцька (1967,

1989, 1991), о. Севастіян Дмитрух (2012), Марія Гелитович (2012, 2014), В. Александрович (2017). Володимиру Яремі належить власна концепція розвитку українського середньовічного іконопису в контексті сприйняття імпульсів мистецтва Західної Європи, актуальна для дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Учений сформулював поняття «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління» для стилістичної групи ікон XV – початку XVI століть (2005). Дослідженню автентичного іконостаса та ікон чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі присвячено публікації Лева Скопа і Галини Друзюк (1992, 1993). М. Гелитович продовжує висвітлення доробку «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління» (2003, 2008, 2014). Василь Пуцко здійснює аналіз найдавніших ікон з Дрогобиччини, а також пам'яток іконопису з Дрогобиччини XV – початку XVI століть у контексті історії українського середньовічного мистецтва (2010). Художнє життя міста Дрогобич набуло висвітлення в дослідженні Людмили Міляєвої, Оксани Садової, Олега Рішняка (2019).

До українського мистецтвознавчого дискурсу від другої половини XX століття введено нині хрестоматійні твори виняткового художнього рівня з теренів історичної Дрогобиччини: ікони «Святий Георгій Змієборець» кінця XIV століття із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станиля, «Собор святих Йоакима і Ганни» кінця XIV – початку XV століття (храмовий образ однойменної церкви села Станиля), «Архангел Михаїл з діяннями» (датування твору варіюється від другої половини XIV до кінця XV – початку XVI століття) із церкви Святого Миколая села Сторона (усі ікони належать до колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). Висока мистецька та історична значущість кожної пам'ятки на тлі дискусійності датування творів зумовлює актуальність подальшого дослідження творів у художньо-стилістичному аспекті (стилістичні ознаки можуть слугувати як атрибуційні для поодиноких пам'яток середньовічного іконопису, які не знаходять прямих аналогій). Ікона «Святий Георгій Змієборець» кінця XIV століття із села Станиля і віднайдений 1992 року в церкві Перенесення мощей святого Миколая села Старий Кропивник

майже тотожний за іконографією однойменний образ, датований початком – першою половиною XV століття (?) (Музей митрополита Андрея Шептицького, ММАШ, Львів), потребують компаративного аналізу. Проблема існування двох надзвичайно близьких версій однієї іконографії у творах, не тотожних за часом створення, є перспективною для подальшого дослідження.

Увагу дослідників українського іконопису привернув значний обсяг збережених творів із Дрогобиччини, датованих другою половиною XVI століття, що набув наукового висвітлення і систематизації в контексті розвитку українського іконопису зазначеного періоду.

Недостатньо висвітленою залишається проблема стильового розвитку іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть, яка потребує комплексного дослідження, адже збережені ікони Дрогобиччини XV – початку XVI століть ілюструють складний процес образних трансформацій у контексті загальностильової еволюції українського іконопису.

Визначне місце в українському іконописі XV століття посідає стилістична група творів, яку видатний дослідник українського іконопису Володимир Ярема зарахував до малярського спадку «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління»: ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою» першої половини – середини XV століття із церкви Святих Жінок Мироносиць міста Болехів (Івано-Франківська область)/ села Грушів Дрогобицького району Львівської області (НМЛ ім. Андрея Шептицького), а також шість образів фрагментарно збереженого чину Моління другої половини XV століття з дерев'яної церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі 1613 року (колекції музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Попри увагу дослідників українського іконопису, які зазначали виняткові риси малярського стилю, притаманного для ікон Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, досі остаточно не окреслено можливі джерела іконографії, оригінальної стилістики, загального декоративізму названих ікон. Стилістична та іконографічна подібність збережених ікон Моління другої половини XV століття з Дрогобича і низки творів зі збірок ікономалярства не лише в межах України, а й за її кордонами актуалізує питання подальшого

розширення іконописного доробку майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління». Доцільним є доєднання до джерельної бази дослідження групи ікон XVI століття з теренів сучасної Львівської, Івано-Франківської областей (історична Галичина), які виявляють пізніші ремінісценції стилістики «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління».

Візантинізована манера малярства на українських теренах у XV – на початку XVI століття неминуче згасала після падіння Константинополя 1453 року. Одним зі взірців впровадження стильових новацій в іконописі другої половини XV століття є ікона «Христос Пантократор на престолі» другої половини XV століття із церкви Святого Миколая села Сторона Дрогобицького району Львівської області (НМЛ ім. Андрея Шептицького). Твір потребує поглибленого іконографічного і стилістичного аналізу з метою окреслення кола стилістично споріднених пам'яток.

На тлі збереження давнього іконописного канону українське малярство наприкінці XV – на початку XVI століття почало активніше сприймати художні імпульси західноєвропейського мистецтва, звертатися до нових джерел іконографії традиційних сюжетів. За умов майже повної відсутності відомостей щодо художнього життя Дрогобиччини зазначеного періоду внаслідок пожежі 1499 року та спустошення міста Дрогобич не можуть бути переоцінені за своїм значенням поодинокі збережені твори з Дрогобиччини.

«Готизована» стилістика ікони «Святий Георгій Змієборець», датованої в межах від кінця XV – початку XVI століття до середини XVI століття, з монастирської церкви Святого Георгія села Ступниця Дрогобицького району (НМЛ ім. Андрея Шептицького), поєднана із візантинізованими елементами та православною символікою в іконографії, що закономірно ставить питання про дискусійність датування твору, а також визначає потребу у виявленні іконографічних прототипів і стилістичних аналогій.

Храмова ікона «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви в Дрогобичі (Музей «Дрогобиччина», Дрогобич), датована в діапазоні від початку до середини XVI століття, вирізняється архаїзованою художньою мовою та

оригінальною іконографією. Перспективним є шлях уточнення датування твору через установлення стилістичних аналогій і пошук іконографічного прототипу. Поглиблене іконографічне і стилістичне дослідження ікони «Святий Георгій Змієборець» із села Ступниця і «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича є перспективним для логічного переходу у висвітленні іконопису Дрогобиччини від початку XVI століття до його другої половини. Визначені проблеми, пов'язані з дослідженням іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть, зумовлюють актуальність подальшого дослідження обраної теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури України «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Мета дисертації – виявити і проаналізувати образні трансформації іконопису історичної Дрогобиччини і стилістично споріднених творів у контексті загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть.

Відповідно до мети дослідження визначено наступні **завдання**:

- проаналізувати наукову розробку теми, опрацювати наявні джерела дослідження, окреслити ключові проблеми та методологію дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть;
- визначити художньо-стилістичні характеристики українського іконопису XV – початку XVI століть, виявити коло збережених ікон з теренів історичної Дрогобиччини;
- висвітлити характерні стилістичні риси ікон «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» в контексті діяльності малярських майстерень XV століття на західноукраїнських теренах;
- виявити та схарактеризувати можливі витoki стилю «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» XV століття та окреслити коло

творів XVI століття, що виявляють інтерпретацію стилістики зазначеної майстерні;

- дослідити проблематику походження ікон чину Моління другої половини XV століття з Дрогобича;
- дослідити іконографічні та художньо-стилістичні особливості збережених ікон з Дрогобиччини кінця XV – початку XVI століть.

Об’єкт дослідження – іконопис Дрогобиччини XV – початку XVI століть.

Предмет дослідження – образні трансформації іконопису Дрогобиччини в руслі загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть.

Хронологічні межі дослідження окреслено XV – початком XVI століття, що зумовлено проблематикою дисертації. Також дослідження охоплює низку творів, пов’язаних із мистецьким середовищем першої половини – кінця XVI століття.

Географічні межі дослідження визначено локалізацією походження збережених ікон, пов’язаних із населеними пунктами, передусім земель історичної Дрогобиччини, нині – Дрогобицького району Львівської області України. Досліджуються взірці іконописної спадщини міста Дрогобич, сіл Грушів, Станіля, Старий Кропивник, Сторона, Довге. Розширення територіальних меж дослідження зумовлено специфікою дисертаційного дослідження. Висвітлюються стилістично споріднені з іконописом Дрогобиччини твори з теренів історичної Галичини: місто Белз Червоноградського/Сокальського району, село Кульчиці Самбірського району Львівської області. Умовність походження іконописних пам’яток також є чинником розширення географічного ареалу дослідження до теренів Західної Галичини та Лемківщини (сучасна Республіка Польща) та Південної Мармарощини (повіт Марамуреш у Румунії), які мають у своєму спадку пов’язані з предметом дослідження пам’ятки.

Наукова новизна полягає у тому, що **вперше**:

- комплексно досліджено та систематизовано історіографію і джерельну базу, визначено методологію дисертаційного дослідження, систематизовано наукові

гіпотези щодо датування і атрибуції ікон Дрогобиччини XV – початку XVI століть;

- здійснено аналіз художньо-стилістичних характеристик українського іконопису XV – початку XVI століть, на основі збережених пам'яток систематизовано мистецьку спадщину Дрогобиччини XV – початку XVI століть;
- висвітлено характерні риси іконопису «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління», що відзначається поєднанням ієратичного та експресивного тлумачення образу;
- сформульовано гіпотезу щодо зв'язку малярства з Дрогобиччини з іконописом історичної Мармарощини у XV столітті;
- до наукового обігу введено і атрибутовано ікону «Святий Йоан Предтеча» із церкви Святих архангелів Михаїла і Гавриїла села Бреб повіту Марамуреш (СММ, Румунія), доведено стилістичну спорідненість ікони «Архангел Михаїл» кінця XVI століття з церкви Святого Миколая села Будешті Сусані (повіт Марамуреш, Румунія) з іконописом «кола майстра ікони “Преображення” з Яблунева» другої половини XVI століття;
- на основі архівних джерел виявлено умовність походження ікон чину Моління другої половини XV століття із церкви Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, музей «Дрогобиччина»);
- встановлено дотичність дрогобицької храмової ікони «Воздвиження Чесного Хреста» початку – середини XVI століття із церкви Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич (музей «Дрогобиччина») до «кола майстра іконостаса з Поляни».

Уточнено і доповнено:

- тези В. Яреми, Г. Друзюк і Л. Скопа щодо іконографічного і стилістичного зв'язку малярства майстерні белзько-дрогобицьких ікон зі взірцями візантійсько-балканського мистецтва;
- коло стилістично споріднених пам'яток майстерні белзько-дрогобицьких ікон, до якого належать пам'ятки з території історичної Перемишльської єпархії, а

також за її межами з другої половини XV – початку XVI століть, сформульовано поняття «стилістична група белзько-дрогобицького малярства».

Набуло подальшого розвитку дослідження іконографії сцени «Заслаб цар Костянтин» храмової ікони «Воздвиження Чесного Хреста» початку – середини XVI століття з однойменної церкви міста Дрогобич (музей «Дрогобиччина»).

Практичне значення результатів дисертації. Основні положення дисертації можуть бути впроваджені в методичній, науково-педагогічній діяльності (доповнення лекційних матеріалів курсу «Історія українського мистецтва») і подальших наукових дослідженнях в галузі культури та мистецтва, у висвітленні процесу розвитку українського іконопису XV–XVI століть. Результати дисертаційного дослідження можуть бути застосовані для музейно-виставкової діяльності в галузі українського середньовічного іконопису, в царині державного і приватного колекціонування, для популяризації українського образотворчого мистецтва. Введені до українського наукового обігу пам'ятки можуть бути залучені до публікацій, присвячених історії українського мистецтва і культури, а також у виданнях, що висвітлюють культурно-мистецькі взаємини на теренах сучасної України та держав Європейського Союзу.

Особистий внесок здобувача. Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Установлено зв'язок між іконописом історичної Південної Мармарощини (повіт Марамуреш, Румунія) і Дрогобиччини у XV столітті. Уведено до наукового обігу та здійснено атрибуцію ікони «Святий Йоан Предтеча» із церкви Архангелів Михаїла і Гавриїла села Бреб повіту Марамуреш, Румунія (СММ). Виявлено ймовірні ремінісценції манери майстерні белзько-дрогобицьких ікон в окремих іконах історичної Галичини XVI століття, а також у творах іконопису Південної Мармарощини/Північної Трансильванії XVI – XVII століть. Висновки, що сформульовані в дисертаційному дослідженні, є результатом самостійного одноосібного дослідження теми.

Апробація отриманих результатів. Основні положення дисертації набули оприлюднення у вигляді доповідей на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: VI Міжнародна наук.-практ. конф. «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності» (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»), Київ (2021); Дев'яті Платонівські читання (Київ, 2021); ЛНАМ «Мистецтво – Дизайн – Архітектура: історія, теорія, практика» (Львів, 2022); Десяті Платонівські читання (Київ, 2022); ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання» (Харків, 2023); Simposioul International Anual al Muzeul Național Brukenthal: «Brukenthal : Ars et Historia» (Sibiu, 2023).

Публікації. Результати дисертації було оприлюднено в десяти публікаціях, чотири з яких входять до наукових фахових видань, визначених переліком МОН України, одна публікація належить до наукового видання держави, що входить до Європейського Союзу, чотири вміщено в збірках матеріалів міжнародних наукових конференцій, одну – у збірці Всеукраїнської наукової конференції.

Структура дисертації складається зі вступної частини, трьох розділів і висновків. Загальний обсяг дисертації становить 292 сторінки. Список використаних джерел містить 187 позицій. Дисертаційне дослідження доповнено додатками. У додатку А подано список ілюстрацій та ілюстрації (107 іл.). Додаток Б містить список публікацій здобувача.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблематики дослідження

Огляд мистецтвознавчих досліджень, що складають історіографію питання, подано за хронологічним принципом, а також класифіковано за тематичними блоками. Першу групу матеріалів становлять *грунтовні дослідження українського середньовічного іконопису*. Потужний доробок у зазначеній царині належить видатному мистецтвознавцеві та першому директору Національного музею у Львові Іларіону Свенціцькому. Учений у праці «Ікони Галицької України XV–XVI ст.» окреслив коло західноукраїнських пам'яток, які сформували основу іконописної збірки сучасного НМЛ ім. Андрея Шептицького. Автор не лише дослідив іконографічні та художньо-стилістичні особливості творів, їх датування, а також здійснив реконструкцію найдавніших іконостасних ансамблів відповідно до збережених фрагментів, приділив увагу іконописній технології, навів відомості щодо імен митців, котрі працювали на західноукраїнських теренах упродовж XVI – середини XVII століть (Свенціцький, 1929).

Систематичне мистецтвознавче дослідження українського іконописного спадку розпочалося у другій половині XX століття. У 1960-х роках з'явилися перші фундаментальні праці, присвячені безпосередньо українському образотворчому мистецтву. 1963 року було опубліковано два видання про середньовічне мистецтво України (X–XVIII століття досліджував Григорій Логвин у монографії «Украинское искусство X–XVIII вв.», XIV – першу половину XVII століття висвітлено у спільному дослідженні вченого з Людмилою Міляєвою «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століть»). У зазначених наукових працях приділено увагу хрестоматійній пам'ятці, яка відкриває хронологію малярства Дрогобиччини, – іконі «Святий Георгій Змієборець» із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станія, що зберігається в колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького (Міляєва & Логвин, 1963, с. 22).

Фундаментальним є дослідження Віри Свенціцької «Живопис XIV–XVI століть», опубліковане у другому томі «Історії українського мистецтва», що й нині не втратило актуальності. Авторка проаналізувала іконографію та композиційну побудову визначних пам'яток із церкви Святих Йоакима і Ганни – однойменної храмової ікони, а також ікони «Святий Георгій Змієборець», яку датує кінцем XIV століття (Свенціцька, 1967, с. 208–274).

Особливо вагомими в контексті вивчення творів українського іконопису за межами сучасної України є наукові здобутки Святослава Гординського, оприлюднені у праці «Українська ікона 12–18 сторіччя». Дослідження автор супроводив не лише понад двомастами ілюстраціями, а й докладною мапою із осередками іконопису, серед яких міста Перемишль, Холм, Сянок (сучасна Республіка Польща) та місто Пряшів (Словацька Республіка). Окремий розділ присвячено галицькій іконі від XIV до середини XVII століття. Автор навів аргументовану тезу щодо стильової єдності галицького малярства, до якого залучив художній доробок Галичини, Лемківщини, Закарпаття та Пряшівщини, виокремлює Перемишль як єпископський центр і найпотужніший осередок давньоукраїнського іконопису (Гординський, 1973, с. 12–19).

У науковій розвідці щодо українського середньовічного живопису В. Свенціцької, Л. Міляєвої та Г. Логвина, окрім ікони «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі, досліджувалася пізніша пам'ятка з Дрогобича – образ «Святий Архангел Михаїл» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста (музей «Дрогобиччина»), висвітлений як пам'ятка львівського малярського кола (Свенціцька, Міляєва, Логвин, 1976, с. 16).

У дослідженні «Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова» В. Свенціцька затвердилася в датуванні ікони «Собор святих Йоакима і Ганни» з однойменної церкви в селі Станіля зламом XIV–XV століть. Учена залучила до композиційного порівняння із цим образом ікону «Святий Архангел Михаїл з діяннями», яка належить до спадку села Сторона на Дрогобиччині. Дослідниця також звернула увагу на ікону «Юрій Змієборець» зі села Ступниця, яку вважала наскрізь світською за характером. Мистецтвознавиця

припускала, що ікона має ознаки готичного мистецтва (Свенціцька, Сидор, 1990, с. 8–9, 15).

Віра Свенціцька і Василь Откович у дослідженні «Український народний живопис XIII–XX століть» зауважили в іконі «Святий Архангел Михаїл з діяннями» із церкви Святого Миколая села Сторона (НМЛ ім. Андрея Шептицького) особливості іконографії та композиції образу як відлуння традицій XII–XIII століть, а також спостерегли у принципах малярства ознаки візантійського мистецтва палеологівського часу. Дослідники дійшли висновку, що у творі поєднано професійний і народний іконопис. Було розглянуто ікону «Собор святих Йоакима і Ганни» з однойменної церкви села Станіля (НМЛ ім. Андрея Шептицького), де спостережено архаїчність, відхилення від канонів іконографії та схильність до трактування образу у річищі візантійського живопису палеологівської доби, разом із тим виокремлено рису народного мистецтва. Визначено активну роль пропрацьованого архітектурного стафажу. Стосовно датування автори схильні віднести ікону «Собор святих Йоакима і Ганни» зі Станілі до межі XIV–XV століть, зважаючи на невідповідність палеографії написів на іконі та зазначеного на творі датування 1466 роком. Дослідники звернули увагу на неординарний варіант іконографії образу «Святий Юрій Змієборець» з однойменної церкви села Ступниця (НМЛ ім. Андрея Шептицького), в якому спостерегли поєднання готичної стилістики з іконографічними деталями, позначеними впливом мистецтва Візантії, Давньої Русі та України. Учені датували ікону «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці серединою XVI століття (Свенціцька, Откович, 1991).

У дослідженні «Українська ікона XI–XVI століть» проаналізовано іконографію образу «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви у Дрогобичі (музей «Дрогобиччина»). Л. Міляєва висвітлила апокрифічну складову в основі нетипової іконографії образу, датованого авторкою серединою XVI століття (Міляєва, 1991, табл. 19).

Володимир Александрович у дослідженні, присвяченому іконопису XIII–XV століть, виокремив проблему стилю образу «Архангел Михаїл

з діяннями» із церкви Святого Миколая в селі Сторона (НМЛ ім. Андрея Шептицького). Учений встановив стилістичну єдність у контексті загального монументалізму між іконою «Богородиця Одигітрія» з церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Дорогобуж Рівненської області (РКМ), образами «Архангел Михаїл» і «Архангел Гавриїл» із церкви Святої Параскеви в селі Дальова (пол. Daliowa). Образ «Архангела Михаїла з діяннями» дослідник виокремив як пізніший взірець, стилістично пов'язаний з іконами, що походять з Дальови, та належний до малярства Перемишля. Автор вибудував аргументовану гіпотезу щодо еволюції стилю ранньопалеологівського візантійсько-балканського малярства в українському іконописі у хронологічному русі від «Богородиці Одигітрії» з Дорогобужа через образи «Архангел Михаїл» і «Архангел Гавриїл» із Дальови до ікони «Архангел Михаїл з діяннями» зі Сторони. Як взірці ранньопалеологівського монументального малярства на теренах історичної Сербії наведено фрески церкви Святих Апостолів у місті Печ і церкви Святої Трійці монастиря Сопчани (околиці давнього міста Старі Рас) (Александрович, 1995, с. 27).

Монографія Володимира Овсійчука «Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору» розгортає історію українського малярства (станкового та монументального) з позицій еволюції колористичного ладу від княжої доби до періоду бароко на українських теренах. Автор також зацентрував увагу на збереженому фрагменті чину Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі через його виразний декоративізм. Учений характеризував авторів чину Моління з Дрогобича як послідовників «майстра ікон з Ванівки» (за В. Свенціцькою). Дослідження В. Овсійчука в контексті мистецтвознавчого аналізу висвітлило еволюцію кольорової гами творів українського середньовічного малярства (Овсійчук, 1996, с. 204).

У дослідженні Василя Отковича та Василя Пилип'юка «Українська ікона XIV–XVIII ст.», показано пам'ятки з колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького, серед яких образ «Святий Архангел Михаїл з діяннями» із села Сторона, який учені датували XVI століттям (Откович & Пилип'юк, 1999, с. 17).

Ґрунтовна праця Олега Сидора «Давня українська ікона з приватних збірок» значною мірою розширила уявлення про корпус наявних пам'яток українського іконопису від XIII до XVIII століть за межами державних музейних збірок (Сидор, 2003).

Широкий огляд іконопису з українських теренів від X до XX століття здійснено в дослідженні Дмитра Степовика «Історія української ікони X–XX століть» (Степовик, 2004).

Оригінальним за темою та висвітленими палеографічними деталями іконописних творів є дослідження Марії Гелитович, яке має за основу взірці зі збірки НМЛ ім. А. Шептицького. Наукову розвідку присвячено образам іконографічного типу «Богородиця з Дитям і похвалою». Монографія є вагомою в контексті дисертаційного дослідження завдяки аналізу ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з міста Болехів Івано-Франківської області, що, за свідченням авторки, належить до спільного малярського середовища з образами Молитовного ряду з міст Дрогобич і Белз (Гелитович, 2005, с. 17).

Володимир Ярема у першому з двох ґрунтовних досліджень, присвячених іконопису Західної України, на тлі масштабного огляду малярства XII–XV століть уперше висвітлив спільний художній спадок Белза і Дрогобиччини. Автор запропонував віднести групу стилістично споріднених образів, датованих XV століттям, до «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» (Ярема, 2005, с. 437).

Наукова праця Л. Міляєвої за участі М. Гелитович «Українська ікона XI–XVIII століть» містить найповніший обсяг репродукованих творів українського іконопису в державних музейних збірках України від Київської Русі до кінця XVIII століття, зокрема іконописні пам'ятки Дрогобиччини, які збережено в музейних колекціях України. Храмову ікону «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної дрогобицької церкви було датовано початком XVI століття (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 46–47).

У дослідженні «Ікони Старосамбірщини» М. Гелитович зауважила спорідненість Дрогобиччини та Старосамбірщини у мистецькому контексті: «Ікони

Старосамбірщини творять єдину цілість з іконами інших, сусідніх районів, передусім Турківщини і Дрогобиччини, оскільки пов'язані одним малярським середовищем, їх писали одні й ті ж майстри» (Гелитович, 2010, с. 8).

Василь Пуцко, аналізуючи український середньовічний іконопис у контексті сучасного узагальнювального видання з історії українського мистецтва, звернув увагу на означений В. Яремою зв'язок між Дрогобичем і Белзом через образи чинів Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (Музей «Дрогобиччина»), церкви Святої Параскеви П'ятниці та Преображення Господнього у місті Белз (колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Учений припустив, що притаманна зазначеним образам експресія є свідченням про фольклоризовані запозичення із Заходу (Пуцко, 2010, с. 947).

Наукову працю Л. Коць-Григорчук «Дипінті українських середньовічних ікон» присвячено палеографії давнього українського іконопису. Вчена запропонувала критичний огляд концепції «карпатських ікон» на тлі проблеми варіативності означення української ікони (руська, лемківська, галицька). Дослідниця також здійснила мистецтвознавчий аналіз ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з міста Болехів (НМЛ ім. Андрея Шептицького) і висловила гіпотезу щодо датування твору останньою третиною XIII – початком XIV століття (Коць-Григорчук, 2011, с. 32–43, 174–191).

О. Сидор у дослідженні, присвяченому постаті Патріарха УГКЦ Йосипа Сліпого, долучився до наукової дискусії з приводу атрибуції та датування ікони «Святий Георгій Змієборець» із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станіля (НМЛ ім. Андрея Шептицького) і образу «Святий Георгій Змієборець» із церкви Перенесення мощей святого Миколая села Старий Кропивник (ММАШ). Автор наполягав на одночасному датуванні обох пам'яток усупереч результатам техніко-технологічних досліджень і навів логічну аргументацію власної тези. Таким чином, О. Сидор зазначив перспективність глибшого порівняльного аналізу двох означених ікон із Дрогобиччини (Сидор, 2012, с. 98–99).

У дослідженні «Українські ікони XIII – початку XVI ст.» серед давніх творів у колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького М. Гелитович висвітлила питання щодо датування ікони «Собор святих Йоакима і Ганни» з однойменної церкви села Станіля і зауважила, що образ є найдавнішою датованою іконою, хоча напис «1466 рік» поставила під сумнів С. Зінченко, вважаючи роком її створення 1426. Також М. Гелитович аналізувала ікону «Архангел Михаїл з діяннями» із церкви Святого Миколая села Сторона і пропонувала датувати ікону за стилістичними ознаками початком XV століття. Водночас дослідниця зауважила елементи домонгольського іконопису у творі. Вчена вважала, що художні принципи автора ікони було виявлено в таких творах майстра кінця XV століття: «Свята великомучениця Параскева» з села Новий Яр, «Свята Преподобна Параскева» з села Бусовисько, «Святий Миколай з житієм» із церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Наконечне (усі зазначені вище твори XV століття, досліджені М. Гелитович, належать до збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького), епістилій із чином «Моління» XV століття невідомого походження з НМЗП у Перемишлі (Республіка Польща). Виокремлюється теза авторки про датування храмового образу «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви в Дрогобичі (Музей «Дрогобиччина») серединою XVI століття (Гелитович, 2014-б, с. 7–20).

Л. Скоп, досліджуючи галицьке релігійне малярство XV–XVIII століття у техніко-технологічному аспекті, звертався до датування ікони «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці (НМЛ ім. Андрея Шептицького) і визначив його серединою XVI століття (Скоп, 2013, с. 16).

У праці «Датування галицьких ікон XIV–XVI століть. Нариси до методики атрибуції українського церковного малярства», як і в попередньому дослідженні, Л. Скоп увів до наукового обігу термін «майстер дрогобицького Чину моління», до спадку якого зарахував обидва чини Моління з міст Дрогобич і Белз. Також дослідник додав до спадку майстра образ «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Л. Скоп виокремив «майстра “Архангела Михаїла” зі Сторонної», датуючи образ кінцем XV – початком XVI століття. Пензлю гіпотетичного автора дослідник приписав ікону

«Нерукотворний Образ» (НМЛ ім. Андрея Шептицького) із села Коростно сучасної Республіки Польща (вчений помилково означив ікону «Спас Нерукотворний» із села Коростно як належну до села Трушевичі історичної Старосамбірщини). Дослідник вважав належним до спадку «майстра «Архангела Михаїла» зі Сторонної» ікону Святої Параскеви (НМЛ ім. Андрея Шептицького) з села Бусовисько на Старосамбірщині (Скоп, 2017, с. 57–63).

Друга частина дослідження В. Яреми «Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст.» за наукового редагування Марії Гелитович і впорядкування Костя Марковича є надзвичайно важливою у процесі дослідження іконопису Дрогобиччини початку XVI століття. Результати наукових розвідок у опублікованому 2017 року виданні В. Ярема апробував у 1990-х роках (з того періоду часу походить рукопис ученого, присвячений західноукраїнському іконопису XVI століття). Дослідник приділив особливу увагу храмовому образу церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (музей «Дрогобиччина»), який датував першою половиною XVI століття на підставі аналізу гравірованого мотиву оздоби полів ікони (Ярема, 2017, с. 382).

Дослідження Людмили Міляєвої, Оксани Садової та Олега Рішняка, присвячене архітектурі та малярству храму Святого Юра в Дрогобичі, завдяки своїй ґрунтовності виходить за межі аналізу архітектури та малярства одного храму. У розділі «Мистецька спадщина міста Дрогобича» висвітлено іконописний доробок майстрів Дрогобиччини, доповнений віднайденням найближчих іконографічних аналогій. Посилаючись на припущення Івана Крип'якевича про існування Самбірського єпископства у XV столітті, Л. Міляєва дійшла висновку, що дрогобицькі ікони могли замовлятися через розташоване поблизу місто Самбір. Стосовно двох образів «Святий Георгій Змієборець» із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станія і церкви Перенесення мощей святого Миколая села Старий Кропивник на Дрогобиччині Л. Міляєва констатувала, що ці твори іконографічно споріднені з образом «Чудо святого Георгія зі змієм» XIV століття з колекції Британського музею у Лондоні. Учена дослідила фрагментарно збережений чин Моління XV століття з церкви Воздвиження Чесного Хреста в

Дрогобичі (колекції музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), мистецтвознавиця схарактеризувала стиль малярства як оригінальний із тенденцією до декоративізму та зауважила високий мистецький рівень виконання творів. У контексті характеристики іконописної спадщини XVI століття згадується храмовий образ «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної дрогобицької церкви, схарактеризований як оригінальний за композицією і провінційний за ознаками майстерності та датований першою половиною XVI століття (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 23–24).

Підсумовує перший блок історіографії досліджуваної теми ґрунтовне аналітичне видання «Церковне мистецтво України», присвячене церковному образотворчому мистецтву на українських теренах від кінця X до XX століття. Текст розділу «Іконопис» належить Володимиру Жишковичу. Варто зазначити значну кількість репродукованих світлин іконописних пам'яток із музейних збірок Республіки Польща. Привертає увагу датування ікони «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці (збірка ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького) кінцем XIV – початком XV століття (Жишкович, 2019, с. 62).

Другий блок історіографічних матеріалів складається з *наукових видань і статей*, які сфокусовано на окремих проблемах/пам'ятках українського іконопису XV – початку XVI століть або на іконах зазначеного періоду, пов'язаних з Дрогобиччиною.

В. Свенціцька у дослідженні «Крізь віки» залучає збережені ікони ряду Моління XV століття із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (колекції Музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), стилістичну манеру яких схарактеризовано як перехідний етап бойківського ікономалярства. Авторка визначила у творах поєднання живописних прийомів XV та XVI століття; як ознаки XV століття вирізняла представлення у чині Моління постатей з різних чинів святих, а не апостолів, що здебільшого було прийнятним у наступному столітті. Щодо стилю дослідниця припустила зв'язок із художнім осередком монастиря, що постав за княжої доби у селі Спас (сучасна Львівська область). За пропорціями, формою та принципом розташування фігур на площині дошки, наголошеними

декоративними акцентами, появою контуру чорного кольору, засобами моделювання ликів В. Свенціцька наблизила датування ікон ряду Моління з Дрогобича до XVI століття (Свенціцька, 1989, с. 485).

У науковій розвідці, присвяченій іконі «Архангел Михаїл з діяннями» початку XV століття з села Сторона Дрогобицького району (НМЛ ім. Андрея Шептицького), В. Свенціцька здійснила комплексне дослідження ікони. Дослідниця висвітлила проблему походження пам'ятки та проаналізувала особливості живописної манери іконописця в пошуках стилістичних аналогій. Авторка визначила подібність стилістичної манери образу до західноєвропейського мистецтва, покликаючись на чеське готичне станкове малярство. Дослідниця була переконана щодо зв'язку автора ікони з малярським осередком Перемишля (як можливі варіанти звуження географічного ареалу запропоновано Спасо-Преображенський монастир у селі Спас, а також монастир, присвячений Святому Онуфрію у селі Лаврів Львівської області). Учена слушно зазначила, що ікона «Архангела Михаїла з діяннями» із села Сторона могла бути храмовим образом монастиря в селі Созань поблизу селища Страшевичі на теренах впливу Спаського монастиря (Свенціцька, 1989, с. 198–205).

Л. Коць-Григорчук дослідила палеографію давніх українських ікон у статті «Написи на творах українського середньовічного малярства (Лінгвістичне та палеографічне атрибутування)». Авторка запропонувала датувати ікону «Архангел Михаїл з діяннями» із села Сторона (НМЛ ім. Андрея Шептицького) XVI століттям. Учена також здійснила компаративний аналіз палеографії ікони «Собор святих Йоакима і Ганни» і образу «Преображення Господнє» із села Бусовисько. Віднайдені риси подібності спонукали атрибутувати твори як такі, що належать пензлю одного майстра/ майстерні, що, ймовірно, існувала у XIV столітті та була пов'язана зі Спасо-Преображенським монастирем у селі Спас. Л. Коць-Григорчук аргументовано довела належність дарчого підпису на іконі до пізнішого часу порівняно із основним малярством образу і, відповідно, написом і атрибутувала ікону другою половиною XIV століття. Гіпотеза вченої щодо датування віднайшла висвітлення і підтримку у спільному дослідженні В. Свенціцької та П. Петрушака,

в якому здійснено уточнення наукової атрибуції твору (образ «Собор святих Йоакима і Ганни» вчені датували зламом XIV–XV століть). В. Свенціцька і П. Петрушак висловили припущення, що храмовий образ церкви у Станілі пов'язано з групою ікон із селищ Ванівка та Здвижень перемишльського малярського кола (Коць-Григорчук, 1990, с. 221, 228; Свенціцька, Петрушак, 1992, с. 223)

Дослідження Галини Друзюк та Лева Скопа, присвячені образам та іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, незважаючи на те, що їх первинно опубліковано не у фаховому, а в інформаційно-популярному періодичному виданні «Бойки», відтворюють комплексний аналіз малярської манери ікон із Белза і Дрогобиччини, непересічної стилістики образів, а також здійснюють наукову реконструкцію складу автентичної вівтарної перегороджі церкви (Друзюк & Скоп, 1992; Друзюк & Скоп, 1993).

У статті М. Гелитович «Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст.» також досліджено живописну манеру чину Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі (колекції музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Авторка висловила думку, що три ікони чину Моління із церкви Святої Параскеви П'ятниці у місті Белз (НМЛ ім. Андрея Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького) і фрагментарно збережений ряд Моління з Дрогобича мають належати одному авторові. На підставі оригінальних флористичних мотивів на поземі ікон чину Моління з міста Дрогобич і селища Жогатин сформульовано висновок про високий художній рівень ікон Моління з Дрогобича, що відкриває перспективи подальшого дослідження малярства ікон Моління з Белза і Дрогобича (Гелитович, 2003, с. 61–73).

У дослідженні Л. Скопа, присвяченому храмовій іконі «Воздвиження Чесного Хреста» (музей «Дрогобиччина») з однойменної церкви в Дрогобичі, ікону датовано початком XVI століття. Учений запропонував долучити ікону до високомистецьких творів перемишльської школи іконопису (Скоп, 1997, с. 77–83).

Наукова розвідка Л. Скопа, присвячена реконструкції іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, створеного в XV столітті, важлива для

дослідження іконопису Дрогобиччини означеного періоду та є найбільш детальним висвітленням ікон чину Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі другої половини XV століття (колекції музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Об'єктом розгляду є іконографія та стилістичні особливості фрагментарно збереженого ряду Моління: автор проаналізував його гіпотетичний початковий склад та здійснив спробу розрізнити манери іконописців (Скоп, 1998, с. 58–67).

Дослідження найдавніших ікон, які В. Александрович залучив до львівського малярського середовища, висвітлив композиційні особливості малярства ікони «Спас Пантократор на престолі» другої половини XV століття із церкви Святого Миколая села Сторона Дрогобицького району (НМЛ ім. Андрея Шептицького). Учений зауважив подібність моделювання драперій гіматія Ісуса Христа в іконі «Спас Пантократор на престолі» зі Сторони та в малярстві образу «Христос Пантократор (Моління)» із села Старичі XV століття (Александрович, 1998, с. 2–9).

Статтю М. Гелитович «Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові)» присвячено докладному дослідженню творів із колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького, серед яких уперше оприлюднено Царські врата із села Сушиця Велика. Пам'ятку було аргументовано долучено до «кола майстра іконостаса з Поляни» (за М. Гелитович). Твір має важливе значення у подальшому дослідженні та датуванні храмового образу «Воздвиження Чесного Хреста» XVI століття з однойменної церкви у Дрогобичі (Гелитович, 2004, с. 57–132).

У опублікованому В. Пуцком листуванні автора із В. Яремою є наступне зауваження останнього щодо ікони «Собор святих Йоакима і Ганни» зі Станілі. В. Ярема зауважив складність атрибуції образу через його стилістичну оригінальність: «Ікона ця не належить до груп ікон перемишльських чи львівських майстерень, яких маємо багато. Вона якась інша. Співставлювання з іконами північної Русі чи балканських країв наших ікон не дає результатів, хіба відносно деяких дуже ранніх. Мало аналогій є в наших іконах та люблинських фресках, дещо помічаємо у фресках в Вислиці» (Пуцко, 2010, с. 12).

Балканські елементи стилю малярства у зазначеній іконі, а також образі «Архангел Михаїл з діяннями» із села Сторона Дрогобицького району виокремив Ігор Шпик у контексті дослідження процесу наслідування болгарської іконографії в українському малярстві XIII – першої половини XVI століття та застосування середньоболгарського варіанту церковнослов'янської мови у створенні написів (Шпик, 2011, с. 50–51).

Дослідження В. Александровича, присвячене малярству XIII століття з теренів історичної Західної України, висвітлює можливість опосередкованого наслідування мініатюр Оршанського Євангелія апракос (імовірно створене в місті Полоцьк у 1261–1290 роках) у малярстві ікони «Архангел Михаїл з діяннями» із села Сторона (Александрович, 2011, с. 162–163).

Збірку «Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»», яку впорядкував отець Севастіян Дмитрух, директор Музею Митрополита Андрія Шептицького Львівської Архиепархії УГКЦ, присвячено віднайденню ікони «Святий Георгій Змієборець» із села Старий Кропивник – іконографічного аналога однойменної ікони зі Станілі. Дослідження є цінним завдяки відтворенню процесу реставраційних заходів, застосованих до обох ікон «Святого Георгія Змієборця», техніко-технологічних досліджень, порівняння дощок, а також основного малюнку ікон. Стосовно ікон із Дрогобиччини було залучено наступні наукові розвідки.

В. Александрович здійснив компаративний аналіз ікон «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі та Старого Кропивника у статті «Дві версії ікони кінного Святого Георгія з церкви Собору святих Йоакима і Ганни у Станілі та церкви Перенесення мощей Святого Миколая у Старому Кропивнику: іконографічний аспект дослідження». Учений припустив, що обидва образи наслідують візантійський взірць і належать пензлю одного майстра (Александрович, 2012, с. 12, 14–16).

На підставі дослідження хімічного складу малярського шару ікон «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі і Старого Кропивника Мирослава Друль дійшла висновку, що роботи належать різним авторам, які працювали з різницею в часі,

котра становить щонайменше сто років (Друль, 2012, с. 33–34). Михайло Ковалюх засвідчив методом радіовуглецевого аналізу датування основи для ікони «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі кінцем XIII – початком XIV століття, а для однойменної ікони зі Старого Кропивника другою половиною XIV – початком XIV століття (Ковалюх, 2012, с. 22).

М. Гелитович здійснила компаративний аналіз ікон «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі і Старого Кропивника з урахуванням результатів техніко-технологічної експертизи та надала перелік найважливіших досліджень, присвячених іконі «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі. Учена визначила більшу художню довершеність образу «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі та схарактеризувала як пізнішу репліку однойменну ікону зі Старого Кропивника (Гелитович, 2012, с. 30).

У ґрунтовній рецензії на видання М. Гелитович «Українські ікони XIII – початку XVI століть» Володимир Александрович запропонував власне бачення розвитку українського іконопису зазначеної доби. Учений схарактеризував ікону «Святий Георгій Змієборець» зі Старого Кропивника порівняно з однойменним образом зі Станілі як створену за близьким прорисом. Також автор припустив, що два іконописці могли працювати в одній майстерні (Александрович, 2017, с. 213).

Третій блок залучених до розгляду публікацій формують *дослідження іноземних вчених*, що висвітлюють пам'ятки українського іконопису, які належать до збірок за межами сучасної України.

Серед мистецтвознавців Республіки Польща український іконопис на теренах історичного Королівства Польського, означений як «карпатський», досліджувала Яніна Клосіньська у виданні «Ікону» (Kłosińska, 1973), у якому презентовано збірку іконопису Національного музею у Кракові (Muzeum Narodowe w Krakowie). Мистецтвознавиці також належить англomовне дослідження «Icons from Poland» (Kłosińska, 1989), що висвітлює український іконопис у музейних збірках сучасної Республіки Польща.

Наукова розвідка «Ikony w Zbiorach Polskich» належить Ромуальду Біскупському. Дослідник зауважив, що в українському іконописі початку XVI століття не виявилось стилістичних змін, тоді як ближче до середини століття помітні маньєристичні тенденції (Biskupski, 1991, s. 13–14).

Ромуальда Гжондзеля ввела образи чину Моління з Дрогобича до візантійсько-балканського контексту, зазначаючи, що образ «Архангела Михаїла» має болгарський фізіогномічний тип. Дослідниця також запропонувала як аналогію ікону «Богородиця Одигітрія» невідомого походження з колекції ІМС, датовану Р. Грондзелею першою чвертю XVI століття (Grządziela, 1994, s. 253).

Особливої актуальності в контексті теми дисертаційного дослідження набуває багатоаспектна наукова розвідка щодо ікон із колекції НМК, яку здійснив Мирослав Пьотр Крук (Mirosław Piotr Kruk), – «Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie». Учений не лише систематизував іконописну збірку НМК та здійснив мистецтвознавчий аналіз творів, а й доповнив техніко-технологічну характеристику образів (Kruk, 2019).

Дослідження Вальдемара Делюги (Waldemar Deluga) «Ukrainian Painting Between the Byzantine and Latin Traditions» відзначається розвитком тез Віри Свенціцької: зацентовано увагу на тому, що ікона «Святий Георгій Змієборець» із села Ступниця має за взірець гравюру XV століття. Образ зі Ступниці дослідник датував в межах XVI століття (Deluga, 2019, p. 125).

Твори з польських теренів, дотичні до українського малярського спадку XV століття, висвітлено в дослідженнях Міхала Янохи (Michał Janocha) та Ярослава Гемзи (Jarosław Gieźza). Професор отець М. Яноха в науковій розвідці «Ikony w Polsce» досліджував православний іконопис із теренів сучасної Республіки Польща та України. Автор упровадив власну концепцію щодо датування ікон (Janocha, 2018). Видання «Cerkwie i Ikony Łemkowszczyzny» Ярослава Гемзи та Єжи Тура присвячено дослідженню церковної архітектури та образотворчого мистецтва Лемківщини (Gieźza, 2023).

1.2. Джерельна база і методи дослідження

Для висвітлення образних трансформацій в руслі загальностильової еволюції іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть передусім було досліджено іконописні твори з державного музейного фонду України, датовані в означених часових межах.

Найпотужнішою колекцією середньовічного іконопису на теренах України є збірка НМЛ ім. Андрея Шептицького (раніше Львівський музей українського мистецтва, ЛМУМ). У відділі давньоукраїнського мистецтва музею зберігаються такі образи з малярського спадку Дрогобиччини кінця XIV – початку XVI століть:

- ікона «Святий Георгій Змієборець» останньої чверті XIV століття з церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станиля;
- храмовий образ «Собор святих Йоакима і Ганни» кінця XIV – початку XV століття з однойменної церкви в селі Станиля;
- ікона «Архангел Михаїл з діяннями» друга половини XIV – початку XV століття (?) із церкви Святого Миколая села Сторона;
- ікона «Богородиця Одигітрія з Похвалою» XV століття із церкви Святих мироносиць міста Болехів (Івано-Франківська область) / селища Грушів Дрогобицького району Львівської області;
- образ «Христос Пантократор на престолі» другої половини XV століття з церкви Святого Миколая села Сторона;
- ікона «Святий Юрій Змієборець» кінця XV – початку XVI століття з церкви Святого Юрія села Ступниця.

До джерельної бази дослідження також додано текстові матеріали для розділу експозиції «Українське мистецтво XIII–XV століть» НМЛ ім. Андрея Шептицького.

Мистецтвознавче дослідження ікони «Святий Георгій Змієборець» із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станиля (НМЛ ім. Андрея Шептицького) не є повним без компаративного аналізу із долученням образу «Святий Георгій

Змієборець» XV століття з церкви Перенесення мощей Святого Миколая у селі Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської області з колекції ММАШ Львівської архієпархії УГКЦ у місті Львів.

Виняткового значення для дисертаційного дослідження набула збірка музею «Дрогобиччина» у місті Дрогобич (раніше Дрогобицький краєзнавчий музей, ДКМ). У колекції музею наявні п'ять із шести збережених ікон чину Моління другої половини XV століття, що було збережено у церкві Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич: ікони «Апостол Петро», «Святий Йоан Златоуст», «Святий Миколай», «Архангел Михаїл», «Апостол Павло». До іконопису Дрогобиччини початку – середини XVI століття у збірці музею «Дрогобиччина» належить ікона «Воздвиження Чесного Хреста» – храмовий образ однойменної церкви в місті Дрогобич.

У дисертаційному дослідженні висвітлено зразки українського іконопису з колекції відділів ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького (раніше Львівська картинна галерея, ЛКГ): музею-заповідника «Одеський замок» у селищі Олесько, а також музею-заповідника «Китайський палац» у місті Золочів, серед яких до іконопису з теренів Дрогобиччини належить ікона «Святий Йоан Предтеча» другої половини XV століття з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (музей-заповідник «Одеський замок»).

До джерельної бази дисертаційного дослідження також долучено образи з теренів історичної Дрогобиччини, датування яких виходить за хронологічні межі, визначені дисертаційним дослідженням, утім, зумовлено завданнями нашого дослідження. Виокремимо ікону «Апостол Петро з житієм» першої половини XVI століття, збережену в церкві Преображення Господнього села Довге (Дрогобицький район Львівської області).

З метою встановлення стилістичних аналогій і подальшого формування стилістичного кола белзько-дрогобицького малярства до дисертаційного дослідження було долучено твори іконопису, які походять із теренів за межами історичної Дрогобиччини та зберігаються в колекціях НМЛ ім. Андрея Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, у приватних збірках України.

У окресленні стилістичного кола белзько-дрогобицького малярства результативною виявилася робота із зарубіжними збірками іконопису. Визначними за обсягом збережених творів українського іконопису є державні музейні збірки Республіки Польща:

- Національний музей у Варшаві (Muzeum Narodowe w Warszawie);
- Музей-замок у місті Ланьцут (Muzeum-Zamek w Łańcucie);
- Музей народної архітектури в місті Сянок (Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku);
- Історичний музей у місті Сянок (Muzeum Historyczne w Sanoku);
- Національний музей в місті Краків (Muzeum Narodowe w Krakowie);
- Національний Музей Перемишльської землі у місті Перемишль (Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej).

Джерельну базу дисертаційного дослідження доповнено окремими творами іконопису з інших іноземних збірок:

- Інститут мистецтв Курто у Лондоні, Велика Британія (The Courtauld Institute of Art);
- Сільський музей Мармароцини в місті Сигіт, Румунія (Muzeul Satului Maramureșean).

Також у роботі відзначено твори (присвячено увагу творам іконопису в опорядженні дерев'яних церков Румунії (повіт Марамуреш): церкви Святого Миколая в селищі Будешті Сусані (Budești Susani) та церкви Святих Архангелів Михаїла і Гавриїла селища Бреб (Breb).

До джерельної бази дослідження долучено такі архівні матеріали державних музейних збірок України:

- Книга тимчасового вступу ЛМУМ (1970–1987);
- Інвентарна книга ДКМ, група «ікони» (1981–1983);
- Інвентарні картки ДКМ (1989, 1992);
- Інвентарні книги експонатів (живопис) ЛКГ (Т. XXII, XXVI, XXX).

Додатковий блок архівних джерел формують матеріали оприлюдненої частини наукового архіву мистецтвознавця Ромуальда Біскупського 1960–2007 років: систематизовані нотатки та світлини, які супроводжують натурні обстеження вченим пам'яток середньовічного іконопису на теренах історичної Перемишльської, Львівської та Холмської єпархій (основна частина архіву Р. Біскупського зберігається в ІМС, Республіка Польща). Виняткову цінність має частина архівних матеріалів ученого, присвячена дослідженню пам'яток дерев'яної архітектури й іконопису міста Дрогобич.

Важливими візуальними джерелами дослідження є матеріали фотофіксації творів іконопису з українських та іноземних колекцій. Актуальними візуальними джерелами дисертаційного дослідження є світлини іконопису з Дрогобиччини та стилістично споріднених образів із теренів за межами історичної Дрогобиччини, збережені в колекціях НМЛ ім. Андрея Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, музею «Дрогобиччина» (експедиційні фото авторки дисертації у співпраці з художником Віталієм Сьомаком).

Окремо відзначимо (згадаємо світлини творів іконопису, надані українськими та іноземними музейними установами (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, НМВ, МЗЛ, НМПЗ, МНАС).

Джерельну базу збагатили фотоматеріали цифрових архівів зарубіжних колекцій:

- фотоархіви експедицій Мічиган-Принстон-Олександрія на гору Синай у 1950–1960 роках (the Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai), що зараз належать до колекції візуальних ресурсів Принстонського університету та Університету Мічиган, США;
- цифрова колекція Апостольської бібліотеки Ватикану (Bibliotheca Apostolica Vaticana), Держава-місто Ватикан;
- цифрові колекції НМВ, НМК (Республіка Польща), Музею Метрополітен, Нью-Йорк, США (The Metropolitan Museum of Art).

Вагому частину джерельної бази дослідження становлять фотографії творів іконопису з експедиції в серпні 2022 року до церкви Святого Миколая в селі Будешті Сусані та церкви Святих Архангелів Михаїла і Гавриїла села Бреб повіту Марамуреш у Румунії, які надали мистецтвознавиця Ана Думітран (Ana Dumitran) і художник-реставратор Міхай Ковачі (Mihai Covaci).

Простежити розкриття первинного фарбового шару від пізніших нашарувань у іконах «Свята Параскева» другої половини XV століття, «Архангел Михаїл» останньої чверті XVI століття із церкви Святого Миколая села Будешті Сусані, «Святий Йоан Предтеча» із церкви Святих Архангелів Михаїла і Гавриїла з села Бреб (повіт Марамуреш, Румунія), а також відтворити процес реставраційних заходів, застосованих до вказаних ікон, було можливим завдяки супровідній фотофіксації, здійсненій М. Ковачі. Долучення до компаративного аналізу ікони «Святий Йоан Предтеча з житієм» 1562–1572 років із дерев'яної церкви Святого Миколая в селі Будешті Джосані (Budești Josani) було здійснено (стало можливим завдяки наданим архітектором і мистецтвознавцем Александру Бабошем (Alexandru Baboș) світлинам вказаного образу.

Високу інформативність має фотодокументація дослідження фарбового шару і рисунку ікон в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазоні випромінювання, застосованого до образів «Святий Йоан Златоуст», «Святий Миколай», «Апостол Петро», «Архангел Михаїл», «Апостол Павло» чину Моління другої половини XV століття з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (колекція музею «Дрогобиччина»). Вказане дослідження названих ікон і супровідну фотофіксацію здійснили художник-реставратор Олег Рішняк і художниця-реставраторка, мистецтвознавиця Оксана Садова за сприяння директорки музею «Дрогобиччина» Алли Гладун й завідувачки фондів музею Марії Русин.

За браком збережених протоколів реставраційних досліджень ікон чину Моління другої половини XV століття з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі важливим документальним джерелом є фотонегатив образу «Апостол Петро» (музей «Дрогобиччина»), доданий до інвентарної картки твору.

Фотографічний знімок зі вказаного негативу засвідчує проби, здійснені до завершення процесу реставрації ікони.

Дисертаційне дослідження здійснено відповідно до методологічних засад, визначених метою, завданнями, змістом і характером джерельної бази наукової роботи. Застосовані методи дослідження можна розподілити на дві групи: *загальнонаукові* й *мистецтвознавчі*. Попри очевидний пріоритет мистецтвознавчої складової дисертаційне дослідження має за мету дотримання загальних принципів наукової доброчесності, логіки й структурної чіткості викладу основних положень наукової роботи, відповідності виголошених висновків до поставлених завдань дослідження.

Серед загальнонаукових методів дисертаційного дослідження виокремимо наступні:

1. *бібліографічний метод*, котрий дозволив сформувати історіографічну та документальну основу дослідження;
2. *метод аналізу і синтезу*, із долученим порівняльним методом є необхідними для глибокого дослідження історичних фактів у хронологічних межах дослідження, а також об'єктивного висвітлення історіографії за темою дисертації із зазначенням питань, що потребують подальшого наукового опрацювання;
3. *метод наукового узагальнення*, за допомогою котрого підсумовано результати дисертаційного дослідження, а також сформульовано його загальні висновки;
4. *системний метод* було використано у дослідженні процесу розвитку українського малярства XV – початку XVI століть в межах діяльності перемишльського малярського осередку, до котрого належали локальні стилістичні групи/кола майстрів а також окремі художні майстерні;
5. *термінологічний метод*, застосований у дослідженні, надав можливість внести уточнення щодо поняття «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління», що було сформульовано ученим В. Яремою, а також окреслити

термін «стилістичне коло белзько-дрогобицького малярства» на підставі розширення джерельної бази дисертації;

6. *метод інтерв'ювання* дозволив отримати й долучити до дисертаційного дослідження експертні консультації від фахівців у галузі мистецтвознавства.

Логіку організації матеріалу, послідовність виокремлених етапів художнього процесу у дисертаційному дослідженні було вибудовано із застосуванням історико-хронологічного методу. Зауважимо, що принцип історичної достовірності, що є невід'ємним елементом дослідження у галузі теорії та історії мистецтва, наслідується в дисертаційному дослідженні.

Метод спостереження, систематизації та класифікації дозволив характеризувати стилістику досліджуваних творів та визначити їх положення в межах існуючих мистецьких осередків.

Гіпотетичний метод біло застосовано в процесі моделювання припущень щодо умовиводів, котрі потребують подальшого розвитку.

Формулювання та узагальнення висновків дослідження було здійснено завдяки індуктивному методу.

Метод наукової реконструкції шляхом віртуального доповнення втрат живопису суттєво розширив можливості дослідження іконографії творів.

Метод комплексного мистецтвознавчого аналізу, застосований у дисертаційному дослідженні через такі методологічні етапи.

1. Натурне обстеження творів іконопису, котре дозволяє отримати ключову інформацію стосовно техніко-технологічних особливостей ікон, поточнити відомості щодо фактичних розмірів пам'яток, дослідити й проаналізувати особливості колористичного розв'язання образів (зауважимо неможливість здійснення колористичного аналізу в процесі роботи з пам'ятками у репродукованому вигляді через неодмінну втрату достовірності відтвореного колориту).
2. Фактологічний опис твору з детальним зазначенням специфічних характеристик, зауваженнями щодо техніко-технологічної складової образу

(загальний стан збереження твору, наявність ознак руйнації, виявлення форми іконного щита, ковчежного заглиблення, декорування німбів святих, тла й полів ікони, конструктивні особливості шпуг).

3. Іконографічний аналіз, що передбачає зауваження типологічних рис, притаманних для поширеної традиції зображення елементів образу/сюжету Священної історії, із виокремленням оригінальних деталей конкретного твору.
4. Композиційний аналіз, що вимагає дослідження принципу побудови загальної композиції ікони, окреслення особливостей пропорційних співвідношень у зображенні постатей, характеру перспективи іконописного простору, виокремлення реєстрів/планів зображення.
5. Стилiстичний аналіз, котрий дозволяє дослідити особливості малярської манери автора твору, співвіднести зауважені риси почерку майстра зі стилістично спорідненими пам'ятками, долучити досліджувану ікону до стилістичного кола/майстерні;
6. Встановлення аналогій (визначення іконографічно та стилістично споріднених творів на основі зауваженої подібності).

Невід'ємною складовою мистецтвознавчого дослідження згідно тематики дисертації є метод мистецтвознавчої атрибуції, котрий базується на висновках щодо стилістичних особливостей досліджуваних ікон, а також на підсумках компаративного аналізу окремих творів. Завдяки атрибуційному методу є можливим визначити не лише належність твору до певного малярського середовища, а також здійснити уточнення датування.

Висновки до Розділу 1

Огляд досліджень українських та зарубіжних науковців, розвідки котрих були дотичні до іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть, дозволив підсумувати, що значну увагу в розвідках, присвячених українському середньовічному іконопису приділено найдавнішим пам'яткам з Дрогобиччини,

датованим кінцем XIV – XV століттям (ікони «Святий Георгій Змієборець» та «Собор святих Йоакима і Ганни» з церкви Собору святих Йоакима і Ганни в селі Станія, а також образ «Архангел Михаїл з діяннями» з села Сторона). Ікони XV – початку XVI століть з теренів історичної Дрогобиччини не набули систематизації і комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Дискусійне питання щодо датування двох образів «Святий Георгій Змієборець» з сіл Станія і Старий Кропивник Дрогобицького району набуло резонансу в науковому середовищі, і відповідно, потребує узагальнюючого дослідження, котре дозволить підсумувати результати наукової дискусії. В дискусійному колі також знаходяться питання атрибуції та датування наступних ікон: «Архангел Михаїл з діяннями» з церкви Святого Миколая села Сторона, «Богородиця Одигітрія з похвалою» з церкви Святих Жінок Мирносиць міста Болехів, «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви в Дрогобичі, «Святий Юрій Змієборець» з церкви Святого Юрія села Ступниця.

Підкреслимо, що наразі не отримала подальшого розвитку теза В. Яреми щодо діяльності на теренах історичної Перемишльської і Холмсько-Белзької єпархій «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління».

Нез'ясованим залишається питання щодо можливого центру майстерні та доповнення відомостей про її іконописний доробок шляхом залучення стилістично споріднених творів. Діяльність «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» є непересічним явищем українського ікономалярства XV століття, котре потребує усебічного наукового висвітлення у даному дослідженні. Вважаємо перспективним шлях подальшого дослідження пам'яток з теренів історичної Дрогобиччини та споріднених творів у контексті загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть.

Джерельна база дослідження сформована із урахуванням тематики дисертації та передусім долучає до висвітлення твори іконопису з державних музейних збірок України, що супроводжуються документальними матеріалами із фондів архівів музейних установ. Вагому частину джерельної бази складають ікони з колекцій

Республіки Польща, Румунія, Словацька Республіка, Сполучене Королівство, Держави-міста Ватикан.

Методологія дослідження відзначається застосуванням поряд із загальнонауковими методу комплексного мистецтвознавчого дослідження, що передбачає натурне обстеження творів іконопису у сполучі з мистецтвознавчим аналізом (іконографічним, композиційним, колористичним і стилістичним). Виокремимо метод мистецтвознавчої атрибуції, що дозволив здійснити уточнення датування та належність до певних стилістичних груп окремих творів іконопису, висвітлених у дисертаційному дослідженні.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОПИС XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ: ХАРАКТЕР ЗАГАЛЬНОСТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

2.1. Генеза малярських осередків українського іконопису XV – початку XVI століття

Пам'ятки українського іконопису, датовані XV – початком XVI століття, належать до *метавізантійського мистецтва* (термін Бернадетт Пушкаш), що тлумачиться як мистецтво за межами історичних теренів Візантійської імперії, яке створювалося більшою мірою як відгук на духовно-культурний імпульс візантійської культури, аніж як наслідок безпосереднього художнього наслідування. Б. Пушкаш обмежила існування єдиної метавізантійської християнської культури періодом XV–XVI століття зі згасанням на зламі XVI–XVII століть (Puskas, 2008, о. 295). Михайло Приймич виявив витoki метавізантійського мистецтва в малярстві художніх осередків міст Перемишля і Сучави на землях історичного Закарпаття. Досліджуючи метавізантійське церковне мистецтво Закарпаття, учений характеризував його як таке, що наслідувало візантійську іконографію у фольклорній інтерпретації із характерним спрощенням і декоративізацією форм (Приймич, 2017, с. 30, 73).

Українське малярство кінця XIV і XV століття виявляє своєрідну інтерпретацію візантійської канонічної іконографії зі збереженням притаманного для візантинізованого малярства лаконізму, лінеарності та колірної виразності. Вважаємо доцільним розширити поняття метавізантійського мистецтва на ареал побутування пам'яток українського середньовічного іконопису. Специфіка збереження і побутування українського середньовічного іконопису полягає у тому, що наявні пам'ятки XIV–XVI століть походять зі західноукраїнських теренів, тоді як твори іконопису інших регіонів сучасної України, датовані зазначеним часом, наразі не виявлені.

Дослідження організації художнього життя на західноукраїнських теренах доцільно розпочати із визначення поняттєвого апарату щодо історико-географічного районування українських земель у XV – на початку XVI століття. У зазначений період Велике князівство Литовське інкорпоровало сучасну територію Східної Волині та Західного Полісся, Королівство Польське підпорядкувало історичну Галичину, Західну Волинь, Холмщину та Підляшшя, Королівство Угорщина у складі Австрійської монархії Габсбургів і князівство Трансильванія володарювали на Закарпатті, князівство Молдавія володіло Буковиною.

У висвітленні іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століть враховано також історико-етнографічний аспект. На північних і частково південних схилах Карпат (сьогодні – терени України та Республіки Польща) виокремлено *Бойківщину*. Ареал розселення середньовічних бойків на теренах сучасної України – Долинський район і південно-західна частина Рогатинського району Івано-Франківської області, частина Старосамбірського, південь Стрийського і Самбірського районів, міста Сколе, Турка Львівської області. У Закарпатській області Бойківщина охоплює Воловецький район, північно-західну частину Межигірського району, північний край Великоберезнянського району. На території Республіки Польща Бойківщина займає край південно-східної частини держави: долини верхів'їв річки Сян і її притоки Солінки (Encyclopedia of Rusyn history and culture, 2005, p. 43,44).

Етнорегіон *Лемківщина* (пол. Łemkowszczyzna), який належить до середньогір'я та низинної частини Карпат – Бескидів, займає Південно-східну частину Республіки Польща (Малопольське і Підкарпатське воєводства), територію України, співвіднесену з Великоберезнянським районом Закарпатської області, а також Пряшівський край Словацької Республіки (південний схил Карпат). Лемки Пряшівщини (слов. Prešovský kraj) у XV – на початку XVI століття не мали окремої адміністративно-територіальної одиниці у складі Королівства Угорщина, а єдналися на основі православного віросповідання та належали до

Мукачівської єпархії (Макар, 2009; Encyclopedia of Rusyn history and culture, 2005, p. 169).

У східній частині Карпат у межах сучасної України, а також на півдні Буковини й Мармароцині розташована *Гуцульщина*. На території сучасної України Гуцульщину співвіднесено із землями у верхів'ї річки Прут (Івано-Франківська область), річки Тиси (Закарпатська обл.), а також річок Черемош і Сірет в Чернівецькій області (Закревська, 2004).

На початкових етапах дослідження іконопису Західної України термін «галицька ікона», що історично передував поняттю «українська ікона», впровадив І. Свенціцький і надалі застосовував С. Гординський, який поширив поняття «галицька ікона» на малярство не лише Галичини, а й Лемківщини, Закарпаття, Пряшівщини. Учений зауважив значну кількість збережених пам'яток галицького іконопису, котрий вирізняє високий фаховий рівень. Також дослідник виокремив «галицьку художню школу», обґрунтувавши свій висновок індивідуальністю рис ікономалярства історичної Галичини, яку назвав «останнім вільним гніздом київського духу» після 1240 року (Гординський, 1973, с. 11).

У середньовічному розумінні *школа* передбачає безпосереднє навчання в майстерні визначного митця з метою успадкування його художніх знань і вмінь. Загалом школа малярства як мистецьке явище корелює з поняттям *мистецька/малярська традиція*. Суголосно зі школою поняття традиції передбачає тяглість мистецького процесу в різних масштабах і може бути застосоване для акцентування аспекту спадковості в художньому житті. Галицьке малярство з огляду на значний обсяг збережених іконописних пам'яток XIV–XVI століть можна розглядати як таке, що найповніше репрезентує українське середньовічне мистецтво.

Зважаючи на стилістичну оригінальність українського іконопису, варто розглядати його середньовічний спадок у зв'язку з національними школами малярства. Ідеться про історичні сербську та македонську школи, самостійний розвиток яких розпочався у XIII столітті на тлі занепаду візантійської державності внаслідок заснування на теренах Візантії Латинської імперії (Лазарев, 1986, с. 134).

Поняття *національна школа* інтерпретуємо як існування характерної для окремого регіону/держави малярської традиції на підставі запропонованого Радою Михайловою тлумачення поняття школи як свідомого дотримання композиційних і стильових традицій на визначеній географічній території (Михайлова, 2018, с. 29).

Варто враховувати зауваження Л. Коць-Григорчук, що Галичина є не лише спадком Галицько-Волинського князівства, а й адміністративно-територіальною одиницею Австро-Угорської імперії, яка з'явилася наприкінці XVIII – на початку XIX століття та передбачала існування Східної та Західної Галичини (території, значною мірою ширшої за межі Галичини княжої доби). Дослідниця долучила галицькі ікони до узагальнюючого поняття української ікони, обираючи етнорегіональний критерій і формулюючи власне визначення українського середньовічного іконопису в полеміці щодо терміна Я. Кłosińської «карпатська ікона» (пол. *ikona karpacka*), аргументованого доцільністю застосування географічного аспекту до окреслення малярського середовища в регіоні Карпат, зважаючи серед іншого на складність визначення меж історичної Галичини (Kłosińska, 1973, s. 11,12).

Л. Коць-Григорчук зазначила: «Українськими вважаються ікони, створені передусім на національній етнічній території в дусі історично виплеканих тут традицій іконописання – з нашаруванням на візантинізовану основу елементів південнослов'янського та згодом західнослов'янського мистецтв, проникненням рис народного іконопису, відносно нескутістю в трактуванні сюжетів, а також у технічних засобах виконання» (Коць-Григорчук, 2011, с. 34). До полеміки на користь застосування поняття української ікони долучилася також Роксолана Косів, посилаючись на тезу Ярослава Константиновича про належність церковних творів XV–XVIII століть, які походять із означеного регіону, до української культури (Косів, 2019, с. 27).

Поняття *малярський осередок* передбачає визначені географічні терени постійного розташування та художньої діяльності малярської майстерні, масштаб діяльності якої забезпечує вплив її стилю на сусідні терени. Вважаємо доцільним

для вживання у дисертаційному дослідженні поняття осередку стосовно територій зі значною кількістю іконописних творів місцевого походження.

Володимир Цитович зауважив, що середньовічні малярські школи на теренах сучасної України мали відгалуження у вигляді художніх осередків і регіональних майстерень (Цитович, 2018, с. 44).

На думку В. Свенціцької, центром малярського осередку міг бути Спасо-Преображенський монастир у селі Двірці (Червоноградський район Львівської області), вперше згадуваний у XIV столітті (існує припущення, що саме у вказаному монастирі села Двірці певний час перебував майбутній митрополит київський Петро Ратенський). Учена не відкидала гіпотези й щодо міста Белз, князівської столиці до 1462 року. Існують відомості, пов'язані з іншим монастирем, присвяченим Преображенню Господньому, зведеним у селищі Спас, що знаходилося на відстані п'яти кілометрів від міста Старий Самбір Львівської області, яке початково мало назву Самбір. Будівництво головного монастирського храму згідно з однією з грамот князя Лева Даниловича розпочалося 1292 року. Кам'яна церква змінила попередню дерев'яну. Спасо-Преображенський храм став кафедральним для новоутвореної Самбірської єпархії, а села Созань і Страшевичі отримав у наділ єпископ Самбірський Євфимій. Об'єднання Перемишльської та Самбірської єпархій передбачало скасування останньої, однак Спасо-Преображенський монастир був зимовою резиденцією перемишльських єпископів. Монастир із власною іконописною майстернею та скрипторієм вважався культурним центром у XIII–XVIII століттях. Окремо зауважимо, що як малярський центр висвітлюється монастир Святого Онуфрія в селі Лаврів, який також належить до Старосамбірщини. (Свенціцька & Сидор, 1990, с. 10; Майоров, 2013, с. 96–97; Свенцицкая, 1989, с. 203).

До гіпотетичної майстерні Спасо-Преображенського монастиря у селі Спас віднесено найдавніші ікони з Дрогобиччини – «Святий Георгій Змієборець» і «Собор святих Йоакима і Ганни» з церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станія, «Архангел Михаїл з діяннями» з церкви Святого Миколая села Сторона (Александрович, 1998, с. 53).

Складним для розв'язання є питання визначення стану розвитку київського малярства, адже наразі не віднайдено пам'яток живопису XIV–XV століть звідти, а є згадка про одного маляра-монаха Антонія та ймовірну художню активність у Києві у останній третині XV століття з огляду на роботи в Києво-Печерському монастирі, організовані князем Семеном Олельковичем (Свенціцька, 1967, с. 217).

Щодо історичної Волині також важко висловлювати припущення про рівень розвитку малярства XV століття з огляду на брак пам'яток. Утім, не можна залишати поза увагою поодинокі збережені твори волинського іконопису, датовані в межах XIII–XIV століть:

- образ «Богородиця з Дитям» з теренів волинського Полісся з приватної збірки, датований, за О. Сидором, XIII–XIV століттям, що зберігається у приватній збірці (Сидор, 2003, с. 13);
- ікона «Богородиця Одигітрія» з церкви Покрова Пресвятої Богородиці міста Луцьк, датована першою половиною XIV століття, зі збірки НХМУ (Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ, 2005, с. 36–37);
- образ «Богородиця Одигітрія» з церкви Успіння Пресвятої Богородиці середньовічного міста Дорогобуж (зараз село Рівненського району Рівненської області), що датований кінцем XIII – першою половиною XIV століття і зберігається у РКМ (іл. 39).

Зазначимо, що факт існування іконописних творів високої малярської культури є вказівкою на ймовірне існування мистецького осередку на землях історичної Волині якнайменше протягом XIII–XIV століть.

За браком збережених іконописних пам'яток з давнього Галича, що був одним з княжих та єпархіальних центрів, на перший план у дослідженні українського середньовічного малярства виступає місто Перемишль (пол. Przemyśl, Підкарпатське воєводство Республіки Польща), що вважається провідним центром православної культури XIV – середини XVI століття на теренах історичної Галичини.

Дослідження іконопису Дрогобиччини XV – початку XVI століття в хронологічних і географічних межах збігається з періодом розквіту Перемишльського малярського осередку, що завершився в середині XVI століття. Основні іконописні пам'ятки, залучені до дослідження, належать до теренів історичної Перемишльської єпархії. Перемишльський малярський осередок у дисертаційному дослідженні ми тлумачимо як художній осередок XV–XVI століть, діяльність якого зосереджувалася довкола центру в місті Перемишль і засвідчена збереженими іконописними пам'ятками на території історичної Перемишльської землі у складі Підкарпатського воєводства Республіки Польща і Львівської області України).

Відомо, що єпископську кафедру в Перемишлі засновано на зламі IX–X століть. Згадки про перемишльських єпископів сягають першої половини XIII століття. Існує припущення про окреме існування Самбірського єпископства. Є згадки про самбірських єпископів Авраама, Євфимія, Антонія, які правили в другій половині XIII століття (Лужницький, 1954, с. 96). Титул «Владика Перемишльський і Самбірський» відомий з 1422 року. Імовірно, в означений час і було приєднано Самбірську єпархію, а історичний Самбір (нині місто Старий Самбір Львівської області) став резиденцією перемишльських єпископів. Очевидною причиною появи нового єпископського осідку стало позбавлення 1412 року Перемишльського єпископства кафедрального собору в Перемишлі. Г. Лужницький повідомляє: «... перемиський єпископ скитався між Самбором і Сяноком» (Лужницький, 1954, с. 199). Прикметно, що в підпорядкуванні перемишльського єпископа перебували терени історичного Закарпаття до заснування Мукачівської єпархії, перші владика якої походили з Галичини. Перша згадка про Мукачівську єпархію датується 1458 роком (Грушевський, 1994, с. 5; Лужницький, 1954, с. 96, 148; Соневицький, 1955, с. 16–17, 56).

Малярство перемишльського осередку набуло висвітлення як «перемишльська школа малярства» (за В. Александровичем) або «малярство Перемишльської єпархії» (за М. П. Круком). Зазначені поняття перетинаються з поняттям національної галицької школи щонайменше в територіальному вимірі,

адже православна Перемишльська єпархія охоплювала значні терени сучасної України із Галичиною включно.

Визначною рисою перемишльського осередку є зв'язок митців із церковними колами. Існує припущення, що православні перемишльські майстри до середини XVI століття мали церковну належність. Таким чином пояснюється збереження традиційних іконографічних взірців для наслідування їх від XIV до XVI століття перемишльськими майстрами (Александрович, 1995, с. 110, 181–184; 2019, с. 32–33). Перемишльське малярство визнається як найпотужніше за фахом. Найдавніші ікони з Дрогобиччини мали перебувати в колі впливу перемишльського малярського осередку. Загальновідомим є припущення, що на твори зазначеного осередку могла взоруватися й майстерня при єпископській резиденції в Самборі, яка від XVI століття демонструвала непересічну манеру (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 171).

Малярство перемишльського осередку відзначає загальний пріоритет урочистості, графічної лінеарності та площинності. Взорування на візантійські образи не набуло на західноукраїнських теренах характеру механічного наслідування. У колористичному відношенні панували локальні кольорові площини, насичені та контрастні у своїй взаємодії, доповнені прозорими білильними штрихами задля ліплення форми. Письмо ликів передбачало застосування темної проплазми із доданою підрум'янкою та оживками-висвітленнями. Лаконічні силуети постатей ще не отримали виразного оконтурення, а облямовані делікатними темними лініями. Яскравим та декоративним елементом іконописної композиції є тло, збагачене червоним і зеленим кольором у різних відтінках. Декорування німбів здійснювалося у техніці гравіювання по левкасу, а також карбування за допомогою штифта (подібно до канфарення – нанесення рівномірних крапок на поверхню металу) із наступним етапом золочення. Варіативність орнаменталістики передбачала використання таких мотивів: решітка, переплетені галузки із тонкими листочками, чотирипелюсткові розети, трикутники. Декоративний світловий ефект підсилювався за допомогою так

званої «цировки» через поєднання полірованих та матових ділянок золочення (Міляєва, Логвин, Свенціцька, 1976, с. 13).

Серед ікон із теренів історичної Дрогобиччини другої половини XV століття яскравим взірцем застосування гравійованого мотиву чотирипелюсткових розет, доповненого карбованими крапками є ікони чину Моління з церков Святої Параскеви, Преображення Господнього у місті Белз (колекція ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, НМЛ ім. Андрея Шептицького), а також образи Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич із колекцій ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького і музею «Дрогобиччина» (іл. 10–11).

Прагнення до збереження східнохристиянського канону в українському іконописі залишалося незмінним упродовж XV століття попри оточення католицькою культурою. Утім, кінцем XV століття датовано ікони, які демонструють взаємопроникнення культур, тому православні за змістом образи набувають готичної звивистості та особливої деталізації зображуваного.

Поряд із перемишльським від XVI століття діяв львівський малярський осередок, належний до теренів історичної Галицької єпархії. Стилiстично львівське малярство характеризується більш вільною манерою живопису, котра позначена певним тяжінням до спрощення та загальної експресії (Міляєва, Логвин, Свенціцька, 1976, с. 16). Дослідження розвиненого пізніше (порівняно із перемишльським) львівського малярства виходить за хронологічні межі дисертаційного дослідження.

Підсумовуючи, зазначимо, що згідно з походженням збережених пам'яток українського іконопису XV – початку XVI століття виявляється провідна роль у художньому процесі на теренах Західної України православної Перемишльської єпархії, яка охоплювала території історичної Галичини (включно з Лемківщиною). Не відкидаємо думку, що з перемишльським малярством, що визнається за найпотужніше в українському іконописі до середини XVI століття, були пов'язані найдавніші ікони з Дрогобиччини. Зауважимо, що з огляду на брак збережених творів українського іконопису XIV – початку XV століть довести існування означених зв'язків наразі надзвичайно складно. Наприкінці XV та у XVI столітті з

перемишльським малярським середовищем, у межах якого перебуває іконопис Дрогобиччини, пов'язано діяльність художньої майстерні/майстерень, асоційованих із давніми монастирями поблизу міста Старий Самбір.

2.2. Основні стилістичні групи збережених пам'яток українського іконопису XV – початку XVI століття у мистецтвознавчому дискурсі

Через брак документальних відомостей про митців складно виокремити школи конкретних майстрів у XV столітті. Натомість групи творів, об'єднаних спільними художньо-стилістичними рисами, можуть бути віднесені до однієї майстерні. Малярська майстерня передбачає ієрархічний устрій на чолі з головним (старшим) майстром, який має учнів і підмайстрів. Майстерня протягом свого існування може змінити покоління митців, зберігаючи особливу, саме їй притаманну манеру, що далі іменується манерою/почерком майстерні.

Виявом таланту майстра є його фах та оригінальна манера письма, синонімічна до понять почерку і авторського стилю. Почерк майстра є атрибутивною ознакою середньовічного живопису на тлі «анонімності» української ікони до середини XVI століття. Храмова ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» 1547 року пензля майстра Олексія із церкви у селі Смільник (Республіка Польща) є першим твором українського іконопису із зазначеним авторством (Ярема, 2017, табл. 49).

Документальні відомості зберігають поодинокі згадки про майстрів монументального і станкового мистецтва XV століття з українських земель. «Київським греком» названо іконописця Ісидора, який жив і працював у Києві в XIV–XV століттях. Наприкінці XIV століття згадується перемишльський маляр Владика (1393–1394 роки). Також збереглися вказівки на діяльність 1409 року київського монаха та іконописця Антонія. Відома особа митця Андрія, гіпотетичного очільника майстрів з розпису замкової каплиці Святої Трійці в місті Люблін на замовлення польського короля Владислава II Ягайла (стінопис було завершено 1418 року). Згідно з написами на склепінні каплиці разом із

майстром Андрієм працювали також маляр Кирило і, вірогідно, Юшко. Окремо постає особа перемишльського священника та маляра Гайля/Іоїла з артілью, долученого у 1420-х роках до розпису костьолів на історичних сандомирських, краківських і серадських теренах. Із Перемишлем пов'язані в документах 1440–1450 років світський «маляр руський», міщанин Тимофій Дробиш, а також маляр Матвій у згадках 1431, 1447–1448, 1450–1451 років і маляр Яків у відомостях 1443–1451 років. Приблизно серединою XV століття датовано згадки про майстра Андрія зі Львова (Свенціцька, 1967, с. 217; Жолтовський, 1973, с. 55, 112–113, 134, 147, 177; Александрович, 1995, с. 82–83).

Окреслення *кола майстра* відбувається на основі відомостей щодо художнього доробку непересічного майстра та є можливим завдяки компаративному аналізу та класифікації споріднених творів, які прямо/опосередковано наслідують взірцевий стиль. Синонімічним до малярського кола є поняття *стилістична група*, яке вказує на спорідненість пам'яток зі спільного малярського середовища, що є ширшим за майстерню. Учні видатного майстра могли після його смерті або в пошуках роботи діяти самостійно та розвивати стиль учителя за власним розумінням. Таким чином відбувалася еволюція українського іконопису поза зовнішніми впливами-імпульсами.

Суміжним із поняттям малярського осередку є термін *коло майстрів*, що засвідчує значною мірою автономну художню діяльність митців, без гуртування довкола головного майстра, як це відбувається в малярській майстерні. Ми інтерпретуємо коло майстрів як менший за масштабом варіант малярського осередку.

Умовно окреслимо одну з найбільш ранніх і малочисельних за обсягом збереженого малярського спадку стилістичну групу як *коло майстра ікон «Архангел Михайл» і «Архангел Гавриїл» із Дальови*. До названої групи долучено такі образи:

- ікони «Святий Архангел Михаїл», «Святий Архангел Гавриїл» XIV століття із церкви Святої Параскеви села Дальова (пол. Daliowa) Республіки Польща (НМЛ ім. Андрея Шептицького);
- образ «Святий Георгій» із церкви Святого Миколая села Тур'є Старосамбірського району Львівської області, датований у межах кінця XIV – початку XV століття (НМЛ ім. Андрея Шептицького).

Коло майстра ікон «Архангел Михаїл» і «Архангел Гавриїл» із Дальови схарактеризовані як стилістично пов'язані із середньовічним малярством з теренів сучасних Республіки Сербія та Республіки Північна Македонія. Існує спроба доєднати до наявного іконописного доробку образ «Богородиця Одигітрія» із церкви Святого Димитрія села Красів Львівської області (НМЛ ім. Андрея Шептицького) із гіпотетичним датуванням твору XV століттям (Ярема, 2005, с. 414).

Вважаємо, що ікону «Богородиця Одигітрія» із села Красів наділено виразними ознаками стилістичних змін, притаманних для українського іконопису XVI століття. Цю тезу обґрунтовано результатами реставраційних заходів щодо образу «Богородиці Одигітрії» із села Красів і підсумками стилістичного аналізу ікони, здійсненого М. Гелитович (Гелитович, 2014, с. 16).

Монументальну велич вишуканих ікон «Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл» із села Дальова, образ «Святий Георгій» із села Тур'є доповнено складовими, які набудуть поширення у вершинних зразках українського іконопису XV століття. Характерною рисою оздоби зазначених ікон є застосування техніки так званої цировки. Привертає увагу деталь оформлення нижнього регістру образів «Архангел Михаїл» і «Архангел Гавриїл» із села Дальова – високі та стрункі пагони з невеликими червоними квітами, які неодноразово спостережено як оздобу позему українських образів XV століття. Аргументованим є припущення Л. Міляєвої щодо належності ікон «Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл» із села Дальова до київської школи малярства. На думку дослідниці, ікони було взято з монументального іконостасу великого храму й перенесено до лемківської дерев'яної церкви Святої Параскеви в селі Дальова. Дошки ікон первинно були

довшими, а обрізати їх довелося, вочевидь, задля пристосування до опорядження скромнішої за розміром церкви (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 30).

Серед українських ікон зламу XIV–XV століть виокремлено *«коло майстра ікони “Святий Миколай з житієм” початку XV століття з церкви Святої Параскеви в Радружі»* (термін В. Свенціцької) і майстерню з характерними архаїзуючими тенденціями (Свенціцька & Сидор, 1990, с. 10; Гелитович, 2014-б, с. 10). Ареал побутування образів названого кола долучає наступні населені пункти в Україні та за її межами:

- село Радруж (пол. Radruż) Любачівського повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща із церквою Святої Параскеви та збереженими в колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького іконами «Святий Миколай з житієм», «Спас Нерукотворний», «Зішестя Святого Духа» кінця XIV – початку XV століття, «Богоявлення» початку XV століття, «Вознесіння Господнє» середини XV століття (?);
- село Вільшаник Старосамбірського району Львівської області із церквою Святої Параскеви та іконою «Святий Миколай з житієм» початку XV століття (НМЛ ім. Андрея Шептицького);
- село Вільшаниця Яворівського району Львівської області із церквою Святого Юрія та іконою «Преображення Господнє» початку XV століття (НМЛ ім. Андрея Шептицького).

Окрему стилістичну групу становлять твори окресленого В. Свенціцькою *кола майстра ікон з Ванівки і Здвижня*, для письма яких притаманний стилістичний зв'язок з малярством Києва кінця XIV – початку XV століття (учена виявила подібність з мініатюрами Київського Псалтиря 1397 року), а також ремінісценції візантійського малярства доби правління династії Палеологів, що тривала від 1261 до 1453 року (Свенцицкая, 1977, с. 276).

М. П. Крук сформулював термін *«коло майстрів ікон із Жогатина, Ванівки і Здвижня на Перемишльщині»*, покликаючись на тези Броніслави Гумінської щодо існування майстерні автора ікон із села Жогатин, а також майстерні автора ікони

«Нерукотворний Спас» із церкви Різдва Богородиці в селі Ванівка (Kruk, 2019, s. 73; Guminska, 2008, s. 31; Guminska, 2010, s. 433).

Дослідниця М. Гелитович зазначила, що стилістична спорідненість, притаманна для значного іконописного доробку із сіл Ванівка (пол. Węglówka) Кросненського повіту Підкарпатського воєводства, Здвижень (Zwierzyń) Ліського повіту Підкарпатського воєводства та Жогатин (Żohatyn) Перемишльського повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща, є аргументом на користь існування малярської майстерні, згодом в Перемишлі або одному з прилеглих монастирів (Гелитович, 2014-b, с. 12). В. Ярема запропонував характеризувати означену групу майстрів як першу майстерню (серед відомих), що надала значний імпульс до поживлення малярства на західноукраїнських теренах (Ярема, 2005, с. 414).

Вважаємо доцільним застосування терміна М. П. Крука «коло майстрів ікон із Жогатина, Ванівки і Здвижня на Перемишльщині» як назви для стилістичної групи, доробок якої виходить за межі названих сіл і долучає ікони із села Довге (пол. Długie) Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства, Яблунця Руська (пол. Jabłonica Ruska) Березівського повіту Підкарпатського воєводства, Крампна/Кремпа (пол. Kremna) Ясельського повіту Підкарпатського воєводства та інші. Утім, ключовими творами кола майстрів ікон із Жогатина, Ванівки і Здвижня є наступні:

- епістилій із чином «Моління», ікони «Різдво Пресвятої Богородиці», «Спас Нерукотворний», «Страшний Суд» XV століття із церкви Різдва Пресвятої Богородиці села Ванівка XV століття (НМЛ ім. Андрея Шептицького);
- ікони «Воздвиження Чесного Хреста», «Страсті Господні» з церкви Воздвиження Чесного Хреста села Здвижень (НМЛ ім. Андрея Шептицького);
- ікони «Преображення Господне», «Моління (Триморфон)» XV століття, «Страсті Господні» кінця XV – початку XVI століття із церкви Святого Димитрія села Жогатин.

Стилістична спорідненість численних творів кола майстрів ікон з Жогатина, Ванівки і Здвижня виявляється передусім у характері зображення ликів, що відтворюють інтерпретації оригінального типажу, який можна умовно назвати «східним». Лики на іконах досліджуваної стилістичної групи вирізняються близько розташованими розкосими очима мигдалеподібної форми, суцільною лінією брів, плавним переходом від очного кута до широких заокруглених вилиць, видовженим носом (іл. 12–13).

Припускаємо, що одним із взірців схарактеризованого «східного» типу лику у візантійському іконописі є ікона «Богородиця Одигітрія» з монастиря Святої Катерини на горі Синай (Арабська Республіка Єгипет), датована XV століттям (іл. 14). Зауважуємо подібність у принципі зображення лику Пресвятої Богородиці до малярства кола майстрів ікон з Жогатина, Ванівки і Здвижня. Зазначаємо схожість письма близько розташованих очей, змалюванні форми видовженого носа, окресленні абрису лику.

Теза В. Яреми про впливовість манери майстрів із Жогатина, Ванівки і Здвижня може бути підкріплена фактом наявності групи ікон кінця XV – початку XVI століття, що походять із сіл Горлиці (пол. Gorlice) Малопольського воєводства, Богуша (пол. Bogusza) Новосондецького повіту Малопольського воєводства, Нова Весь (пол. Nowa Wieś) Краківського повіту Малопольського воєводства та виявляють трансформацію образів кола майстрів ікон із Жогатина, Ванівки і Здвижня шляхом фольклоризації та яскравої стилізації.

Період кінця XV – початку XVI століть в українському іконописі позначений малярським доробком стилістичної групи, названої В. Свенціцькою «*колом майстра ікони “Моління з чином” кінця XV століття П’ятницької церкви в Дальові*» відповідно до відомостей щодо найвидатнішої пам’ятки групи (Свенціцька & Сидор, 1990, с. 52). У малярстві означеного стилістичного кола було виявлено тенденції до вільнішої інтерпретації візантинізованої основи малярства та сприйняття західноєвропейських мистецьких впливів. Терени поширення ікон із доробку кола майстра ікони «Моління з чином» кінця XV століття П’ятницької церкви в Дальові охоплюють села Мшана Львівської області України,

Вітрилів (пол. Witryłów) Березівського повіту Підкарпатського воєводства, Фльоринка/Флоринка (пол. Florynka) Новосондецького повіту Малопольського воєводства, Дальова і Балутянка (пол. Bałucianka) Кросненського повіту Підкарпатського воєводства, Угерці (пол. Uherce Mineralne) і Здвижень Ліського повіту Підкарпатського воєводства, Панищів (пол. Paniszczów) Бещадського повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща (Гелитович, 2014-b, с. 17).

Відповідно до архівних свідчень про малярів з українських земель у XV столітті та значного обсягу збережених пам'яток порівняно із попереднім століттям є можливим здійснювати спроби щодо систематизації середньовічної іконописної спадщини України, відповідно досліджувати малярські кола та осередки із притаманними їм художньо-стилістичними особливостями.

Висновки до Розділу 2

Проблема стилю українського іконопису XV – початку XVI століття актуалізується в наступних аспектах. У мистецтвознавчій думці існує уявлення про збережені твори українського іконопису від XIV до XVII століття як належні до школи галицького малярства. Зазначена теза не набула подальшого розвитку, очевидно, через певну абстрактність окреслення поняття школи, проблему визначення стилю галицького іконопису, а також потребу в долученні до означеного дискурсу іконопису історичних етнорегіонів: Лемківщини, Прящівщини, Гуцульщини та Мармарощини.

В українському мистецтвознавстві набула поширення ідея поділу українського середньовічного живопису на перемишльську і львівську школи іконопису із визначенням характерних іконографічних, стилістичних і колористичних особливостей творів малярських осередків, пов'язаних із містами Перемишль і Львів. Перемишльський малярський осередок XV – початку XVI століть є провідним центром, що демонстрував ключові процеси стильової еволюції українського іконопису окресленого періоду. Щодо стилю

малярства перемишльського осередку зауважимо його варіативність, зумовлену існуванням окремих стилістичних спрямувань.

Дослідження спадщини малярського осередку та досвід класифікації творів уможлиблює виявлення стилістично споріднених пам'яток. У зазначеному аспекті наголошуємо на терміні *стилістична група*, який вказує на спорідненість пам'яток, що вийшли зі спільного малярського середовища.

Названі групи могли утворюватися в колі діяльності видатного майстра або непересічної малярської майстерні. Характеристика поняття «майстерня» дозволяє із застосуванням методу мистецтвознавчого дослідження аналізувати стилістичну складову ікон із доробку майстерні, виокремлюючи характерні риси її манери/почерку. Зміни стилю майстерні, виявлені у творах окремих майстрів, – визначальні складові процесу загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ІКОНОПИСІ ДРОГОБИЧЧИНИ XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ

3.1. Проблематика атрибуції і датування найдавніших творів іконопису з історичної Дрогобиччини

Дрогобиччина – історико-географічний регіон, який знаходиться в межах сучасного Дрогобицького району Львівської області та належить до Східної Галичини та етнічної Бойківщини. На заході район межує зі Старосамбірщиною (сучасний Старосамбірський район Львівської області).

Дрогобиччину формує низка населених пунктів районного підпорядкування, серед яких в дисертаційному дослідженні важливе значення мають міста і села, пов'язані з українським іконописним спадком XV – початку XVI століть: місто Дрогобич і навколишні села Станія, Старий Кропивник, Сторона, Ступниця, Грушів (іл. 3).

Місто Дрогобич розташовується у південно-західній частині Львівської області в басейні Дністра (річка Тисмениця). Легендарна історія Дрогобича вказує кілька варіантів тлумачення його назви:

- як «другий Бич» – поселення на місці спаленого міста Бич;
- як «другий Губич», пов'язаний із селом Губичі, що розташовувалося неподалік від соляного джерела та нинішнього Дрогобича;
- трансформований топонім «драгва», котрий означав болотисту місцевість, притаманну для дрогибицьких земель.

Перша та найавторитетніша письмова згадка про Дрогобич належить до XIV століття, коли на сторінках синхронного переліку руських міст Воскресенського літопису 1377–1382 років з'явилося свідчення про місто Другабець. Однак не виключено, що місто існувало вже у XIII столітті. На користь існування на території Дрогобича поселення княжої доби свідчать археологічні

знахідки кінця XII–XIII століть (Географічна енциклопедія України, 2010, с. 371; Тимошенко, 2009, с. 17, 23–25).

У XIV столітті Дрогобич був ремісничим та оборонним поселенням із солеварним промислом у центрі. Наприкінці XIV століття згадується міська солеварня, довкола якої утворилося Зварицьке передмістя Дрогобича. Побудова дрогобицького костелу датується 1392 роком. За легендою костел було побудовано на фундаменті оборонної замкової споруди, названої «теремом воєводи», у якій мешкали князі, а згодом королі та єпископи. У XV столітті місто є повітовим центром, а після отримання 1422 року магдебурзького права Дрогобич – королівське місто, до якого приєднали селище Грушів. Відтоді дрогобиччани мали змогу вступати до Краківського університету, з чого й скористався майбутній учений Юрій Котермак/Дрогобич 1460 року. Серед містян кількісно переважало корінне населення.

Видобуток солі збагачував Дрогобич, який став одним із найпотужніших осередків солеваріння Прикарпаття, тому вже найдавніші печатки міста мали зображення соляних топок. Поряд із місцем видобутку солі було зведено три найдавніші дрогобицькі церкви: храм Святого Юра (головна міська святиня, яка вважалася найдавнішою та, за легендою, сягає XIII століття), церква Воздвиження Чесного Хреста, церква Святої Параскеви П'ятниці.

Набіг 1499 року орди Менглі-Гірея призвів до такої спустошливої пожежі у Дрогобичі, що місто на декаду звільнили від сплати податків. Незважаючи на відомості про те, що 1499 року Дрогобич було спалено татарами, є також інформація стосовно дуже швидкого відновлення трьох знищених міських церков. Турецькі й татарські напади на місто відбулися у 1498, 1499, 1507, 1511, а також 1524–1525 роках (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 14–17).

Від XV до XVII століття у місті діяла священницька династія парафії церкви Святого Юра – шляхтичів Терлецьких, які походили із селища Терло (Старосамбірщина). Право на володіння землею та спадкову парафіяльну владу священник церкви Святого Юра Сенько Терлецький отримав у вигляді королівського підтвердження 1497 року. Майже десять років потому священник

здобув чергове підтвердження отриманих прав, а також додані монопольні привілеї разом із підпорядкуванням дрогобицьких церков Воздвиження Чесного Хреста та Святої Параскеви П'ятниці. Підтвердженням існування згаданих дрогобицьких церков, а також храму Святого Юра є згадка, датована 1514 роком (Тимошенко, 2009, с. 26–27, 33, 36, 47–48, 67; Тимошенко, 2006, с. 223, 232; Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 167).

Попри брак археологічних або документальних свідчень про існування малярської майстерні в Дрогобичі у XV столітті збережено інформацію про Тимофія Дробиша як «маляра руського» у місті Перемишль. Є згадки у перемишльських архівах щодо справ, пов'язаних із поручительством, а також купівлею малярем половини будинку над річкою Сян. Згадані відомості належать до 1440-х років і середини століття (Жолтовський, 1983, с. 129). Л. Міляєва навела кілька варіантів запису прізвища майстра Тимофія Drohobysch/Drohobysh/Dobych із міркуванням, чи не був цей чоловік із Дрогобича. Дослідниця зважала на переконання Павла Жолтовського, що Тимофій Дробиш був людиною світською та належав до верстви містян (Міляєва, Рішняк, Садова 2019, с. 26). Однак цим вичерпуються наявні архівні відомості, які могли б утворити підґрунтя для формування гіпотез щодо малярського осередку безпосередньо в Дрогобичі у XV столітті.

Перші іконописні пам'ятки з Дрогобиччини, що згадуються в історичних джерелах, походять із домонгольських часів і не збереглися. Є відомості про чудотворну ікону Богородиці, яка первинно походила з православної «руської» церкви, а згодом перебувала в міському костелі (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 22). Обсяг збережених ікон з теренів Дрогобиччини, датування яких коливається в межах XIV–XV століть, є невеликим (не надто значним є і загальний корпус українських образів, датованих у межах означеного часу).

Логічним є розгортання мистецтвознавчих дискусій щодо характеру взаємозв'язків між іконою «Святий Георгій Змієборець» із села Станіля та його іконографічним відповідником із села Старий Кропивник. У процесі дискусії щодо

спорідненості двох образів святого Георгія, окрім техніко-технологічного дослідження, перспективним є натурне спостереження та компаративний аналіз.

Образ «Святий Георгій Змієборець» XIV століття (іл. 15) з церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станіля належить до колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького. Ікона попередньо зберігалася в Музеї Богословської Академії, куди її передав священник Петро Микелита 1934 року. Основу твору становить прямокутний щит (95.5 x 69 x 2.5 см) із двох липових дощок і двох накладних/набивних шпуг. Форма ікони вирізняється видимим заокругленням у верхній частині.

На іконі зображено святого вершника на гнідому коні у боротьбі з крилатим змієм, що плазує. Святий Георгій Змієборець показаний як юний воїн у обладунках, що має у своїй правиці довгий тонкий спис. Ділянки карнації змальовано за допомогою темного вохрення та вивірених движків білилами, що підкреслюють складки на шії та моделюють кисті рук. Суворість і відвага у виразі лику святого читається завдяки зображенню рішуче зведених брів і динамічним світловим движкам. Німб святого вершника прикрашено решітчастим гравійованим орнаментом, подібним до пластин панцира або ж блискучої луски. За спиною святого майорить яскравий червоний плащ, лівою рукою він тримає вуздечку, оздоблену білими крапками, подібними до перлин. Абсолютно пласким здається зображення гнідого коня у граційному галопуючому стрибку. На поземі темно-зеленого кольору змальовано змія, що підносить голову із зубатою пащею та довгим язиком, має сталєво-блакитну голову, зеленкаво-брунатні крила та вкритий лускою сріблясто-сірого кольору тулуб. Значні втрати унеможливають відтворення повного зображення. Лаконізм, чіткість композиції та активні колірні контрасти забезпечують загальну виразність ікони «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі.

Із церкви Перенесення мощей Святого Миколая села Старий Кропивник Дрогобицького району походить ікона «Святий Георгій Змієборець» (іл. 16), датована XV століттям, що іконографічно є майже ідентичною з образом «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі. Основу ікони (112 x 74 x 2.5 см) становлять дві

липові дошки з двома набивними шпугами (Сакральне мистецтво у колекції «Студіон», 2003, с. 20, 25). Нині твір зберігається в колекції ММАШ у Львові.

Дослідження ікони «Святий Георгій Змієборець» зі Старого Кропивника доцільно здійснювати в аспекті іконографічної єдності з образом «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі. За розмірами ікона «Святий Георгій Змієборець» зі Старого Кропивника є більш видовженою та дещо ширшою за однойменний образ зі Станілі. Ікони великою мірою подібні завдяки спільним колористичним засадам (вохристе тло, зеленкавий позем). Юний святий Георгій, зображений більш рум'яним і миловидним на іконі зі Старого Кропивника, чітко наслідує образ зі Станілі, утім, його воїнські обладунки дещо відмінні, червоний плащ злітає вище. Вершника несе чорний в яблука кінь, якого вирізняє масивний круп. Виструнчений святий вражає тонким списом змія, який звився у кільця на поземі. Композиційна будова «Святого Георгія Змієборця» зі Старого Кропивника не сягає рівня ікони зі Станілі. Діагональ завдяки лінії списа розподіляє простір ікони зі Старого Кропивника навпіл, проте руху, переконливого у своїй стрімкості, не відбулося. Образ «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі не сягає рівня композиційної симетрії ікони зі Старого Кропивника, проте, безперечно, належить більш вправній руці майстра. Драматургія образу зі Старого Кропивника вибудовується переважно за горизонталлю та загально твір має більш декоративне вирішення. Зображення коня зі звивистою гривною, показаного у стрибку в іконі «Святий Георгій Змієборець» зі Старого Кропивника, позбавлене композиційної довершеності.

Учена Л. Міляєва вважала, що ікони зі Станілі й Старого Кропивника належать до певної художньої школи (можливо, перемишльської з майстернею при дворі єпископа). Дослідниця звернула увагу, що за іконографією обидві ікони «Святий Георгій Змієборець» з Дрогобиччини подібні до ікони «Чудо святого Георгія про змія» XIV–XV століть із села Іллінський Погост Архангельської області РФ (Британський музей, Лондон) (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 23, 53).

Відзначимо, що малярство ікони «Чудо святого Георгія про змія» (іл. 17) на відміну від двох образів «Святий Георгій Змієборець» з Дрогобиччини позбавлене умовності й площинності зображуваного. Напружена фігура святого Георгія в

образі з колекції Британського музею показана у складному розвороті, вправними висвітленнями автор підкреслив рух м'язів вороного коня, реалістично зобразив настовбурчені пасма гриви та зав'язаний у вузол хвіст. Не виключаємо, що твір міг виконати візантійський майстер.

Реставраційні заходи та супутнє дослідження двох ікон «Святий Георгій Змієборець» із Дрогобиччини виявили суттєві розбіжності творів у таких аспектах: датування деревини, характеристики структури та варіанту кріплення паволоки, склад ґрунту, специфіка кольорових пігментів, принцип накладання фарби, оздоба німбів, рисунок. На основі спостереженого дослідники В. Мокрій та М. Друль дійшли висновку, що ікони належать різним авторам. Дослідження методом радіовуглецевого аналізу дозволило зробити висновок про виготовлення основи для ікони зі Станілі наприкінці XIII – на початку XIV століття, а для ікони зі Старого Кропивника другою половиною XIV – початком XV століття (Сакральне мистецтво у колекції «Студіон», 2003, с. 22, 32–36, 54–55).

За гіпотезою О. Сидора, дошки ікон «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі і Старого Кропивника належать до одного стовбура деревини на підставі зауваженого як спільної ознаки характерного викривлення деревини у горішній частині (Сидор, 2012, с. 98–99).

Зауважимо, що за умови праці одного майстра не було б застосовано відмінної за структурою та засобом накладання паволоки. Відповідно, більш переконливою залишається версія праці двох різних майстрів у різний час.

Міркуючи щодо причин ретельного відтворення ікони «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі, припускаємо, що ікона зі Старого Кропивника є надзвичайно близьким списком із високошанованого образу. Зіставлення кальок малюнків обох пам'яток у процесі реставраційних заходів виявило, що зображення майже співпадають за вертикаллю (іл. 18). За горизонталлю спостерігаємо своєрідне «розтягнення» зображення у варіанті зі Старого Кропивника, а також видовження торса святого вершника. Мабуть, пристосування до розмірів взірцевого образу було складним завданням (порушуються пропорції, зникає

лаконізм). Логічною є думка, висловлена В. Александровичем, про застосування прорису для ікони зі Старого Кропивника (Александрович, 2014, с. 213).

Образ «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі, віртуозний у своєму лаконізмі, контрастує із менш вправною композицією його списку зі Старого Кропивника, в якому риси святого Георгія набувають пластичності, притаманної для ремінісценцій Палеологівського періоду малярства Візантії.

Наступною з найдавніших ікон Дрогобиччини в колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького є образ «Собор святих Йоакима і Ганни» кінця XIV – початку XV століття (іл. 19–20) з однойменної церкви у селі Станіля. До збірки НМЛ ім. Андрея Шептицького образ потрапив 1939 року після зберігання в МБА у Львові. Щит ікони (119 x 93 x 3 см) складений з двох ялинових дощок зі слідами двох набивних шпуг на звороті.

Середник ікони, облямований лаконічною червоною стрічкою, розгортає наступну дію на тлі вигадливої архітектури: батьки приносять своє Дитя до Єрусалимського храму та передають на руки первосвященника, який вбраний не відповідно до старозаповітної традиції, а подібно до православного служителя – у поліставріон. Довкола центральної сцени по периметру розташовано клейма, присвячені життю Пресвятої Богородиці. Серед розтлумачених епізодів «Молитва святої Ганни», «Повернення святого Йоакима», «Різдво Пресвятої Богородиці», «Введення Пресвятої Богородиці до храму», «Рада старійшин», «Явлення ангела Захарії», «Захарія роздає жезли», «Обручення Марії Йосифу (?)», «Йосиф веде Марію до свого дому», «Благовіщення» (Гелитович, 2014-b, с. 284).

Ікона «Собор святих Йоакима і Ганни» є винятковим взірцем візантинізованого житійного образу, адже клейма оточують середник із чотирьох боків, що не притаманно для образів із житійними сценами або клеймами діянь на українських середньовічних теренах, натомість є характерним для візантійського іконопису. За гіпотезою О. Майорова, образ «Собор святих Йоакима і Ганни» зі Станілі наслідує давнішу візантійську ікону, що могла бути датована зламом XII–XIII століть (часом появи у візантійському іконописі традиції житійної ікони). Учений припускав, що автором взірцевої ікони міг бути візантійський іконописець

з оточення дружини галицько-волинського князя Романа Мстиславича (Майоров, 2013, с. 70–75).

Досліджуваний образ протягом тривалого періоду перебував у колі дискусії щодо визначення сюжету, а також датування. Сьогодні не викликає сумнівів, що сюжет центральної сцени відтворює сцену «Принесення Богородиці до храму святими Йоакимом і Ганною». Датування ікони 1466 роком на сучасному етапі дослідження схарактеризовано як пов'язане з перенесенням образу до храму Собору святих Йоакима і Ганни у Станілі, тому доданий напис із датуванням 1466 роком є відмінним від решти текстів за палеографічними ознаками. З огляду на зазначене раніше, є прийнятним датувати твір кінцем XIV – початком XV століття.

Мініатюризація письма ікони, увага до деталей та архітектурна стрункість її композиції подібні до оформлення аркуша манускрипту вишуканим ілюмінуванням. Порівняння зображень ликів на іконах «Собор Святих Йоакима і Ганни» і «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі, «Преображення Господнє» із церкви Собору Пресвятої Богородиці села Бусовисько виявляє подібність. У спільному дослідженні В. Свенціцька та П. Петрушак висловлювалися про єдність малярства ікон «Преображення Господнє» з Бусовиська (іл. 21) і «Собор святих Йоакима і Ганни» зі Станілі.

Висловлена гіпотеза є логічною також і з огляду на широку зовнішньополітичну діяльність князя Данила Галицького, чий син Лев Данилович є фундатором монастиря у селищі Спас, звідки до Бусовиська вочевидь і було перенесено храмовий образ «Преображення Господнє». Як належні до кола гіпотетичної майстерні давнього Спасо-Преображенського монастиря в селі Спас можна характеризувати довершені за рівнем письма ікони «Собор Святих Йоакима і Ганни» зі Станілі й «Преображення Господнє» з Бусовиська.

Логічною є гіпотеза В. Яреми про спільне авторство для ікон «Святий Георгій Змієборець» і «Собор святих Йоакима і Ганни» з огляду на характерне відтворення лускоподібного декору на обох творах. Серед найдавніших українських ікон учений виокремив групу творів готизованого стилістичного спрямування. До таких

ікон віднесено також образи з Дрогобиччини, а саме – дві висвітлені ікони з церкви Собору святих Йоакима і Ганни зі Станілі («Святий Георгій Зміборець», «Собор святих Йоакима і Ганни») (Ярема, 2005, с. 179–194). Малярство ікони «Собор святих Йоакима і Ганни» схарактеризовано В. Яремою як споріднене з образом «Святого Георгія Зміборця», відповідно – належне до готизованого спрямування. Зауважимо, що загальну стрункість пропорцій в іконі й мініатюризацію письма ликів можна схарактеризувати як трактування імовірного впливу візантійського іконопису доби правління династії Комнінів (1056–1204 роки). Тезу про можливість такого впливу може бути розвинуто у подальших дослідженнях у контексті розвитку гіпотези О. Майорова щодо наслідування візантійського житійного образу в іконі «Собор святих Йоакима і Ганни» зі Станілі. Щодо датування вважаємо, що образ «Собор святих Йоакима і Ганни» за стилістичними ознаками наближений до XIV століття значно більше, ніж до XV.

Наступним досліджуваним твором серед найдавніших ікон із Дрогобиччини є ікона «Архангел Михаїл з діяннями» із церкви Святого Миколая села Сторона Дрогобицького району, датована кінцем XIV – XV століттям (іл. 22). Образ «Архангел Михаїл з діяннями» було передано до колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького з Дрогобицького краєзнавчого музею 1954 року. Попередньо твір зберігався в колекції нині не існуючого музею «Бойківщина» у місті Самбір. Основою досліджуваної ікони (125.3 x 86 x 2.5 см) є дві липові дошки з двома врізними односторонніми шпугами (нижня шпуга не збереглася).

На золотаво-вохристому тлі зображено монументальну фігуру архангела Михаїла та виокремлено десять клейм його діянь. Клейма образу демонструють такі сюжети: «Сотворення архангела Михаїла», «Вигнання Адама і Єви з Раю», «Три отроки в печі вогненній», «Архангел Михаїл бореться з Яковом», «Жертвоприношення Авраама», «Чудо в Хонях», «Архангел Михаїл із пророком Авакуумом приносять їжу пророку Даниїлу», «Потоплення війська фараона», «Мойсей веде ізраїльтян по сушу до землі Ханаанської», «Явлення Архангела Михаїла Ісусу Навину». Архангела Михаїла зображено фронтально, в його здійснятій правиці тонкий жезл-мірило, а у лівій руці – зеркало із монограмою Ісуса

Христа. Образ архангела вражає своєю урочистістю та масивністю. Його округлий лик, модельований по темній проплазмі, обрамлений хвилястим волоссям, ніс невеликий, губи та ланіти виділено червоним. Лесть помітно червоно-рожевою фарбою майстер відтінив темну карнацію лику на чолі та шиї. Рельєфність лику підсилена вправними висвітленнями носа, надбрівних валків, а також бугристого чола. Прикметою почерку цього майстра є застосування розбіленого червоного в затінених фрагментах тілесних партій поряд із традиційними білильними висвітленнями, що створює ефект пульсації життєвої сили. Зазначаємо такий прийом на клеймі «Вигнання з Раю» (іл. 23).

Оконтурення лику відбувається за допомогою брунатної лінії. Оригінальною деталлю є зображення агнця, як у сцені «Жертвоприношення Авраама», адже тут жертвовного агнця змальовано ніжно-рожевим (іл. 24). Характерною рисою образу є розташування супровідного напису до сцени «Жертвоприношення Авраама» на поземі середника ікони. Зауважимо подібний принцип розташування тексту в іконі «Святий Йоан Предтеча з житієм» 1562–1572 років із церкви Святого Миколая села Будешті Джосані повіту Марамуреш у Румунії. (іл. 25–26). Зазначимо, що текст на поземі середника ікони «Святий Йоан Предтеча з житієм» містить відомості щодо авторства і часу створення образу.

Загальна кремезність фігури архангела знайшла вияв у подвійних хвилеподібних складках шиї. Вбрання архангела складається із синьо-зеленої туніки, оздобленої коштовним оплічником, поручами та декоративною смугою (усі елементи поєднано зображуваними трикутними та ромбоподібними самоцвітами на золотаво-бронзовому тлі). Архангел підперезаний широким поясом. Поверх туніки, зав'язаний вузлом на правому рамені, майорить червоний плащ, що вигідно контрастує із глибоким і складним зеленкавим тоном. Зображення тканин позбавлене жорсткого та ламкого контуру, драперії змальовано м'яко. Щодо туніки, то її складки утворюються завдяки глибоким тіням, що чергуються із висвітленням основного тону. Німб архангела має подвійний гравірований контур із оздобою у вигляді крапок-проколів між двома прокресленими колами. Напис

виконаний білою фарбою й поміщений над крилами архангела в симетрично розташовані чорні прямокутники.

Доречно зауважити подібність образотворчості ікони «Архангела Михаїла з діяннями» та образу «Христос Премудрість Божа» із церкви Святої Софії у Салоніках, що нині є в колекції Музею візантійської культури в Салоніках (іл. 27). Ікону із Салонік датовано пізнім XIV століттям: її вважають утіленням живописної течії, яка розвивалася у македонському мистецтві другої половини століття. Особливо виразним є зміщення лінії носа від центральної осі симетрії лику так, що його вираз видається рухливим. Довершеність лінійного моделювання вказує на високий фах автора. Сповнений людяності та краси Христос поєднує миловидність із гіперболізованою рельєфністю лику та лінійним моделюванням масивної шії. Класичні пропорції тут зазнали трансформації на користь загальної виразності. Вбрання Спасителя є вишуканим і складним за колоритом та грою драперій. Гармонійно поєднано пурпурово-фіолетовий та малахітово-зелений. Ікони зі Сторони і Салонік в аспектах типажу та оригінальності пропорційного ладу подібні, однак образ архангела видається більш архаїзованим, з «домонгольськими» рисами (щільне корпусне письмо лику позбавлене білильних оживок).

Є спроба датувати ікону «Архангела Михаїла з діяннями» зі Сторони другою половиною XIV століття (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 116). М. Гелитович зауважила відсутність меча в руці Архангела як оригінальну деталь іконографії. За стилістичними ознаками дослідниця схилилася до датування ікони початком XV століття. Учена вважає, що в низці творів кінця XV століття може зберігатися «виразний відгомін» образу «Архангел Михаїл з діяннями» зі Сторони (Гелитович, 2011, с. 125; 2014-b, с. 8). На переконання В. Александровича, ікона зі Сторони є спорідненою з образом «Христос Пантократор» із села Вуйське в колекції ІМС (іл. 28), й обидві ікони належать до однієї майстерні. Дослідник запропонував досліджувати названі твори в контексті «перемисьльського доробку малярства монументального ранньопалеологіського зразка». Означений стиль, за В. Александровичем, розвинувся на українських теренах завдяки впливам

мистецтва Балканського півострова. Розвиваючи думку, дослідник дійшов висновку, що образи написав один майстер, покликаючись на досвід фотофіксації зі значним збільшенням (Александрович, 2014, с. 290–292).

Л. Скоп вважає хибним датування ікони XIV століттям. Дослідник сформулював тезу про художню активність «майстра чину “Моління” з Дрогобича», яка, за логікою автора, припадає на останню чверть XV століття. До доробку названого майстра Л. Скоп зараховує такі твори: ікони чину Моління з Белза та Дрогобича, «Богородиця Одигітрія з похвалою» з міста Болехів, «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці (спорідненими з ними за формальними ознаками дослідник вважає також ікони «Спас Нерукотворний» з села Коростно та «Покрова Богородиці» із села Овчари / колишній Рихвальд (Республіка Польща), «Святий Георгій» із церкви села Тур'є). За логікою Л. Скопа, образ «Архангел Михаїл» з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі належить до кінця XV століття. Дослідник також сформулював тезу про доробок майстра «Архангела Михаїла» зі Сторони: «Спас Нерукотворний» із села Коростно, «Свята Параскева» із села Бусовисько, образи «Богородиця Одигітрія»: з Підгородців (колекція НМЛ ім. Андрея Шептицького), з Явірника Руського (МНАС), зі збірки НМК, із села Овчари (Рихвальд) (Скоп, 2017, с. 58–62).

Зауважимо, що залученість кількох майстрів у створення означених чинів Моління є очевидною (відмінності почерків образів із чину Моління з Белза і неоднорідність фахового рівня майстрів у випадку чину Моління з Дрогобича). Вважаємо, що твори, запропоновані як доробок майстра ікони «Архангел Михаїл з діяннями» зі Сторони, не можуть бути сучасними із образом «Архангел Михаїл з діяннями»: вони демонструють інші, розвинені з плином часу малярські засади, насправді притаманні для другої половини XV століття. Вважаємо доцільним датувати ікону «Архангел Михаїл з діяннями» початком XV століття, не заперечуючи пропозиції дослідників щодо стилістичної спорідненості низки пізніших творів із названим образом.

3.2. Художня манера іконописців майстерні белзько-дрогобицьких ікон

Визначною в контексті іконопису XV століття на теренах історичної Дрогобиччини є «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління» (термін В. Яреми). Доробок майстерні становить низка ікон чину Моління, датованих другою половиною XV століття: «Святий Йоан Златоуст», «Святий Миколай», «Апостол Петро», «Архангел Михаїл», «Йоан Предтеча», «Апостол Павло» з церкви Воздвиження Чесного Хреста в місті Дрогобич (музей «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького) (іл. 29–34), а також образи «Апостол Петро» і «Апостол Павло» із церкви Святої Параскеви П'ятниці (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), «Святий Йоан Предтеча» із церкви Преображення Господнього у Белзі (НМЛ ім. Андрея Шептицького) (іл. 35–37). В. Ярема довів, що до спадку майстерні також належить ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою» із церкви Святих Жінок Мироносиць міста Болехів (Івано-Франківська область України) /села Грушів Дрогобицького району (Ярема, 2005, с. 443–445; Гелитович 2014-б, с. 16). Група зазначених пам'яток виявляє найбільш послідовне та виразне втілення почерку майстерні.

Вважаємо за необхідне уточнити термін «майстерня дрогобицького і белзького чинів Моління» і сформулювати поняття «*майстерня белзько-дрогобицьких ікон*», яке відобразить факт збереження найдовершеніших взірців іконопису майстерні в місті Белз і в подальшому буде застосовано в дисертаційному дослідженні.

Найвиразнішим взірцем малярства майстерні белзько-дрогобицьких ікон є образ «Богородиця Одигітрія з похвалою» із церкви Святих Жінок Мироносиць міста Болехів Івано-Франківської області /села Грушів Дрогобицького району Львівської області (іл. 38). Ікона «Богородиця Одигітрія з Похвалою» зберігається в колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького; до 1940 року вона перебувала в колекції Музею Ставропігійського інституту у Львові. Історію попереднього побутування та первинне походження твору на теперішній час не встановлено. Немає визначеності щодо населеного пункту та церкви, звідки ікона потрапила до Музею

Ставропігійського інституту у Львові. За офіційними даними, ікона походить із міста Болехів, утім, за версією В. Свенціцької, твір перебував у селі Грушів на Дрогобиччині. Вважаємо коректним у дисертаційному дослідженні позначати походження ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» із церкви Святих Жінок Мироносиць міста Болехів/села Грушів.

Ікону «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Болехова датовано в межах XV століття. М. Гелитович припускає більш раннє датування ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою», аніж стилістично споріднених ікон чину Моління з Белза і Дрогобича: першою половиною – серединою XV ст. (Гелитович, 2014-б, с. 16) Також існує версія щодо датування ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» в межах останніх десятиліть XV століття (Александрович, 2017, с. 221).

Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Болехова/Грушева (124.5 x 88.5 x 1.5 см) виконана на основі з двох липових дощок із двома зустрічними врізними шпугами. На червоно-рожевому тлі, в оточенні з трьох боків клеймами, зображено Богородицю з Немовлям Христом, відповідно до іконографічного типу «Одигітрія з Похвалою». Лик Пречистої Богородиці зображено в тричвертному розвороті. Велич Пресвятої Богородиці в особливий спосіб проінтерпретовано іконописцем, зображенню надано сувору урочистість, підсилену лінеарністю та стилізацією деталей. Лик Богородиці писано по темній проплазмі, про що свідчить брунатний тон затінених ділянок. Широко розкриті мигдалеподібні очі доповнено акцентованими підочними западинами та масивними ділянками довкола здійнятих брів (чітко виокремлюються надбрівні дуги, що надають рельєфності чолу). Богородицю зображено вбраною у темно-вишневий мафорій із рожевим підкладом, у сіро-блакитному чепці, густо оживленому білильними висвітленнями. Такий самий колір має туніка Богородиці, з якої бачимо лише змальовану частину рукава з імітацією перлів. Омофор оздоблюють золочена кайма, аранжована візерунком, подібним до стилізованої трипелюсткової квітки лілеї (крину).

Пророцтва та пісні на честь Пречистої Діви возносять пророки та піснетворці. За вертикаллю ліворуч і праворуч від Пресвятої Богородиці з Дитям показано з предметами-прообразами Богоматері старозаповітних пророків, які ще до народження Марії провістили її славу та велич: Мойсея, Давида, Гедеона, Захарію, Єремію, Арона, Соломона, Якова, Єзекіїля та Ісаю. У горизонтальному реєстрі ритмічно чергуються фігури Стефана, Йоана Дамаскина, Йосифа та Козьми Маюмського. Постаті святих відділено від середника ікони тонкими чорними лініями, що також структурують нижній реєстр ікони. Кожен зі святих мужів має осяяний лик, що активно змодельовано білильними висвітленнями, позем показано декоративно, з великою увагою до деталей. На темно-зеленій смузї позему зображено стилізовані трави з круглими та овальними біло-червоними бутонами квітів. Взірцем майстерної деталізації малярства ікони є тонко прописані ремені чернечого парамана у вбранні святого Йоана Дамаскина.

Окремі деталі письма ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Болехова є доволі архаїзовані. Передусім – підкреслена лінеарність і стилізація рис у зображенні ликів. Привертає увагу особлива графічність такого прийому.

Серед найдавніших українських зображень Богородиці Одигітрії є визначна пам'ятка – «Богородиця Одигітрія» із церкви Успіння Пресвятої Богородиці із села Дорогобуж кінця XIII – першої половини XIV століття (іл. 39). Попри відсутність автентичного тла в іконі збережене зображення Пресвятої Богородиці з Дитям, що виявляє характерні архаїзовані ознаки малярства: акцентовані надбрівні дуги, зображення глибокої тіні між устами та підборіддям, лінеарність кистей тонких рук.

Значне поширення іконографії «Богородиці Одигітрії з Похвалою» є характерною особливістю інтерпретації культу Пресвятої Богородиці в українському середньовічному іконописі. Витоки візантійської іконографії Богородиці Одигітрії вчені виводять від шанованого образу середньовічного монастиря Панагії Одигітрії/Одигон у Константинополі, який супроводжував тріумфальний в'їзд імператора Михаїла Палеолога до Константинополя після

відновлення імперії 1261 року. Доба останнього та найвищого розквіту візантійського мистецтва, означена в межах розвитку палеологівського стилю, завершується завоюванням Константинополя турками-османами 1453 року.

Дослідники В. Александрович і Р. Косів висловили думку про можливе існування копії константинопольського чудотворного образу «Богородиця Одигітрія» (нині втраченого) на західноукраїнських землях (серед можливих місць перебування святині Галич, Перемишль та Львів). Зазначено, що притаманна для українського іконопису іконографія «Богородиця Одигітрія з Похвалою» не набула поширення на теренах Візантії та Балкан (Александрович, 1995, с. 29; Косів, 2021, с. 25–26).

На думку В. Александровича, гіпотетична візантійська ікона, що зображувала Богородицю з Дитям в оточенні пророків, постала як взірць для подальшого відтворення відповідної іконографії у XV–XVI століттях. Дослідник висловив припущення, що гіпотетичний візантійський образ належав до другої половини XIII століття. До такого висновку автора спонукало запропоноване датування ікони «Богородиця Одигітрія» із церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Дорогобуж останньою третиною XIII століття. Учений схарактеризував оригінальний стиль малярства ікони «Богородиця Одигітрія» з Дорогобужа як можливу ознаку копіювання втраченої перемишльської святині (Александрович, 2009, с. 30).

Одним із варіантів означеної шанованої візантійської ікони «Богородиця Одигітрія» є образ «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів, Йоана Предтечі і пророків» 1325/1450 років з колекції Національної галереї Ірландії (іл. 40). Малярство ікони виявляє характерні риси іконопису доби династії Палеологів. Образ атрибутований як належний до спадку константинопольського майстра. Ікону «Богородиця Одигітрія з Дитям, святим Йоаном Хрестителем і пророками» було придбано Національною галереєю Ірландії разом із творами колекції Вільяма Е. Д. Аллена. За свідченням останнього, ікону було вивезено з монастиря в місті Трабзон (нині Турецька Республіка) під час Першої світової війни. Первинне

малярство ікони датоване часом близько 1325 року. Датування близько 1450 року стосується доданих пізніше або переписаних наново напівфігур пророків зліва та справа від середника образу, а також поясне зображення святого Йоана Хрестителя. Складний стан збереження ікони не дозволяє бути певними щодо іконографії, закладеної в її основу. Найімовірнішим вважаємо первинний варіант іконографії «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів, Йоана Предтечі і пророків», адже поля ікони відділено від середника ковчезним заглибленням.

На червоному поліменті, що слугував ґрунтом для золочення та надавав більшого тепла саяву сухозлітного золота, в середнику зображено Богородицю з Немовлям. Лики відтворено за допомогою майстерно сплавленого живопису по темній проплазмі. Зображення Пресвятої Богородиці та Немовляти-Христа фланкують погрудні зображення архангелів, що композиційно вписуються в коло. Малярство напівфігурних образів пророків з розгорнутими сувоями має риси акцентованої естетизації, притаманної для іконопису «критської школи» поствізантійського мистецтва. Отже, високою є імовірність пізніших доповнень / перемалювань в образі «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів, Йоана Предтечі і пророків».

Уточнити датування допомагають спостереження В. Яреми. Дослідник зауважив іконографічну та стилістичну подібність між образом «Богородиці Одигітрії» та чином Моління з Дрогобича, який він датував другою половиною XV століття (загальноусталеним є віднесення ікон чину Моління з Дрогобича до останньої чверті – кінця XV століття). До споріднених за іконографією та стилістикою творів дослідник також залучив ікони чину Моління з міста Белз Червоноградського (колишнього Сокальського) району Львівської області. Серед спільних ознак – характерна аскетична лінеарність образів, загальна сувора виразність ликів, декоративна оздоба позему ікон. В. Ярема аргументовано доєднав ікону «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з Болехова та вищеназвані твори до спадку «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління». М. Гелитович припускає більш раннє датування ікони Богородиці Одигітрії, аніж дрогобицького Моління (першою половиною – серединою XV століття). Також існує версія щодо

датування ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою» в межах останніх десятиліть XV століття (Александрович, 2017, с. 221).

На підставі іконографічної спорідненості образ «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з Болехова/Грушева можна пов'язати із творами окресленого М. П. Круком «кола майстрів ікон “Богородиці Одигітрії” Перемишльської єпархії» (Крук, 2019, с. 183). Існування окресленого кола варто розглядати як підтвердження існування шанованого образу «Богородиця Одигітрія» на теренах Перемишльської єпархії, іконописні списки з якого виявляють взорування на спільний першотвір. Імовірно, взірцевою була ікона «Богородиця Одигітрія з Похвалою», що, на відміну від образу «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів, Йоана Предтечі і пророків» із Національної галереї Ірландії, мала у клеймах довкола середника ікони повнофігурні зображення пророків і піснетворців. Вважаємо що твори, які мали наслідувати гіпотетичний первинний взірець, могли відтворювати такий образ в іконографічному типі «Богородиця Одигітрія з Похвалою» або у скороченому варіанті «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів».

Виокремимо іконографічно/стилістично споріднені з образом «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з Болехова/Грушева твори кола майстрів ікон «Богородиці Одигітрії» Перемишльської єпархії:

1. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» XV століття із церкви села Рихвальд (Овчари) зі збірки МНАС (Республіка Польща) (іл. 41);
2. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» другої половини XV століття з колекції НМК (іл. 42);
3. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» із колекції Інституту мистецтв Курто в Лондоні (іл. 43). Образ було початково атрибутовано як російський і датовано в межах XVI століття фахівцями ІМ Курто (Virgin and Child with Archangels. The Courtauld Gallery Collection). Георгі Парпулов (Georgi R. Parpulov) установив іконографічні та стилістичні паралелі між зазначеною іконою та образом «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» із колекції

НМК і атрибутував ікону як належну до спадку «русинського» майстра другої половини XV століття (Pargulov, 2023).

Окремо зауважимо, що до манери письма ікон «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» із колекції НМК і однойменного образу зі збірки ІМ Курто стилістично наближене письмо ікони «Архангел Михаїл із діяннями» XV століття із села Нагоряни (пол. Nagórzany) Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства (іл. 44), а також образу «Христос Пантократор» з церкви Кузьми й Дем'яна села Милик (пол. Milik) у гміні Мушина Новосондецького повіту Малопольського воєводства (іл. 45). Подібними є риси малярства ікони «Преподобна Параскева з житієм» (іл. 46), датованої близько 1470 року, що, за офіційною інформацією, походить із церкви святих Кузьми і Дем'яна села Тилич (пол. Tylicz) Новосондецького повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща (Гелитович, 2014-б, с. 299). Окреслена група творів відзначається характерною м'якістю моделювання миловидних, пропорційно згармонійованих ликів.

Згідно з версією В. Яреми, ікона «Преподобна Параскева з житієм» із церкви святих Кузьми і Дем'яна належить до першої половини XV століття і походить із села Мушина (пол. Muszyna) Новосондецького повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща (Ярема, 2005, с. 278). Припускаємо, що образ «Преподобна Параскева з житієм» могли перенести з храму в селі Мушина до церкви в Тиличі, адже ікона є обрізаною з боків (можливо, для пристосування до опорядження іншого храму). Обрізаним є також епістилій із чином Моління з церкви святих Кузьми і Дем'яна села Тилич, датований другою половиною XV століття (близько 1470 року).

Висловимо припущення, що стилістика малярства ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з Болехова/Грушева є дотичною до манери малярства ікони «Преподобна Параскева з житієм» із Тилича і виявляє образні трансформації шляхом загального підсилення лінеарності та площинності зображуваного.

Задля виявлення характерних рис малярства майстерні белзько-дрогобицьких ікон є необхідним дослідження ікон чину Моління, які походять із

міст Белз та Дрогобич і датовані дослідниками в межах від другої половини XV століття до початку XVI століття.

Відповідно до архівних джерел, походження шестифігурного фрагмента Моління з міста Дрогобич (іл. 47-а) вказує на міську церкву Воздвиження Чесного Хреста. Г. Друзюк і Л. Скоп повідомляють про збереження від часу спорудження храму автентичної тяблової конструкції вівтарної перегороджі (тябло – брус, виступ, або карниз, часто оздоблений рослинним орнаментальним мотивом, що розташований горизонтально для закріплення образів у іконостасній конструкції (Тимофієнко, 2002, с. 420)). Дослідники зазначають, що тябло кріпилося в іконостасній конструкції до архітрава (архітрав в архітектурі – пряма перекладина, яка перекриває простір між підпорами / головна балка, що несе на собі фриз і карниз, спираючись на капітелі колон (Тимофієнко, 2002, с. 41)). Учені характеризують основу іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста як архаїчну, що засвідчує продовження візантійської традиції побудови вівтарної перегороджі (Друзюк & Скоп, 1992, с. 12).

Л. Скоп здійснив спробу вирахувати довжину чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста, яка, згідно з його міркуваннями, була тотожною ширині передвівтарного простору церкви. Дослідник порахував, що центральна ікона чину «Христос Пантократор», яка не збереглася, повинна була становити 1.5 метра завширшки. Серед гіпотетично втрачених ікон чину Л. Скоп вказав такі образи: «Святий Василій Великий», «Святий Георгій» / «Святий Димитрій». Дослідник також додав образи «Святий Антоній Печерський» і «Святий Феодосій Печерський» із зауваженням, що для цих ікон, за його розрахунками, не вистачило місця (Скоп, 1998, с. 19).

Після нищівної пожежі в Дрогобичі 1499 року церква Воздвиження Чесного Хреста відбудовувалася наново у 1611–1613 роках. Вагомість даної історичної згадки акцентувала в усній консультації Л. Міляєва. Вчена висловила логічне припущення, що нині фрагментарно збережене Моління могло первинно розташовуватися в іншій церкві, тобто прийняте в літературі походження можна

вважати умовним і розглядати церкву Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі як місце збереження досліджуваних ікон. Фрагментарне збереження чину Моління у церкві Воздвиження Чесного Хреста може бути свідченням про знищення внаслідок пожежі частини первинного іконостасного ансамблю. Звідси випливає (висновок про недоцільність спроби реконструкції кількісного складу та іконографічної програми чину Моління відповідно до ширини вівтарної частини перебудованого храму).

Безперечно, шість збережених образів із церкви Воздвиження Чесного Хреста належать до притаманного для XV століття типу «Моління з вибраними чинами святих» (за М. Гелитович). Відомо, що на українських теренах чин Моління до середини XVI століття не мав усталеної програми та визначався замовником, а також довжиною іконостасу. Окрім обов'язкового триморфону (центральна постать Христа Пантократора з фігурами молитовно звернених Богородиці та Йоана Хрестителя) чин формували ікони із зображенням архангелів Михаїла та Гавриїла, апостолів, святих отців церкви та святих воїнів, пророків, а також пустельників (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 33). М. Гелитович навела приклади додавання до основи чину Моління образів святого Димитрія, святих євангелістів, святих Антонія і Феодосія Печерських, святих Григорія Богослова та Євфимія, святих Антонія Великого і Сави Освяченого, святих Онуфрія і Марка Трацького, пророка Давида і Соломона, святих Василія Великого, Йоана Дамаскіна. Дослідниця висловила припущення, що чин Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі складала щонайменше дев'ять ікон (Гелитович, 2000, с. 59–60).

В. Ярема та Л. Скоп вважали, що дрогобицький чин Моління складала не менше одинадцяти ікон, із центральним тронним образом Спасителя. На думку В. Яреми, окрім постатей Пресвятої Богородиці та Архангела Гавриїла, чин мали доповнити ікони двох святителів, а також, згодом, святих мучеників, пустельників (Ярема, 2005, с. 437).

Припускаємо, що доповнювати збережені образи, крім обов'язкових ікон Ісуса Христа, Богородиці та Архангела Гавриїла, могла пара святителів: Василій Великий та Григорій Богослов. Розглянемо гаптований чин одинадцятифігурного

Моління, датований XV століттям (іл. 48) (Кара-Васильєва, 2008, с. 35–37). Твір походить із церкви Святого Миколая міста Золочів (Львівська область). Чини Моління з Дрогобича і Золочева подібні за програмою та деталями письма (кольори і візерунок поліставрію святого Йоана Златоуста, великий ключ як атрибут апостола Петра), але порядок розташування постатей у русі до Христа інший, відрізняються вбрання та атрибути Йоана Предтечі. Звернімося до фрагментарно збереженого чину Моління із села Тур'є, датованого кінцем XV – початком XVI століття: ікони «Апостол Павло», «Святий Йоан Предтеча», «Святий Василій Великий», «Святий Антоній Печерський». М. Гелитович довела, що п'ятою іконою ряду Моління з Тур'є був образ «Святий Онуфрій» з приватної збірки (Сидор, 2003, с. 16, кат. 70–73; Гелитович 2014-b, кат. 3). Ікони Моління з Тур'я за розмірами наближено до образів ряду Моління з Дрогобича і демонструють певну міру схожості за іконографічними ознаками (високі біло-червоні квіти на поземі образа «Йоан Предтеча» з Тур'я). Припускаємо в іконах з Тур'я присутність ремінісценцій белзько-дрогобицького малярства, а також орієнтацію на програму чину Моління з Дрогобича (іл. 49–53).

Здійснити наукову реконструкцію дрогибицького Деїсусу не є можливим через варіативність програми чину Моління на західноукраїнських теренах у XV – на початку XVI століття. Дискусійність походження фрагментарно збереженого чину Моління з Дрогобича унеможлиблює комплексну реконструкцію первинного складу з вівтарним простором нині існуючої церкви Воздвиження Чесного Хреста. Вважаємо за можливе розглядати як програмні та певної мірою іконографічні відповідники до Моління з Дрогобича гаптований чин Моління із Золочева XV століття, а також фрагмент Моління із села Тур'є кінця XV – початку XVI століття.

Історію збереження і побутування досліджуваних ікон чину Моління пов'язано із церквою Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, НМЛ ім. Андрея Шептицького, а також із музеєм «Дрогобиччина». Відомо, що врятовані від пожежі ікони опинилися у відбудованій церкві та отримали місце в новостворених «тяблах» іконостасу. Ікони залишалися

у церкві й тоді, коли було створено інший іконостасний ансамбль. До реставрації храму в 1970-х роках образи розташовувалися на його південній стіні.

Припускаємо, що фотофіксацію ікон «Святий Йоан Златоуст», «Святий Миколай», «Апостол Павло» здійснив Р. Біскупський того часу, коли фрагмент збереженого чину Моління був частиною опорядження Церкви Воздвиження Чесного Хреста (іл. 54–55).

Образи чину Моління було передано із церкви Воздвиження Чесного Хреста (у складі ДКМ) до інших музеїв, очевидно, з метою реставрації. Вірогідно, реставрацію ікони «Апостол Петро» здійснив Л. Скоп, який на той час уже працював художником-реставратором у ДКМ. На жаль, музей не має документації щодо реставраційних заходів. 1992 року Л. Скоп у співавторстві з Г. Друзюк опублікував перший текст, присвячений іконостасу церкви Воздвиження Чесного Хреста (Друзюк & Скоп, 1992).

1977 року, через рік після першої публікації образу «Архангел Михаїл» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі в дослідженні Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Свенціцької «Український середньовічний живопис» (1976) групу ікон із Дрогобицького краєзнавчого музею (нині музей «Дрогобиччина»), а з ними й дрогобицьке Моління було передано до ЛМУМ (нині НМЛ ім. Андрея Шептицького) на реставрацію.

В. Свенціцька (завідувачка відділом давнього українського мистецтва ЛМУМ до 1991 року) високо шанувала дрогобицькі образи, про що в інтерв'ю згадувала головна зберігачка НМЛ ім. Андрея Шептицького Данута Посацька. Відомо, що три з п'яти ікон, які перебували в ЛМУМ, знаходилися в експозиції музею (Книга тимчасового вступу ЛМУМ, с. 25, 26). Отже, обрані для експонування ікони «Архангел Михаїл», «Апостол Павло», «Йоан Златоуст» отримали особливе вшанування. Зазначені образи вирізняє вищий мистецький рівень порівняно з іконами «Апостол Петро» і «Святий Миколай». У фондових архівах НМЛ не збереглося відомостей щодо реставраційних заходів, які було застосовано до ікон із церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі.

1989 року було опубліковано статтю В. Свенціцької, де вчена схарактеризувала ікони фрагментарно збереженого чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (Свенціцька, 1989, с. 485–486). Цього ж року на запит директора Дрогобицького краєзнавчого музею (ДКМ, нині музей «Дрогобиччина») Володимира Козака чотири ікони було повернуто. Ікону «Апостол Петро», як повідомляє Інвентарна книга тимчасового вступу музею, залишено на реставрацію (КТВ ЛМУМ 1970–1989, с. 25, 26). Ікону повернуто 1992 року до ДКМ, проте реставрацію не було завершено. Інвентарна картка ікони «Апостол Петро» з ДКМ містить свідчення про реставраційні проби на десяти ділянках твору. Світлина, додана до інвентарної картки, демонструє стан ікони «Апостол Петро» в період її надходження до ДКМ (іл. 56).

Ікони чину Моління, долучені до творчості майстерні белзько-дрогобицьких ікон, набули висвітлення як можливий спадок майстерні із центром у містах Перемишль, Самбір або селі Лаврів (Друзюк & Скоп, 1992, с. 12). Названі міста і села належали до історичної Перемишльської єпархії, куди входив і Дрогобич. В. Ярема зауважив, що іконописці досліджуваної майстерні працювали в межах двох історичних єпархій: Перемишльської та Холмсько-Белзької. Дослідник вважав очевидним, що давнє місто Белз підтримувало зв'язки з перемишльськими та львівськими малярами.

Не можна відкидати припущення щодо розташування майстерні белзько-дрогобицьких ікон у місті Белз, на підтримку якого можна навести такі аргументи.

Белз – столиця Белзького князівства з XI до XIV століття. Ще за княжої доби відомі белзькі монастирі (монастир в урочищі Монастирище, монастир святого Климента, Святої Трійці). Як центр воєводства Белз був другим містом Холмсько-Белзької єпархії та мав багато церков. Активне релігійне життя у XIV – XVI століттях могло сприяти розвитку мистецтва.

Три наявні белзькі ікони XV століття походять із двох міських церков. Ікони «Апостол Петро» і «Апостол Павло» належали до церкви Святої Параскеви, ікона Йоана Предтечі походить із церкви Преображення Господнього. Створення двох

іконостасних ансамблів для церков міста Белз може свідчити про значну кількість творів досліджуваної майстерні осередку в місті.

Із Белза походять ікони чину Моління, іконографічно майже тотожні до образів із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Характерний для майстерні пишно завітчаний позем ікон лише в белзьких творах має суттєві варіації. В іконі «Апостол Петро» із церкви Святої Параскеви П'ятниці у Белзі позем прикрашено високими травами з нерозкритими бутонами біло-червоних квітів, які доповнено круглими квітами, схожими на ягідки на високих стеблах (подібний декор оздоблює клейма ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» з міста Болехів, ікони чину Моління з Дрогобича – тронний образ «Христос Пантократор» із села Сторона). Образ «Апостол Павло» із церкви Святої Параскеви та ікона «Йоан Предтеча» із церкви Преображення Господнього у Белзі мають на поземі розкриті червоні квіти з темними серединками. Подібний варіант оздоби позему спостерігаємо вперше¹ (іл. 57).

Белз є знаний як найдавніше галицьке місто (вперше згаданий у XI столітті). До XIV століття Белз був стольним градом окремого князівства. Василь Петрик в усній доповіді назвав Белз містом на перехресті культур, згадуючи й про перетин торговельних шляхів, а саме «королівську дорогу» з Угорщини до Володимира. За польського володарювання Белз – столиця однойменного воєводства зі статусом другого міста Холмсько-Белзької єпархії. Місто відоме також завдяки місцевостям Трійця, Монастирище, Клименщина, де розташовувалися монастирі XII–XIII століть. Василь Петрик, покликаючись на Василя Слободяна та Оксану Бойко, наводить перелік сакральних споруд Белза 1377–1509 років:

- монастир Святої Трійці;
- монастир невідомої посвяти;
- костел Святого Миколая;
- церква / монастир Святої Катерини;

¹ Наведену аргументацію було оприлюднено у доповіді «Де знаходився центр белзько-дрогобицького малярського осередку XV століття?» на міжнародній науковій конференції «Дев'ять Платонівські читання», 20 листопада 2021 року (Сьомак 2021, с. 45–46).

- церкви, присвячені святій Параскеві, святому Миколаю, святому Йоану, святому Димитрію, Святому Спасу.

Отже, ми можемо припустити активність православного життя у Белзі навіть за польського володарювання. Духовним осередком тогочасного міста вважається городище «Замочок». За словами В. Петрика, до кінця XVI століття Белз був повністю забудований церквами.

Місто Дрогобич знане як заможне місто-джерело коштовної галицької солі, де, окрім торговельної активності, існувало художнє життя. Можливо, спустошення міста татарами наприкінці XV століття не дозволяє нащадкам відтворити найдавнішу мистецьку мапу Дрогобича.

Декорування ікон чину Моління з Дрогобича яскравими орнаментованими смужками могло бути визначено як побажанням замовника, так і пристосуванням до широких іконних дошок. Слушною є думка Л. Міляєвої про те, що ікони чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі відповідають смакам містян (Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 26). Існування єдиної ікони з лаконічними червоними полями – образа «Святий Миколай» може бути пояснено проблемою пристосування розмірів взірцевих белзьких образів до реалій дрогибицького іконостасу, коли не вдалося створити ансамбль із тотожних за шириною ікон навколо центральної постаті Христа. Позначене найбільшою пишнотою та декоративністю, письмо урочистого образа «Архангел Михаїл» із чину Моління виказує наслідування манери письма ікони «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з Болехова. Однак не буде зайвим пригадати зауваження В. Яреми стосовно фігури архангела Михаїла, яка видавалася надто приземкуватою (Ярема, 2005, с. 441). Також привертають увагу складнощі, які виникли в автора з написанням правої руки архангела (руки немов написано різними майстрами).

Стилістична та іконографічна спорідненість ікон чину Моління з Белза і Дрогобича, доповнена близькими розмірами пам'яток, зумовлюють потребу в

детальнішому компаративному аналізі трьох іконографічних пар: ікони «Апостол Петро», «Апостол Павло» і «Святий Йоан Предтеча»².

Зосередимо увагу на образах апостола Петра в іконах з Белза і Дрогобича (іл. 58), з-поміж яких першим за часом створення, очевидно, є «Апостол Петро» із церкви Святої Параскеви у Белзі. Ікона являє повнофігурне зображення первоверховного апостола в легкому розвороті вправо. Фігуру оточує притаманне для ікон Моління з Дрогобича і Белза зелене тло. Святий Петро вбраний у зеленкавий хітон та рожево-брунатний гіматій (жорстке лінування окреслює бганки вбрання). Зображення драперій тканини структуровано додатковими висвітленнями. Лик і руки святого мають світлий тон. Золочений німб має кіноварно-червоне оконтурення із гравійованим орнаментом усередині у вигляді стилізованих чотирипелюсткових квіток. Малярство лику вирізняється загальною вишуканою манерою, рельєфним моделюванням надбрівних дуг і вилиць, чітко окресленими підочними борознами (оконтурення інкарнату здійснено світло-коричневим кольором). Масивна шия святого співвіднесена із загальною монументальністю його постаті, проте не гармоніює з мініатюрними кистями рук і невеликою головою святого апостола. Святий Петро тримає сувій, розгорнутий подібно до віяла, зі словами з Євангелія від Матвія та Йоана церковнослов'янською: «Ти Христос син Бога живого Ти є цар Ізраїлю» (Матвія 16:16; Йоана 1:49). Напис можна розрізнити і на ділянках сувою, де останні два рядки мають втрачені літери. Характерним є геометризоване зображення країв одягу святого, краєчок хітона огортає ліву ногу апостола так, що утворює багатокутник. Межа гіматія має вигляд напівсфери, сполученої з зигзагоподібною лінією. Позем ікони складається із двох смуг різного тону зеленого кольору, тоді як поля образу оточено вузьким червоним облямуванням. Високі трави з квітами прикрашають доволі понищений позем ікони.

² Наведений компаративний аналіз викладено у статті: Somak, O. & Mazur, V. (2022). Компаративний аналіз деісусних ікон XV століття з Белза та Дрогобича. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва», (32), 147–155.

Ікона «Святий Петро» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі має значно кращий стан збереження, аніж однойменний образ із Белза. Ікона вирізняється спрощеною фольклористичною манерою (темна, широка контурна лінія, контрастна та позбавлена нюансування палітра). Лик святого Петра демонструє іншу манеру. Відсутні тонкі та делікатні риси письма, натомість спостерігаємо укрупнені, чітко окреслені елементи лику, пом'якшені движками. Золочений німб доповнено складним облямуванням: подвійне гравіроване кружало із тисненою крапчастою оздобою та червоним контуренням. Усередині німба наявний декор, що повторює чотирипелюсткові квіти з образу «Апостол Петро» з Белза. Гарно збережений фрагмент із зображенням сувою на образі «Апостол Петро» з Дрогобича відтворює тотожні до наведених на однойменній іконі з Белза євангельських слів із тією відмінністю, що слово «Ж И В А Г О» на сувої образу «Апостол Петро» з Белза написано як «Ж И В А Г А» на іконі «Апостол Петро» з Дрогобича. Ми припускаємо, що майстер ікон «Апостол Петро» і «Святий Миколай» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі міг помилитися й у відтворенні тексту Святого Письма на сувої апостола, хіба що рідним для майстра був східнополіський говір, якому притаманне «акання» (зауваження філологині Лідії Гнатюк, висловлене в усній консультації). Ми схилиємося до того, що іконописець міг не володіти грамотою повноцінно, тому працював не свідомо, а механістично. Не виключено також, що він помилився через поспіх або написав іншу літеру випадково. Разом із оригінальним сувоєм апостол на іконі з Дрогобича тримає в лівій руці червону стрічку з важким ключем. Безперечно, відповідне зображення ключа мало міститися на іконі з Белза, а нині зникло через руйнацію фарбового шару.

Серед відмінностей зазначимо яскраву й динамічну орнаментацию, яка з'являється не лише на образі «Апостол Петро» з Дрогобича, а на всіх збережених образах Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста, окрім ікони «Святий Миколай». Зауважений орнамент являє собою відмінні в горизонтальному та вертикальному вимірі мотиви. За горизонталлю ікона «Апостол Петро» з Дрогобича має оздобу у вигляді вертикальних рисок-краплин, що ритмічно

вкривають червону смугу облямування-опуші. За вертикаллю поля прикрашає флоральний мотив у зигзагоподібному русі, який у своїй основі нагадує стилізований крин.

Наступна іконографічна пара, обрана до порівняння, – ікони «Апостол Павло» із чину Моління церкви Святої Параскеви у Белзі та церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (іл. 59). Образ «Апостол Павло» з Белза представляє фігуру святого із масивною головою. Апостола показано в русі справа наліво. Зображення відтворює впізнаваний іконографічний тип апостола Павла з високим чолом. Святого зображено вбраним у зеленуватий хітон із клавом і попелясто-рожевий гіматій, об'ємне моделювання драперій створено за допомогою сіро-зелених пробілів. У руках апостола закритий кодекс із червоним обрізом, змальований за законом зворотної перспективи. Декор німба святого аналогічний до зауваженої оздоби ікони «Апостол Петро» з Белза. Колір карнації насичений, із тяжінням до рожево-червоного; тіні глибокі, висвітлення покладено вправно, контурення має насичений коричневий колір. Карі очі апостола Павла є скругленими та відрізняються від мигдалеподібної форми, що є характерною для белзько-дрогобицької майстерні; колір уст підсилено червоним. Руки апостола мають невеликий розмір, чітко окреслені та модельовані світлим штрихуванням. На відміну від попередньо розглянутих ікон, образ має інше оздоблення позему. Поміж високих трав відсутні біло-червоні округлі або видовжені квіти. Натомість постають розквітлі червоні квіти із чорними серединками та червоно-чорними бутонами. Не спостерігаємо такий варіант позему на іконах Моління з Дрогобича. Напис на іконі «Апостол Павло» виконано білилом і в темно-зеленій прямокутній рамці, яку виявлено також у підписах ікони «Апостол Петро» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі (серед іконописних пам'яток, у яких дипінті оформлено подібним чином, тяглість традиції такого зображення виявляють ікони XVI століття з міста Белз, що з різною мірою впевненості віднесено до міської церкви Преображення Господнього та датовано першою половиною XVI століття: «Преображення Господнє», а також «Богородиця Одигітрія з похвалою»).

Ікона «Апостол Павло» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі початково була ширшою, а наразі є обрізаною (втрачена орнаментальна смуга на правому полі образу). За стилістикою ікона «Апостол Павло» з Дрогобича контрастує з однойменним твором із Белза. Злагоджений малюнок на іконі з Дрогобича поєднано з вишуканими переливами кольорів. Лик апостола Павла гармонійно структурований та є делікатним за тоном карнації. Спостережений типаж можна співвідносити з образом «Святого Петра» з Белза (мигдалеподібні очі, тонкий видовжений ніс). Ікона «Апостол Павло» з Дрогобича має золочення не лише на німбі святого, золотом облямовано краєчки хітона і гіматія. Вочевидь золота штриховка прикрашала обкладинку кодексу в руках святого, літери підпису образу також укриті позолотою. Оздоба німба повторює варіант, застосований в іконі «Апостол Петро» з Дрогобича, проте вирізняється спрощенням контурення. Позем укривають біло-червоні квіти.

Якщо порівнювати письмо ікони з Дрогобича з однойменною іконою з Белза, спостерігаємо, що висвітлення, які створюють контрастний колірний ритм і структурують вбрання в образі апостола Павла з Белза, прямо не наслідуються в дрогобицькій іконі. Отже, зазначимо самостійність творчого вислову митця, який був залучений до створення чину Моління з Дрогобича. Прийом поєднання різних кольорів задля моделювання драперій трапляється на теренах історичної Перемишльської єпархії у мініатюрі вже у першій третині XIII століття в мініатюрі «Євангеліст Марк» Галицько-Волинського Євангелія-апракос. Гіматій євангеліста Марка майже симетрично поділений на дві різнобарвні смуги. Описаний взірець, що постає в контексті візантинізованого живопису XIII століття на теренах історичного Галицько-Волинського князівства, не є випадковим.

Фресковий живопис сербської та македонської художніх шкіл середини – другої половини XIV століття демонструє подібні колористичні поєднання. Розглянемо зображення пророка Єлисея 1376–1367 років у куполі церкви Святого Дмитрія в селищі Сушиця (Sušica) поблизу міста Скоп'є (сучасна Республіка Північна Македонія). Церкву Святого Дмитрія в Сушиці біля Скоп'є збудовано в період між 1365/1366 та 1371 роками стараннями сербського короля Вукашина.

Стінопис церкви створено у 1376/1377 роках на замовлення сина і наступника Вукашина – короля Марка. На честь останнього постала поширена й нині назва «Марков монастир» («Markov Manastir») (Томић-Ђурић 2019, с. 549). Пророка Єлисея показано у складному розвороті. Його фігура поєднує антикізуючу монументальність із очевидним скороченням пропорцій торса і голови святого. Гіматій діагонально огортає його торс і утворює хвилю важких драперій, структурованих за допомогою галузок-заломів і білильних висвітлень. Верхня частина гіматія чітко вирізняється за кольором стосовно основної світлої матерії. Прийоми моделювання вбрання та загальна характеристика постаті пророка немов передують появі образів первоверховних апостолів із Белза і Дрогобича. Окрім динаміки кольорових площин на гіматії, зазначимо суголосність іконографічного і стилістичного ладу в зображенні пророків із Маркова монастиря та святих із чинів Моління майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Спільними є акцентовані деталі вбрання та динамічні драперії, що виявляють анатомічну будову та рух фігур: V-подібні заломы, застигла в незавершеному русі смуга гіматія пророка Єлисея ілюструє характерний для візантійсько-балканського малярства доби Палеологів засіб формотворення та наслідується в постатях на іконах «Апостол Петро» з Белза і Дрогобича. Додатково зауважимо високий зелений позем, який доходить до рівня стегон пророків і поділяє тло зображення майже навпіл.

Останню іконографічну пару представляють образи святого Йоана Предтечі (іл. 60). Ікона «Святий Йоан Предтеча» із церкви Преображення Господнього у Белзі є найвужчим та вочевидь найбільш утаємниченим твором, залученим до белзько-дрогобицького малярства. Образ «Святий Йоан Предтеча» з Белза практично втрачена у верхньому та нижньому регістрі (лик святого та зображення його ніг повністю зруйновано). Святий пророк Йоан Предтеча показаний з поставою та жестами, відповідними загальній ідеї чину Моління. Святий вбраний у світло-брунатний хітон із коричневим клавом і зеленкавим гіматієм/паліумом, що спадає з його лівого плеча. Для манери майстра характерна загальна графічність, що підкреслена ритмічними білильними висвітленнями.

Ікона «Святий Йоан Предтеча» із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі також зазнала руйнації та є обрізаною в нижній частині. Хітон і гіматій святого поєднує молочно-брунатний та холодно-зелений відтінки. Делікатна й вишукана манера письма образу «Святий Йоан Предтеча» з Дрогобича асоційована з іконами «Святого апостола Петра» з Белза і «Святого апостола Павла» з Дрогобича (подібність образу апостола Павла з досліджуваною іконою спостерігаємо в орнаментальному мотиві верхнього та нижнього полів, що зберігся у горішній частині ікони «Святий Йоан Предтеча»). Написи виконано золоченими літерами в темно-зелених прямокутних обрамленнях. Декор німба характерний для творів белзько-дрогобицької майстерні. Лик святого Йоана відзначається м'яким тоном карнації, вираз духовно-піднесений, чітко виділена лінія вилиць.

Поза збереженими іконографічними парами виокремлюються три образи із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі: «Святий Йоан Златоуст» (94 x 49 см), «Святий Миколай» (94 x 42 см), а також «Святий Архангел Михаїл» (93 x 50 см), що зберігаються в колекції музею «Дрогобиччина».

Фрагментарно збережені чини Моління з Белза і Дрогобича вирізняються стилістичною єдністю із чіткою лінеарністю зображень, яка супроводжується яскравим рослинним оточенням, декоративністю колориту, а також орнаментально-флоральною оздобою образів.

Виявлені манери іконопису майстерні белзько-дрогобицьких ікон засвідчують співіснування в межах майстерні протилежних стилістичних спрямувань – *ієратичного* та *експресивного*.

Ієратичне стилістичне спрямування виявляє пріоритет урочистості та монументальної величі образів. Спостерігаємо гармонійне поєднання лінеарності та живописності в образі «Апостол Петро» із чину Моління церкви Святої Параскеви міста Белз (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Ієратичне спрямування, виокремлене у вказаному творі, очевидно, отримало вияв у трьох наступних іконах чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі: «Святий Йоан Златоуст», «Святий Йоан Предтеча», «Апостол Павло». Дві останні ікони, ймовірно, належать пензлю одного майстра, адже зображення ликів святих

надзвичайно схожі. Ікони «Апостол Павло» та «Святий Йоан Предтеча» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі втілюють іконографічний тип образу «Апостол Петро» із церкви Святої Параскеви у Белзі. Образ «Апостол Павло» з Дрогобича вирізняється зображенням мудрого та спокійного виразу мигдалеподібних карих очей, а також модельованих вправними скругленими висвітленнями чола і вилиць. Чітка лінійна основа згармонійована делікатним колоритом. Припускаємо, що автор образів «Апостол Павло» і «Святий Йоан Предтеча» з Дрогобича міг бути учнем/помічником автора ікони «Апостол Петро» з Белза, який наслідував гармонійні колористичні рішення вчителя.

Серед творів умовної ієратичної лінії белзько-дрогобицької майстерні особливо привертає увагу образ «Йоан Златоуст» – найбільш довершений твір із чину Моління, що уособлює високу ідею аскези. Образ поєднує площинність і ошатність рясно декорованого поліставрію святителя у поєднанні з підкреслено графічним і водночас модельованим світлотінню ликом. У інтерв'ю мистецтвознавиця Т. Тимченко зауважила зрілу та усталену манеру автора ікони, його «тверду руку», що є свідченням про навички, які випрацьовувалися роками (особливо в письмі лику). Вважаємо доцільним також зауважити в письмі лику ікони «Святий Йоан Златоуст» темний, наче висушений пустельним сонцем, тон карнації з пучками білильних движків, які нагадують пізньовізантійське малярство під впливом ідей ісихазму. Мініатюриззоване та гостро аскетичне письмо образу святителя свідчить про почерк досвідченого й талановитого іконописця, можливо, найпотужнішого серед майстрів дрогибицького чину Моління.

Експресивне малярство притаманне для ікон «Апостол Павло» з Белза, «Святий Миколай» і «Апостол Петро» з Дрогобича. Припускаємо, що образ «Апостол Павло» з Белза є зразком експресивної лінії белзько-дрогобицького малярства. Суворі виразність і темпераментність виявляються передусім засобами живописного моделювання загально укрупнених форм, із активним членуванням лику білильними висвітленнями по темно-рожевому до брунатного тону інкарнату. Імовірні наслідування окресленої стилістики виявляємо у іконах «Святий Миколай» і «Апостол Петро» з Дрогобича.

Зауважимо: попри те, що образ «Апостол Петро» з Дрогобича демонструє спільну іконографію з іконою «Апостол Петро» з Белза, стилістично та фахово дві ікони є різні. Вишукані лінії, за допомогою яких майстер ікони «Апостол Петро» з Белза зобразив фігуру апостола, вільне колористичне нюансування в переданні світлого тону лику та делікатної тканини гіматія, відсутні в письмі ікони «Апостол Петро» з Дрогобича, що справляє враження прискіпливого наслідування малюнка першовзору. Щодо стилістики малярства, то спостерігаємо в іконі «Апостол Петро» з Дрогобича формотворчі засади іконопису майстра ікони «Апостол Павло» з Белза, що набули характеру узагальнення (монументальну фігуру святого показано приземкуватою, а лінія контуру набула більшої виразності, стала ширшою). Майстер образу «Апостол Павло» з Белза влучно окреслив об'ємні частини лику за допомогою світлових движків, а в дрогобицькій іконі «Апостол Петро» спостерігаємо відсутність такого розуміння форми, яке б дозволило вправно показати відображення світла на святому лику. Незважаючи на щільний і широкий мазок, колористичне розв'язання образу «Апостол Павло» з міста Белз виявляє високий фох. Колористична система ікон «Апостол Петро» і «Святий Миколай» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі демонструє застосування контрастних кольорів.

Обгрунтованими є тези В. Яреми, Г. Друзюк та Л. Скопа щодо стилістичної спорідненості образів «Святий Миколай», «Апостол Петро» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста та ймовірної належності ікон до спадку одного майстра. Лики святих надзвичайно близькі за характером типажу і прийомом об'ємного моделювання форми (Скоп & Друзюк, 1992, с. 3; Ярема, 2005, с. 441). Яскравий і контрастний поліставрій, зображений в іконі «Святий Миколай», надає образу святковості й загального динамізму.

В усній консультації Л. Міляєва зазначила, що образ «Святий Миколай» із Дрогобича є фахово найслабшим, і припустила, що ікону було створено пізніше за інші. Художник не уникає помилок, як, наприклад, із поліставрієм, коли він не впорався з упорядкуванням хрещатого візерунка. Ікона вирізняється також відсутністю орнаменту на полях і є вужчою за інші. Варто також зауважити, що

образи «Святий Миколай» і «Апостол Петро» вирізняються серед збережених шести ікон чину Моління з Дрогобича тим, що позбавлені золочення поза ділянками з німбами.

Припускаємо, що автор ікон «Святий Миколай» і «Апостол Петро» з Дрогобича (музей «Дрогобиччина») був учнем/ помічником майстра ікони «Апостол Павло» із церкви Святої Параскеви у Белзі (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького). Імовірно, учень зміг втілити основні формотворчі засади малярства вчителя, але не набув необхідних навичок у фаху, аби проінтерпретувати почерк учителя на високому мистецькому рівні.

Спостережені засади експресивної манери майстерні белзько-дрогобицьких ікон виявляють поєднання різкого та позбавленого колірною нюансуванням письма масивних постатей із акцентованою рельєфністю письма ликів. Окрім двох зазначених стилістичних ліній, репрезентативною для майстерні белзько-дрогобицьких ікон є ієратична образність, яка простежується не лише в белзько-дрогобицьких іконах, а також у низці творів, що виходять за межі міста Белз і Дрогобиччини. Передусім у контексті ієратичного спрямування варто виокремити маєстатичний образ «Богородиця Одигітрія з Похвалою» з міста Болехів.

Спроба Л. Скопа розширити коло пам'яток, пов'язаних із «майстром дрогобицького чину Моління» (термін Л. Скопа), виявила наступні стилістично споріднені твори, які втілюють ознаки особливої урочистості:

- ікона «Свята Параскева з житієм» XV століття з невідомої каплиці села Кульчиці (Самбірський район Львівської області) з колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, датована XV століттям (іл. 61);
- образи «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів» з колекції МНАС (іл. 41), «Спас Нерукотворний» XV – початку XVI століття із села Овчари (Рихвальд) у збірці МЗЛ (іл. 62);
- ікона «Спас Нерукотворний» із села Коростно (НМЛ ім. Андрея Шептицького), віднесена до початку XVI століття (іл. 63).

Дослідження ікон чину Моління з Белза і Дрогобича в колі подібних пам'яток засвідчило, що твори майстерні белзько-дрогобицьких ікон у поєднанні з подібними образами формують стилістичну групу, яку можна умовно означити як *белзько-дрогобицьке малярство*. Імовірно, активність окресленої стилістичної групи в межах перемишльського малярського осередку тривала від середини XV до початку XVI століття.

Збережені образи стилістичної групи белзько-дрогобицького малярства виявляють окремі впізнавані манери ієратичного та експресивного спрямування. У межах ієратичного стилістичного спрямування виокремимо манеру майстра ікони «Апостола Петра» з Белза (зазначену манеру наслідував гіпотетичний автор ікон «Апостол Павло» і «Святий Йоан Предтеча» з Дрогобича), а також почерк автора образу «Святий Йоан Златоуст» із Дрогобича. Вказані манери належні до найдовершеніших зразків ієратичного стилістичного спрямування. Вірогідно, майстер ікони «Святий Йоан Златоуст» був шанований / працював як головний іконописець іконостасного ансамблю, що досвідченою рукою допомагав, наприклад, у створенні образу «Святий Миколай» з Дрогобича (спостерігаємо вправно намічену структуру омофору святого та оздобу, що імітує оконтурення перлами). Манера майстра ікони «Святий Йоан Златоуст» виявляє глибинне розуміння об'єму та вміння досягти ефектів гри світла мінімальними художніми засобами. Зауважимо певну дисгармонію у випадку, коли манера високого кшталту дисонує зі застосуванням грубої паволоки, що нагадує мішковину, а також надто умовним відтворенням оздобу полів у нижній частині, похибки в карбованих крапках, які облямовують кружало німба. Логічним буде припустити, що підготовку іконного щита, гравірування по левкасу та золочення німба в майстерні белзько-дрогобицьких ікон виконували підмайстри.

До ієратичної стилістики можна також віднести малярство майстра ікони «Архангел Михаїл» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Акцентовані та масивні форми повновидого лику архистратига, ділянки золочення, приземкуватість кремезної постаті та контрастний колорит, – складові урочистої величі ікони.

У межах експресивного стилістичного спрямування працював майстер ікони «Апостол Павло» із церкви Святої Параскеви у Белзі, чію вправну манеру, очевидно, наслідував автор образів «Апостол Петро», «Святий Миколай» чину Моління з Дрогобича.

Не виключено, що манер белзько-дрогобицького малярства було більше, ніж виявлено на сучасному етапі дослідження, адже доробок майстерні белзько-дрогобицьких ікон збережено фрагментарно. Важливим чинником формування і збереження почерку майстерні мав бути взірцевий матеріал, застосування якого виявлено шляхом компаративного аналізу іконографії образів Моління з Белза і Дрогобича. Очевидно, наслідування взірцевого матеріалу в процесі створення чинів Моління з Белза і Дрогобича виявилось об'єднавчим чинником відмінних манер і фахових здібностей іконописців майстерні.

Оригінальні образні характеристики формують стиль майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Передусім привертає увагу поєднання із монументальністю форм та декоративізмом. Лики вирішено лаконічно, із застосуванням своєрідної лінійної стилізації, яка звеличує образ і робить його відстороненим, недосяжним. Ключові елементи письма ликів і постатей такі:

- зображення мигдалеподібних карих очей, надбрівних дуг, набряклих повік і акцентованих підочних впадин, здійнятих брів на високому чолі;
- змалювання повік за допомогою чергування смуг світлого і темного тону;
- особливий рисунок видовженого носа з асиметричними крилами; таким чином, крила носа показані асиметрично);
- моделювання вилиць світлими дугами (в образах святих мужів виділені вилиці доповнено зображенням масивного підборіддя);
- витонченість кистей рук із акцентованими фалангами та лінійною стилізацією долоні;
- декоративна інтерпретація складок-зморшок шиї;

- застосування особливих прийомів для передання об'єму та руху постатей (фігури здебільшого важкі, вбрання вкриті глибокими галузкоподібними драперіями, гранчастими висвітленнями).

Окремо зазначимо характерну рису, яку можна вважати однією з атрибутів щодо манери майстерні белзько-дрогобицьких ікон – рисунок видовженого тонкого носа з асиметричними крилами. Таким чином, образи, представлені анфас, згідно із зауваженням Т. Тимченко, асоціюються із загальною зворотною перспективою середньовічного іконопису, а також його симультанізмом (лик показано в двох ракурсах водночас).

Стилістично спорідненою пам'яткою, що засвідчує образні трансформації, які, ймовірно, призвели до формування стилістики белзько-дрогобицького малярства, є ікона «Спас Нерукотворний» із села Терло Львівської області, НМЛ ім. Андрея Шептицького (іл. 64). Ікона із Терла, що належить до збірки НМЛ ім. А. Шептицького, втілює характерну для XV–XVI століття іконографію. На убрусі, фланкований фігурами архангелів, фронтально показано лик Спасителя згідно з іконографічним варіантом «Спас мокра брада» з акцентовано східним типажем, на що вказують завужені мигдалеподібні очі та широкі вилиці лику. Графічне начало превалює в чіткості вишуканої та гнучкої лінії контурення, ритмічній стилізації узагальнених пасем волосся та зображенні вух, вправно виписаних дужках повік, брів і надбрівних валків. Стилістично ікону обґрунтовано віднесено до кола низки образів із Ванівки, Здвижня і Жогатина. Однак привертає увагу особливий ракурс видовженого носа, що розвернутий на три чверті та демонструє більшою мірою праве крило носа. Таким чином, зміщений кінчик носа порушує вісь симетрії лику та не збігається за вертикаллю з губним жолобком. Саме так зображено вишукано тонкий ніс «Богородиці Одигітрії з похвалою» з Болехова/Грушева.

Манера ікон, що походять із сіл Ванівка, Здвижень, Жогатин, є впізнаваною й характеризується як відчутно контрастна до белзько-дрогобицького малярства. Збіги окремих рис письма лику та декоративних мотивів дають підстави для

висновку, що митці майстерні белзько-дрогобицьких ікон могли вийти з кола майстрів ікон з Ванівки, Здвижня, Жогатина. Відзначимо схожість флоральної оздоби позему ікон чинів Моління з Белза і Дрогобича із образом «Преподобна Параскева Тирновська зі сценами житія» невідомого походження в колекції НМВ (іл. 65), іконою «Святі Кузьма і Дем'ян» з села Яблуниця Руська у збірці МНАС (іл. 66), «Святий Миколай з житієм» з Перемишльщини у колекції НМК (іл. 67).

Квіти на поземі зазначених творів подібні до білих лілей (крину) на високих стеблах, доповнених червоними смужками і серединками. Окрім лілей на поземі зображено невисокі кущики з червоними, білими й біло-червоними бутонами видовженої і округлої форми. Зі стилізацією змальовані лілеї у оздобі вбрання однієї з дів у іконі «Різдво Пресвятої Богородиці» XV століття з однойменної церкви села Ванівка (Гелитович 2014-б, кат. 33), а також у зображенні вбрання одного з апостолів (ймовірно, Петра) в іконі «Воздвиження Чесного Хреста» XV століття з однойменної церкви у селі Здвижень (Гелитович 2014-б, кат. 37). Подібність зауважимо також у колористичних поєднаннях малярства, характері змальованих висвітлень на вбраннях (колірна пара рожевого і зеленкаво-сірого): зображення одягів персонажів, тканин у сценах «Різдво преподобної Параскеви», «Перенесення мощей преподобної Параскеви до Тирнова» образу «Преподобна Параскева Тирновська зі сценами житія» та вбрання апостола Павла з однойменної ікони з Белза. Вишукану комбінацію рожевого і сіро-бірюзового кольору виявляємо у моделюванні складок тканини також в іконі «Святі Кузьма і Дем'ян» з Тилича.

Спостережене застосування червоного тла різних відтінків споріднює окремі образи кола майстрів ікон з Ванівки, Здвижня і Жогатина з твором «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Болехова/Грушева. Щодо подібності принципів письма в іконах кола майстрів ікон з Ванівки, Здвижня і Жогатина і майстерні белзько-дрогобицьких ікон, відзначимо оконтурення, котре імітує перли, здвоєні китички, своєрідні «пунктирні висвітлення», характерні заломы на рівні колін на туніках та хітонах святих персонажів, де галузкоподібні складки утворюють рух по колу.

Зауважені збіги можуть свідчити про інтерпретацію/трансформацію авторами майстерні белзько-дрогобицьких ікон визначної манери кола майстрів ікон з Ванівки, Здвижня і Жогатина.

Вважаємо доцільним зіставляти стилістику ікон майстерні белзько-дрогобицьких ікон з образами майстерні ікон з Ванівки, Здвижня і Жогатина У белзько-дрогобицькій майстерні, ймовірно, могли бути задіяні послідовники видатного майстра ікон з Ванівки. Ікона «Спас Нерукотворний» із села Терло попри свої східні риси має виразні збіги з белзько-дрогобицькими пам'ятками (принцип змальовування надбрівних валків, верхньої повіки, асиметричного носа, широкої та важкої нижньої губи).

Образні трансформації виявляє також ікона «Нерукотворний образ» із села Велике з колекції НМПЗ (Республіка Польща) (іл. 68), яка є подібною через асиметричне зображення крил носа в зображенні лику Спасителя, що наближає її до творів белзько-дрогобицької майстерні. Зауважена подібність не є настільки виразною, щоб долучити образ до белзько-дрогобицького малярства. Радше варто схарактеризувати ікону «Спас Нерукотворний» із Терла і «Спас Нерукотворний» із Великого як своєрідні «перехідні твори», які можуть засвідчити появу нових взірців, що й визначили іконографію та стиль образів майстерні белзько-дрогобицьких ікон.

Попри очевидне візантинізоване спрямування белзько-дрогобицького іконопису не можна оминати увагою версії щодо впливів західноєвропейського мистецтва. За В. Яремою у контексті можливих ремінісценцій романського мистецтва розглядалася ікона «Свята великомучениця Параскева з житієм» із села Кульчиці Самбірського району Львівської обл., а також ікона з образом «Святі Кузьма і Дем'ян» із села Тилич. Додатково було виявлено аналогії з романськими фресковими образами XII століття у церкві Санта Марія в місті Таулл, що належить до регіону Каталонія Королівства Іспанія, а також мініатюрою «Різдво Христове» з «Вишеградського Кодексу» 1085 року із зауваженням, що подібний принцип утворення бгенок нерідко траплявся у західному мистецтві (Ярема, 2005, с. 162).

Також існує припущення щодо фольклоризованих західних запозичень у процесі європеїзації західноукраїнського іконопису на прикладі ікон чину Моління другої половини XV століття із двох церков (Святої Параскеви та Преображення Господнього) у місті Белз, а також із церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі. Висловлена ідея базується на спостереженні особливої експресії зображуваних постатей (Пущко, 2010, с. 946). Зазначимо, лики святих в іконах белзько-дрогобицької майстерні мають риси суворої виразності, доповненої загальною статичністю постатей, важкістю різких драперій убрання. З іконами чину Моління майстерні белзько-дрогобицьких ікон виявляється неоднорідність фахового рівня іконописців. Через це спостерігаємо очевидну відмінність у майстерності виконання таких ікон, як, наприклад, «Апостол Петро» із церкви Святої Параскеви міста Белз і «Святий Миколай» з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі.

Влучним є спостереження дослідників щодо специфічної побудови лику «Святого Йоана Предтечі» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі, а саме – надто випнуте вперед підборіддя (Ярема, 20005, с. 440). Як аналогію наведемо образ пророка Єзекіїля, зображеного на двобічній іконі «Богородиця Катафігі / Чудо Христа в Латомі» з монастиря Поганово (сучасна Республіка Болгарія), датованій 1395 роком. Костадинка Паскалева про трактування образу пророка Єзекіїля зазначає: «У його масивній фігурі підкреслено живу плоть, що досягнуто моделюванням складок убрання» (Паскалева, 1981, с. 78). Антикізовані риси постатей святих еднають художню мову ікони монастиря Поганово і белзько-дрогобицькі ікони Моління.

Приєм декорування ікон чину Моління з Дрогобича виглядає як усталений, відпрацьований раніше. Вочевидь такий орнаментальний бордюру чину Моління базується на значно давніших взірцях іконопису. Віддалені аналогії з мистецтвом середньовічної Болгарської держави можна встановити на підставі дослідження мініатюри «Борис Болгарський» в Учительному Євангелії кінця XII століття, у якому постать уміщено в арковий простір, де півциркульне склепіння розміщене на струнких колонках (архітектурні елементи оздоблено крапками-перлами та

трикутниками, що чергуються). Д. Степовик зауважив: «Такі пам'ятки писемності XII–XIII ст., як Мстиславове, Учительне, Юр'ївське, Оршанське євангелія, деякі книги Галицько-Волинського князівства містять сюжетні або орнаментальні мініатюри, близькі до південнослов'янських, зокрема болгарських» (Степовик, 1975, с. 30). Українсько-болгарські культурні зв'язки були зумовлені релігійно-просвітницькою діяльністю київських митрополитів Кипріяна та Григорія Цамблаків наприкінці XIV – у першій половині XV століття.

Виокремлюємо як найбільш переконливий і перспективний для подальших розвідок саме візантійсько-балканський вектор стилю белзько-дрогобицького малярства. Володимир Залозецький-Сас наголошував на інтенсивному західному впливі на середньовічних галицько-волинських теренах за умови збереження впливовості візантійської культури навіть після захоплення Константинополя 1453 року турками, яке поклало край існуванню Візантійської імперії. Замість второваного за часів хрещення Київської Русі культурного шляху з Константинополя до Києва постав складніший маршрут через балканські та молдавсько-волоські землі (Залозецький-Сас, 1939).

Загальновідомими є факти культурних зв'язків православних братств на українських теренах із Південними Балканами, Константинополем, а також півостровом Афон. Такі контакти мали поживити процеси міграції грецьких і балканських майстрів, спричинені турецькою навалою кінця XIV – XV століть (Свенціцька, 1967, с. 212).

Мистецтвознавець В. Овсійчук схарактеризував культуру історичної Сербської держави після втрати незалежності 1389 року так: «У тяжкі часи турецького панування чимало македонських і сербських майстрів шукали притулку в інших країнах. Частина їх з'явилася на Русі, з того часу в Україну дедалі частіше завозилися сербські ікони. Під впливом сербського мистецтва дещо оновлюється іконографія храмових розписів, з'являються нові сюжети в іконах» (Овсійчук, 1996, с. 161–162).

У зазначеному аспекті варто згадати введення до іконографічних типів українських ікон Святої Параскеви образу святої преподобної Параскеви

Тирновської як відгук на житіє святої в редакції митрополита Київського і Литовського Григорія Цамблака.

Зауважимо відсутність відомостей щодо книг іконописних зразків XV–XVI століть або окремих зразків, які побутували на українських теренах. В. Свенціцька висловлювала припущення, що українські малярі застосовували методику, подібну до системи іконописного канону, викладеного в «Єрмінії» Діонісія Фурноаграфіота. Дослідниця спостерегла певну однотипність композиції в українських іконах XV–XVI ст., присвячених одному сюжету, а також відзначила спільні риси між пам'ятками з українських, північноруських, південнобалканських та італійських земель у відтворенні спільного сюжету (Свенціцька, 1967, с. 210).

В. Делюга розвивав тему візантійсько-грецької традиції в українському іконописі XV століття. Специфічний гравірований декор німбів ікон «Архангел Михаїл», «Архангел Гавриїл» із села Дальова та «Святий Георгій» із села Тур'є, що утворює чотирипелюсткові квітки за допомогою креслених циркулем концентричних кіл, дослідник пов'язує з діяльністю у другій половині XV століття майстра, манера якого наближена до грецького іконопису, що пов'язаний з македонським малярством (Deluga, 2008, pp. 319–320).

На думку В. Александровича, в Перемишлі могла перебувати візантійська ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні пророків», що стала за взірець для подальшого відтворення відповідної іконографії у XV–XVI століттях. Дослідник висловив припущення, що образ належав до другої половини XIII століття. До такого висновку автора спонукало запропоноване датування ікони «Богородиця Одигітрія» із церкви Успіння Богородиці села Дорогобуж Рівненської обл. останньою третиною XIII століття. В. Александрович розглядає стиль письма «Богородиці Одигітрії» з Дорогобужа як ознаку копіювання втраченої перемишльської святині (Александрович, 2009, с. 30). Вважаємо в цьому випадку доречним поняття списку з шанованого образу.

Для візантійського іконопису доби правління династії Палеологів (1261–1453 роки) притаманне повернення до естетичних ідеалів елліністичного мистецтва: на тлі високого майстерного фаху виокремлюється тенденція до

загальної наративності багатофігурних композицій, гармонізації, збагачення та висвітлення колірної палітри. Іконописні образи Пресвятої Богородиці за палеологівської доби візантійського мистецтва набули, за словами Володимира Овсійчука та Дмитра Крвавича, глибинної духовної краси та найвищої досконалості. Дослідники вважають, що означений естетичний ідеал, набувши відгуку серед слов'янських народів, відповідно відтворився в численних іконах Пресвятої Богородиці на українських теренах. Саме з візантійським мистецтвом палеологівської доби пов'язується розвиток колористичного ладу українського іконопису та іконографічних типів «Моління» і «Христос Пантократор» (Овсійчук & Крвавич, 2000, с. 46–48).

Джерела візантійської іконографії Богородиці Одигітрії сягають шанованого образу з монастиря Одигон, що супроводжував тріумфальний в'їзд імператора Михайла Палеолога до Константинополя після відновлення імперії 1261 року. Власне, доба останнього та найвищого розквіту візантійського мистецтва, означена в межах розвитку палеологівського стилю, завершується падінням Константинополя у 1453 році.

В. Ярема виявив спорідненість ікон «майстерні дрогобицького і белзького чинів Моління» («Апостол Петро», «Апостол Павло», «Йоан Предтеча») і аналогічних за сюжетом образів із Північної Русі. Дослідник пояснив це спостереження можливим переміщенням ікон (Ярема, 2005, с. 446–448).

В. Свенціцька припускала, що майстри з Греції та Сербії, які рятувалися від турецького завоювання, співпрацювали не лише з північноруськими малярами, а і з галицькими (Свенціцька, 1967, с. 212). Компаративний аналіз ікон «Апостол Петро», «Йоан Предтеча» другої половини XV століття чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в місті Дрогобич і аналогічних за сюжетом образів другої половини XV століття з Новгороду виявляють у останніх іконографічну тотожність із помітним узагальненням деталей, підсиленням лінеарності, відсутністю декоративного оздоблення. Подібним до ікон історичної Перемишльської єпархії є декорування німбів образів з Північної Русі. Припускаємо, що порівнянні пари образів демонструють різну художню

інтерпретацію єдиних іконографічних взірців. Вважаємо за доцільне розглядати визначені іконографічні перегуки в контексті наслідування спільних першовзорів, що могли потрапити на Північну Русь мандрівним шляхом із балканського Півдня через Галичину.

В. Ярема занотував наступні спостереження щодо походження художніх новацій на теренах середньовічної Галичини: «Професор В. Лазарєв дивувався, що до Галичини скоріше доходили нові віяння у мистецтві, ніж до Києва і Північної Русі. Через Волощину (Румунію) та Болгарію до Царгорода ближче було зі Львова, ніж з Києва, та й у час монгольського лихоліття Галичина жила легше, ніж Київ і Поділля. Люди з Галичини часто бували на Афоні, у монашій республіці» (Ярема, 2005, с. 236–237).

У дослідженнях ікон, пов'язаних з белзько-дрогобицькою майстернею, неодноразово поставали аналогії з візантійсько-балканським малярством кінця XIII–XIV століть (Ярема, с. 439–440; Друзюк & Скоп, 1992, с. 12). До компаративного аналізу можна залучити фрагментарно збережений величний образ «Апостол Петро» з колекції Британського музею, який обережно приписують до малярства Константинополя і датують часом близько 1320 року (іл. 69).

Доречно розглядати названу ікону в контексті однієї з впливових константинопольських шкіл, що з ними пов'язували стилістичну лінію дрогобицьких ікон Л. Скоп і Г. Скоп-Друзюк. Письмо образу виявляє вправну руку майстра, який досконало володіє рисунком і застосовує делікатні колірні відтінки для означення тону карнації та вишуканого вбрання. Лик репрезентує ознаки аскетизму святого (виділені надбрівні дуги, борозни та вилиці), збалансовані вишуканим тональним нюансуванням і сяючими білильними движками. Відчувається, що майстер відпрацьованими штрихами відтворює добре знану іконографічну схему, адже апостол тримає в руці розгорнутий сувій з текстом, краї його одягу оконтурені коричневою лінією та облямовані характерними здвоєними китицями (заломі на тканині «прорізані» жорсткими штрихами-галузками).

Зображення високих кущів і квітів на поземі, які одразу привертають увагу до ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Болехова, а також образів чину

Моління з Белза і Дрогобича, навіують асоціації з ранньохристиянськими мозаїками: подібні виразні флоральні мотиви спостерігаємо на поземах мозаїк храмів Сан Аполлінаре ін Классе, Сан Аполлінаре Нуово в Равенні, а також більш пізніми мозаїками у церкві міста Трієст, Італійська Республіка (іл. 70). До так званого класичного періоду візантійського мистецтва належать доповнені квітами мозаїчні сюжети в соборі Сан Марко у Венеції, а також ілюміновані аркуші Менологія Василя II.

Віднайдено найближчі іконографічні аналогії до поєднання образів із монументальними постатями на подвійному поземі з пишними квітами у фрагментах ікон чинів Моління з Белза і Дрогобича. Перегуки не лише за декоративним, а і образно-стилістичним ладом виявили мініатюри «Кодексу пророків» з бібліотеки Ватикану (gr. 1153) середини XIII століття за Робертом Нельсоном (Nelson, 1981, р. 216). Ілюмінування манускрипту приписується, за припущенням Віктора Лазарева, македонському майстру (Лазарев, 1986, с. 128). Образи пророків на мініатюрах виявляють взорування на ще більш ранній стиль «Македонського Ренесансу» та відповідно антикізуючу манеру ілюмінованих рукописів, як Євангеліє з Національної бібліотеки Греції в Афінах (cod. 56), датоване серединою X століття. Узята за основу орієнтація на класичні пропорції та звеличення постатей поєднується в мініатюрах «Кодексу Пророків» із прагненням ілюзорно відтворити деталі навколишнього середовища (наприклад, натуралістичне зображення не лише квітів, а й куріпки з пташенятами серед зелені). Привертає увагу подвійний позем, де сполучаються смуги світлого та більш насиченого зеленого кольору (аркуш з образом пророка Захарії). Аскетизм зображених постатей на іконах чину Моління з Белза (найбільш репрезентативного) доповнюється антикізуючими деталями, як-то активно зібгані тканини вишуканого вбрання (характерні гачки-петельки, що облямовують краєчки одягу) (іл. 71–72).

Перегуки белзько-дрогобицьких ікон Моління з мініатюрами ватиканського «Кодексу пророків» доповнюють попередні спостереження Л. Скопа та Г. Друзюк,

які встановили паралелі з малярством образу «Святий євангеліст Матвій» кінця XIII – початку XIV століття з колекції Національного музею в Охриді, «Святитель Григорій Палама» кінця XIV – початку XV століття з ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, «Святитель Арсеній» першої третини XV століття з Національного музею Рильський монастир.

Ікона «Святий євангеліст Матвій» із церкви Богородиці Перивлепти (Святого Климента) в місті Охрид (Республіка Північна Македонія) є яскравим взірцем своєрідної героїзації антикізованої постаті. Мілчо Георгієвський переконаний, що автор ікони спирався на досвід фрескового малярства. Відповідно до спостережених аналогій з фресками церкви Богородиці Перивлепти в Охриді, датованих 1294–1295 роками, мистецтвознавець припускає, що один з майстрів з іменем Євтихій, залучений до розпису церкви, міг написати ікону «Євангеліст Матвій» (іл. 73) (Georgievski, 2004, p. 192). Знайомство з фресками палеологівської доби в церкві Богородиці Перивлепти в Охриді приводить до встановлення аналогій за принципом звеличення зображуваних постатей із письмом образів апостола Павла із чинів Моління, що походять із Белза і Дрогобича (масивність і важкість фігур, які виявляють характерне округлення абрису одерж, подібних до напнутих вітрил).

Важливим є дослідження В. Яреми щодо стилістичної подоби ікон майстерні белзько-дрогобицьких ікон із візантійською («царгородської школи»), або ж македонською іконою «Благовіщення» початку XIV століття із церкви Богородиці Перивлепти в Охриді. Вишуканість стилістики образу «Благовіщення» виразно контрастує із монументальністю масивної постаті в образі «Євангеліст Матвій». Утім, очевидним є спільна стилістична основа, що споріднює два означені образи та дозволяє долучити до мистецтвознавчого порівняння ікони Моління з Белза і Дрогобича. Єднальною ланкою є палеологівський стиль візантійського малярства, або так зване палеологівське Відродження. Укотре відроджуючи античність, що ніколи цілком не відкидалася у візантійському мистецтві, художня система живопису палеологівської доби стала вершиною поєднання канонічної основи та естетизації образного розв'язання твору. Довершений вияв гармонійності

палеологівського іконопису демонструє образ «Благовіщення» із церкви Богородиці Перивлепти в Охридї. Пластика руху в зображенні архангела Гавриїла, гармонія колірних поєднань його вбрання, анатомічна злагодженість постави завдяки ритму чітких заломів і білильних висвітлень, – ознаки розквіту палеологівської естетики.

Принцип побудови декоративного бордюру дрогобицьких деісусних ікон є наразі винятковим для українського малярства XV століття. З огляду на перегуки між стилем белзько-дрогобицької майстерні та іконописом з теренів колишньої Візантійської імперії доцільно вести мову про опосередковану дотичність діяльності белзько-дрогобицької майстерні до візантійського/візантійсько-балканського малярства (можливо, через наслідування взірців)³.

Очевидно, можна висунути гіпотезу щодо можливих візантійсько-балканських джерел белзько-дрогобицького малярства. Оригінальність іконографії, почерку та декоративної складової белзько-дрогобицького малярства може свідчити про поєднання двох протилежних ліній у розвитку традиції візантійського іконопису на балканських теренах, перенесених на західноукраїнські землі.

Наголосимо на перспективності подальших досліджень, пов'язаних із розширенням кола іконописних творів, споріднених із белзько-дрогобицьким малярством на основі виокремлених стилістичних особливостей. Завдяки цьому може набути додаткового висвітлення питання атрибуції ікон перемишльського малярського осередку XV – початку XVI століть.

³ Виголошені ідеї було оприлюднено у вигляді тез «Декоративізм ікон белзько-дрогобицької майстерні XV ст.: пошук джерел інспірації» на Всеукраїнській науковій конференції кафедри теорії та історії мистецтв ХДАДМ «Перші Таранушенківські читання» 14–15 квітня 2023 р. (Сьомак 2023, с. 109–110).

3.3. Стилістичні ремінісценції белзько-дрогобицького малярства в іконах другої половини XV–XVI століть

Оригінальна стилістика белзько-дрогобицького малярства демонструє вияв у формі ремінісценцій, які спостерігаєм в низці творів другої половини XV–XVI століття.

Із церкви Святого Миколая села Сторона на Дрогобиччині походить ікона «Христос Пантократор на престолі» (НМЛ ім. Андрея Шептицького), датована другою половиною XV століття (іл. 74). Ремінісценції стилістики белзько-дрогобицького малярства в іконі «Христос Пантократор на престолі» виявляє характер оздоблення позему. Ікона вирізняється індивідуальними рисами малярства. Утім, образ має іконографічні та стилістичні відповідники. Іконографічний і стилістичний зв'язок із досліджуваною іконою виявляє образ із приватної збірки «Христос Пантократор на престолі» з теренів Турківщини (Львівська область), який О. Сидор широко датував XV століттям (іл. 75). Спостерігаємо подібність образу «Христос Пантократор на престолі» з села Сторона з іконою «Спас у Славі» першої половини XVI століття з теренів історичної Волині, що зберігається в колекції НХМУ (іл. 76).

Доцільним є розвиток тези В. Александровича щодо виразних збігів у трактуванні одяжі Спасителя у тронному зображенні «Христос Пантократор» зі Сторони, а також «Триморфон» зі Старичів (іл. 77) (Александрович, 1998, с. 2–9). Лик Ісуса Христа зображено з невеличкими вузько посадженими очима, які вирізняються гострим поглядом. Образні характеристики лику Ісуса Христа в іконі «Христос Пантократор. Триморфон» із села Старичі знайшли втілення у малярстві XVI століття. Пряме наслідування іконографії лику Спасителя демонструє ікона «Святий Архангел Михаїл і святий Георгій» початку XVI століття із села Шляхтова (пол. Szlachtowa) Новоторзького повіту Малопольського воєводства Республіки Польща (іл. 78). Притаманний для іконопису XVI століття декор полів ікони зі Шляхтової є важливим аргументом на обґрунтування запропонованого датування.

Технічний прийом, застосований в іконах «Христос Пантократор. (Триморфон)» із села Старичі, «Христос Пантократор» невідомого походження XV століття, а також «Христос Пантократор на троні» другої половини XVI століття, можна схарактеризувати як лесувальний, тобто такий, що передбачає нанесення напівпрозорих шарів фарби на завершальному етапі живопису і, відповідно, дозволяє досягти додаткових просторових і світлових ефектів малярства (Свенціцька & Сидор, 1990, с. 70).

Установлено, що, попри складний стан збереження ікони та значні ділянки втрат фарбового шару, очевидною є належність ікони зі Старичів і Шляхтової до спільного малярського кола. Вірогідно, автор ікони «Святий архангел Михаїл і святий Георгій» є молодшим послідовником майстра «Триморфону» зі Старичів. Відповідно, широке датування ікони зі Старичів може бути звужене до останньої чверті XV століття. Подібний типаж також зауважуємо в іконі «Богородиця Одигітрія» із села Костарівці (пол. Kostarowce) на теренах сучасної Республіки Польща, датованій другою половиною XVI століття (іл. 79). Вважаємо, що особливо вишукана та експресивна манера моделювання драперій, поєднана з експериментами щодо оформлення тла і позему, є ознакою стилістичних пошуків майстрів пізнього XV століття.

Спорідненість з ієратичним стилістичним спрямуванням белзько-дрогибицького малярства виявляє ікона «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці (Самбірський район Львівської області) з колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького. На західноукраїнських теренах набули поширення зображення трьох святих з іменем Параскева (Свята Параскева преподобномучениця Римська, Свята Параскева великомучениця Іконійська, Свята пустельниця Параскева Сербська/Тирновська). Слід зазначити синкретизм іконографії святої Параскеви в українському середньовічному іконописі (Цимбаліста, 2011, с. 141).

Серед українських житійних образів ікона «Свята великомучениця Параскева з житієм» є рідкісним взірцем щодо принципу розташування житійних сцен. Існує припущення, що початково образ Святої Параскеви був оточений чотирма

житійними сценами, розташованими відповідно по одній в кожному кутку іконного щита (Бурковська, 2017, с. 44–45).

Датування ікони «Свята Параскева з житієм» із Кульчиць належить до XV століття. Є спроби датувати ікону серединою XV століття та більш раннім часом, а саме – другою половиною XIV століття, пов'язуючи твір за стилістикою з образом «Святий Георгій Змієборець» із церкви Собору святих Йоакима і Ганни зі села Станія, а також зважаючи на окреслені стилістичні ознаки впливів ідей ісихазму (Александрович, 2011, с. 313; 2014, с. 278; 2017, с. 208). Припускаємо, що спостережені ремінісценції ісихазму є елементом архаїзації зображення Святої Параскеви із села Кульчиці. Ми схильні датувати твір другою половиною XV століття. Очевидно, характерний для XVI століття рельєфний декор німба є пізніше доданою оздобою.

З огляду на брак збережених ікон, що є стилістично спорідненими із творами белзько-дрогобицького малярства, можна лише припускати можливість продовження манери досліджуваної майстерні в пам'ятках, наявних за межами історичної Дрогобиччини, а також тих, що виходять за хронологічні межі дисертаційного дослідження.

У дерев'яній церкві Святого Миколая селища Будешті Сусані (повіт Марамуреш, Румунія), збудованій 1760 року та належної до світової спадщини ЮНЕСКО, зберігається іконописний образ «Свята Параскева» (іл. 80). Ікона має вертикальний формат і вирізняється невеликими розмірами (55.5 x 33 см). На темно-зеленому тлі, в оточенні чорних полів зі стилізованими вохристими квітами, постає зображення святої, що тримає в правій руці хрест і розкриває ліву руку в жесті сприйняття благодаті. Свята зображена вбраною в червоний мафорій, синьо-зелену туніку та чепець зі структурними висвітленнями та різко окресленими бганками. Її мафорій, перекинутий через плече, зображено в такий спосіб, що краєчок спадає вниз геометризованими хвилями. Малюнок убрання демонструє активну графічну основу. Зліва на мафорії наявні сліди горіння. Ікона має незначні втрати на полях, а також на німбі, де паволока. Лик святої має світлий і делікатний тон. Її карі мигдалеподібні очі мають розширені зіниці. Білильні движки виділяють

найбільш освітлені частини лику. Глибокі тіні залягають під бровами. Різкі контури лику пом'якшено за допомогою свіжого тону. Постаць святої є стрункою та вдало вписана у простір іконного щита.

Мистецтвознавці здійснили спробу реатрибуції образу «Свята Параскева» з Будешті Сусані. Перше дослідження ікони належить мистецтвознавцеві Маріусу Порумбу, котрий атрибутував цю роботу до середини XVI століття і припустив, що автором був молдавський майстер. Дослідник установив паралелі між цим твором та іконами автора, який створив образи для церков у селищах Агирбічу та Біка (1555 та 1563 роки відповідно), а також празникові ікони для Свято-Миколаївської церкви в с. Будешті Сусані (Rogumb, 1975, p. 9). На думку Александру Єфремова, ікону можна датувати пізнішим часом, а саме кінцем XVI – початком XVII століття. Мистецтвознавець убачав невідповідність між малярством лику, рук святої та її вбрання. А. Єфремов вважав, що зображення мафорію святої Параскеви був переписаний пізніше та значно поступається довершеному письму карнації (Efremov, 2002, p. 129).

Учений Александру Бабош усно висловив думку щодо подібності образу «Свята Параскева» з Будешті Сусані та ікони «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці. Тезу підтримала та розвинула мистецтвознавиця Ана Думітран. Дослідниця звернула увагу на архаїчність у зображенні вбрання святої на іконі з Будешті Сусані, а також форму написання її імені як «П А Т К А», що трапляється на певних галицьких іконах, які територіально наближені до Львова. Порівнявши іконографію двох образів Святої Параскеви, мистецтвознавиця зауважила достатньо перегуків, щоб віднести ікону з Будешті Сусані до майстерні, де було створено також і образ «Святої Параскеви з житієм» з Кульчиць. А. Думітран запропонувала датувати ікону «Святої Параскеви» з Будешті Сусані другою половиною XV століття (Dumitran, 2022).

Розвиваючи тезу А. Бабоша та А. Думітран, наведемо спостереження на підтвердження залучення ікони «Святої Параскеви» з Будешті Сусані до кола белзько-дрогобицької майстерні. Зазначимо, що ікона має одну врзну шпугу, розташовану скісно. Подібне положення шпуги фіксуємо в іконі

«Архангел Михаїл» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Наразі відсутня можливість здійснити натурне обстеження звороту дошки образу «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці. Не беручи до уваги ікону із села Кульчиці, зауважимо особливість підготовки іконного щита для образу «Свята Параскева» з Будешті Сусані аналогічно до ікони «Архангел Михаїл» із Дрогобича. Зауважимо також, що лик ікони «Архангел Михаїл» із Дрогобича демонструє індивідуальну манеру майстра, що не повторюється у письмі решти збережених ікон чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Образ вирізняється укрупненням пропорцій і загальною масивністю зображення, вираженою статичністю постави. Наразі описаний образ – єдиний відомий твір із доробку майстерні белзько-дрогобицьких ікон, риси якого відтворено в письмі «Святої Параскеви з житієм» із села Кульчиці. Не можна відкидати думку про те, що майстер образу «Свята Параскева» з Будешті Сусані продовжував стилістичну лінію белзько-дрогобицького малярства як учень автора образу «Архангел Михаїл» із Дрогобича.

Продовжуючи натурне обстеження ікони «Свята Параскева» з Будешті Сусані, зазначимо, що оздоба німба святої складається з гравірованих чотирипелюсткових квіток і тиснених крапок. Зауважений принцип декорування золоченого німба шляхом креслення кіл, що, перетинаючись, утворюють чотирипелюсткові квіти, застосовувався в західноукраїнських іконах кінця XIV–XV століття.

Одним із прикладів очевидного згасання популярності мотиву чотирипелюсткових розет у декорації німбів ікон у XVI столітті є образ «Богородиця Одигітрія з похвалою» із села Веремінь (пол. *Weremień*) в колекції ІМС, де німб Пресвятої Богородиці розліновано на квадратні сегменти та всередині від руки прокреслені спрощені чотирипелюсткові квіти (іл. 81). Геометризовані квіти на німбах ікон чину Моління белзько-дрогобицької майстерні вирізняються довгастими та гострими пелюстками. Подібні ознаки спостерігаємо в декорі німбів окремих ікон чину Моління із села Тилич XV століття. Розкриті у процесі реставраційних заходів зображення лику святої Параскеви в іконі з Будешті Сусані,

що вирізняється світлим тоном карнації та активними движками-висвітленнями, підтверджує подібність твору до однойменного образу з Кульчиць. Прикметно, що стилізовані промені біля кутів хреста в руках Святої Параскеви тотожні з відповідними елементами на іконі «Святий Йоан Златоуст» із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Отже, ми поділяємо думку А. Думітран щодо датування образу другою половиною XV століття.

Очевидно, манеру белзько-дрогобицького малярства втілено в іконі «Святий Йоан Предтеча», що походить із церкви Святих Архангелів Михаїла та Гавриїла в селі Бреб повіту Марамуреш. Ікона (67 x 41 см) зберігається в колекції СММ в місті Сигіт (іл. 82). Ікона містить нижчепоясне зображення святого Йоана Предтечі, анфас на червоному тлі з темними полями. Живописне обрамлення доповнено подібно до ікони «Свята Параскева» з Будешті Сусані. Німб декоровано геометризваними чотирипелюстковими квітами. Святого Йоана Предтечу зображено вбраним у сіро-блакитну волосяницю, що схожа на кольчугу, та коричневий гіматій, який оперізує фігуру та прикриває ліве плече. У лівій руці святий тримає розгорнутий сувій із церковнослов'янським текстом з Євангелія (Матвія 4:17; 3:10): «Покайтеся, бо наблизилось Царство Небесне! Бо вже до коріння дерев і сокира прикладена». Святий акцентує увагу на сувої вказівним жестом правої руки, де мізинець відведений. У нижній частині образу над ковчегом є напис румунською кирилицею, прочитаний А. Думітран як «Молитва раба Божого Сіма, Йона, двох дівчат, Лазаря». Лик святого демонструє варіант зображення, близький до манери белзько-дрогобицької майстерні, який можна означити як підкреслено рельєфний і виразно аскетичний. Подібна сувора у своїй аскезі образність відома в малярстві з теренів історичної Македонії.

Існують відомості про міграцію мешканців Галичини до Мармарощини наприкінці XIV століття, коли історичне Закарпаття активно розвивалося стараннями подільського князя Федора Коріатовича, що заснував Мукачівську домінію, а в її межах побудував монастир Святого Миколая та замок у місті Мукачево (Віднянський, 2005). Очевидно, мешканці Галичини шукали кращої долі, рятуючись від тривалої збройної боротьби за Галицько-Волинську спадщину між

князівством Литовським, Королівством Польським і Королівством Угорщина, що призвела до підпорядкування регіону Королівству Польському у 1387 році (Ісаєвич, 2004). Промовистим свідченням стилістичної спорідненості лемківської та мармароської (потиської) шкіл дерев'яного будівництва є церква Святого архангела Михаїла в селі Крайниково Закарпатської області з широким підсябиттям (горішня виносна частина дерев'яної дзвіниці із піддашною аркадою) зі зубчастим завершенням дощок, притаманним лемківській традиції (Леонт'єв, 2010, с. 133; Тимофієнко, 2002, с. 327).

Проблема спільного культурного середовища середньовічної Галичини і Мармарощини на основі збереження православної ідентичності є актуальною не лише в контексті дисертаційного дослідження. Надзвичайно важливою церковною пам'яткою історичної Галичини і Мармарощини є монастир Святого архангела Михаїла в селі Грушів Тячівського району Закарпатської області, виникнення якого датують XII–XIII століттям (за О. Моничем). Наразі невідомо, чи був монастир центром малярського середовища. Археологічні дослідження на території монастиря дозволили віднайти дрібні фрагменти стінопису, що не був первинним, а належав до XVI–XVII століть і не вирізнявся високим технологічним ґатунком. Відомо, що у складі фрагментів фресок монастиря Святого архангела Михаїла в селі Грушів XVI–XVII століть виявлено рештки соломи (Монич, 2008, с. 101). Набуття монастирем ставропігії сприяло не лише збереженню православної ідентичності вірян Мармарощини, а й підтримці культурного зв'язку з Константинополем. М. Приймич висловив думку щодо можливої діяльності в монастирі архангела Михаїла села Грушів іконописної майстерні у XV столітті (Приймич, 2017, с. 70).

Одним зі свідчень культурних зв'язків між середньовічною Мармарощиною і Галичиною є письмова згадка про особу майстра XV століття, пов'язаного з Мармарощиною: запис про надання 1495 року міського права (міського громадянства) у Львові маляреві Прокопію. Реєстри новоприйнятих міщан передбачали зазначення місця народження або мешкання особи перед переселенням до Львова. Не виключено, що у випадку художнього фаху міські

права були потрібні новому мешканцеві Львова для вступу до відповідного цеху (Заяць, 2012, с. 39, 306). В. Александрович у дослідженні про львівський малярський осередок наводить оригінальний текст із міської книги: «*Prokopi Ruthenus pictor de Marmorusz*». (Александрович, 2013, с. 8). Етнічна самоідентифікація митця як *русина* (один з етнонімів українського народу) є очевидною та відповідає історичному факту заселення русинами і волохами теренів історичної Мармарощини у XIV столітті. На відміну від прийнятої в науковому вжитку назви «*волохи/влахи*», етнічні румуни за доби Середньовіччя і надалі іменували себе романами / «*romanians*» (уточнення А. Думітран). Згідно з формою запису можна розглядати Мармарощину як місцевість походження майстра Прокопія або ж краю, де митець попередньо працював. Якщо припустити мандрівний характер творчості маляра, то майстер Прокопій у час не пізніше 1495 року гіпотетично міг виконувати замовлення на Мармарощині. Таке припущення хронологічно збігається з датуванням другою половиною XV століття мармароських творів, асоційованих із майстернею белзько-дрогобицьких ікон.

Вважаємо, що мистецькі контакти між майстрами з румунських та українських теренів тривали й у наступному XVI столітті. Свідченням таких мистецьких перегуків є твори XVI століття: триптих «Деїсус» з колекції Музею Брукенталь (Румунія) та образ «Моління» із села Рівне на теренах сучасної Словацької Республіки (Dumitran, Somak, 2023, p. 56–57).

Не виключено, що ремінісценціями стилістики белзько-дрогобицького малярства позначено образ «Архангел Михаїл», що, як і «Свята Параскева» походить із церкви Святого Миколая села Будешті Сусані, однак належить до пізнішого часу. На середньому за розміром іконному щиті (57 x 34 см) зображено архангела на жовтому тлі з червоними полями (іл. 83). Архангел Михаїл, показаний у військових обладунках, у правій руці тримає меч, а в лівій – піхви меча. Лик архангела Михаїла оточено світло-зеленим німбом, який облямовано білою, чорною та червоною лініями. Туніка архангела поєднана з обладунками та контрастним червоним плащем, накинутим на плече, на ногах штани та високі

чобітки. Під ногами архангела фігура закутого чоловіка, що традиційно уособлює гріх.

Ікону «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані досліджував М. Порумб. Мистецтвознавець запропонував датувати цю ікону кінцем XVI століття і вважав, що її автором був майстер з Мармароцини. М. Порумб оцінив малярство цього майстра як близьке до молдавського, зауважив пропорційні порушення та непевний малюнок і зрештою схарактеризував іконописця як талановитого, але маловченого. Дослідник звернув увагу й на особливу іконографію твору, потрактувавши постать чоловіка біля ніг архангела як уособлення гріха (Porumb, 1975, р. 9). Після реставраційних заходів, здійснених М. Ковачі у 2022 – на початку 2023 року, відкрилися перспективи для подальшого дослідження ікони.

Розкриття фарбового шару виявило додаткову інформацію щодо дипінті та спонукало наново прочитати та розтлумачити підпис, який супроводжував уособлення гріха на поземі образу. Напис, який ми попередньо витлумачили як « П О П Ъ », доповнився новими деталями – проявилися титли, які свідчать про скорочення слова, відповідно – виникла потреба в інших варіантах прочитання. Учена Вікторія Мазур висловила припущення, що повна версія слова може бути пов'язана зі старослов'янським дієсловом « П О П Р А Т И » у значенні – зневажати, знехтувати; знищити (Белей, Белей, 2001, с. 166).

Філологиня Лідія Гнатюк, надаючи фахову консультацію, повідомила наступне: «Такий варіант не є типовим для загальноприйнятих скорочень церковнослов'янською мовою та може свідчити про скорочення форми аориста (видо-часова форма у давніх слов'янських мовах, котра означала нетривалу або разову дію, виявлену до моменту мовлення (минулий час) та вже неактуальну в момент мовлення (Українська мова: енциклопедія, 2004)) « П О П Ъ Р А » (інфінітив « П О П Ъ Р А Т И » у значенні «потоптати»), тобто «(він) потоптав». У такому випадку іконописець написав « П О П Ъ », а над рядок виніс і симетрично розташував під дужками (дужка писалася над літерою, яку вставляли) літери « Р »

та « а ». Щоправда, видно не дуже добре (таке враження, що нижній елемент літери « а » чимось замазано)».

З огляду на пошкодження фарбового шару та специфічний варіант письма Л. Гнатюк схарактеризувала власне тлумачення як припущення. На нашу думку, на нинішньому етапі дослідження варіант « П О П Ь Р А » у значенні «*потоптав*» може бути використаний як версія напису на ділянці біля позему.

Вважаємо за доцільне уточнити іконографічний тип, до якого може належати оригінальний образ «Архангел Михаїл» з Будешті Сусані. Архангел Михаїл у християнській іконографії відомий як Божий Архистратиг, котрий скинув з неба переможеного диявола. Тому скутий чоловік під ногами архангела логічно асоціюється з дияволом, якого можна побачити закутим в кайдани у зображеннях «Зішестя до пекла». Пізніші ікони, що зображують архангела Михаїла, безпосередньо демонструють впізнаваний образ лукавого під ногами архистратига. До прикладу наводимо ікону «Архангел Михаїл попирає диявола» початку XVIII століття пензля молдавського майстра. Ікона «Архангел Михаїл попирає диявола» гіпотетично датована 1702 роком і походить із церкви Святого Воеводи в селі Кам'янка (Республіка Молдова). Дослідники припускають: «маляр, який виконав ікону, навчався ремеслу в одній з майстерень Поділля, Західної України чи навіть Польщі» (Ciobanu, Stavilă, 2000, p. 175). Вказана майстерня, ймовірно, належала до історичних українських теренів відповідно до виявленої стилістики малярства, притаманного для «українського бароко». Примітним є зображення в іконі «Архангел Михаїл попирає диявола» змії в руці лукавого. Відповідно, безсумнівним є визначення переможеного персонажа.

Існує варіант іконографії, у якому архангел Михаїл набуває рис «психопомпа» (грецьке слово «ψυχοπομπός» тлумачиться як провідник душ в інший світ, що в різних релігійних віруваннях втілювався в образі божества, ангела або іншої неосяжної сутності). Така іконографічна схема передбачає зображення під ногами архангела Михаїла чоловіка, стегна якого вкриває пов'язка. У руці архистратига можуть бути сповита, як немовля, душа померлого, сувій, терези. У

такому випадку потоптана фігура тлумачиться як померлий або ж демон, який бореться за душу людини з архангелом. Уособленням гріха може бути не лише диявол, а й грішна людина, про що свідчать ікони з теренів сучасної Республіки Болгарія (іл. 84–85).

У колористичному аспекті образ «Архангел Михаїл» з Будешті Сусані має яскраву палітру, що згармонійована світло-зеленим кольором німба архангела. На сьогодні нам невідомі прямі аналогії, однак можемо навести як колористичну паралель однойменний образ із церкви Святого Архангела Михаїла із села Крайниково Хустського району Закарпатської області, датований XVI століттям (іл. 87). Складний стан збереження ікони надзвичайно ускладнює її атрибуцію. Б. Пушкаш датує образ першою половиною XVI століття (Puskas, 2008, о. 50). М. Приймич схильний датувати образ часом не раніше кінця XVI століття. Дослідник також не виключає можливість датувати твір другою половиною XVII століття (Приймич, 2017, с. 70–71). Л. Скоп також датує ікону кінцем XVI століття (Скоп, 2013, с. 78).

Твори є цілком різними за іконографією і фаховим рівнем. Ікона з Крайниково, що зазнала значних втрат фарбового шару, демонструє несподіване використання подібного ніжно-зеленого кольору – задля підфарбування крил і леза меча. Малярі на закарпатських теренах застосовували у XVI–XVII століттях пігмент, що мав холодний відтінок зеленого кольору, близький до малахіту, та виготовлявся шляхом розтирання каменю невідомої місцевої породи. Л. Скоп залучає до взірців із застосуванням такого пігменту згаданий образ «Архангел Михаїл» із Крайниково (ікону було помилково приписано вченим до колекції Закарпатського обласного художнього музею (ЗОХМ), насправді твір належить до збірки Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Т. Легоцького (ЗОКМ)) (Скоп, 2013, с. 78). Важливо наголосити, що виразні колористичні перегуки можуть бути опосередкованим свідченням про локальну єдність двох розглянутих пам'яток. Подальше дослідження колориту названих ікон можливе після проведення хімічного аналізу пігментів.

Привертає увагу художня манера автора ікони «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані. Помітно, що майстер працював швидко, ніби побіжно намічаючи форму та рух світла. На тлі темно-брунатної проплазми контрастним світлим тоном вирізняється основний колір карнації з легкими штрихами білильних оживок, які вправно позначають висвітлення на окремих ділянках лику. Загальне спрощення манери письма досліджуваної ікони виявляються у майже «імпресіоністичному» моделюванні лику архангела. Т. Тимченко у фаховій консультації зауважила, що зображення волосся архангела модельоване безпосередньо по підмальовку, (повіки змальовано як другий шар по проплазмі).

При натурному обстеженні без застосування оптико-фізичного обладнання спостережено зміну граф'ї крил архангела в іконі з Будешті Сусані. Крила архангела прописані легкими штрихами і видаються невагомими. За принципом побудови крила архангела Михаїла в іконі з Будешті Сусані подібне до зображення крил в образі «Архангел Михаїл» із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. У письмі лику спостерігаємо відгомін манери белзько-дрогобицького малярства: здійснені брови та рельєфні надбрівні дуги, видовжений ніс із асиметричним положенням крил усупереч фронтальному зображенню лику, глибока тінь, що акцентує підборіддя. Дослідження зображення тонкої лінії облямування плаща-хламиди, виконаної білилом, дозволяє виявити, що лінія має хвилясті фрагменти. Припускаємо наслідування подвійних петельок, які оздоблювали вбрання святих у іконах майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Напевно, стилістика белзько-дрогобицького малярства здобула вияв в образі «Святий архангел Михаїл» з Будешті Сусані, але в своєрідно спрощеному вигляді. Можливо, автор міг узяти за взірець один зі збережених творів майстерні белзько-дрогобицьких ікон.

Подібний прийом, коли фронтальне зображення лику сполучається із тричвертним розворотом носа, спостерігаємо в іконі «Спас Нерукотворний» останньої чверті XVI століття із села Борислав на Дрогобиччині (іл. 86). Погоджуємося, що ікона «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані належить до

XVI століття. Водночас усвідомлюємо, що задля звуження датування необхідно окреслити коло пам'яток, які виявляють переконливі стилістичні аналогії.

З огляду на факт відсутності збережених пам'яток XVI століття, які можна було б беззаперечно атрибутувати як належні до майстерні белзько-дрогобицьких ікон, підсумуємо: стилістична лінія белзько-дрогобицького малярства могла згаснути на теренах історичної Галичини на початку XVI століття. Відповідно, доцільним є дослідження твору в широкому контексті західноукраїнського іконопису XVI століття. В усному зауваженні М. Гелитович встановила паралелі між іконописом образу «Архангел Михаїл» із церкви Святого Миколая з Будешті Сусані та малярством другої половини XVI століття із західноукраїнських теренів.

Зважаючи на тезу М. Гелитович, наведемо образ «Архангел Михаїл з діяннями» із церкви Святого Миколая села Лопушанка Хомина Старосамбірського району Львівської області, датований М. Гелитович другою половиною XVI століття. Ікона (102.5 x 83.5 x 2 см), що позбавлена ковчежного заглиблення, зображує виструнчену постать небесного архистратига в оточенні шести клейм із діяннями, розташованих вертикально (іл. 88) (Гелитович, 2010, с. 225).

Порівняння ікони «Архангел Михаїл з діяннями» з Лопушанки Хоминої із образом «Архангел Михаїл» із села Будешті Сусані підтверджує думку щодо широкого датування останнього твору другою половиною XVI століття. Зображення червоної накидки архангела Михаїла має вигляд хламиди, яка спадає на ліве плече так, що обріз тканини майже доходить до зап'ястя. Зазначена деталь убрання дозволяє встановити аналогію з більш ранньою іконою «Архангел Михаїл з діяннями» із церкви Святої Параскеви П'ятниці села Ільник Самбірського району Львівської області, датованою першою половиною або серединою XVI століття. Зазначимо, що Л. Міляєва і М. Гелитович датують образ першою половиною XVI століття, тоді як В. Ярема атрибує ікону серединою століття (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 182; Ярема, 2017, табл. 38). Іконографічно твори з Будешті Сусані та Ільника демонструють подібність. Передусім звертаємо увагу на поставу архангела, положення меча в його правиці, принцип зображення трав у вигляді низьких кущиків із загостреним листям світлого і темного відтінку

зеленого кольору. Із села Ільник походить стилістично споріднена до попередньої ікона. В іконі «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані можна також зауважити комбінування двох відтінків червоного кольору. Наведемо також приклад ікони «Архангел Михаїл з діяннями» середини XVI століття із церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці села Яблунів Самбірського району Львівської області, у якій архангел має ошатну червону хламиду, накинуту на ліве плече так, що спадає до рівня зап'ястя. У схематизованому вигляді такий варіант спостерігаємо в облаченні на іконі «Архангел Михаїл» з Будешті Сусані.

Здійснимо спробу уточнення датування твору, досліджуючи декоративну складову письма і зіставляючи її з характерними рисами малярства історичної Галичини другої половини XVI століття. Оздобу плаща в образі «Святий архангел Михаїл» становить смуга із мотивом, подібним до вишивки. Спостережений орнамент зображено на священницьких облаченнях в образах «Святий Йоан Златоуст» і «Святий Миколай» другої половини XV століття із чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Мотив вишиваної смуги відіб'ється у стилістично споріднених іконах чину Моління XVI століття із села Бортне, датованих третьою чвертю XVI століття з колекції ІМС (іл. 89) та села Соколова Воля, належних до останньої третини XVI століття, у збірці МНАС (іл. 90). Активним застосуванням «вишиваного» декору позначено також образи «кола майстра “Преображення” із села Яблунів». Розглянемо взірць початку XVII століття – образ «Святий Миколай з житієм» із церкви Архангела Михаїла села Яблунів Львівської області. Малярство ікони привернуло увагу М. Гелитович через застосування темно-коричневої проплазми та розбіленого вохрення (Гелитович, 2008, с. 66–77). Підсумуємо, що за стилістичними ознаками ікона «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані вкладається в часовий проміжок від середини до завершення XVI століття.

Із теренів румунської Мармароцини або ж Північної Трансильванії походить образ «Свята Параскева», що показана як коронована ангелами (іл. 91). Ікона була виконана майстром Томою (рум. Zugravul Toma) темперою на дошці (63 x 46 см). Ікона «Свята Параскева», на думку мистецтвознавиці Коріни Ніколеску, є

подібною за фактурою та колоритом до однойменної ікони з Будешті Сусані. Дослідниця широко датувала образ XVII–XVIII століттям. М. Порумб вважав, що ікона вийшла з мармароської майстерні наприкінці XVI – на початку XVII століття. Дослідник додав також, що виконаний церковнослов'янською дарчий текст на іконі сформульовано у варіанті, характерному для першої половини XVI століття. Підтримуючи тези М. Порумба, також вважаємо доречним зіставлення образу «Свята Параскева» майстра Томи та «Свята Параскева» з Будешті Сусані, яке здійснила Коріна Ніколеску. Ікона майстра Томи демонструє фронтальне нижчепоясне зображення святої Параскеви, вбраної в сіро-зелений чепець, туніку та червоний мафорій. Іконографічна схема дійсно виявляє значну подібність до образу «Святої Параскеви» з Будешті Сусані, але з певними відмінностями. Особливо вирізняється зображення щедро прикрашеного коштовного вінця, який притримують ангели, відмінним є колір тла. У правій руці святої Параскеви майстер Тома змалював хрест із трьома поперечинами та зображеною оздобою у вигляді червоних коштовних каменів у хвилястій оправі. Привертає увагу особлива манера зображення лику святої із особливостями почерку майстерні белзько-дрогобицьких ікон:

- мигдалеподібні карі очі з повіками, зображеними за допомогою чергування смуг світлої та темної карнації;
- злегка намічені підочні борозни;
- зображення видовженого носа із асиметричними крилами;
- активне затінення підборіддя;
- лінеарне зображення зморшок на шиї.

Вважаємо доцільним залучити ікону «Свята Параскева» майстра Томи до стилістичного кола із ремінісценціями белзько-дрогобицького малярства на теренах румунської Мармарощини та датувати образ кінцем XVI – початком XVII століття.

Прикметно, що ікони «Йоан Предтеча» із села Бреб і «Свята Параскева» із села Будешті Сусані є тотожними щодо кольору полів, стилізованого квіткового

декору, а також кріплень на звороті дощок у формі кільця. Простий квітковий декор на полях обох ікон цікавий тим, що подібного оздоблення тла або полів ікон з румунських земель майже не трапляється. Зразок використання дещо подібного мотиву спостерігаємо в іконі «Богородиця Одигітрія» 1718 року майстра Івана Зугравула (рум. Ivan Zugravul). Натомість на західноукраїнських теренах від середини XVI століття спостерігаємо застосування такої орнаменталізації. Важливим взірцем є ікона «Свята Параскева» невідомого походження, що зберігається в НМПЗ у Перемишлі та датована В. Яремою останньою третиною XVI століття (іл. 92). Дослідник зарахував цей твір до спадку самбірсько-дрогобицького іконописного кола. Він також зауважив «зірочки-розети», які вкривають мафорій святої. Така оздоба є подібною до тієї, що зображена в творах із Будешті Сусані та Бреба. Взагалі, іконографія цього образу Параскеви є близькою до однойменного зображення з Будешті Сусані.

Припускаємо, що наявність двох іконописних творів («Свята Параскева» пензля майстра Томи та «Архангел Михаїл» із Будешті Сусані, які виявляють інтерпретацію специфічного письма ликів майстерні белзько-дрогобицьких ікон, може засвідчувати продовження стилістичної лінії майстерні на теренах Мармарощини у XVI столітті.

Іконографічні та стилістичні перегуки з белзько-дрогобицькими іконами демонструє ікона «Святий Миколай з житієм» невідомого походження з колекції НМПЗ, датована початком XVI століття (іл. 93). Святого Миколая змальовано на повний зріст в оточенні напівфігурних зображень Ісуса Христа з Євангелієм і Пресвятої Богородиці, яка тримає у простягнених руках хрещатий омофор. Святителя обрамлюють дві вертикальні смуги житійних клейм. Святий Миколай зображений на зеленому тлі вбраним у хрещатий фелон і сірий підрясник, що членований бганками (облачення доповнюють брунотно-золотава епитрахиль і набедренник, омофор із масивними чорними хрестами, чорно-червоними смужками і червоними китицями). Лик та руки святого Миколая зображені із застосуванням темного тону. Виразність лику забезпечують мигдалеподібні карі очі, в яких темні райдужки майже зливаються із зіницями (очі видаються чорними). Лик рельєфно

членований: горбисте чоло, висвітлені надбрівні валки, «прорізані» вилиці. Чорні дужки злегка здійнятих брів доповнено сивиною на переніссі. Сиве волосся святого та охайна борода обрамлюють овал лику з низько посадженими вухами. Середник ікони доповнено вісьмома клеймами із життя святого Миколая. Зіставлення драперій, які оздоблюють підризник святого Миколая, та структурних драперій туніки в образі «Свята Параскева з житієм» XV століття із села Кульчиці виявляє не лише колористичну подобу. Схожі на канелюри колон вертикальні ритмізовані смуги виструнчують ліву від глядача частину срібно-сірих підризника святителя та туніки Святої Параскеви відповідно. У правій частині облачення також спостерігаються збіги у прагненні підкреслити рух коліна в контрапості. Образ «Свята Параскева з житієм» демонструє ледь означений вигин коліна, тоді як в іконі «Святий Миколай з житієм» хіазм видається переконливішим, однак його не підтримано відповідним зниженням лінії стегна.

Обидва твори, долучені до компаративного розгляду, виказують складнощі, що супроводжували зображення фігур на повний зріст (у постаті святителя Миколая надто високо під поліставрієм губиться лінія пояса). В іконі «Святий Миколай з житієм» привертають увагу жорстко прокреслені складки тканини, подібні до зламаної галузки, які нагадують про період пізнього палеологівського малярства та дещо відрізняються від заломів на вбранні в іконах майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Позем ікони доволі високий та демонструє брунатно-зелені в розбілі стилізовані трави на ділянці коричневого кольору. Скибкоподібні смужки та вигадливо завітчані куці нагадують принцип зображення позему творів майстерні белзько-дрогобицьких ікон із суттєвою відмінністю – в образі «Святий Миколай з житієм» із НПМЗ позем у колористичному сенсі видається майже гризайльним. Привертає увагу оздоба омофора святого Миколая масивними хрестами, серед яких майже всі доповнено хвилястими променями між раменами хреста (подібна оздоба траплялася у творах майстерні белзько-дрогобицьких ікон та асоційованих з майстернею пам'ятках). Омофор зображено з характерним моделюванням (стрілчасті заломі вкривають поверхню). Ознакою належності образу до XVI століття є рельєфне декорування німба святого Миколая у вигляді

звивистого рослинного пагона. Відстороненість від XV століття є очевидною також і з огляду на активніше впровадження розбілення кольору в процесі збагачення форми зображуваного.

Продовженням стилістики, зауваженої в іконі «Святий Миколай з житієм» невідомого походження, позначено образ «Святий Миколай з житієм» із села Лодина першої половини XVI століття з колекції МЗЛ (іл. 94). У середнику житійного образу зображений святий Миколай у зеленому підризнику, хрещатому фелоні з омофором, оздобленим видовженими чорними хрестами. Зауважуємо загальний аскетичний вираз та об'ємне моделювання лику. Контрастні висвітлення надають об'ємності фрагментам лику, що змальовано по темній проплазмі. Датування образу XVI століттям підтримується декоративними засадами твору: німб святого і тло середника прикрашають гравіровані мотиви. Середник ікони «Святий Миколай» оточують житійні клейма, яких налічуємо дванадцять. Образ із села Лодина є більш деталізованою версією ікони «Святий Миколай з житієм» невідомого походження з НІМЗ.

Існування двох подібних житійних образів святого Миколая з теренів сучасної Республіки Польщі, які характеризуються певними ремінісценціями суворої образності та оригінального декоративізму белзько-дрогобицького малярства, дозволяють упевнитися, що манера майстерні белзько-дрогобицьких ікон майстерні почала згасати та «розчинятися» на зламі XV–XVI століть, фрагментарно проступаючи в творах початку – першої половини XVI століття.

Не заперечуємо, що ремінісценціями белзько-дрогобицького малярства позначене письмо ікони «Архангел Михаїл з діяннями» середини XVI століття із села Яблунів (іл. 95). Таку думку підкріплено наступними деталями. Застосовано принцип гранчастих білильних висвітлень у зображенні червоної накидки-хламиди в комбінації з характерними для белзько-дрогобицького малярства здвоєних петельок на краю тканини. Складки обрізу короткої військової туніки архангела мають риси геометризації. Високі стебла із фантазійними червоно-зеленими квітами нагадують флористичні мотиви оздобу позему образів белзько-дрогобицького малярства.

Не виключаємо наявність ремінісценцій стилістики белзько-дрогобицького малярства (характерний принцип моделювання вбрання у поєднанні з біло-червоними трипелюстковими квітами на поземі) в іконі «Святий Йоан Предтеча з житієм» з церкви Святого Миколая у селі Ліщини Горлицького повіту Малопольського воєводства Республіки Польща (іл. 96).

Наслідуванням іконографічних рис, започаткованих у белзько-дрогобицькому малярстві та розвинутих у другій половині XVI століття, можна вважати приклад ікони «Апостоли Йоан і Петро» із села Білі Ослави Надвірнянського району Івано-Франківської області з колекції НХМУ (іл. 97). Спостерігаємо певну дотичність її до самбірсько-дрогобицького осередку з огляду на облямування полів ікони характерним хрещатим наливним орнаментом. Можливо, іконографія постаті апостола Петра засвоює іконографію образу із чину Моління церкви Святої Параскеви у Белзі, в якому апостол Петро вбраний в охристий гіматій із білуватим полиском, гранчастими бганками з характерним заломом на рівні литки правої ноги.

Образ «Святий Петро з житієм» із церкви Преображення Господнього (Святого Миколая) села Довге Дрогобицького району Львівської області демонструє унікальну іконографію святого апостола Петра із житійними клеймами довкола середника, аналогії якої відсутні серед пам'яток українського іконопису (іл. 98). Твір, що наразі перебуває в церкві Преображення Господнього села Довге, датовано першою половиною XVI століття. Основу ікони становлять дві липові дошки з двома врізними шпугами, розташованими праворуч. У процесі натурного обстеження ікони М. Гелитович виявила, що ікона має сріблене тло, рельєфний німб святого є пізнішим доповненням, тоді як попередній варіант ореолу святого демонструє золочений візерунок поверх основного чорного кольору.

Серед запропонованих стилістичних та іконографічних аналогій описаного образу ікона «Святий Миколай» із церкви Воздвиження Чесного Хреста в селі Здвижень кінця XV – початку XVI століття, а також образ «Святий Миколай з житієм» із церкви Святого Димитрія в селі Рівне (сучасна Словацька Республіка), датований часом близько середини XVI століття. Дослідниця також виокремила

подібність типу лику апостола Петра до образів святого Миколая (Гелитович, 2014-а, с. 77–79; Гелитович 2014-б, с. 19). Утім, проблема визначення малярського середовища ікони «Святий Миколай з житієм» із села Довге потребує додаткового дослідження.

Середник ікони, яка за своїми вимірами наближається до квадрата, є прямокутним сегментом у ковчезному заглибленні з повнофігурним зображенням апостола Петра. Святий показаний фронтально із сувоєм у лівій руці та благословляючим жестом правої руки. Лик святого вирізняють зморшки та виразні вилиці, яскраво-червоні уста, опущені брови. Декорація наливного рельєфу німба має мотив бігунця. Основне сріблене тло вочевидь тоноване під золото, як і поверхня німба. Апостол убраний у зеленкаво-синій хітон із геометрично заломленим і декоративно облямованим клавом (імітація низок перлин) і коричневий гіматій із червоним підкладом. Гіматій оперізує фігуру святого, ліве рамено апостола вкрите краєм гіматію, складеного подібно до ластівчиного хвоста. Інший край гіматія доповнює опоясання під правицею апостола Петра (тканина химерно здійнята, немов від віяння вітру. Суто фронтальна постава надає загальної площинності трактуванню фігури апостола. Утім, активні висвітлення, гребнеподібні заломи тканини гіматія та галузкоподібні складки моделюють форму. Акцентоване складками праве коліно апостола нагадує контрапост, що не набув завершеного зображення. Анатомічні алогізми спостерігаємо також у перебільшенні розміру правиці апостола порівняно з лівою рукою та передпліччям.

Напіврозгорнутий сувій апостола нагадує віяло та містить фрагментарно відтворені слова з Євангелія від Матвія (16:16): «Ти Христос, Син Бога Живого!» Особливим є спосіб, у який майстер розташував чотири рядки напису на сувої. Автор здійснив перенос слова «Ж И В А Г О» на наступний рядок як «Ж И В А а Г О». Апостол стоїть на завищеному темному поземі, щедро оздобленому світло-зеленими кущиками трав. Постаць святого фланкують вертикалі восьми житійних клейм (оповідь розгортається зліва направо): «Різдво апостола Петра», «Покликання апостола Андрія і Петра», «Апостол Петро проповідує Євангеліє іудеям в Самарії», «Ангел виводить апостола Петра з в'язниці», «Покладення

чесних вериг апостола Петра», «Апостол Петро проклинає Симона волхва», «Розп'яття апостола Петра головою донизу», «Поховання апостола Петра» (ідентифіковано М. Гелитович). Остання сцена вирізняється архітектурним стафажем – міські мури нагадують розімкнений еліпс, що огортає забудову та є подібним до умовного зображення амвона. Подібну композицію зауважуємо в іконі «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича, датованій в межах від початку до середини XVI століття. Загальне рельєфне обрамлення ікони, що мало бути сучасним до оновлення декорації німба, облямовує образ двома рельєфними стрічками.

Стосовно стильового вигляду ікони вважаємо доречним зауважити систему геометризованих драперій із градієнтними та крапчастими висвітленнями, попередньо виявлених в іконах майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Подібною є також специфіка зображення фактури тканини, трактування краю гіматія подібно до надутого вітрила (прийом, застосований до образів апостола Петра з Белза, Дрогобича і дещо трансформовано – в образі «Апостол Петро з житієм» із села Довге). Привертають увагу завершення краєчків гіматія у вигляді розімкненого багатокутника, а також обріз тканини по низу гіматія, що огортає ноги апостола, однак не втрачає геометризації, – спільна риса малярства досліджуваного образу та ікон «Апостол Петро» чинів Моління з Белза і Дрогобича. Припускаємо, що оригінальна іконографія твору могла бути розвинута на основі композиції ікон святого Миколая зі сценами життя і образів апостола Петра із сувоєм у складі чину Моління. Вказівкою на долучення нової, раніше незнайомої для майстра іконографії може бути зауважений варіант пристосування тексту до складної форми сувою. Спостерігаємо також стилістичну подібність ікони «Апостол Петро з житієм» із села Довге та образа «Святі апостоли Петро і Павло» із села Дешно (пол. Deszno) на теренах сучасної Республіки Польща (іл. 99).

Із невідомої церкви села Довге на Дрогобиччині походить ікона «Святий Йоан Предтеча» (НМЛ ім. Андрея Шептицького), датована за Л. Міляєвою та М. Гелитович XVI століттям, або за В. Яремою – серединою XVI століття (Міляєва, Гелитович, 2007; Ярема, 2017, с. 443). Ікона показує повнофігурне зображення

виструнченої постаті Йоана Предтечі, вбраного у волосяницю та гіматій, що перекинутий через пояс (іл. 100). Образ Йоана Предтечі у іконографічному аспекті є спорідненим з однойменним твором з села Бреб на Мармарощині. Вважаємо датування твору серединою XVI століття найбільш переконливим з огляду на виразну рельєфну оздобу тла ікони. Зображення гіматію зі здвоєнними петельками на краєчку вбрання святого Йоана Предтечі позначене гранчастими висвітленнями й характерним полиском. Колір гіматію святого пророка, що стоїть на високому поземі із травами, поєднує рожевий та сіро-блакитний. Не виключаємо віддалених ремінісценцій белзько-дрогобицького малярства у названому творі.

Вважаємо, що іконографія та характерні формотворчі засади малярства ікон зі села Довге на Дрогобиччині є свідченням існування ремінісценцій белзько-дрогобицького малярства не лише в іконографічному, а й у стилістичному аспекті у XVI столітті.

3.4. Іконографічні та стилістичні новації в збережених пам'ятках іконопису Дрогобиччини кінця XV – початку XVI століть⁴

Вектор стильової еволюції українського іконопису періоду кінця XV – початку XVI століть В. Александрович означив так: «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 утвердженням із відновленням Київської митрополії у 1458 році основ пізньосередньовічного варіанту національної релігійної мистецької культури» (Александрович, 2017, с. 201).

Існування візантинізованого спрямування в українському іконописі XIV – початку XVI століть, імовірно, було зумовлене збереженням взірцевих матеріалів та їх відтворенням у колі перемишльського малярського осередку. Початок XVI століття вважають періодом останнього піднесення перемишльського малярства.

⁴ У підрозділі використано публікацію «Храмова ікона з дрогибицької церкви Воздвиження Чесного Хреста початку/першої половини XVI ст.: стиль, майстерня». (Сьомак 2023, с. 39–46).

Загальновідомо, що кризові явища позначилися на розвитку східнохристиянського мистецтва після падіння Візантійської імперії 1453 року. До творів, які демонструють європейські іконографічні запозичення, належать такі образи з колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького: ікона «Святі Петро і Василій Великий» із чину Моління церкви в селі Лисятичі, датована кінцем XV століття, «Страсті Христові» із села Здвижень, «Святі Георгій та Параскева» із церкви Святих Кузьми й Дем'яна в селі Корчин, храмовий образ «Святий Георгій Змієборець» із церкви в селі Ступниця Дрогобицького району Львівської області (Міляєва & Гелитович, с. 35; Александрович, 1996, с. 33–36). Ікона «Христос Пантократор» із церкви Святої Параскеви П'ятниці с. Малява (нині Республіка Польща), яка датована XV–XVI століттям і зберігається в колекції МНАС, привертає увагу поєднанням візантійської іконографії тронного образу Спасителя з виразно готизованими написами, котрі набувають декоративного звучання – вони симетрично фланкують і оздоблюють постать Христа. Готизованими є філігранно закручені підписи на іконі «Свята Параскева П'ятниця з житієм», що датована XV–XVI століттям, походить з однойменної церкви села Крамна (Республіка Польща) і належить до колекції МНАС. Близьке наслідування готичних ікон галицькими майстрами не є поширеним явищем, натомість нерідко трапляються готицизми, виявлені в деталях. Відомо, що український іконопис другої половини XV – початку XVI століть демонструє стильову еволюцію на тлі контактів із західноєвропейською культурою (Міляєва & Гелитович 2007, с. 35).

Орнаментальна оздоба українських ікон набуває нового, активнішого звучання на зламі XV–XVI століть. Упроваджується гравірований орнамент, ключові елементи якого різьблені в левкасі, серед інструментів, окрім різця, застосовується рулетка (для нанесення насічок або виконання решіткової орнаменталії). Декоративні елементи ікон відтепер збагачуються доповненнями на полях, тлі та німбах у різноманітних орнаментальних варіаціях. Із готичним мистецтвом М. Драган пов'язує мотив решітки як оздоби тла. Важливою є тенденція до нарощування рельєфності тла. Дослідник висловив припущення, що

останньою чвертю XV століття датується поява в оздобленні німбів українських ікон орнаментів, які раніше набули поширення як обрамлення готичних мініатюр ілюмінованих рукописів. Щодо оздоблення німбів і полів ікон дослідник зазначав наступне: «У німбах в той час цілком зникає решітка, а поряд із давнім променистим декором з'являється хвиляста галузка із закрученими листочками, а часом і рядок розеток, піврозеток чи сердець, укладених у різних напрямках. Найбільш характерний орнамент тепер на обрамленні. Це передусім акантові листочки довкола гладенького або сучкуватого із зрізаними галузками прута, навинена спіральна стьошка кругом прута і поодинокі листочки в окремих перегородках. Тло цього орнаменту буває також звичайно посічене рулеткою. Зрідка виступає ланцюжкова плетінка з двох прутів, а також різні форми намиста» (Драган, 1970, с. 26).

Взаємозв'язки православних іконописців із європейським католицьким мистецтвом зумовлювали наслідування окремих іконографічних елементів західноєвропейського малярства зі збереженням догматичного православного змісту. Наслідування готичного стилю проявилися у готизованих дипінті, деталізації зображуваного, стрункості композиції та видовженні пропорцій. Альтернативний шлях розвитку іконописної образотворчості втілювався у збереженні змістовної догматичності творів першої половини в межах провінційних малярських майстерень. Свідченням потужності провінційного малярства є «коло майстра іконостаса із села Поляна» (за М. Гелитович).

Складним для дослідження є питання згасання стилю белзько-дрогобицького малярства на зламі XV–XVI століть. Гіпотеза стосовно своєрідної асиміляції лапідарного та аскетичного письма іконописця/іконописців белзько-дрогобицької майстерні на теренах Південної Мармарощини з місцевим фольклорним живописом не може бути екстрапольована на західноукраїнський іконопис. Очевидним є факт створення визначальних творів белзько-дрогобицької майстерні від середини до кінця XV століття. З огляду на брак пам'яток у подальших дослідженнях доцільним є пошук пам'яток кінця XV – початку XVI століття, які б виявляли ремінісценції виразного почерку белзько-дрогобицьких іконописців.

Іконографія та стилістика образу «Святий Юрій Змієборець» з однойменної церкви села Ступниця Дрогобицького району (НМЛ ім. Андрея Шептицького) є унікальною за іконографією на тлі візантинізованого спрямування українського іконопису XV століття, яке не зникло й у XVI столітті (іл. 101). Зазначений образ дослідники аналізують у аспекті тенденцій західноєвропейських впливів на малярство перемишльського осередку кінця XV – початку XVI століть (Александрович, 1996, с. 47). Найвірогіднішим є атрибутування образу зламом XV–XVI століть.

Стилістика ікони є близькою до західноєвропейського малярського середовища. Образ набув висвітлення у дослідженні В. Яреми в контексті польського малярства другої половини XV століття. Учений порівнював ікону «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці з образом «Битва Святого Юрія зі змієм» (пол. «Walka sw. Jerzego ze smokiem») майстра Яна Великого (пол. Jan Wielki), який Тадеуш Добровольський датував (пол. Tadeusz Dobrowolski) датував близько 1480 року. Художня діяльність майстра Я. Великого припала на другу половину XV століття та відбувалася на теренах Малопольського воєводства історичного Королівства Польського.

Пізньоготичний характер стилістики ікони «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці очевидний, що виявляється завдяки здійсненому В. Яремою компаративному аналізу досліджуваної ікони та малярства Станіслава Самострільника (пол. Stanisław Samostrzelnik), який був малярем і майстром ілюмінації книги історичного Королівства Польського, а також ченцем Ордену цистерціанців). В. Ярема помістив ікону зі Ступниці у часовий проміжок між діяльністю Я. Великого та С. Самострільника. Ученому належить датування твору другою половиною XV століття (Ярема, 2005, с. 193–194; Dobrowolski, 1973, s. 56, 64–65).

Зауважимо, що наявний науковий дискурс щодо датування і атрибуції ікони «Святий Юрій Змієборець». У дослідженні Л. Міляєвої за участю М. Гелитович названу ікону схарактеризовано як рідкісний взірець калькування готичних ікон і датовано кінцем XV – початком XVI століття (Міляєва & Гелитович 2007, с. 35). У

подальшому М. Гелитович датувала ікону початком XVI століття, з великою мірою ймовірності атрибутуючи твір пензлю місцевого майстра-іконописця (Гелитович 2014-b, с. 20). В. Грешлик датував ікону серединою XVI століття і характеризував образ як пряме наслідування середньовічних готичних форм та шрифту (Грешлик, 2019, с. 24). Вальдемар Делюга датував твір XVI століттям і зазначив типово готичні риси зображення, припускаючи перенесення зображення з гравюри попереднього століття (Deluga, 2019, р. 125).

Сюжет, зображений в іконі «Святий Юрій Змієборець» у західноєвропейській традиції взято з тексту «Золотої легенди» XIII століття. Не заперечуючи можливі впливи готичного мистецтва чеських і словацьких земель, зауважені В. Свенціцькою, вважаємо за доцільне розглянути можливий зв'язок майстра ікони «Святий Юрій Змієборець» з краківським цеховим малярством XV століття/Краківською (Малопольською) школою цехового малярства XV–XVI століть. До малярства означеної школи віднесено образ «Свята Маргарита» 1460 року (ММП). Вівтарний образ є частиною фрагментарно збереженого вівтаря невідомого майстра, атрибутованого Єжи Гадамським (іл. 102). Досліджуючи стиль малярства образа «Свята Маргарита», Віктор Мельник зазначив аристократизм і вишуканий ліризм, характеризуючи манеру краківського осередку в середині XV століття переходом «м'якого стилю» інтернаціональної готики до рафінованого «стилю ламаних бганок» (Мельник, 2007, с. 162–163).

Учена В. Свенціцька, досліджуючи колористичне вирішення ікони, з'ясувала, що колорит побудовано на нейтральних тонах, а реалістично опрацьовані деталі зображуваного мають ознаки впливу стилю готики (Свенціцька & Сидор, 1990, с. 15). Особливим елементом іконографії є довгі стрічки тканини, збагачені вигадливими хвилями на краєчках, що звиваються як від пориву вітру. Означену деталь облачення Святого Георгія було потрактовано як шарф (Гелитович, 2014-b, с. 20). Вважаємо, що у цій іконі майстер зобразив декоративні стрічки тканини, які кріпилися на голові у вигляді пов'язки або прикрашали шолом як елемент турнірного вбрання європейського середньовіччя.

Образ «Святий Георгій Змієборець» зі Ступниці наділено рисами загальностильової еволюції українського іконопису XV століття з ознаками засвоєння західноєвропейських джерел іконографії поряд зі збереженням іконописної східнохристиянської традиції.

Припускаємо, що іконографічним джерелом ікони для зображення «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці можна вважати гравюру Мартіна Шонгауера «Святий Георгій, що побиває дракона» 1470–1491 років з колекції Музею Метрополітен (іл. 103). В іконі впроваджено прийоми письма, притаманні для Малопольської школи цехового малярства XV–XVI століть із акцентуванням православної символіки (зображення голгофського хреста).

Вважаємо, що «готизований» шрифт написів церковнослов'янською мовою на іконі «Святий Юрій Змієборець» зі Ступниці засвідчує оригінальну інтерпретацію західноєвропейської образної мови в межах канонічного православного іконопису.

Вірогідно, особливий стильовий напрям у контексті загальностильової еволюції українського іконопису XV – початку XVI століть ілюструє образ «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича (іл. 104) – храмова ікона відбудованої після пожежі 1499 року міської церкви Воздвиження Чесного Хреста.

Найбільш раннім зразком утілення згаданого сюжету в українському іконописі є образ «Воздвиження Чесного Хреста» XVI століття із села Здвижень. Образ «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича датовано в межах від початку до середини XVI століття, і, незважаючи на дискусійність датування, ікона певною мірою заповнює прогалину, що існує в малярському спадку Дрогобича від кінця XV до середини XVI століття. Іконографія образу «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича наразі не має аналогій. Не виявлено прямих аналогій також і в стилістичному плані. Л. Міляєва встановила найменування сюжетів, розташованих у горизонтальних регістрах: «Воздвиження Чесного Хреста», «Сон царя Костянтина», «Костянтин та Єлена довідуються, де шукати Хрест», «Знамення, що вказує на місцезнаходження Хреста», «Віднайдення Хреста», «Визначення Хреста

Господнього», «Принесення Хреста патріархові», «Поклоніння Хресту». Окремо дослідниця виділила та розтлумачила як апокрифічний рідкісний епізод «Заслаб цар Костянтин» (Сцена «Заслаб цар Костянтин» є другою у нижньому регістрі): сцену, де готується вбивство немовлят, аби їхньою кров'ю вилікувати хворого імператора (у величезному чані видно умовні голівки дітей), однак цар Костянтин заборонив цю жахливу дію та видужав (Міляєва, 1991, табл. 19).

На думку Л. Скопа, ікона «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича є твором високого малярського фаху, належного до перемишльської школи. Дослідник суголосно із Л. Міляєвою звертає увагу на апокрифічну складову зображуваного, адже замість усталеного зображення єрусалимського єпископа Макарія Чесний Хрест здіймає Святий Яків, брат Спасителя та перший єрусалимський єпископ. Наведено низку творів різного часу створення, які, згодом, наділено спорідненими стилістичними ознаками.

Систематизуючи аналогії в межах малярства Перемишльської єпархії, Л. Скоп бере до порівняння в контексті композиції образ «Покрова Пресвятої Богородиці» кінця XV століття із церкви села Річиця Волинської області (колекція РКМ). Щодо особливо відтворених гірок-лещадок на храмовому образі із церкви Воздвиження Чесного Хреста, то дослідник спостеріг аналогії з іконою «Пресвята Трійця» з колекції НМК (Республіка Польща). М. П. Крук одноставно із Я. Клошінською датував ікону «Пресвята Трійця» кінцем XV – початком XVI століття. Дослідник зараховує цей образ до спадку майстерні, що активно діяла в центральній-східній частині перемишльських земель – на Старосамбірщині (Крук, 2019, s. 536). Порівняння форм лещадок на іконах «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича і «Пресвята Трійця» з колекції НМК, запропоноване Л. Скопом, є доречним.

Слід зауважити, що образ «Пресвята Трійця» має іншу манеру та значно вищий рівень майстерності. Низку порівнянь дослідник виконує, коли зіставляє принцип світлотіньового моделювання вбрання, намагаючись показати поряд із досліджуваною іконою «Воздвиження Чесного Хреста» ікони чину Моління з Дрогобича другої половини XV століття, образ «Святий Георгій» із села Тур'є

XIV–XV століття. Декорування обрамлення дрогобицької ікони було порівняне з оздобою ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» із села Смільник майстра Олексія 1547 року (Скоп, 1997, с. 81–82).

Датування ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича першою половиною XVI століття здійснено на підставі дослідження характеру гравірованого орнаменту на полях твору (Ярема, 2017, с. 382). Зауважимо, що «мотив галузки аканта, що обвиває стовбур з обрубаними гілками» (за М. Гелитович) зберігся у варіаціях від вишуканого до більш схематизованого відтворення в другій половині XVI століття (Гелитович, 2005, іл. на с. 77).

Спостерігаємо застосування мотиву стовбура, обплетеного акантом, в середині XVI століття, зокрема, подібне декорування наявне на полях ікон празникового чину із села Дальова першої половини XVI століття (Міляєва & Гелитович, 2007, іл. 108 – 111), двох образів: «Спас у Славі» середини XVI століття із церкви Святого Миколая села Шклярі, а також образа «Спас у Славі», датованого серединою – другою половиною XVI століття з міста Рава-Руська (Міляєва, Гелитович, 2007, іл. 210, 198), ікон «Богородиця Одигітрія з похвалою» другої половини XVI століття із села Богуші (Гелитович, 2005, с. 76), образів «Святий Миколай з житієм» і «Архангел Михаїл з діяннями» (обидва твори датовано в межах 1550–1580 років) з колекції Шариського музею в Бардієві (Овсійчук, 1996, с. 266, 268). Резюмуємо: декорування обрамлень ікони у вигляді пагона аканта, що в'ється довкола вертикальної осі, не може бути ознакою на користь звуження датування ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича.

Зауважуємо, що ікона «Воздвиження Чесного Хреста» демонструє складну багатофігурну композицію, яку ритмічно членують вертикалі й горизонталі та вінчають завершення будівель. Композиція зображення поділяється на три реєстри. У найвищому першому ярусі в центрі зображено головну сцену Воздвиження Чесного Хреста – єпископ Єрусалимський Яків підносить угору Чесний Хрест в оточенні священнослужителів. На відміну від лаконічного вбрання дияконів (білі стихарі з червоним оконтуренням) облачення брата Божого Якова утворюють динамічний контраст синьо-зеленого та червоного. Зелений у

поєднанні з червоним насичують палітру твору, не порушуючи колористичної узгодженості. Сцена «Воздвиження Чесного Хреста» є масштабно збільшена порівняно із сюжетами двох нижніх реєстрів. Малярство ликів об'єднують наступні риси: темна карнація, вузькі, немов суворо примружені, очі мигдалеподібної форми, висвітлені надбрівні дуги, виділені підочні впадини та акцентовані в сивобородих мужів вилиці. Чоловіки мають клиноподібні бороди. Образи жінок показано в нижніх реєстрах ікони. Лик святої цариці Єлени вирізняється помітним округленням рис. Яскравою стилістичною ознакою є колористичне розв'язання твору і письмо вбрання із характерним облямуванням білувато-жовтої тканини червоною лінією.

Вважаємо, що стиль малярства ікони «Воздвиження Чесного Хреста» є подібним до «кола майстра іконостаса з Поляни» (термін М. Гелитович). Іконостас для церкви Покрови Пресвятої Богородиці в селі Поляна було створено близько 1550–1560 років. Активність означеного художнього кола припала на XVI століття здебільшого на теренах Старосамбірщини: селища Поляна, Грабівниця, Велике, Мігово, Трушевичі, Березів, Сушиця Велика та інші (Гелитович, 2017, с. 40–41). Значною мірою збережений іконостасний ансамбль зі села Поляна є ключовим для розуміння стилістики малярського кола. В. Свенціцька виокремила стилістику «кола майстра іконостаса з Поляни»: насичений колорит, ускладнена композиція, вкорочені пропорції фігур, звужені очі, ламана лінійна основа зображень (Свенціцька & Сидор 1990, с. 16). М. Гелитович зазначила: «Ікони кола майстра іконостаса з Поляни» наглядно показують ті зміни в системі виражальних засобів, які український іконопис виявляв у середині XVI століття. Чіткість і твердість контурів та геометризованість площин одягу з'явилися ще до появи лінійної графічності, яка запанувала в другій половині XVI століття. Їм властивий спосіб моделювання форм кольоровими площинами. Барви насичені, вони ще не втрачають своєї звучності, як у пізніший час, коли до їх композиції активно вводиться білило. Колір усе ще служить основним засобом виразності» (Гелитович, 2017, с. 40–41). Декор творів «кола майстра іконостаса з Поляни» є різноманітним не лише в контексті одного іконостасного ансамблю, а й в межах полів однієї ікони.

Так, обрамлення образу «Богородиця Одигітрія» із церкви Покрови Пресвятої Богородиці поєднує три варіанти декору, серед яких є впізнаваний за образом «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича мотив аканта, що обплітає тонкий стовбур (Ярема, 2017, с. 285; Міляєва, Гелитович, 2007, іл. 147).

На основі компаративного аналізу виявляємо найпоказовіший елемент малярського почерку – письмо ликів. Зіставимо принцип побудови ликів священослужителів на іконі «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича із взірцем письма «кола майстра іконостаса з Поляни» – образом «Воскресіння Лазаря» з іконостаса церкви Покрови Пресвятої Богородиці села Поляна, датованого серединою XVI століття (іл. 105). Спостерігаємо подобу в завуженні розрізу очей, висвітлених надбрівних дугах, виділених дужками вилицях. Зауважимо також подібність зображення борід мужів, показаних так, наче коротша борідка накладена поверх довшої.

Ікона «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича має ще одну іконографічну спорідненість із творами «кола майстра іконостаса з Поляни», а саме – вільну інтерпретацію канонічної іконографії. В образах «Вхід Господній до Єрусалима» із сіл Поляна та Лінина Мала Старосамбірського району, що демонструють іконографічну тотожність, присутнє «літаюче ося» (за В. Яремою – зображення віслиюка, що не торкається копитами долівки. Дослідник зауважив: «Важко сказати, чи свідомо автор намалював ослика так... Напевно, все ж хотів потрактувати зображувану подію не буквально, а більш теологічно...» (Ярема, 2017, с. 285). Ще одну ікону празникового чину досліджуваного осередку «Введення в храм Пресвятої Богородиці» з колекції НМПЗП виокремила Я. Клосінська через нетрадиційний іконографічний момент – Богородицю до первосвященника Захарії підводить не Йоаким, а одна з праведних дів (Kłosińska, 1989, рl. 21).

Принагідно зосередимо увагу на ще одній пам'ятці зі збірки НМПЗ, а саме царських вратах невідомого походження, що були датовані В. Яремою серединою XVI століття та віднесені дослідником до малярської спадщини майстрів, діяльність яких припала на першу половину XVI століття (іконописний доробок

зберігся у селах Поляна Старосамбірського району, Сушиця Велика та Березів Самбірського району Львівської області) (Ярема, 2017, с. 309). Зазначимо оригінальність типажів персонажів у творі, що притаманна для манери письма ікон «кола майстра іконостаса з Поляни». Вважаємо доречним зауважити також і відмінності: більш площинно відтворені жовтуваті та сірі гірки-лещадки, а також нехарактерне для образів «кола майстра іконостаса з Поляни» оздоблення притворної планки у вигляді орнаменту з мотивом хрестів, тиснених у левкасі. Зазначений варіант декору є характерною ознакою, властивою для творів іншої популярної у 1550-х–1570-х роках майстерні, котру введено до наукового обігу як *самбірсько-дрогобицька*, або *самбірська* майстерня (Ярема, 2017, с. 475; Міляєва, Рішняк, Садова, 2019, с. 33).

З огляду на варіативність оздоби ікон «кола майстра іконостаса з Поляни», припускаємо, що орнаментальний мотив із хрестом в основі міг потрапити і до самбірсько-дрогобицької майстерні і засвоїтися у творах самбірсько-дрогобицького малярського кола.

Отже, храмовий образ «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви в Дрогобичі є непересічним взірцем іконопису в межах візантійського канону, що набуває фольклорної інтерпретації. Малярство ікони «Воздвиження Чесного Хреста» тяжіє до узагальнення, спрощення зображення постатей та впровадження яскравих колірних контрастів. З'ясовано, що характер декоративної оздоби полів ікони «Воздвиження Чесного Хреста» не може бути чинником датування у зазначеному випадку. За стилістикою досліджуваний образ виявляє аналогії з творами малярського осередку, відомого як «коло майстра іконостаса з Поляни». Подібність до оригінального трактування традиційної іконографії «Воздвиження Чесного Хреста» в однойменній іконі з Дрогобича простежуються також у нетипових композиційних рішеннях ікон празникового чину іконостаса церкви Покрови Пресвятої Богородиці в селі Поляна 1550–1560 років. Результати спостережень дають підстави погодитися з можливістю найпізнішого датування образу «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича – серединою XVI століття згідно з тезою М. Гелитович (Гелитович, 2014-б, с. 20).

Звернення до апокрифічної літератури як іконографічного джерела сюжету «Воздвиження Чесного Хреста» є притаманним для поствізантійського малярства. Так, до апокрифічних сюжетів належать «Наказ імператриці Олени відшукати Чесний Хрест», «Віднайдення трьох хрестів». Вчений о. Іштван Іванчо тлумачить цікавість східнохристиянського мистецтва до залучення незвичних тем як прагнення до повноти оповіді (Іванчо, 2009, с. 55–56). Л. Міляєва визначила як апокрифічний рідкісний епізод «Заслаб цар Костянтин» (іл. 106). Якщо рухатися зліва направо, то сцена «Заслаб цар Костянтин» є другою у нижньому регістрі.

Нами було встановлено, що події описаного епізоду можуть бути співвіднесені з текстом легенди «Donatio Constantini», оприлюдненої у VIII–IX століттях.

Наводимо відповідний фрагмент названого твору: « ...*Бо в той час, коли могутня й брудна проказа вразила всю плоть мого тіла, і доглядали за ним багато лікарів, які зібралися разом, і з жодним із них я не досяг здоров'я: сюди прийшли жерці Капітолію, порадивши мені, щоб на Капітолії була зроблена купіль і щоб я залив її кров'ю невинних немовлят; і що, якби я скупався в ній, поки вона була теплою, я міг би очиститися. І дуже багато невинних немовлят було зібрано разом згідно з їхніми словами, коли святотатські жерці язичників бажали, щоб вони були вбиті, а купіль була наповнена їхньою кров'ю: сприймаючи сльози матерів, я відразу ж огидився вчинком. І, змилосердившись над ними, я наказав повернути їм їхніх власних синів; і, давши їм носилки і дари, відіслав їх радіючи до своїх...*». (Henderson, 1910, p. 319–329).

Прикладом втілення наведеної легенди у малярстві є фрески 1247 року в каплиці Святого Сильвестра в монастирі Санті Кватро Коронаті (Santi Quattro Coronati) у Римі (іл. 107–109). Поява та побутування тексту легенди на теренах історичної Перемишльської єпархії може бути пов'язана із перекладом «Donatio Constantini» церковнослов'янською мовою з ініціативи митрополита Кипріяна Цамблака наприкінці XIV – на початку XV століття (Afanasyeva, 2019, p. 132).

Виокремимо напрями образних трансформацій українського малярства кінця XV – середини XVI століття, вияви котрих спостерігаємо в іконах з Дрогобиччини:

- збереження іконографічних і стилістичних засад через точне наслідування та відтворення взірцевих творів водночас зі спрощенням канону;
- застосування апокрифічних джерел, які збагачували традиційні сюжети та композиційну побудову творів;
- долучення до малярства західноєвропейських іконографічних елементів і формальних рішень (композиція, декоративні засади) зі збереженням орієнтації на канон східного християнства в іконописі (зазначена тенденція проявилася в оригінальній іконографії храмового образу «Святий Георгій Змієборець» кінця XV – початку XVI століття з однойменної церкви із села Ступниця).

Висновки до Розділу 3

Імовірно, спустошення міста татарами наприкінці XV століття унеможливило для нащадків відтворення найдавнішої «мистецької мапи» Дрогобича. Ми погоджуємося із думкою В. Свенціцької, підтриманою М. Гелитович, щодо існування малярського осередку, який був пов'язаний зі Спаським монастирем, збудованим князем Левом Даниловичем наприкінці XIII століття, звідки, ймовірно, походили найдавніші пам'ятки Дрогобиччини. Вірогідним є зв'язок Дрогобиччини із єпископськими центрами в Перемишлі та Старому Самборі. Вірогідним є також запропонований Л. Міляєвою шлях замовлення перемишльських творів для Дрогобиччини саме через Самбір. Найдавніші пам'ятки, що походять із теренів Дрогобиччини, вирізняють оригінальна стилістика та іконографія, що ускладнює процес систематизації та встановлення аналогій і пояснює умовність датування безперечно визначних творів.

Шанування уславлених іконописних образів майстрами та прагнення у найбільш точному варіанті створити список, на нашу думку, є показовим у випадку двох образів «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі та Старого Кропивника. Лаконічний образ Георгія Змієборця контрастує із менш вправною розлогою композицією його іконографічного наслідування в іконі зі Старого Кропивника, в якому риси святого Георгія набувають чуттєвості, притаманної для ремінісценцій палеологівського малярства Візантії. Ікона «Святий Георгій Змієборець» зі Станілі в парі з храмовим образом церкви Собору святих Йоакима і Ганни демонструють складний випадок щодо датування, яке балансує на зламі XIV–XV століть, а також на позиціях серединного положення між готизованим та візантинізованим началом українського середньовічного іконопису з теренів Західної України. Складно також оцінити місце образу «Святого Архангела Михаїла з діянями» із села Сторона в контексті українського іконопису XV століття, якщо враховувати «домонгольські» ремінісценції в стилістиці ікони. Однак перспективною видається датування твору початком XV століття як продовження міркувань М. Гелитович. Така атрибуція висвітлення пам'ятки в колі пізніших стилістично подібних творів XV століття дозволяє встановити зв'язок між найдавнішими пам'ятками з Дрогобиччини та іконами другої половини століття з теренів історичної Галичини, зокрема й належних до кола белзько-дрогобицького малярства.

Спорідненість стилістики, елементів іконографії та декору ікон є підставою для формулювання гіпотези щодо зв'язку образів белзько-дрогобицького малярства зі стилістикою «кола майстрів ікон з Жогатина, Ванівки і Здвижня». Вважаємо слушною думку щодо датування ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» із церкви Святих мироносиць міста Болехів раніше, ніж решту белзько-дрогобицьких пам'яток, тобто в межах XV століття, але не пізніше середини століття. Відповідно, ікони апостолів Петра і Павла із церкви Святої Параскеви, а також образ Йоана Предтечі із церкви Преображення Господнього у місті Белз можуть бути датовані другою половиною XV століття, ікони чину Моління із

церкви Воздвиження Чесного Хреста в місті Дрогобич доцільно також залишити в межах другої половини XV століття.

Датування другою половиною – кінцем XV століття видається можливим для атрибуції ікон «Свята великомучениця Параскева» із церкви Святого Миколая села Будешті Сусані та «Святий Йоан Предтеча» із церкви Святих архангелів Михаїла і Гавриїла села Бреб (повіт Марамуреш, Республіка Румунія). Ікона «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці на Самбірщині дотична до белзько-дрогобицького малярства (вірогідний первинний взірець для однойменного образу з Будешті Сусані), може бути широко датована другою половиною XV століття. Ми вважаємо, що загальне спрощення письма ікон «Свята великомучениця Параскева» з Будешті Сусані та «Святий Йоан Предтеча» з Бреба можна пояснити фаховим рівнем іконописця. Імовірно, активність белзько-дрогобицької майстерні хронологічно не виходить за межі початку XVI століття. З огляду на брак пам'яток, ми можемо лише формулювати припущення.

Наголосимо, що наразі збережено обмаль творів іконопису Дрогобиччини, кінця XV – початку XVI століття. Загалом характер малярства кінця XV – початку XVI століть із теренів сучасної Львівської області засвідчує новий етап загальностильової еволюції українського іконопису, ймовірно, викликаний згасанням художніх контактів із визначними візантійсько-балканськими осередками після припинення існування Візантійської імперії 1453 року. Припускаємо, що у руслі основних тенденцій українського іконопису кінця XV – початку XVI століття відбувався й розвиток іконопису Дрогобиччини.

ВИСНОВКИ

У результаті здійсненого дослідження було виявлено і схарактеризовано процес образних трансформацій в іконописі Дрогобиччини XV – початку XVI століття в контексті загальностильової еволюції українського іконопису вказаного періоду.

1. Аналіз історіографії за темою дисертаційного дослідження встановив перспективність наукового опрацювання збережених творів іконопису з теренів історичної Дрогобиччини XV – початку XVI століть, а також стилістично споріднених ікон XV–XVII століть, збережених як на території Дрогобиччини, так і за її межами. Встановлено, що найбільш повного мистецтвознавчого висвітлення набули найдавніші ікони з Дрогобиччини. Визначено потребу в уточненні найменування і обсягу окресленого доробку стилістичної групи ікон, до якої належать образи XV століття з теренів Дрогобиччини, а також стилістично споріднені твори. Виявлено актуальність систематизації історіографічних джерел із подальшим комплексним мистецтвознавчим дослідженням проблеми трансформації художніх образів в іконописі Дрогобиччини. Узагальнено і систематизовано тези щодо атрибуції і датування найдавніших ікон з Дрогобиччини.
2. Проаналізовано художньо-стилістичні характеристики українського іконопису XV – початку XVI століть в межах основних стилістичних груп. На основі збережених пам'яток окреслено мистецьку спадщину Дрогобиччини XV – початку XVI століть. Здійснено компаративний аналіз іконографії, рисунку, стильових особливостей ікон «Святий Георгій Змієборець» XIV століття із церкви Собору святих Йоакима і Ганни села Станіля Дрогобицького району (НМЛ ім. Андрея Шептицького), «Святий Георгій Змієборець» XV століття (?) із церкви Перенесення мощей святого Миколая села Старий Кропивник Дрогобицького району (ММАШ). Наведено додаткову аргументацію щодо датування ікони «Святий Георгій Змієборець» із села Старий Кропивник у межах XV століття.

3. Окреслено групу українських ікон, означену як *стилістичне коло белзько-дрогобицького малярства*. Висловлене твердження базується на дослідженні корпусу наявних пам'яток, брак збережених творів не дозволяє висловлювати остаточних тверджень. Виявлено визначальні риси манери майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Установлено, що найвиразнішим у плані стилістичної єдності й, вочевидь, найбільш ранньою в доробку майстерні белзько-дрогобицьких ікон є образ «Богородиця Одигітрія з похвалою» першої половини – середини XV століття із церкви Святих Жінок Мироносиць міста Болехів / села Грушів. Виокремлено почерки митців майстерні. Запропоновано гіпотезу щодо витоків оригінальної стилістики образів кола белзько-дрогобицького малярства від поєднання манери «кола майстрів ікон з Жогатина, Ванівки і Здвижня», а також умовно окресленої манери «майстра ікони “Преподобна Параскева з житієм” із села Тилич». Поєднання двох означених манер можна простежити в образних трансформаціях ікон «Нерукотворного Образу» XV століття з теренів історичної Галичини і Лемківщини. Серед виразних підтверджень означеного процесу можна виокремити сполуку двох зауважених манер у письмі лику «Нерукотворного Образу» XV століття із церкви Різдва Богородиці села Терло (НМЛ ім. Андрея Шептицького). Появу творів, позначених манерою «майстра ікони “Преподобна Параскева з житієм” із села Тилич» на теренах історичної Галичини і Лемківщини можна пов'язати з активною культурною діяльністю митрополита Григорія Цамблака у перших десятиліттях XV століття, який, імовірно, впроваджував культ преподобної Параскеви Тирновської на землях історичної Київської митрополії, а також, вірогідно, долучав майстрів із візантійсько-балканських теренів до творення церковного малярства. Актуалізовано гіпотезу про перебування Григорія Цамблака на посаді ігумена монастиря Високі Дечани поблизу міста Печ (частково визнана Республіка Косово) в контексті виявлення стилістичної спорідненості образів майстерні белзько-дрогобицьких ікон із фресковим опорядженням.

4. Сформульовано гіпотезу щодо розташування центру майстерні белзько-дрогобицьких ікон XV століття у місті Белз (сучасний Червоноградський район Львівської області) з огляду на довершеність ікон чину Моління другої половини XV століття названої майстерні, збережених у міських церквах Преображення Господнього, Святої Параскеви П'ятниці. Констатовано згасання художньої активності майстерні белзько-дрогобицьких ікон на початку XVI століття. Виявлено ремінісценції стилю майстерні белзько-дрогобицьких ікон в низці образів першої половини – кінця XVI століття, серед них чин Моління останньої чверті XVI століття із церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Наконечне Яворівського району Львівської області. Зв'язок майстрів іконостаса в селі Наконечне з художнім колом майстра Федуска з міста Самбора (сучасне місто Старий Самбір Львівської області) дає підстави також розвивати надалі гіпотезу Г. Друзюк і Л. Скопа про знаходження майстерні белзько-дрогобицьких ікон в історичному Самборі. З'ясовано застосування спільних «прорисів» для створення наступних ікон чину Моління другої половини XV століття із церкви Святої Параскеви П'ятниці міста Белз та із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі.
5. Установлено стилістичну спорідненість образів майстерні белзько-дрогобицьких ікон з іконописом історичної Південної Мармарощини XV століття (сучасний повіт Марамуреш, Румунія). Розвинено тезу мистецтвознавців А. Бабоша та А. Думітран про стилістичну подібність ікони «Свята Параскева з житієм» із села Кульчиці Самбірського району Львівської області з образом «Свята Параскева» із церкви Святого Миколая села Будешті Сусані. Належність образу «Свята Параскева з житієм» з Кульчиць до стилістичної групи майстерні белзько-дрогобицьких ікон зумовлює долучення ікони «Свята Параскева» з Будешті Сусані до названої стилістичної групи. У науковий обіг введено ікону «Святий Йоан Предтеча» із церкви Святих архангелів Михаїла і Гавриїла із села Бреб повіту Марамуреш (СММ). Встановлено стилістичну подібність ікони «Святий Йоан Предтеча» з села Бреб до малярства майстерні белзько-дрогобицьких ікон. Виявлено ремінісценції

стилю майстерні в іконі «Архангел Михаїл» кінця XVI століття із церкви Святого Миколая села Будешті Сусані, а також в образі «Свята Параскева» кінця XVI – початку XVII століття з теренів історичної Північної Трансильванії/Мармарощини (Колекція А. Слатіняну, НММР). Встановлено стилістичну спорідненість образа «Архангел Михаїл» з Будешті Сусані зі стилістичною групою кола майстра ікони «Преображення Господнє» із села Яблунів Львівської області другої половини XVI століття. Уточнено зміст напису на образі та його іконографічну програму. Здійснено висновок про зв'язок малярства історичної Галичини і Мармарощини XV–XVI століть.

6. Оприлюднено архівні матеріали НМЛ ім. Андрея Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, Музею «Дрогобиччина», особистого архіву мистецтвознавця Р. Біскупського, які відтворюють факти стосовно історії побутування, переміщення, реставрації та експонування збережених ікон чину Моління другої половини XV століття із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, музею «Дрогобиччина»). З'ясовано, що гіпотетична реконструкція первинної програми фрагментарно збереженого чину Моління другої половини XV століття із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (колекції музею «Дрогобиччина», ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького) можлива на основі встановлених іконографічних аналогій із такими творами декоративно-ужиткового мистецтва та іконопису з колекції НМЛ ім. Андрея Шептицького: гаптований чин Моління XV століття із церкви Святого Миколая міста Золочів Львівської області, а також ікони чину Моління кінця XV – початку XVI століття із церкви Святого Миколая села Тур'є Старосамбірського району Львівської області. Чин Моління з Дрогобича від початку був щонайменше одинадцятифігурним і містив такі образи: центральна композиція Пентаморфону («Христос Пантократор на престолі», фланкований образами «Архангел Михаїл» і «Архангел Гавриїл» та зображеннями «Пресвята Богородиця», «Святий Йоан Предтеча»), доповнена іконами «Апостол Петро», «Апостол Павло», «Святий Василій Великий», «Святий Йоан Златоуст», «Святий Миколай», «Святий Григорій Богослов». Додатковим аргументом на

доєднання до процесу реконструкції програми чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі фрагмента збереженого чину Моління із церкви Святого Миколая села Тур'є, датованого пізнішим часом (кінець XV – початок XVI століття) є виявлена подібність іконографії, декоративних елементів композиції, фактичних розмірів ікон чину Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі та образів Моління із церкви Святого Миколая із села Тур'є. Можливо, майстри чину Моління із села Тур'є, не надто віддаленого від Дрогобича, взорувалися на чин Моління із церкви Воздвиження Чесного Хреста. Виявлено умовність походження чину Моління, уведеного в науковий обіг як фрагмент автентичного опорядження дерев'яної церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Встановлено, що фактичні розміри іконостаса, до якого належав чин Моління другої половини XV століття з Дрогобича, не можуть бути співвіднесені з шириною вівтарного простору церкви Воздвиження Чесного Хреста, відбудованої у 1611–1613 роках. Відповідно, не відкидаємо можливості доповнення на основі складу чину Моління із села Тур'є первинної програми чину Моління другої половини XV століття, котрий доцільно називати таким, що був *збережений* в церкві Воздвиження Чесного Хреста міста Дрогобич. Гіпотетично можуть бути додані образи Києво-Печерських святих: «Святий Антоній», «Святий Феодосій», а також пустельників: «Святий Онуфрій», «Святий Марко Трацький».

7. Виявлено риси загальностильової еволюції українського іконопису XV століття з ознаками поступового входження західноєвропейських джерел іконографії поряд зі збереженням переважно візантинізованого спрямування іконопису. Зроблено висновок про трансформацію художніх образів в низці творів українського іконопису кінця XV – початку XVI століття як результат сприйняття імпульсу західноєвропейського релігійного мистецтва. Виразним взірцем образної трансформації в іконописі Дрогобиччини є храмова ікона «Святий Георгій Змієборець» XV – початку XVI століття з однойменної монастирської церкви в селі Ступниця. У названому творі образна мова

іконопису набуває синтетичного характеру з виокремленням таких іконографічних і стильових особливостей:

- наслідування іконографії популярного в західноєвропейському середньовічному мистецтві сюжету «Святий Георгій перемагає дракона» із твору Якова Ворагінського «Золота легенда»/ «Легенди про святих» XIII століття, ймовірним графічним прототипом можна вважати гравюру Мартіна Шонгауера «Святий Георгій, що побиває дракона» 1470–1491 років (Музей Метрополітен);
- впровадження прийомів письма, притаманних для Краківської/Малопольської школи цехового малярства XV–XVI століть із акцентованою православною символікою (зображення голгофського хреста);
- адаптація «готизованого» шрифту до відтворення написів на іконі церковнослов'янською мовою.

8. Зауважено збереження канонічної іконографії та стилістики в українському іконописі першої половини XVI століття, який у стильовому аспекті характеризується застиглістю і лапідарністю форм, що проілюстровано прикладом малярства «кола майстра іконостасу з села Поляна» першої половини – середини XVI століття. Доведено, що храмова ікона «Воздвиження Чесного Хреста» з однойменної церкви у місті Дрогобич, датована в межах від початку до середини XVI століття (музей «Дрогобиччина»), належить до «кола майстра іконостаса з села Поляна». Для названого стилістичного кола притаманне впровадження оригінальних іконографічних деталей. З'ясовано, що визначений як апокрифічний за сюжетом епізод «Заслаб цар Костянтин» в іконі «Воздвиження Чесного Хреста» з Дрогобича може бути співвіднесено із легендою про святого Сильвестра Папу Римського, викладеною у творі «Donatio Constantini» VIII–IX століть. Факт перекладу наприкінці XIV – на початку XV століття церковнослов'янською мовою тексту «Donatio Constantini» за ініціативи митрополита Кипріяна Цамблака є підтвердженням ймовірного використання зазначеного джерела в процесі оновлення традиційної іконографії українського іконопису XVI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Александрович, В. (1995). Українське малярство XIII–XV ст. Львів.
2. Александрович, В. (1996). Українське малярство в Перемишлі XIII – початку XVII ст. : головні проблеми історії. *Перемишль і Перемиська земля протягом віків*. Збірник наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством імені Т. Шевченка в Польщі 24–25 червня 1994 р. в Перемишлі. 38–52.
3. Александрович, В. (1998). Ікони першої половини XIV століття «Архангел Михаїл» та «Архангел Гавриїл» з церкви Святої Параскеви у Даляві. *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Т. 236, 41–75.
4. Александрович, В. (2001). Тур'ївська ікона святого великомученика Георгія з «Моління». *Київська Церква*. Ч. 2–3 (13–14), 212–221.
5. Александрович, В. (2003). «Стрітєння зі сценами життя Марії за Протоєвангелієм Якова» з церкви Собору Йоакима та Анни у Станілі (з колишнього Музею Духовної семінарії – Богословської академії у Львові). *Українська Греко-Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Матеріали II Міжнар. наук. конф., присвяченої 220-літтю Львівської Духовної семінарії. (2), 36–62.
6. Александрович, В. (2009). Українське малярство в Перемишлі XIII–початку XVII ст. : головні проблеми історії. *Хроніка-2000*. (80). Україна–Польща : діалог упродовж тисячоліть, 26–40.
7. Александрович, В. (2011). Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття. *Княжа доба : історія і культура*. (4), 154–179.
8. Александрович, В. (2011-а). Західноукраїнські ікони «мініатюрного стилю» – невідомий аспект мистецької культури XIII століття. *Княжа доба : історія і культура*. (5), 163–188.

9. Александрович, В., (2011-b). Ікони часів князя Лева Даниловича. *Україна в Центрально-Східній Європі*. (1), 307–326.
10. Александрович, В. (2012). Дві версії ікони кінного Святого Георгія з церкви Собору святих Йоакима і Ганни у Станілі та церкви Перенесення мощей Святого Миколая у Старому Кропивнику : іконографічний аспект дослідження. *Українське сакральне мистецтво з Колекції «Студіон»*, 10–19.
11. Александрович, В. (2012-a). Комплекс ікон передвітарної огорожі в українській церковній традиції княжої доби. *Християнська сакральна традиція : віра, духовність, мистецтво. Матеріали V Міжнародної наукової конференції м. Львів 23–24 листопада 2012 р.* 41–60.
12. Александрович, В. (2013). Найдавніші львівські ікони кінця XIV–XV ст. *Пам'ятки України. Історія та культура*. 8 (122), 2–9.
13. Александрович, В., (2014). Два стилі найстарших ікон Перемишля. *Княжа доба: історія і культура*. (8), 271–298.
14. Александрович, В. (2017). Що з науки Гомера не засвоюється навіть через три тисячі років... *Княжа доба: історія і культура*. (11), 196–251.
15. Белей, Л., Белей О. (2001). Старослов'янсько-український словник. Свічадо.
16. Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа (2007). Національний науково-дослідний реставраційний центр України.
17. Бойко, О., Петрик, В., Слободян, В. (2004). Белз. Фотоальбом. Літопис.
18. Бурковська, Л. (2017). Українські ікони із житійною історією XIV – XVI століть : особливості структурної побудови. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. (17), 35–47.
19. Верменич, Я. (2005). Західна Україна, як термін. *Енциклопедія історії України*: Т. 3: Е–Й. Наукова думка. http://www.history.org.ua/?termin=Zakhidna_Ukr_termin (2023, 15 липня).

- 20.Віднянський, С. (2005). *Закарпатська Україна, Закарпаття*. Енциклопедія історії України: Т. 3: Е–Й. Наукова думка. http://www.history.org.ua/?termin=Zakarpatska_Ukraina (2023, 16 червня).
- 21.Воздвиження Чесного Хреста – ICON.ORG.UA. (б. д.). Інтернет-галерея українського іконопису. <http://icon.org.ua/gallery/vozdvizhennya-chesnogo-hresta/> (2022, 1 лютого).
- 22.Вуйцик, В. (2004). Про датування церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Володимир Вуйцик. Вибрані праці : до 70-річчя від дня народження. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. (14), 185–189.
- 23.Гелитович, М. (2000). Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV–XVI ст. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.* (1), 57–69.
- 24.Гелитович, М. (2001). Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI століття : дис... канд. мистецтвознавства. Інститут народознавства НАН України.
- 25.Гелитович, М. (2003). Ікони XV – XVI століть з Белза (у колекції Національного музею у Львові). *Do piękna Nadprzyrodzonego : w 2 t. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego : referaty*. (Т. 1), 61–73.
- 26.Гелитович М. (2004). Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові). *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 17–18 kwietnia 2004 roku*. S. 57–132.
- 27.Гелитович М. (2017). Іконостас церкви Покрову Пресвятої Богородиці середини XVI століття із с. Поляна Львівської області : спроба реконструкції. *Студії мистецтвознавчі*. (4), 31–43.
- 28.Гелитович, М. (2005). Богородиця з Дитям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові). Свічадо.
- 29.Гелитович, М. (2005-а). Українські ікони «Спас у Славі». Друкарські куншти.

- 30.Гелитович, М. (2008-а). «Страсті Господні» з Жогатина. *Пам'ятки України : історія та культура*. (2), 64-67.
- 31.Гелитович, М. (2008). Святий Миколай з житієм. Свічадо.
- 32.Гелитович, М. (2010). Ікони Старосамбірщини XIV–XVI ст. (зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького). Свічадо.
- 33.Гелитович, М. (2014). Комплекс ікон XV–XVI століть із церкви Різдва Пресвятої Богородиці у Ванівці (зі збірки колишнього Музею Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові). *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. (10), 62–69.
34. Гелитович, М. (2014-а). Невідомі перлини українського іконопису. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. (10), 77–80.
- 35.Гелитович, М. (2014-б). Українські ікони XIII–початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького : альбом-кат. НМЛ ім. Андрея Шептицького; Майстер Книг.
- 36.Гелитович, М. (2019). Іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Наконечне – найповніший іконостасний ансамбль XVI століття. *Вісник ЛНАМ*. (39), 73–88. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-05>
- 37.Гординський, С. (1973). Українська ікона 12–18 сторіччя. Провидіння.
- 38.Грушевський, М. С. (1994). Історія України-Руси : В 11 т., 12 кн. Т. 5. Наукова думка. <http://litopys.org.ua/hrushrus/iur50605.htm> (2022, 20 червня).
- 39.Грешлик, В. (2019). Західні елементи в іконах Східної Словаччини. *IX Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія. Збірник наукових статей (До 100-річчя Національної академії наук України)*, 21–29.
- 40.Дмитрух, С. (2005). Українське сакральне мистецтво з Колекції «Студіон». Врятовані від загибелі і забуття. Частина 1. Гердан Графіка.
- 41.Дмитрух, С. (2012). Українське сакральне мистецтво з Колекції «Студіон». Свічадо.

42. Драган, М. (1970). Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть. Наукова думка.
43. Друзюк, Г., Скоп, Л. (1992). Історія іконостасу церкви Воздвиження 15–17 ст. м. Дрогобича. *Бойки*. (3), 3.
44. Друзюк-Скоп, Г., Скоп, Л. (1992). Історія іконостасу церкви Воздвиження XV–XVI ст. *Бойки*. (4), 12–13.
45. Евсеєва, Л., Кочетков, И., Сергеев, В. (1974). Живопись Древней Твери. Искусство.
46. Жолтовський, П. (1983). Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Наукова думка.
47. Закревська, Я. (2004). Гуцульщина. Енциклопедія історії України : Т. 2 : Г–Д. Наукова думка. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Guculshchyna> (2023, 16 червня).
48. Залозецький-Сас, В. (1939). Між Окцидентом і Візантією в історії українського мистецтва. *Мистецтво і культура*. (1). Перевидано: *Незалежний культурологічний часопис І* [онлайн]. 1996. (7), 50–61. <http://www.ji.lviv.ua/n7texts/zalozucky.htm> (2023, 10 червня).
49. Заяць, О. (2012). Громадяни Львова XIV–XVIII ст. : правовий статус, склад, походження. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України.
50. Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. (1967). Болгарский художник; Югославия и Нолит.
51. Керецман, Н.П. (2013). Середньовічна церква в термінах і назвах : Глосарій. ФОП А.Е.Бреза.
52. Коренюк, Ю. А. (1995). Фрески Софійського собору в Києві (технологія, техніка, деякі питання стилю, проблема майстрів). Автореферат дис. ... канд мистецтвознавства. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
53. Кржавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. (2004). Українське мистецтво : Навч. посібн. : У 3 ч. Ч. 2. Світ.

- 54.Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. (2005). Українське мистецтво : Навч. посібн. : У 3 ч. Ч. 3. Світ.
- 55.Іванчо, І. (2009). Ікона і літургія. Свічадо.
- 56.Інтернет-галерея українського іконопису – ICON.ORG.UA. (б. д.).
ICON.ORG.UA. <http://icon.org.ua/>.
- 57.Ісаєвич, Я. (2004). Галичина. *Енциклопедія історії України*: Т. 2: Г–Д. Наукова думка. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Galychyna> (2023, 16 червня).
- 58.Історія міст і сіл Української РСР: в 26 т. (1968). *Львівська область*. Голов. ред. Укр. рад. Енциклопедії АН УРСР. <http://ukrssr.com.ua/> (2023, 5 травня).
- 59.Кара-Васильєва, Т. (2008). Історія української вишивки. Мистецтво.
- 60.Косів, Р. (2019). Церковне мистецтво риботицького осередку 1670–1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості : дис... докт. мистецтвознавства. Львівська національна академія мистецтв.
- 61.Косів, Р. (2021). Українська іконографія Богородиці: посібник для студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування. Львівська національна академія мистецтв.
- 62.Коструба, Т. (1989). Белз і Белзька земля від найдавніших часів до 1772 року. Об'єднання надбужанців.
- 63.Коць-Григорчук, Л. (1990). Написи на творах українського середньовічного малярства (Лінгвістичне та палеографічне атрибутування). *Записки товариства імені Шевченка*. (Т. ССХХІ: Праці Філологічної секції), 210–236.
- 64.Коць-Григорчук, Л. (2011). Дипінті українських середньовічних ікон. Літопис.
- 65.Лазарев, В. Н. (1986). История византийской живописи. Искусство.
- 66.Леонт'єв, Д. (2010). Архітектура України. *Велика ілюстрована енциклопедія*. Веста.
- 67.Логвин, Г. (1963). Украинское искусство X–XVIII вв. Искусство.
- 68.Логвин, Г., Міляєва, Л., Свенціцька, В. (1976). Український середньовічний живопис : альбом. Мистецтво.
- 69.Лужницький, Г. (1954). Українська церква між Сходом і Заходом. Нарис історії української церкви. Провидіння.

70. Майоров, О. В. (2011). Галицько-волинський князь Роман Мстиславич. Володар, воїн, дипломат. У 2 т. Вид. Пшонківський.
71. Майоров, О. В. (2013). Єфросинія Галицька. Дочка візантійського імператора в Галицько-Волинській Русі: княгиня і черниця. Вид. Пшонківський О.В.
72. Майоров, А. В. Унікальна древнерусська ікона из собрания Львовского национального музея. Вопросы музеологии (2), 70-75.
73. Макар, Ю. (2009). Лемківщина. *Енциклопедія історії України* : Т. 6 : Ла-Мі. «Наукова думка». <http://www.history.org.ua/?termin=Lemkivschina> (2023, 16 травня).
74. Мельник, В. (2007). Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Лілея–НВ.
75. Михайлова, Р. (2018). Про наукові дефініції «мистецька» та «художня» школа. *Актуальні питання гуманітарних наук*. (Вип. 20, т. 3), 26–29. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.3/20.167500>
76. Міляєва Л. С. (1991). Українська ікона XI–XVI ст. Комплект репродукцій. Мистецтво.
77. Міляєва, Л. (2010). Розписи восьмерика і бані нави церкви Святого Георгія (Юрія) в Дрогобичі. *Студії мистецтвознавчі*. Чис. 4. (32), 72–101.
78. Міляєва Л. (1998). Фрески каплиці святої Трійці Люблінського замку і українське мистецтво. *Записки наукового товариства імені Тараса Шевченка*. Т. 236, 76–84.
79. Міляєва, Л. за участю Гелитович, М. (2007). Українська ікона XI–XVIII століть. Духовна спадщина України.
80. Міляєва, Л., Логвин, Г. (1963). Українське мистецтво XIV–першої половини XVII ст. Мистецтво.
81. Міляєва, Л., Садова, О., Рішняк, О. (2019). Церква Св. Юра в м. Дрогобичі (архітектура, малярство, реставрація). Київ.
82. Монич, О. (2008). Мараморошська святиня : нариси з історії Грушівського монастиря. ВАТ «Патент».

83. Мороз, Я. (2007). Культ Св. Параскеви в українській художній культурі пізнього Середньовіччя. *Мультиверсум. Філософський альманах : Зб. наук. пр.* (60), 159–169.
84. Овсійчук, В. (1996). Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. Ін-т народознавства НАН України.
85. Овсійчук, В., Кравич, Д. (2000). Оповідь про ікону. Ін-т народознавства НАН України.
86. Олсуфьев, Ю. А. (1928). Структура пробелов. Историко-иконологический этюд по памятникам соборания б. Троице-Сергиевой Лавры. Изд. Гос. Сергиевского историко-художеств. музея.
87. Откович, В., Пилип'юк, В. (1999). Українська ікона XIV–XVIII ст. Світло і тінь.
88. Паскалева, К. (1981). Иконы Болгарии. София-Пресс.
89. Приймич, М. (2017 а). Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVII – першої половини XX ст. : народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва. Монографія. Карпати.
90. Приймич, М. (2017). Церковний живопис Закарпаття : станк. та монумент. живопис іст. Закарпаття до першої пол. XX ст. : іст.-мистецтвознав. нариси. Карпати.
91. Пуцко В.Г. (2010). Иконопис. *Історія українського мистецтва: у 5 т. Т.2 : Мистецтво середніх віків.* НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. 929–950.
92. Пуцко, В. (2010). Мистецтвознавчі студії о. Володимира Яреми. *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Третє читання.* Музей «Дрогобиччина», Творче об'єднання «Кактус». 3–20.
93. Ростово-Суздальская живопись XII–XVI веков. (1970). Изобразительное искусство.
94. Русева, Р. (2009). Иконы из Болгарии XIII–XIX веков. Каталог выставки. Уникарт ЕООД.
95. Сакральне мистецтво з колекції «Студіон». Каталог творів XVI–XX ст. (2003). ПП «Фаріон».

96. Свенцицкая В., Петрушак П. (1992). Икона Сретения со сценами из жизни Марии конца XIV–нач. XV ст. *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник (1990)*. 211–224.
97. Свенцицкая, В. И. (1989). Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями» второй половины XIV века из села Сторонна на Бойковщине. *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник*, 192–205.
98. Свенцицкая, В. И. (1977). Мастер икон XV века из сел Ванівка и Здвужень. *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, 273–290.
99. Свенціцька В. І. (1983). Українське станкове малярство XIV–XVI ст. Традиції візантійського мистецтва. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*. 14–22.
100. Свенціцька, В. (1967). Живопис XIV–XVI ст. *Історія українського мистецтва : у 6-х томах. Т. 2. Мистецтво XIV - першої половини XVII століття*. Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві Державного комітету цивільного будівництва та архітектури при Держбуді СРСР, 208–274.
101. Свенціцька, В. (1989) Кризь віки. *Наука і культура. Україна : Щорічник. Знання*. (23), 478–491.
102. Свенціцька, В., Сидор, О. (1990). Спадщина віків : Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. Каменяр.
103. Свенціцький, І. (1929). Ікони Галицької України XV–XVI ст.
104. Сидор, О. (2003). Давня українська ікона із приватних збірок. РОДОВІД.
105. Сидор, О. (2012). Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво. Релігійне Товариство Українців Католиків «Св. Софія».
106. Симоненко, Р. Г. (2003). Буковина. *Енциклопедія історії України : Т. 1 : А–В*. Наукова думка. <http://www.history.org.ua/?termin=Bukovyna> (2023, 19 червня).

107. Скоп Л. (1998). Іконостас XV ст. у дрогобицькій церкві Воздвиження Чесного Хреста. *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання: матеріали виступів 23 червня 1998 р.*, 58–67.
108. Скоп Л. (2017). Датування галицьких ікон XIV–XVI століть. Нариси до методики атрибуції українського церковного малярства. Коло.
109. Скоп Л. А. (1997). Ікона «Воздвиження чесного хреста» п. 16 ст. з дрогобицької церкви Воздвиження. *Сакральне мистецтво Бойківщини*. 77–83.
110. Скоп, Л. (2013). Українське церковне малярство у Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII ст. Коло.
111. Словник термінів мистецтвознавця-експерта : для студентів спеціальності 6.020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво» спеціалізації «Мистецтвознавець-експерт». (2011). Уклад. : В. А. Сіверс, Б. О. Платонов, Н. І. Кравченко, П. В. Нестеренко, Г. М. Юхимець, Н. М. Ревенок, О. Д. Шпетна. НАКККіМ.
112. Смирнова, Э. С., Лаурина, В. К., Гордиенко Э. А. (1982). Живопись Великого Новгорода. XV век. Наука.
113. Соневицький, Л. (1955). Український Єпископат Перемиської і Холмської Єпархій в XV–XVI ст. ОО. Василіяни.
114. Степовик Д. (2004). Історія української ікони X – XX століть. Либідь.
115. Степовик, Д. В. (1975). Українсько-болгарські зв'язки. Наукова думка.
116. Сьомак О. (2021). Де знаходився центр белзько-дрогобицького малярського осередку XV століття? *Дев'яті Платонівські читання*. Тези доп. Міжнар. наук. конф. ФОП О. Лопатіна, 45–46.
117. Сьомак, О. (2023). Декоративізм ікон белзько-дрогобицької майстерні XV ст. : пошук джерел інспірації. *Перші Таранушенківські читання : матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 109–110.

118. Сьомак, О. Ю. (2023 а). Храмова ікона з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста початку/першої половини XVI ст. : стиль, майстерня. *Український мистецтвознавчий дискурс*. (1), 39–46.
119. Тимофієнко, В. І. (2002). Архітектура і монументальне мистецтво : Терміни та поняття. Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивархітектура.
120. Українська мова : енциклопедія (2004). «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. <http://litopys.org.ua/ukrmoiva/um152.htm> (2023, 8 січня).
121. *Українське народне малярство XIII–XX століть : Світ очима нар. митців : Альбом*. (В. Свенціцька, В. Откович) (1991). Мистецтво.
122. *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ : альбом* (2005). Галерея, Артания Нова.
123. Федак, М. (2021). Художньо-іконографічні особливості творів майстра ікони «Преображення Господнє» з церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці села Яблунів на Турківщині. *Народознавчі зошити*. №3 (159), 675–688. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.675>
124. Фенич, В. (2005). Заснування Мукачівської єпархії у XV ст. : історіографічні міфи та історичні реалії. *CARPATICA–КАРПАТИКА*. (32), 168–184.
125. Фенич, В. (2014). Галичина і Мукачівська єпархія (до 1771 р.). *Тисячоліття – Millenia : Науковий щорічник*. (1), 89–103.
126. Царенок, А. (2017). Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури. Десна Поліграф.
127. *Церковне мистецтво України : у 3-х т.* (2019). НАН України, Ін-т народознавства ; кол. авт. ; відп. ред. С. П. Павлюк. Т. II. Образотворче мистецтво. Фоліо.
128. Цимбаліста, М. (2009). Огляд найдавніших ікон Святої Параскеви з житієм у польських збірках. Апологет. Матеріали I Міжнародної наук. конференції м. Львів 23–24 листопада 2009 р., (1–4), 87–94.

129. Цимбаліста, М. (2011). До питання іконографії Святої Параскеви в українському іконописі кінця XIV – початку XVI ст. (на прикладі пам'яток зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького). *Літопис Національного музею у Львові*. 8 (13), 140–152.
130. Цитович, В. І. (2018). Експертиза творів образотворчого мистецтва : живопис (методологія та практика) : навч. посіб. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
131. Шамардина Н. В. (1992). «Умиление» из Стороневичей (к вопросу о перемышльской школе иконописи). *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник (1990)*. 225–234.
132. Шараневич, І. І. (1863). Історія Галицько-Володимирської Русі от найдавніших времен до року 1453. Печ. Ин-та Ставропиг. <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000880> (2023, 17 червня).
133. Шевчук, І. (2000). Проблема походження і типи композиції Деісусного чину. *Магістеріум. Вип. 5. Культурологія*. 76–82.
134. Шедевры древнерусской живописи. (1971). Советский художник.
135. Школьна, О. (2020). Методологічні засади здійснення наукового дослідження за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 1, 54–62.
136. Шпик, І. (2011). Болгарські іконографічні традиції в українському малярстві (остання третина XIII–перша половина XVI ст.). *Проблеми слов'янознавства*. (60), 47–58.
137. Євангеліє апракос повний (Оршанське Євангеліє) : <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000026> (2023, 3 липня).
138. Ярема, В. (2005). Іконопис Західної України XII – XV ст. Друкарські куншти.
139. Ярема, В. (2017). Іконопис Західної України XVI – поч. XVII ст. Друкарські куншти.

140. Afanasyeva, T. I. (2019). Donatio Constantini in Slavic Translations of the 14th and 15th cent.: On the Problem of Dating and Localization. *Slověne*, Vol. 8 (1), 109–133. DOI: 10.31168/2305-6754.2019.8.1.4
141. Baboș, A. (1996). Maramureș Medieval Wooden churches. *Revista Monumentelor Istorice*. (1–2), 53.
142. Baboș, A. (2000). Three Centuries of Carpentering Churches. A chronological approach to the sacred wooden architecture of Maramureș. Lund University.
143. Biskupski, R. (1971). Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku. *Materiały Muzeum. Budownictwa Ludowego w Sanoku*. (14), 35–53.
144. Biskupski, R. (1991). Ikony w zbiorach polskich. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
145. Byzantine Painter. The Presentation in the Temple. (б. д.).The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435828> (2022, 10 жовтня).
146. Ciobanu, C. I., Staviță, T. (2000). Icoane vechi din colecții basarabene. Editura Arc.
147. Deluga W. (2019). Ukrainian Painting Between the Byzantine and Latin Traditions. Archeobooks.
148. Deluga, W. (2008). La peinture iconique en Ruthénie appartenant à la Couronne de Pologne au XVe et XVIe siècles. *Nis And Byzantium*. (VI), 315–326.
149. Dobrowolski, T. (1973). Ze studiów nad ikonografią patrona rycerstwa. *Folia Historiae Artium* (IX), 45–72. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20357#0053>
150. Dumitran, A. (2022). Ipoteze de lucru în legătură cu câteva icoane din Transilvania și Maramureș. *De-a XVIII-a ediție a Sesiunii de comunicări științifice «Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România»*. Muzeul Național de Artă al României. 28-29 aprilie 2022.
151. Dumitran, A., Somak, O. (2023). Tripticul Deisis de la Muzeul Național Brukenthal. *Brukenthal : Ars et Historia : Simposionul International Anual al Muzeul Național Brukenthal*, 51–68.
152. Efremov, A. (2002). Icoane românești. Editura Meridiane.

153. Encyclopedia of Rusyn history and culture. (2005). University of Toronto Press.
154. Georgievski, M. (1999). Icon Gallery – Ohrid. Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum–Ohrid.
155. Nelson, R. S. (1981). A Thirteenth-Century Byzantine Miniature in the Vatican Library. *Gesta* (20), 213-222.
156. Parpulov, G. (2023, 3 червня). A Ruthenian Icon in London. Mapping Eastern Europe in the 13th–17th Centuries.
<https://mappingeasterneurope.princeton.edu/item/a-ruthenian-icon-in-london.html>
(2023, 8 липня).
157. Gumińska, B. (2008) Galeria «Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej». Przewodnik. Wyd. ang. : eadem, Gallery.
158. Gumińska, B. (2010) Ikony od XV do XVIII wieku. Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja Książąt Czartoryskich.
159. Giemza J. (2023). Cerkwie i ikony Lemkowszczyzny. Libra.
160. Grządziela, R. (1974). Twórczość malarza ikon z Żohatyna. *Folia Historiae Artium* (X), 51–80. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20356.6>
161. Grządziela, R. (1994). Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI wieku. *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*. (2), 207–267.
162. Henderson, E. F. (1910) Select Historical Documents of the Middle Ages. George Bell, 319-329. <https://sourcebooks.fordham.edu/source/donatconst.asp> (2023, 4 березня).
163. Ikony ze zbiorów Muzeum okregowego w Przemyślu (1981). Krajowa Agencja wydawnicza w Krakowie.
164. Janocha, M. (2018). Ikony w Polsce. Od велике średniowiecza do współczesności. ARKADY.
165. Kłosińska, J. (1973). Ikony. Katalogi zbiorów. Tom 1. Muzeum Narodowe w Krakowie.
166. Kłosińska, J. (1989). Icons from Poland. Arkady Publishers.

167. Kruk, M. P. (2000). *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
168. Kruk, M. P. (2019). *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*. T. 1. Katalog. Muzeum Narodowe w Krakowie.
169. Lymberopoulou, A., Duits, R. (2016). *Byzantine art and Renaissance Europe*. Taylor & Francis.
170. Internet History Sourcebooks : Medieval Sourcebook. (1996, 23 листопада). <https://sourcebooks.fordham.edu/source/donatconst.asp> (2023, 6 серпня).
171. Nicolescu, C. (1976). *Icoane vechi Romanesti*. Editura Meridiane.
172. Peers, A. P. (1986). *The iconography of the Archangel Michael on Byzantine Icons. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts*.
173. Popova, O. (1975). *Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle*. Éditions d'art Aurore.
174. Porumb M. (1998). *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania*. Sec. XIII–XVIII. Editura Academiei Române.
175. Porumb, M. (1975). *Icoane din Maramureș*. Editura Dacia.
176. Puskás, B. (2008). *A görög katolikus egyház művészete a történelmi Magyarországon*. Hagyomány és megújulás. Magyar Képek.
177. Raffelsperger, R. (1846) *Karte des Königreiches Galizien*. *Forgotten Galicia – Historical Maps of Galicia (1775–1918)*. (2018, 5 лютого). *Forgotten Galicia*. <https://forgottengalicia.com/historical-maps-of-galicia-1775-1918/> (2022, 1 жовтня).
178. Somak, O., Mazur, V. (2022). Компаративний аналіз деісусних ікон XV століття з Белза та Дрогобича. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, (32), 147–155. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>
179. Томић-Ђурић, М. (2019). *Фреске Марковог манастира*. Балканолошки институт САНУ ; Архиепископија охридска и Митрополија скопска.
180. Véghseő, T. (2020). *Az ungvári unió előzményei, létrejötte, eredménye. Orcád Világossága Görögkatolikusok Magyarországon*. Metropólia ; A szerzők, 38–53.

181. Virgin and Child with Archangels. The Courtauld Gallery Collection. <https://gallerycollections.courtauld.ac.uk/object-p-1932-sc-386> (2022, 1 січня).
182. Zamek w Olesku : Przewodnik. (2009). «Centrum Europy».

Архівні джерела

183. Biskupski, R., Archiwum /w/ Archiwum Cerkiewne, zespół archiwalny : Archiwum Romualda Biskupskiego, www.archiwum-cerkiewne-online.pl (2023, 19 серпня).

Фондовий архів музею «Дрогобиччина», м. Дрогобич (Україна)

184. Інвентарна книга Дрогобицького краєзнавчого музею. Група – «ікони», шифр – «і». (з 1 по 273). Дрогобич, 15.09.1981 – 16.07.1997. Музей «Дрогобиччина». Од. збер. 4438.
185. Інвентарна картка І-193. (1992, червень). *Дрогобицький краєзнавчий музей.*

Фондовий архів НМЛ ім. Андрея Шептицького, м. Львів (Україна)

186. Інвентарна книга тимчасового вступу №1 (від №1 до №7054). Поч. 1 червня 1970 р., закінчено 8 квітня 1987 р. Міністерство культури УРСР, Львівський музей українського мистецтва, арк. 25–26.

Фондовий архів ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, м. Львів (Україна)

187. Львівська картинна галерея. Міністерство культури УРСР. Інвентарна книга експонатів (живопис). Т. 30. №№ 5488–5624. Фонд. Опис. №3. Справа №30. Розпочато 28. 09. 1981. Закінчено 2.02.1983. На 101 аркуші.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЬОМАК ОКСАНА ЮРІЇВНА

Прим. № 1
УДК 75.046 (477.83-21) «13/15»

ДИСЕРТАЦІЯ

ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ
В РУСЛІ ЗАГАЛЬНОСТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ
ІКОНОПISУ ДРОГОБИЧЧИНИ
XV – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ

ДОДАТКИ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ О. Ю. Сьомак

Науковий керівник
Мазур Вікторія Павлівна
доцент, кандидат мистецтвознавства

ДОДАТОК А

Список ілюстрацій

1. Дрогобич на мапі Руського і Белзького воєводства Гійома Сансона 1701 р. Файл:Russie Rouge, 1701.jpg – Вікіпедія [Зображення]. (2023). Вікіпедія. https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Russie_Rouge,_1701.jpg.
2. Дрогобич на мапі важливих осередків українського іконопису (Гординський, 1973, с. 6).
3. Мапа сучасної Львівської області України. Дрогобич, Дрогобицький район. Карта Дрогобицького району. Дрогобиччина – новини краю [Зображення]. (2013). Дрогобиччина – новини краю | Інформаційний портал Дрогобицького району. https://d-nk.com.ua/fotogalereya/karta_drog_rajon1/.
4. Населені пункти історичної Мармароцини і Галичини, пов'язані зі стилістичною групою белзько-дрогобицького малярства. Forgotten Galicia - Historical Maps of Galicia (1775-1918). (2018, 5 лютого). Forgotten Galicia. <https://forgottengalicia.com/historical-maps-of-galicia-1775-1918/>.
5. Церква Воздвиження Чесного Хреста у м. Дрогобич. [Зображення]. (б. д.). Дрогобиччина. Вікова спадщина. https://drohobychyna.com.ua/icache/gallery/8_800x600.GIF
6. Церква Святої Параскеви П'ятниці у м. Белз. Учасники проєктів Вікімедіа. (2015). Церква Святої Параскеви (Белз) – Вікіпедія [Зображення]. Вікіпедія. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Церква_Святої_Параскеви_\(Белз\)#/media/Файл:Церква_Параскеви_Белз.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/Церква_Святої_Параскеви_(Белз)#/media/Файл:Церква_Параскеви_Белз.jpg).
7. Церква Св. Миколая в с. Будешті Сусані, повіт Марамуреш, Румунія. Contributors to Wikimedia projects. (2008с). *Biserica de lemn din Budești Susani* – *Wikipedia* [Зображення]. https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_de_lemn_din_Budești_Susani#/media/Fișier:Biserica_de_lemn_din_Budești_Susani.jpg.

8. Церква Св. архангелів Михаїла і Гавриїла с. Бреб повіту Марамуреш, Румунія. Contributors to Wikimedia projects. (2007). *Ocna Șugatag – Wikipedia* [Зображення]. Wikipedia, the free encyclopedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Ocna_Șugatag#/media/File:RO_MM_Breb_62.jpg
9. Графічні схеми орнаментативні німбів на іконах XV ст. (Драган, 1970, с. 12).
10. Ікона «Апостол Петро». Фрагмент із карбованим і гравійованим декором німбу. З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Фото автора.
11. Ікона «Архангел Михаїл». Фрагмент із карбованим і гравійованим декором німбу. З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Фото автора.
12. Ікона «Спас Нерукотворний» з церкви Різдва Богородиці с. Ванівка. Фрагмент. XV ст. НМЛ ім. Андрея Шептицького (Гелитович, 2014-b, с. 97).
13. Ікона «Богородиця з Дітям» з с. Длуге (пол. Długie). Фрагмент. Остання чверть XV ст. ІМС. (2023, 1 червня). *Oblicze Matki Boskiej – fragment ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem, 4. ćwierć XV w., Długie, tempera na gruncie kredowym; dwie deski lipowe wzmocnione dwoma listwami wprowadzonymi z prawego boku podobrazia, 125 x 115 x 2,5 cm, nr inw. MHS/S/3409; dawny nr 944 (zbiory muzeum Historycznego w Sanoku)*. [Долучено зображення]. Facebook.
https://www.facebook.com/muzeumhistoryczne.wsanoku/photos/pb.100064616744978.-2207520000/2433487743453555/?type=3&locale=pl_PL
14. Ікона «Богородиця Одигітрія». XV ст. З монастиря Святої Катерини на горі Синай (Арабська Республіка Єгипет). Фотоархів експедицій Мічиган-Принстон-Олександрія на гору Синай у 1950–1960 рр. Колекція візуальних ресурсів Принстонського університету та Університету Мічиган, США. Фото надано Джулією Гірхарт (Julia Gearhart).
15. Ікона «Святий Георгій Змієборець». Остання чверть XIV ст. З церкви Собору свв. Йоакима і Ганни с. Станія Дрогобицького району Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Юрій Змієборець - ICON.ORG.UA. (б. д.)* ICON.ORG.UA. <http://icon.org.ua/gallery/yuriy-zmiyeborets/>.

16. Ікона «Святий Георгій Змієборець». XV ст. З церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської обл. ММАШ. *Юрій Змієборець – ICON.ORG.UA.* (б. д.) [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/yuriy-zmiyeborets/](http://icon.org.ua/gallery/yuriy-zmiyeborets/).
17. Ікона «Чудо Святого Георгія про змія». XIV–XV ст. З с. Іллінський Погост Архангельської обл. РФ. Британський музей, Лондон. *icon; painting | British Museum.* (б. д.). The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1986-0603-1.
18. Зіставлення малюнків та вимірів ікони «Святий Георгій Змієборець» з церкви Собору святих Йоакима і Ганни с. Станія і образу «Святий Георгій Змієборець» з церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської обл. (Александрович, 2012, с. 13).
19. Ікона «Собор святих Йоакима і Ганни». Кін. XIV – початок XV ст. З церкви Собору свв. Йоакима і Анни с. Станія Дрогобицького району Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Яким і Анна – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/yakym-i-anna/](http://icon.org.ua/gallery/yakym-i-anna/).
20. Ікона «Собор святих Йоакима і Ганни». Фрагмент середника образу. Кін. XIV – початок XV ст. З церкви Собору свв. Йоакима і Анни с. Станія Дрогобицького району Львівської обл. (Гелитович, 2014-b, с. 39).
21. Ікона «Преображення Господнє». XIV ст. З церкви Собору Пресв. Богородиці с. Бусовисько Старосамбірського району Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Преображення – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/preobrazhennya/](http://icon.org.ua/gallery/preobrazhennya/).
22. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Початок XV ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Архистратиг Михаїл – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/arhistratig-mihayil/](http://icon.org.ua/gallery/arhistratig-mihayil/).
23. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Фрагмент сцени «Вигнання Адама і Єви з Раю». Початок XV ст. (?) З церкви Св. Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл. (Гелитович, 2014-b, с. 65).

24. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Початок XV ст. (?) Фрагмент сцени «Жертвоприношення Авраама» і супровідного тексту, розташованого у середнику образу. З церкви Св. Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл. (Откович, Пилип'юк, 1999, с. 16).
25. Майстер Георгій. Ікона «Святий Іоанн Предтеча з житієм». 1562–1572 рр. (За А. Думітран). З церкви Св. Миколая с. Будешті Джосані повіту Марамуреш (Румунія). Фото А. Думітран.
26. Майстер Георгій. Ікона «Святий Йоан Предтеча з житієм». 1562–1572 рр. Фрагмент тексту, розміщеного в середнику образу. З церкви Св. Миколая с. Будешті Джосані повіту Марамуреш (Румунія). Фото А. Думітран.
27. Ікона «Христос Пантократор (Премудрість Божа)». Кінець XIV ст. З церкви Св. Софії у Салоніках. Музей візантійської культури у Салоніках, Греція. *Icon of Christ Pantokrator (the Wisdom of God)* – (б. д.). МВР. <https://www.mbp.gr/en/exhibit/eikona-o-christos-pantokratoras-i-sofi/>.
28. Ікона «Христос Пантократор» з с. Вуйське (пол. Wujskie), др. пол. XV ст. Фрагмент. ІМС, Республіка Польща. *Ikona Chrystusa Pantokratora – fragment ikony z półpostacią Chrystusa, 2. połowa XV w., Wujskie, tempera na gruncie kredowym; dwie deski lipowe podobrazia wzmocnione dwoma listwami wpuszczonymi przez całą jego szerokość, 101,5 x 65 x 2,5 cm, nr inw. MHS/S/3403 (zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku)*. [Долучено зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/photo/?fbid=2430422187093444&set=pb.100064616744978.-2207520000&locale=pl_PL.
29. Ікона «Святий Йоан Златоуст». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 x 49 см. Музей «Дрогобиччина». Фото надано О. Садовою.
30. Ікона «Святий Миколай». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 x 42 см. Музей «Дрогобиччина». Фото надано О. Садовою.
31. Ікона «Апостол Петро». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 93 x 50 см. Музей

- «Дрогобиччина». *Петро* - *ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*.
<http://icon.org.ua/gallery/petro/>.
32. Ікона «Архангел Михаїл». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 93 х 50 х 3 см. Музей «Дрогобиччина».
33. Ікона «Йоан Предтеча». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера.
34. Ікона «Апостол Павло». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 х 41 см. Музей «Дрогобиччина». *Павло* – *ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*.
<http://icon.org.ua/gallery/pavlo/>.
35. Ікона «Апостол Петро». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Святої Параскеви П'ятниці в м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 96 х 44.7 см. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. Фото : В. Сьомак.
36. Ікона «Апостол Павло». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Святої Параскеви П'ятниці в м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 95 х 43.5 см. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. Фото : В. Сьомак.
37. Ікона «Йоан Предтеча». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Преображення Господнього м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 94 х 39 х 3 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького. Фото надано М. Гелитович.
38. Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». XV ст. З церкви Свв. Жінок Мироносиць м. Болахів Івано-Франківської обл. / з с. Грушів Дрогобицького району Львівської обл. (за В. Свенціцькою). НМЛ ім. Андрея Шептицького.
Богородиця з похвалою – *ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*.
<http://icon.org.ua/gallery/bogorodytsya-z-pohvaloyu/>.
39. Ікона «Богородиця Одигітрія Дорогобузька». Фрагмент автентичного образу, перенесений на нову основу. Кінець XIII – перша половина XIV ст. З церкви

- Успіння Пресв. Богородиці с. Дорогобуж Рівненської обл. РКМ (Міляєва & Гелитович, 2007, іл. 22).
40. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів, Йоана Предтечі і пророків». Фрагмент. XV ст. *The Virgin and Child, Saint John the Baptist and Prophets – Objects – National Gallery of Ireland*. (б. д.). Categories – National Gallery of Ireland. <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/3912/the-virgin-and-child-saint-john-the-baptist-and-prophets>.
41. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». XV ст. З с. Овчари (Рихвальд). Дошка, темпера. 114 x 83 см. МНАС, Республіка Польща. Фото надано Кінгою Уляш (Kinga Uliasz).
42. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». Походження невідоме. Дошка, темпера. 115 x 82.5 см. НМК, Республіка Польща. Muzeum Narodowe w Krakowie - zbiory cyfrowe. (б. д.). Muzeum Narodowe w Krakowie - zbiory cyfrowe. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/45765>.
43. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». Друга половина XV ст. Походження невідоме. Дошка, темпера. 107 x 74 см. Інститут мистецтв Курто. Лондон, Велика Британія. *Virgin and Child with Archangels | The Courtauld Gallery Collection Online*. (б. д.). Home | The Courtauld Gallery Collection Online. <https://gallerycollections.courtauld.ac.uk/object-p-1932-sc-386>.
44. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Друга пол. XV ст. з с. Нагоряни Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща. МНАС. Фото надано МНАС. Фото надано К. Уляш.
45. Ікона «Христос Пантократор» з церкви Кузьми і Дем'яна с. Милик у гміні Мушина Новосондецького повіту Малопольського воєводства (Республіка Польща). Дошка, темпера. 130 x 63.5 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Христос Пантократор намісний - ICON.ORG.UA*. (б. д.). ICON.ORG.UA. <http://icon.org.ua/gallery/hrystos-pantokrator-namisnyj/>.
46. Ікона «Преподобна Параскева з житієм». Бл. 1470 р. (?) Із церкви святих Кузьми і Дем'яна с. Тилич (с. Мушина Новосондецького повіту), Республіка

Польща. 140.5 x 92 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького (Гелитович, 2014-б, кат. 53).

47.Збережені образи чину Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі. Друга пол. XV ст. (а). Колаж автора.

Зіставлення рисунку ікон «Апостол Петро» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б). Макет Олександра Блонського.

Зіставлення рисунку ікон «Апостол Павло» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (в). Макет О. Блонського.

Зіставлення рисунку ікон «Св. Йоан Предтеча» з церкви Преображення Господнього м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (г). Макет О. Блонського. Макет-реконструкція О. Блонського.

48.Гаптований чин Моління з церкви Святого Миколая м. Золочів Львівської області. Серед. XV ст. НМЛ ім. Андрея Шептицького.

https://scontent.fdnk4-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/117594515_10159391633470579_5833100290472207102_n.jpg?nc_cat=102&ccb=1-7&nc_sid=730e14&nc_ohc=Rdcyh9_95vIAX99M-OQ&nc_ht=scontent.fdnk4-1.fna&oh=00_AfCsSANGhUk_c7us-QA8fOCMHj29NMUq0p65E9eMp4hQ0g&oe=652FFD16.

49.Ікона «Апостол Павло» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького (Гелитович, 2014-б, кат. 72).

50.Ікона «Святий Йоан Предтеча» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького.

51.Ікона «Святий Василій» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Василій Великий – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/vasiliy-velikiy/](http://icon.org.ua/gallery/vasiliy-velikiy/).

52. Ікона «Святий Антоній» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Антоній Великий – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/antony-velikiy/](http://icon.org.ua/gallery/antony-velikiy/).
53. Ікона «Святий Онуфрій» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл. Збірка В. Вітрука. *Онуфрій Великий – ICON.ORG.UA.* (б. д.). [ICON.ORG.UA. http://icon.org.ua/gallery/onufriy-velikiy/](http://icon.org.ua/gallery/onufriy-velikiy/).
54. Ікони «Святий Йоан Златоуст» і «Апостол Павло» в інтер’єрі церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (?) Фото Р. Біскупського. *Archiwistyka Społeczna* (б. д.). Strona w przygotowaniu ...
<http://serwer1363362.home.pl/edziedzictwo/archiwistyka/Biskupski/index.html>.
55. Ікона «Святий Миколай». Дзеркальне відображення фото в інтер’єрі церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (?) Фото Р. Біскупського. *Archiwistyka Społeczna* (б. д.). Strona w przygotowaniu...
<http://serwer1363362.home.pl/edziedzictwo/archiwistyka/Biskupski/index.html>.
56. Ікона «Апостол Петро» з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Фото твору з ділянками розкриття фарбового шару. Фото надано М. Русин.
57. Фрагменти із зображенням оздобу позему ікон «Апостол Павло» з церкви Св. Параскеви П’ятниці м. Белз і «Св. Йоан Предтеча» з церкви Преображення Господнього м. Белз.
58. Зіставлення фрагментів ікон «Апостол Петро» з церкви Святої Параскеви П’ятниці м. Белз (а, в) і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б, г). Фото автора.
59. Зіставлення фрагментів ікон «Апостол Павло» з церкви Святої Параскеви П’ятниці м. Белз (а) і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б). Фото автора.
60. Зіставлення ікон «Св. Йоан Предтеча» з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич і церкви Преображення Господнього м. Белз.

61. Ікона «Свята Параскева з житієм». XV ст. З невідомої каплиці с. Кульчиці Самбірського району Львівської обл. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. *Параскева – ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/paraskeva/>.
62. Ікона «Нерукотворний Образ». З с. Овчари (Рихвальд). Дошка, темпера. 43.5 x 69 см. МЗЛ. Республіка Польща. Фото надано Я. Гемзою.
63. Ікона «Нерукотворний Образ». Поч. XVI ст. З с. Коростно (Республіка Польща). Дошка, темпера. 46.5 x 62.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Спас Нерукотворний – ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvorniy/>.
64. Ікона «Нерукотворний Образ». XV ст. З церкви Різдва Богородиці с. Терло Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Спас Нерукотворний – ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvorniy/>.
65. Ікона «Преподобна Параскева Тирновська з житієм» невідомого походження. Дошка, темпера. З Лемківщини. XV ст. (а). Фрагмент сцени «Різдво святої Параскеви» (б). НМВ, Республіка Польща. Фото надані д-ром Марціном Карчевським (Dr. Marcin Karczewski).
66. Ікона «Святі Кузьма і Дем'ян з житієм». З с. Яблуниця Руська. Др. половина XV ст. МНАС, Республіка Польща. Фото надано К. Уляш.
67. Ікона «Святий Миколай з житієм». Кінець XV ст. З Перемишльщини. НМК. *Muzeum Narodowe w Krakowie – zbiory cyfrowe*. (б. д.). *Muzeum Narodowe w Krakowie – zbiory cyfrowe*. <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/146093>.
68. Ікона «Спас Нерукотворний» з с. Велике. НМПЗ, м. Перемишль. (Ikony ze zbiorów Muzeum okregowego w Przemyślu, 1981, kat. 4).
69. Ікона «Святий Петро». Константинополь (?) Бл. 1320 р. Дошка, темпера. 68.7 x 50.6 см. Британський музей, Лондон. *icon | British Museum*. (б. д.). The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1983-0401-1.
70. Мозаїка «Апостоли Іоанн, Андрій, Петро». Фрагмент. Перша половина XII ст. Каплиця дель Сакраменто в соборі ді Сан Джусто (Basilica cattedrale di San

Giusto Martire). Триєст, Республіка Італія. *File: Trieste, cattedrale di san giusto, interno, abside di maria o del sacramento, mosaici veneto-ravennati del xii secolo, 09 apostoli.jpg* – *Wikimedia Commons*. (б. д.). *Wikimedia Commons*. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trieste, cattedrale di san giusto, interno, abside di maria o del sacramento, mosaici veneto-ravennati del xii secolo, 09 apostoli.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trieste,_cattedrale_di_san_giusto,_interno,_abside_di_maria_o_del_sacramento,_mosaici_veneto-ravennati_del_xii_secolo,_09_apostoli.jpg).

71. Мініатюра «Пророк Амос». З Ватиканського кодексу Пророків (Vat. gr. 1153). Серед. XIII ст. Ватиканська Апостольська бібліотека, місто-держава Ватикан. *DigiVatLib*. (б. д.). *DigiVatLib*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1153.
72. Мініатюра «Пророк Захарія». З Ватиканського кодексу Пророків (Vat. gr. 1153). Серед. XIII ст. Ватиканська Апостольська бібліотека, місто-держава Ватикан. *DigiVatLib*. (б. д.). *DigiVatLib*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1153.
73. Ікона «Христос Пантократор на престолі». Друга половина XV ст. З церкви Св. Миколая с. Сторона (Дрогобицький район Львівської обл.) Дошка, темпера. 112 x 82 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.
74. Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». Фрагмент. XVI ст. З с. Веремінь, ІМС, Республіка Польща. (2023, 20 травня). *Oblicze Matki Boskiej, fragment z ikony Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachima i Anny, 2. połowa XVI w., Weremień, tempera na gruncie kredowym; dwie deski lipowe wzmocnione listwami konstrukcyjnymi, 107 x 82 x 2,5 cm, nr inw. MHS/S/3414 (zbiory muzeum Historycznego w Sanoku)*. [Долучено зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=555395599957660&set=pb.100064616744978.-2207520000&type=3&locale=pl_PL.
75. Мініатюра «Пророк Захарія». З Ватиканського кодексу Пророків (Vat. gr. 1153). Серед. XIII ст. Ватиканська Апостольська бібліотека, місто-держава Ватикан. *DigiVatLib*. (б. д.). *DigiVatLib*. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1153.
76. Ікона «Спас Нерукотворний» з с. Терло Львівської обл. *Спас Нерукотворний - ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvorniyy/>. (Откович & Пилип'юк, 1999, с. 22).

77. Ікона «Спас Пантократор (Триморфон «Моління»)). Остання чверть XV ст.(?) З церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Старичі (Яворівського району Львівської обл.) НМЛ ім. Андрея Шептицького (Гелитович, 2014-б, кат. 30).
78. Ікона «Святий архангел Михаїл і святий Георгій». З церкви Покрову Пресв. Богородиці с. Шляхтова, Лемківщина (Новоторзький повіт Малопольського воєводства Республіки Польща). НМЛ ім. Андрея Шептицького (Сакральне мистецтво у колекції «Студіон», 2008, с. 53).
79. Ікона «Богородиця Одигітрія» з с. Костарівці. Др. пол. XVI ст. ІМС (Республіка Польща). Muzeum Historyczne W Sanoku. (2023, 10 березня). *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii, 2. połowa XVI w., Kostarowce, tempera na gruncie kredowym; dwie deski lipowe, 95,5 x 72 x 2 cm, nr inw. MHS/S/3632 (zbiory Muzeum Historycznego w Sanoku). Fot. Dariusz Szuwalski.* [Долучено зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/muzeumhistoryczne.wsanoku/photos/pb.100064616744978.-2207520000/2591110974357897/?type=3&locale=pl_PL.
80. Ікона «Свята Параскева». Друга половина XV ст. (?) З церкви Св. Миколая с. Будешті Сусані повіту Марамуреш, Румунія. Дошка, темпера. 55.5 x 33 см: а) фото до реставрації; б) фото після реставрації. Світлини надано А. Думітран, М. Ковачі.
81. Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». XVI ст. Фрагмент. З церкви Різдва Богородиці с. Веремінь (Республіка Польща). ІМС. Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». Фрагмент. XVI ст. З с. Веремінь, ІМС, Республіка Польща. (2023, 20 травня). *Oblicze Matki Boskiej, fragment z ikony Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachima i Anny, 2. połowa XVI w., Weremień, tempera na gruncie kredowym; dwie deski lipowe wzmocnione listwami konstrukcyjnymi, 107 x 82 x 2,5 cm, nr inw. MHS/S/3414 (zbiory muzeum Historycznego w Sanoku).* [Долучено зображення]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=555395599957660&set=pb.100064616744978.-2207520000&type=3&locale=pl_PL.

82. Ікона «Іоанн Предтеча» з церкви Святих архангелів Михаїла і Гавриїла с. Бреб повіту Марамуреш, Румунія. Друга половина XV ст (?) СММ, м. Сигіт: а) фото в процесі реставрації; б) фото після реставрації. Світлини надано М. Ковачі.
83. Ікона «Архангел Михаїл». Друга половина XVI ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Будешті Сусані, повіт Марамуреш, Румунія. Дошка, темпера: а) фото в процесі реставрації; б) фото після реставрації. Світлини надано М. Ковачі.
84. Ікона «Архангел Михаїл зі сценами чудес». XVII ст. НЦІАМ. Республіка Болгарія (Русева, 2009, с. 102–103).
85. Поп Нікола з Тетевена. Ікона «Архангел Михаїл». 1703 р. (?) НЦІАМ (Русева, 2009, с. 124).
86. Ікона «Спас Нерукотворний» із с. Борислав Дрогобицького р-ну Львівської обл. Ост. чверть XVI ст. НХМУ. *Спас Нерукотворний – ICON.ORG.UA*. (б. д.). ICON.ORG.UA. <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvorniyl/>.
87. Ікона «Архангел Михаїл». XVI ст. З церкви Святого архангела Михаїла с. Крайниково Хустського р-ну Закарпатської обл. ЗОКМ ім. Т. Легоцького (Приймич, 2017, с. 106).
88. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Др. пол. XVI ст. З церкви Св. Миколая с. Лопушанка Хомина Старосамбірського району Львівської обл. Дошка (ковчег відсутній), темпера. НМЛ ім. Андрея Шептицького (Гелитович, 2010, с. 225).
89. Ікони чину Моління з с. Соколова Воля. Остання третина XVI ст. МНАС. Сянок, Республіка Польща (Ярема, 2017, табл. 22).
90. Фрагмент чину Моління з церкви Св. Козьми і Дем'яна в с. Бортне Горлицького повіту Малопольського воєводства. Третя чверть XVI ст. (Ярема, 2017, табл. 12–13).
91. Майстер Тома. Ікона «Свята Параскева». Кінець XVI – початок XVII ст. Мармароцина / Північна Трансильванія. 63.5x46 см. НММР, Бухарест, Румунія (Pogumb, 1975, il. 8).
92. Ікона «Свята Параскева». Походження невідоме. Остання третина XVI ст. НМПЗ, Перемишль, Республіка Польща (Ярема, 2017, іл. 672).

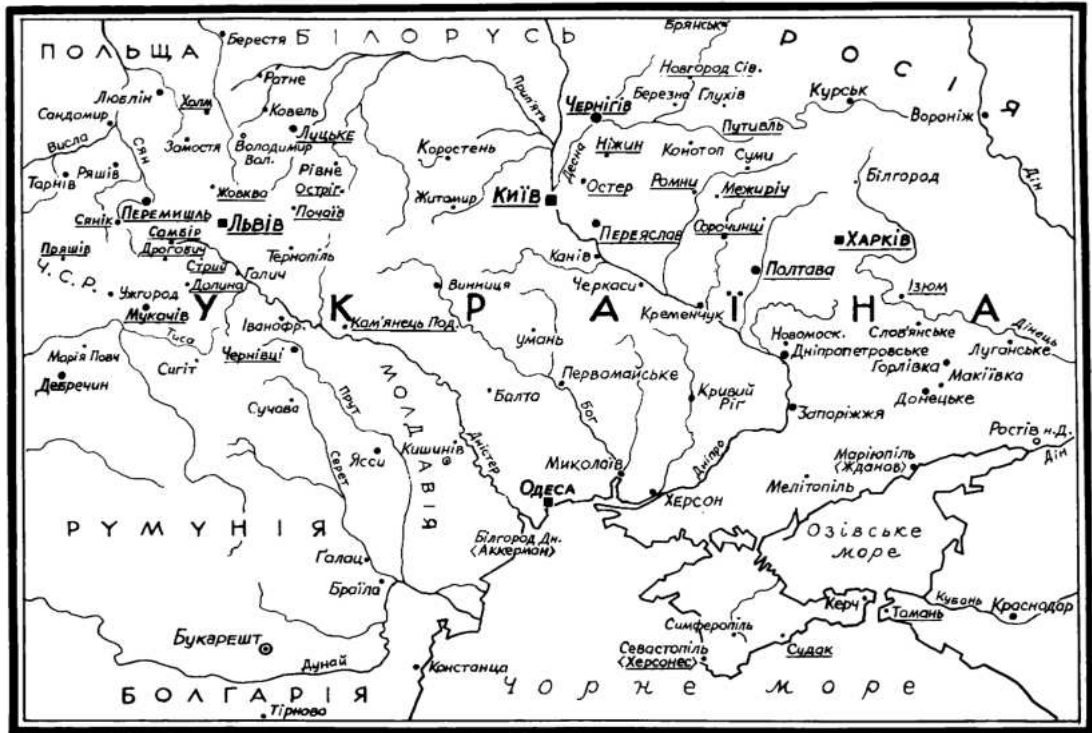
93. Ікона «Святий Миколай з житієм». Походження невідоме. Початок XVI ст. НМПЗ. Перемишль, Республіка Польща (Ярема, 2017, табл. 32).
94. Ікона «Святий Миколай з житієм» з церкви Архангела Михаїла с. Лодина Бещадського повіту Підкарпатського воєводства. Перша пол. XVI ст. МЗЛ, Республіка Польща (Ярема, 2017, табл. 33).
95. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Серед XVI ст. з с. Яблунів Самбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Андрея Шептицького. *Архистратиг Михаїл – ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/arhistratig-mihayil/>.
96. Ікона «Святий Йоан Предтеча з житієм» з с. Ліщини. Ост. чверть XVI ст. Дошка, темпера. НМПЗ, Республіка Польща (Ярема, табл. 40).
97. Ікона «Апостоли Йоан і Петро» чину Моління з с. Білі Ослави. Третя чверть XVI ст. НХМУ. *Петро – ICON.ORG.UA*. (б. д.). *ICON.ORG.UA*. <http://icon.org.ua/gallery/petro/>.
98. Ікона «Святий апостол Петро з житієм». Перша половина XVI ст. З церкви Преображення Господнього с. Довге (Східницька ОТГ Дрогобицького району Львівської обл.). Дошка, темпера. (Гелитович, 2014-b, с. 19).
99. Ікона «Апостоли Петро і Павло». Перша половина XVI ст. З с. Дешно. Дошка, темпера. ІМС, Республіка Польща. *Muzeum Historyczne W Sanoku*. (2023, 29 червня). *Ikona ŚŚ. Piotr i Paweł, 1. połowa XVI w., Deszno, tempera na gruncie kredowym, dwie deski lipowe, 103,5 x 81,5 x 2,5 cm, MHS/S/ 3701 (zbiory muzeum Historycznego w Sanoku)*. [Долучено зображення]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=643908171106402&set=pb.100064616744978.-2207520000&type=3>.
100. Ікона «Святий Йоан Предтеча». Перша половина XVI ст. З с. Довге (Дрогобицький район Львівської обл.). НМЛ ім. А. Шептицького (Міляєва & Гелитович, 2007, кат. 201).
101. Ікона «Святий Юрій Змієборець». Кінець XV – початок XVI ст. Храмовий образ монастирської церкви Св. Юрія у с. Ступниця (Дрогобицький район). Дошка, темпера. НМЛ ім. Андрея Шептицького.

102. «Свята Маргарита». Фрагмент вівтарного образу. 1460-ті рр. З церкви Успіння Богородиці (після 1935 р.) села Ріпне Рожнятівського району Івано-Франківської області. Дошка, темпера. ММП (Мельник, 2007, кат. 1).
103. Мартін Шонгауер. «Святий Георгій, що побиває дракона». 1470 – 1491 рр. Гравюра, папір. Музей Метрополітен, Нью-Йорк. *Martin Schongauer | St. George Slaying the Dragon | The Metropolitan Museum of Art.* (б. д.). The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367017>.
104. Ікона Воздвиження Чесного Хреста. Поч./перша пол. XVI ст. З церкви Воздвиження Чесного Хреста у м. Дрогобич. Дошка, темпера. Музей «Дрогобиччина». *Воздвиження Чесного Хреста - ICON.ORG.UA.* (б. д.). ICON.ORG.UA. <http://icon.org.ua/gallery/vozdvizhennya-chesnogo-hresta/>.
105. Ікона «Воскресіння Лазаря». Фрагмент. З іконостаса церкви Покрови Пресв. Богородиці с. Поляна Старосамбірського р-ну Львівської обл. Серед. XVI ст. НМЛ ім. Андрея Шептицького. (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 45).
106. «Заслаб цар Костянтин»: а) клеймо ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич; б) фото в інфрачервоному світлі; в) фото в ультрафіолетовому світлі. Світлини О. Садової, О. Рішняка.
107. Фрески каплиці Св. Сильвестра в монастирі Санті Кватро Коронаті. 1247 р. Рим, Італійська Республіка: а) «Імператор Костянтин і жінки-християнки»; б) «Хрещення імператора костянтина»; в) «Воздвиження Чесного Хреста». Category:Pope Sylvester frescos, Santi Quattro Coronati - Wikimedia Commons. (б. д.). Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pope_Sylvester_frescos,_Santi_Quattro_Coronati

Ілюстрації



Іл. 1. Дрогобич на мапі Руського і Белзького воєводства Гійома Сансона 1701 р



Іл. 2. Дрогобич на мапі важливих осередків українського іконопису.



Іл. 3. Мапа сучасної Львівської області України. Дрогобич, Дрогобицький район



Ил. 4. Населені пункти історичної Мармароцини і Галичини, пов'язані зі стилістичною групою белзько-дрогобицького малярства.



Іл. 5. Церква Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. 1611–1613 рр.



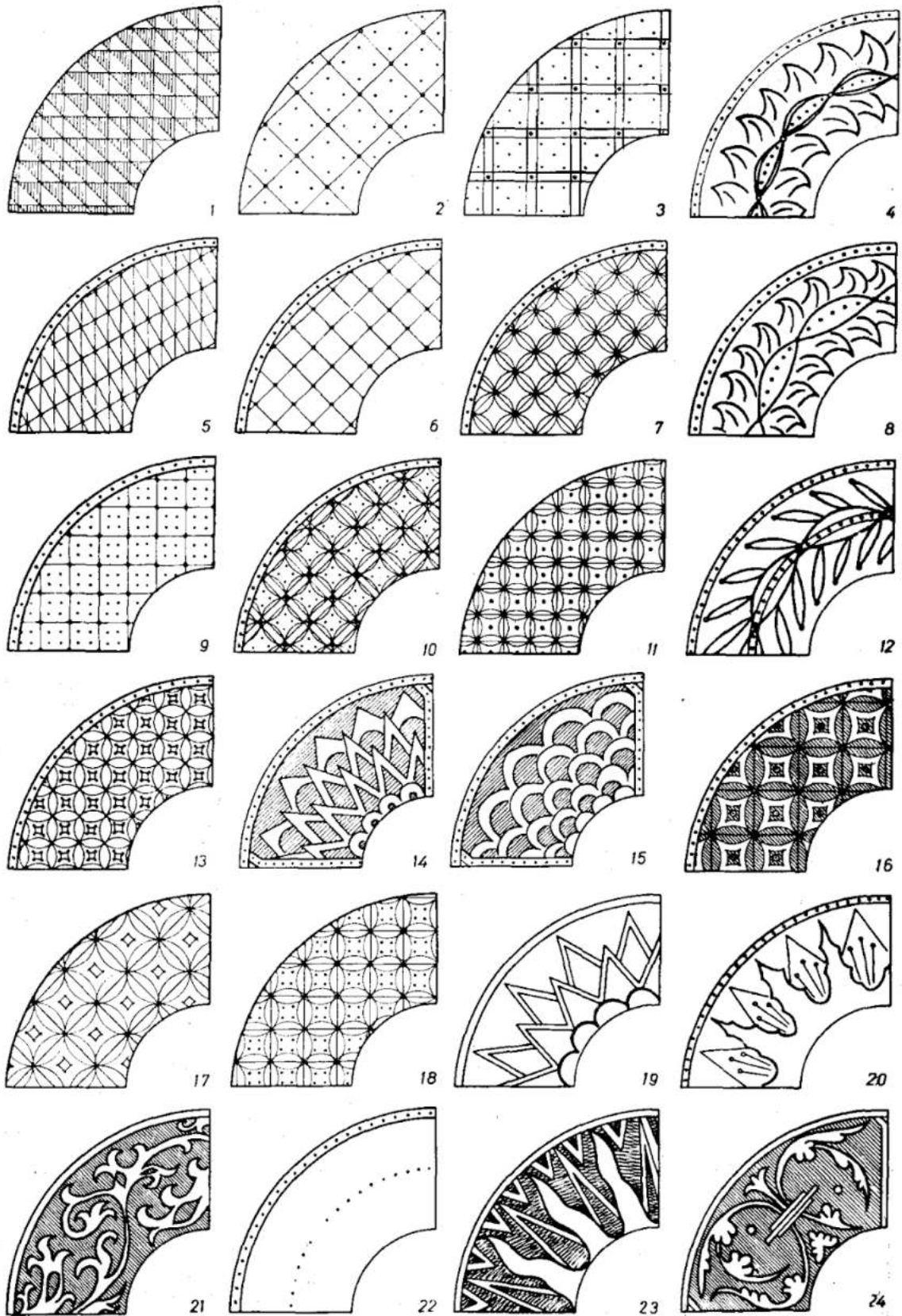
Іл. 6. Церква Святої Параскеви П'ятниці в м. Белз Червоноградського району Львівської обл.
Збудована у XV ст



Іл. 7. Церква Св. Миколая в с. Будешті Сусані, повіт Марамуреш, Румунія.
Збудована у 1760 р.



Іл. 8. Церква Святих архангелів Михаїла і Гавриїла с. Бреб повіту Марамуреш, Румунія.
Збудована бл. 1530 р.



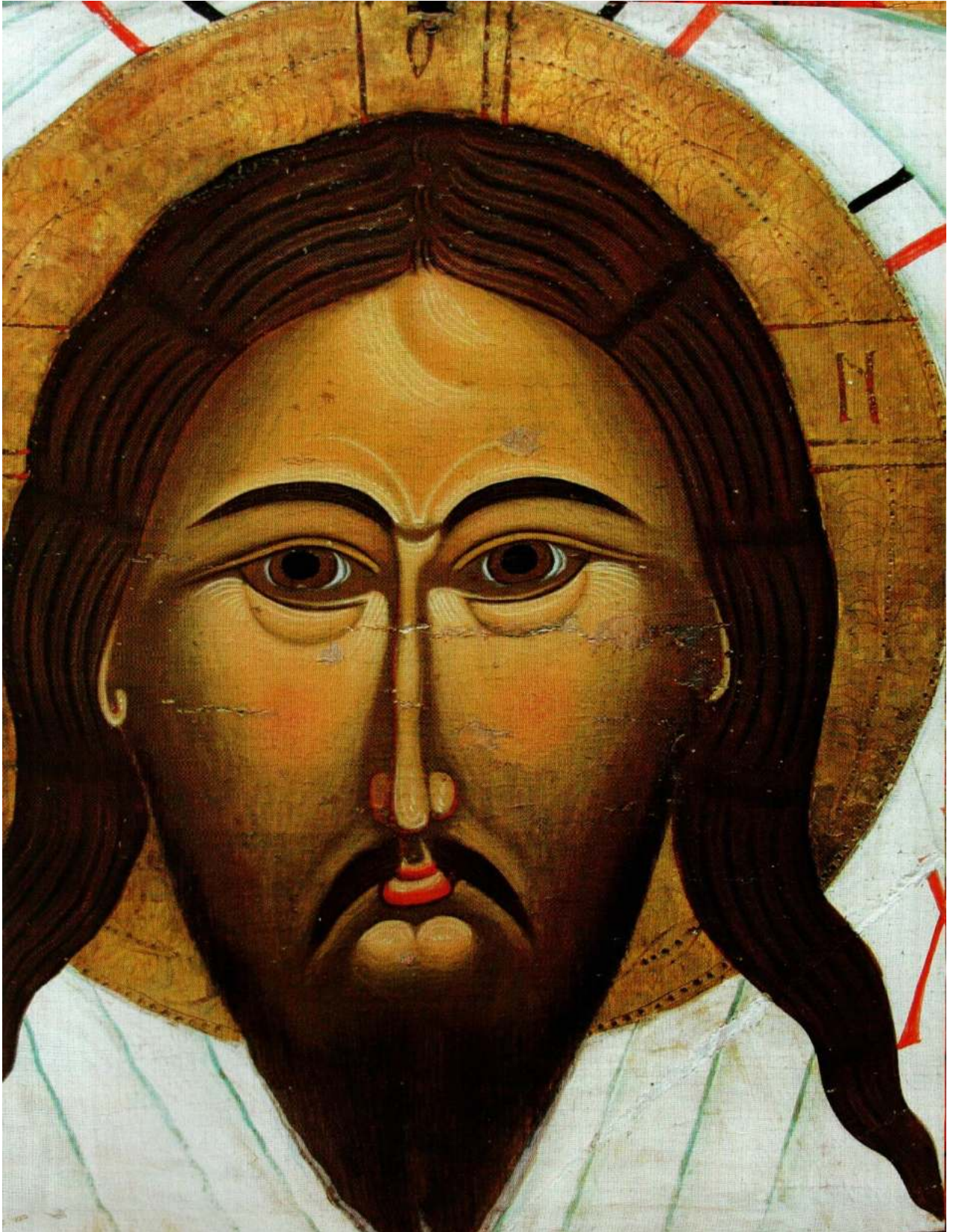
Іл. 9. Графічні схеми орнаментациї німбів на іконах XV ст. (за М. Драганом).



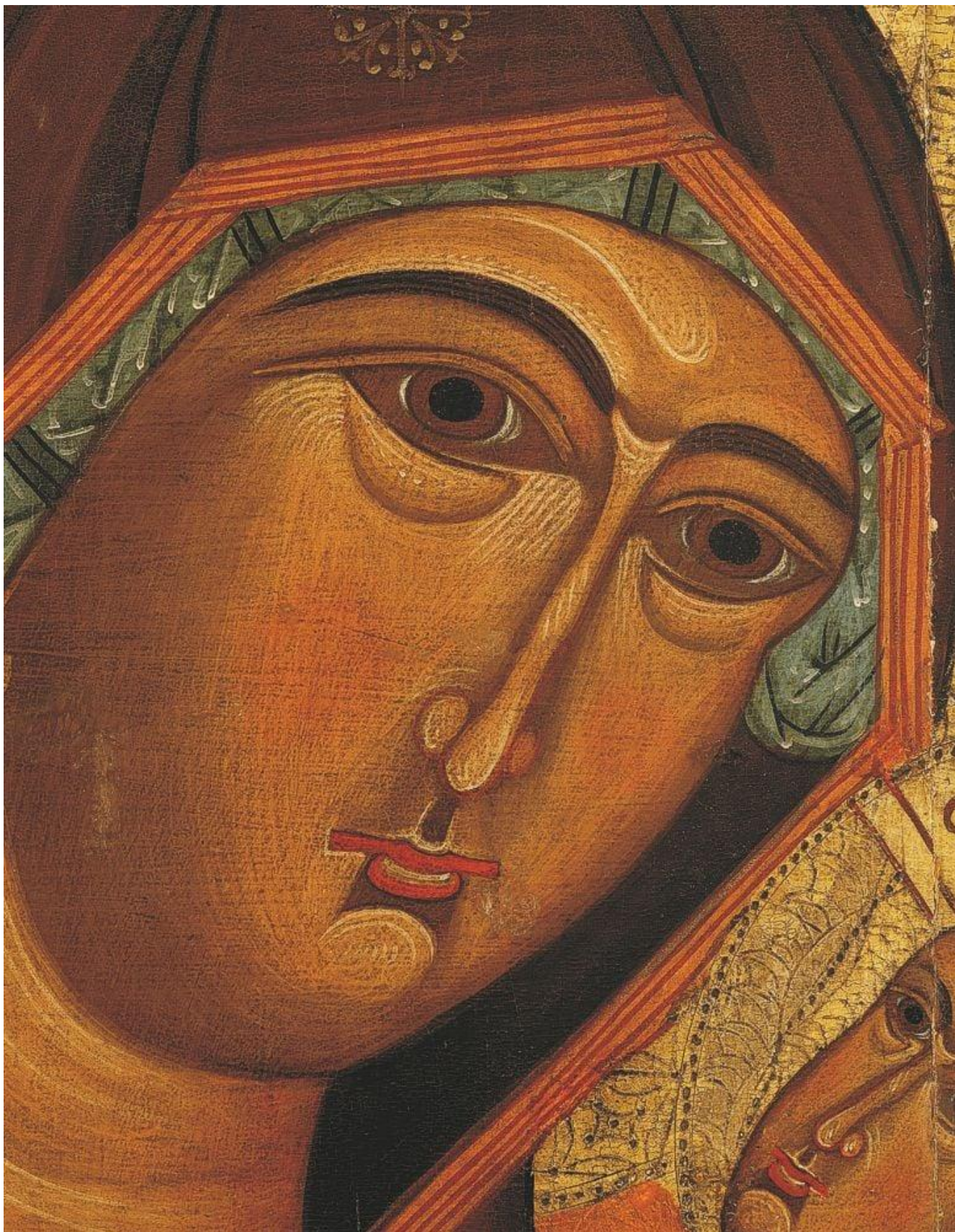
Іл. 10. Ікона «Апостол Петро». Фрагмент із карбованим і гравійованим декором німбу. З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Фото автора.



Іл. 11. Ікона «Архангел Михаїл». Фрагмент із карбованим і гравійованим декором німбу. З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Фото автора.



Іл. 12. Ікона «Спас Нерукотворний» з церкви Різдва Богородиці с. Ванівка. Фрагмент. XV ст. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 13. Ікона «Богородиця з Дитям» з с. Длуге (пол. Długie). Фрагмент. Остання чверть XV ст. ІМС, Республіка Польща.



Іл. 13. Ікона «Богородиця Одигітрія». XV ст. З монастиря Святої Катерини на горі Синай (Арабська Республіка Єгипет). Фотоархів експедицій Мічиган-Принстон-Олександрія на гору Синай у 1950–1960 рр. (Колекція візуальних ресурсів Принстонського університету та Університету Мічиган.



Іл. 14. Ікона «Святий Георгій Змієборець». Остання чверть XIV ст. З церкви Собору св. Йоакима і Ганни с. Станія Дрогобицького району Львівської обл. Дошка, темпера. 92.5 x 69 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



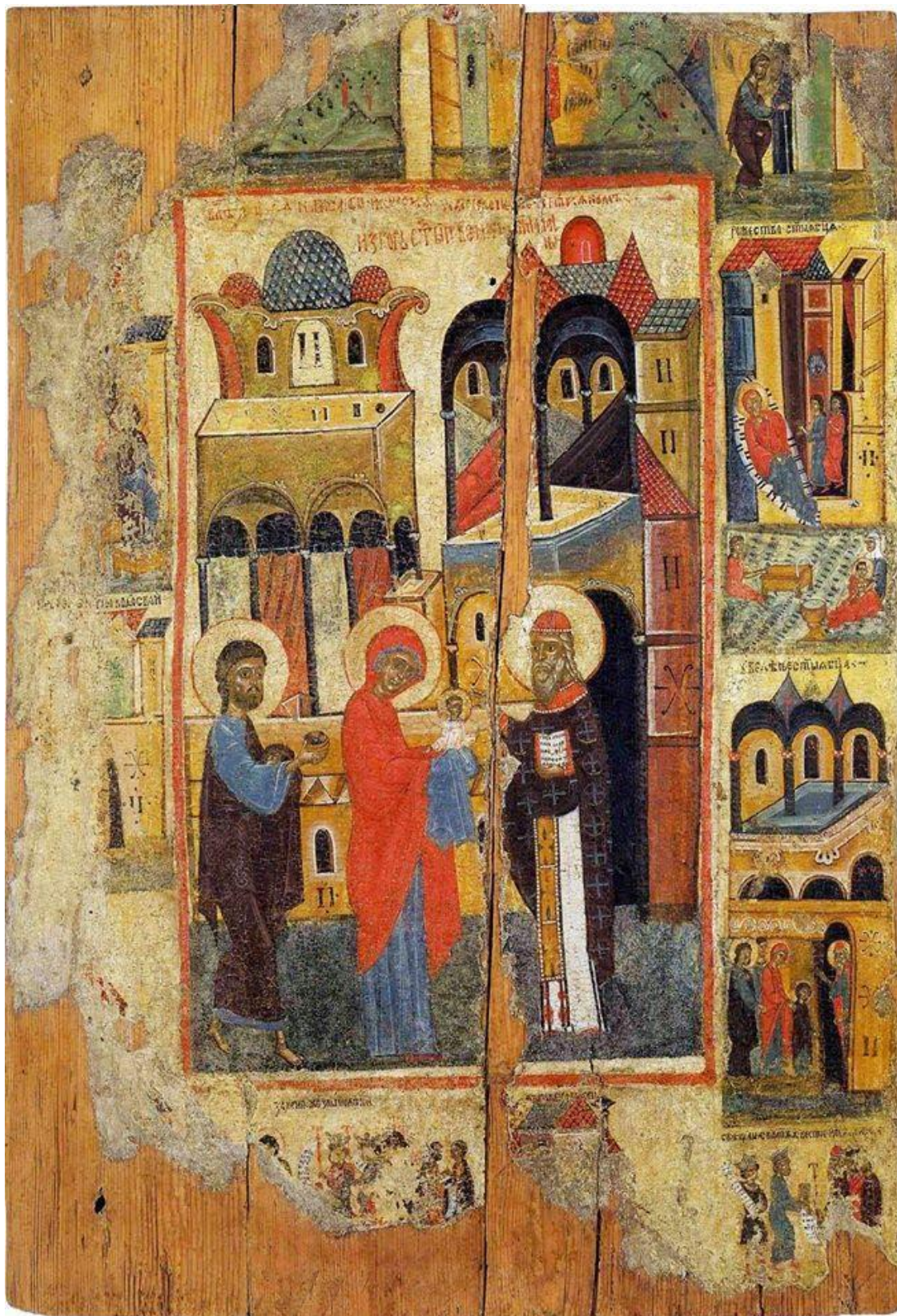
Іл. 15. Ікона «Святий Георгій Змієборець». XV ст. З церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської обл. Дошка, темпера. 112 x 74 x 2.5 см. ММАШ.



Іл. 16. Ікона «Чудо Святого Георгія про змія». XIV–XV ст. 77.4 х 57 х 2.8 см. 3 с. Іллінський Погост Архангельської обл. РФ. Британський музей, Лондон.



Іл. 17. Зіставлення малюнків та вимірів ікони «Святий Георгій Змієборець» з церкви Собору свв. Йоакима і Ганни с. Станілія і образу «Святий Георгій Змієборець» з церкви Перенесення мощей св. Миколая с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської обл.



Іл. 18. Ікона «Собор святих Йоакима і Ганни». Кін. XIV – початок XV ст. З церкви Собору свв. Йоакима і Анни с. Станіля Дрогобицького району Львівської обл. Дошка, темпера. 119 x 93 x 3 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 19. Ікона «Собор святих Йоакима і Ганни». Фрагмент середника образу. Кін. XIV – початок XV ст. З церкви Собору свв. Йоакима і Анни с. Станіля Дрогобицького району Львівської обл.



Іл. 20. Ікона «Преображення Господнє». XIV ст. З церкви Собору Пресв. Богородиці с. Бусовисько Старосамбірського району Львівської обл. Дошка, темпера. 154.5 x 101 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



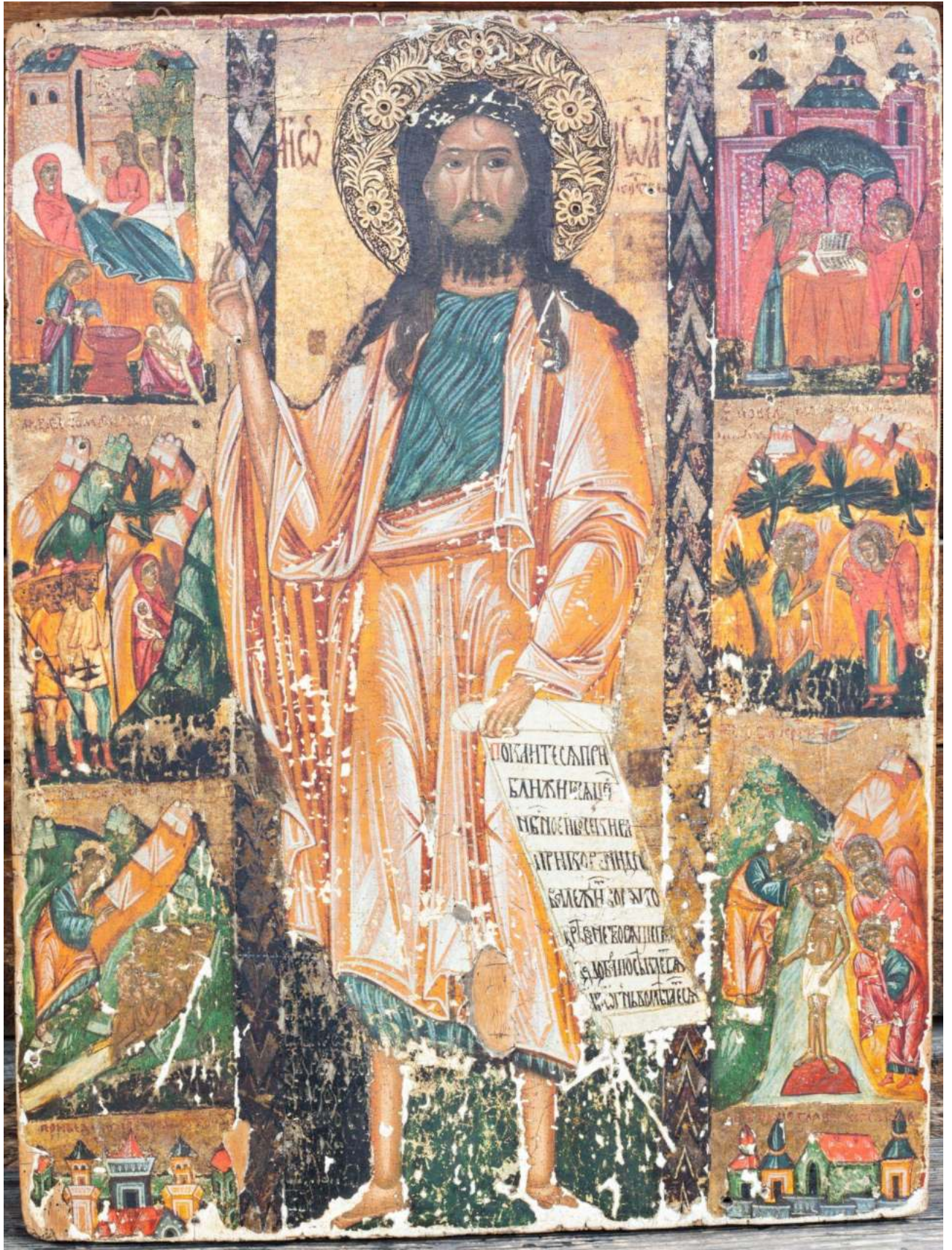
Іл. 21. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Початок XV ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл. Дошка, темпера. 125.3 x 86 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



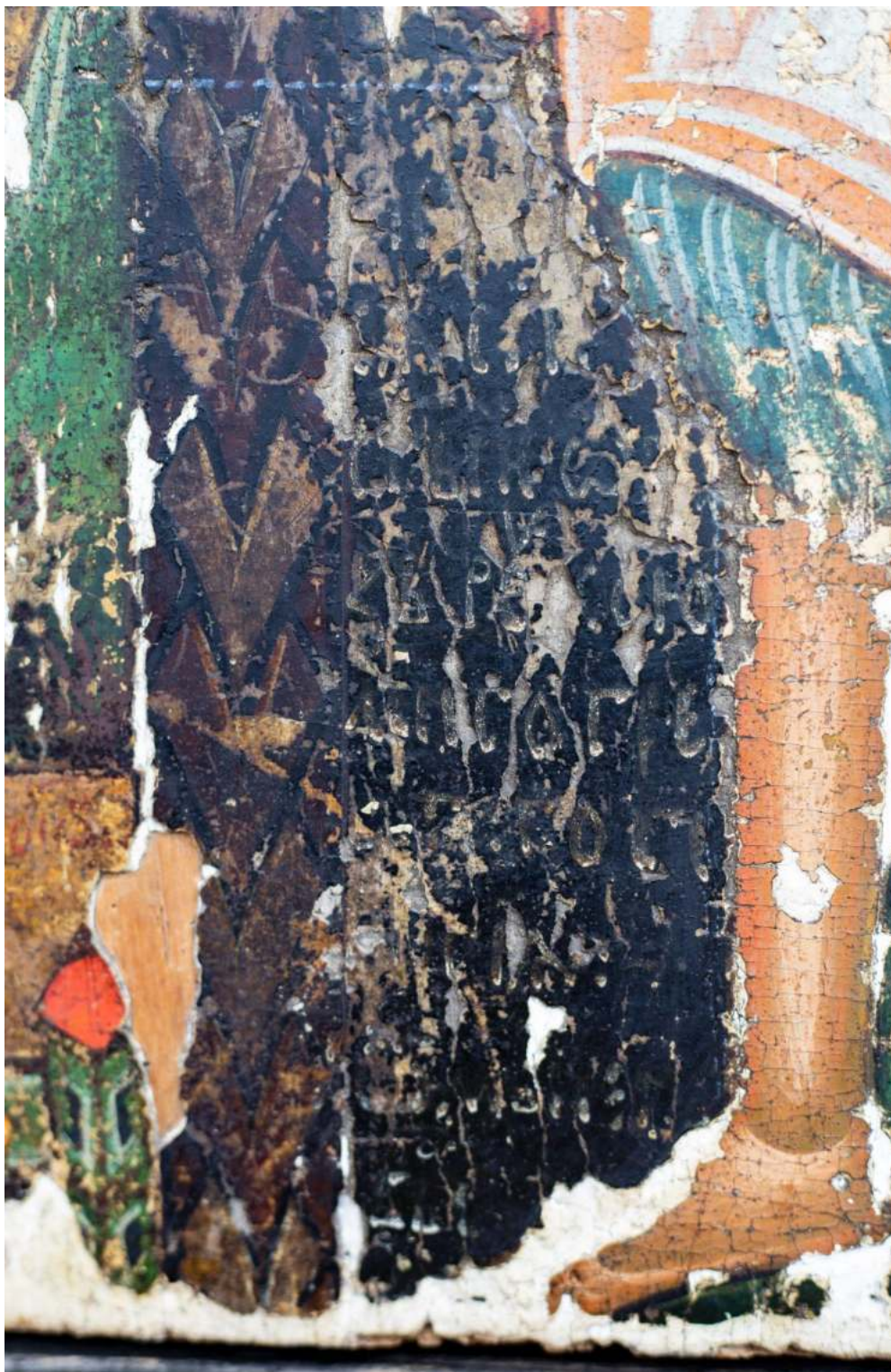
Іл. 22. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Фрагмент сцени «Вигнання Адама і Єви з Раю». Початок XV ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл.



Іл. 23. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Фрагмент сцени «Жертвоприношення Авраама», і супровідного тексту, розташованого у середнику образу. Початок XV ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Сторона Дрогобицького району Львівської обл.



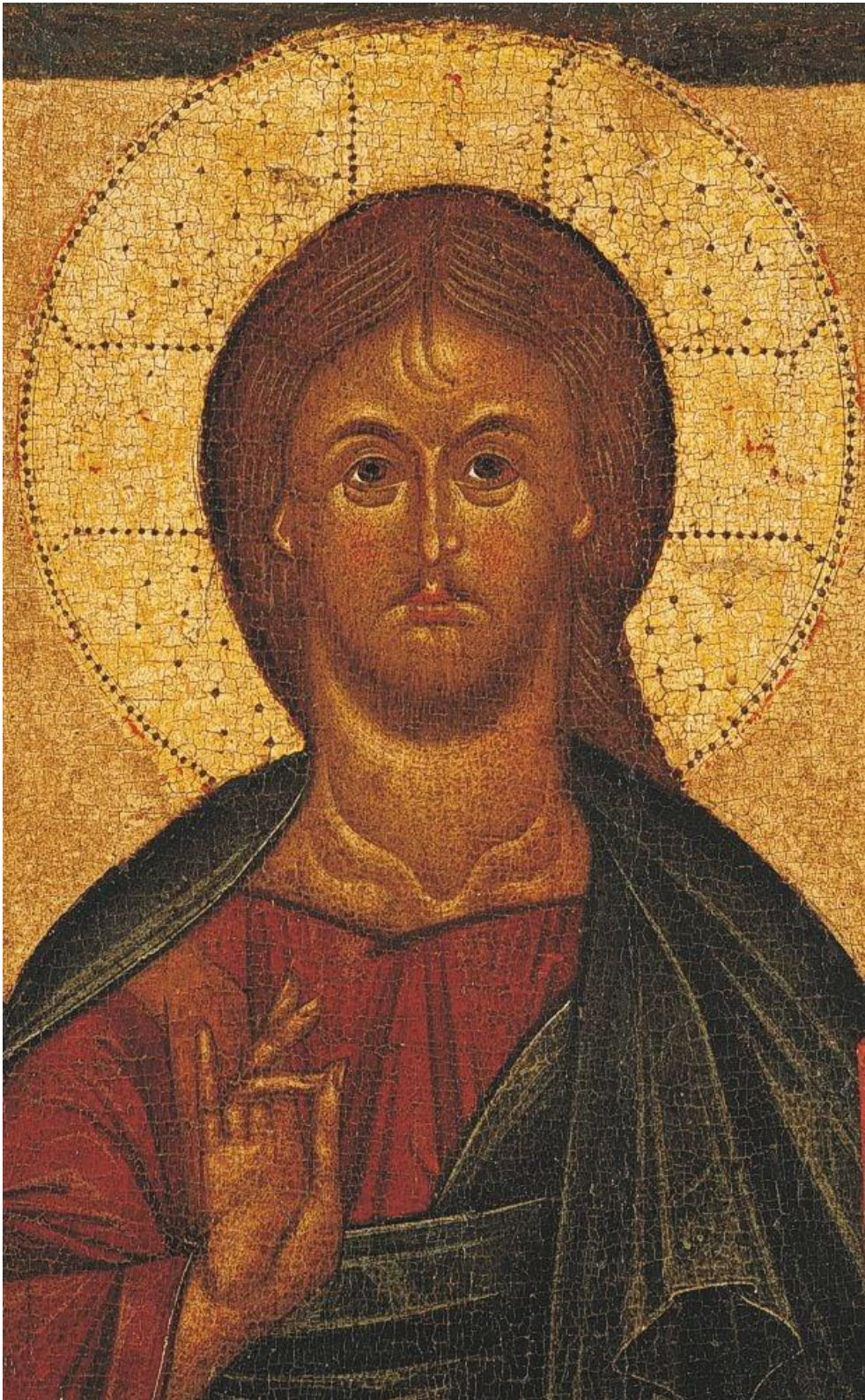
Іл. 25. Майстер Георгій. Ікона «Святий Іоанн Предтеча з житієм». 1562–1572 рр. (За А. Думітран). З церкви Св. Миколая с. Будешті Джосані повіту Марамуреш (Румунія). Фото А. Думітран.



Іл. 26. Майстер Георгій. Ікона «Святий Йоан Предтеча з житієм». 1562–1572 рр. Фрагмент тексту, розміщеного в середнику образу. З церкви Св. Миколая с. Будешті Джосані повіту Марамуреш (Румунія). Фото А. Думітран.



Іл. 27. Ікона «Христос Пантократор (Премудрість Божа)». Кінець XIV ст. З церкви Св. Софії у Салоніках. Дошка, темпера. 157 x 105 x 5 см. Музей візантійської культури у Салоніках, Греція.



Іл. 28. Ікона «Христос Пантократор» з с. Вуйське. Др. пол. XV ст. Фрагмент. ІМС, Республіка Польща.



Іл. 29. Ікона «Святий Йоан Златоуст». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 х 49 см. Музей «Дрогобиччина».



Іл. 30. Ікона «Святий Миколай». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 x 42 см. Музей «Дрогобиччина».



Іл. 31. Ікона «Апостол Петро». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 93x50 см. Музей «Дрогобиччина».



Іл. 32. Ікона «Архангел Михаїл». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 93 x 50 x 3 см. Музей «Дрогобиччина».



Іл. 33. Ікона «Йоан Предтеча». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького.



Іл. 34. Ікона «Апостол Павло». З чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 94 x 41 см. Музей «Дрогобиччина».



Іл. 35. Ікона «Апостол Петро». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Святої Параскеви П'ятниці в м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 96 х 44.7 см. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.



Іл 36. Ікона «Апостол Павло». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Святої Параскеви П'ятниці в м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 95 x 43.5 см. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.



Іл. 37. Ікона «Йоан Предтеча». Друга половина XV ст. З чину Моління церкви Преображення Господнього м. Белз Червоноградського району Львівської обл. Дошка, темпера. 94 x 39 x 3 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 38. Ікона «Богородиця Одигітрія з Похвалою». XV ст. З церкви Св. Жінок Мироносиць м. Болахів Івано-Франківської обл. / з с. Грушів Дрогобицького району Львівської обл. (за В. Свенціцькою). Дошка, темпера. 124.5 x 88.5 x 1.5 см. НМЛ ім. Андрія Шептицького.



Гл. 39. Ікона «Богородиця Одигітрія Дорогобузька». Фрагмент автентичного образу, перенесений на нову основу. Кінець XIII – перша половина XIV ст. З церкви Успіння Пресв. Богородиці с. Дорогобуж Рівненської обл. Дошка, темпера. 122 x 68 x 3 см (первинна основа). 128.5 x 97 x 2.5 см (нова дошка). РКМ.



Іл. 40. Ікона «Богородиця з немовлям, Святий Іоанн Хреститель і пророки». Фрагмент. 1325/1450 рр. Константинополь (?) Дошка, темпера. 132.5 x 111 см. Національна галерея Ірландії, Дублін.



Іл. 41. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». XV ст. З с. Овчари (Рихвальд).
Дошка, темпера. 114 x 83 см. МНАС, Республіка Польща.



Іл. 42. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». Походження невідоме. Дошка, темпера. 115 x 82.5 см. НМК, Республіка Польща.



Іл. 43. Ікона «Богородиця Одигітрія в оточенні архангелів». Друга половина XV ст. Походження невідоме. Дошка, темпера. 107 x 74 см. Інститут мистецтв Курто. Лондон, Велика Британія.



Іл. 44. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Друга пол. XV ст. з с. Нагоряни Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща. Дошка, темпера. 137 x 91.5 см. МНАС.



Іл. 45. Ікона «Христос Пантократор» з церкви Кузьми і Дем'яна с. Милик у гміні Мушина Новосондецького повіту Малопольського воєводства (Республіка Польща). Дошка, темпера. 130 x 63.5 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 46. Ікона «Преподобна Параскева з житієм». Бл. 1470 р. (?). Із церкви Кузьми і Дем'яна в с. Тилич Новосондецького повіту Малопольського воєводства, (с. Мушина Новосондецького повіту), Республіка Польща. 140.5 x 92 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



а)



б)

Іл. 47. Збережені образи чину Моління з церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі др. пол. XV ст. (а).

Зіставлення рисунку ікон «Апостол Петро» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б).



в)



г)

Іл. 47. Зіставлення рисунку ікон «Апостол Павло» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (в).
Зіставлення рисунку ікон «Св. Йоан Предтеча» з церкви Преображення Господнього м. Белз і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (г).



Іл 48. Гаптований чин Моління серед. XV ст. з ц. Св. Миколая у м. Золочів. НМЛ ім. Андрея Шептицького



Іл. 49. Ікона «Апостол Павло» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. Дошка, темпера. 90.5 x 50 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 50. Ікона «Святий Йоан Предтеча» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. Дошка, темпера. 91 x 44 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 51. Ікона «Святий Василій Великий» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. НМЛ ім. Дошка, темпера. 91 x 50 x 2.5 см. Андрея Шептицького.



Іл. 52. Ікона «Святий Антоній» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл. 92 x 47.5 x 2.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



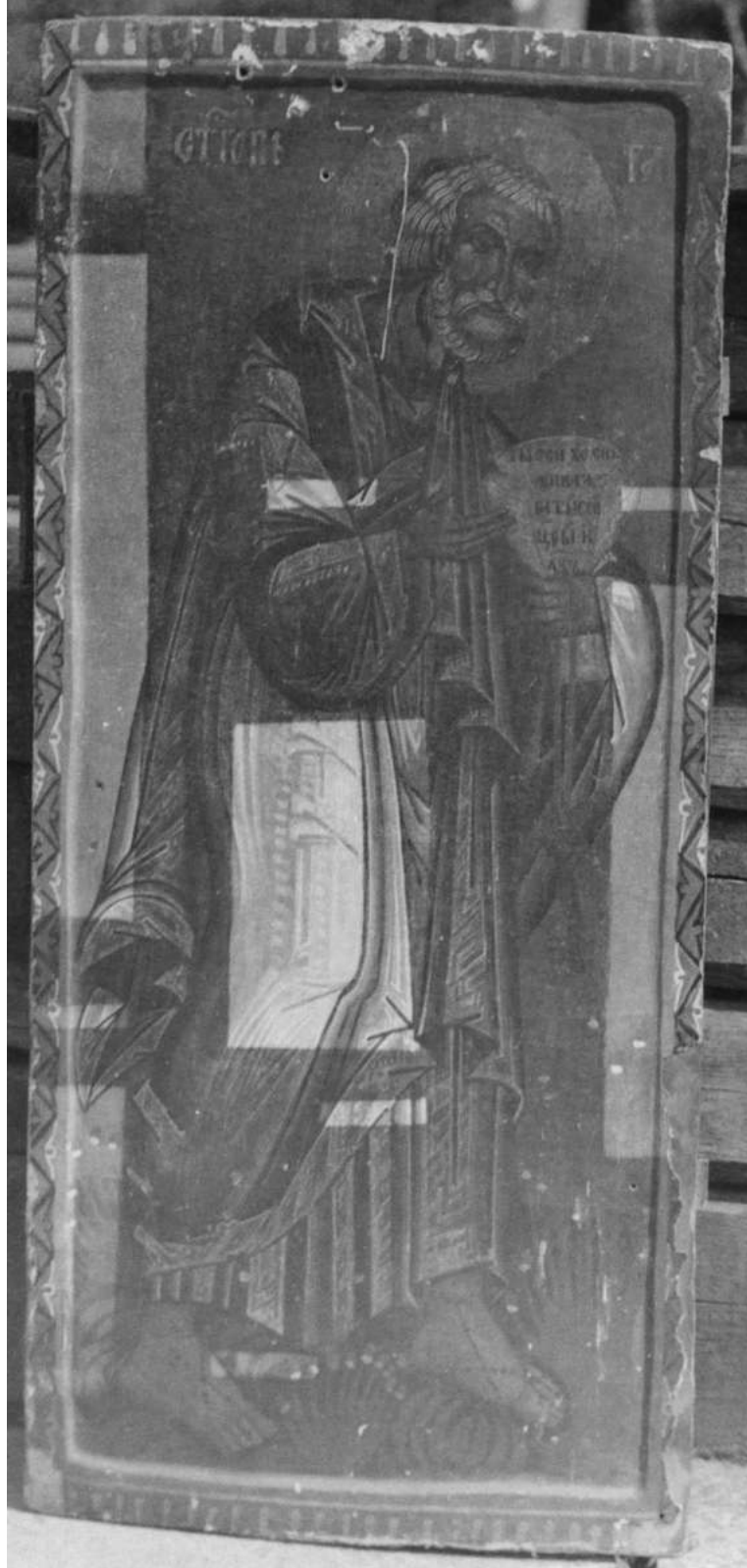
Іл. 53. Ікона «Святий Онуфрій» з чину Моління. Кінець XV – початок XVI ст. Із церкви Св. Миколая с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл. 91.5 x 50 x 2.5 см. Збірка В. Вітрука.



Іл. 54. Ікони «Святий Йоан Златоуст» і «Апостол Павло». Фото в інтер'єрі (?) церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич.



Іл. 55. Ікона «Святий Миколай». Дзеркальне відображення фото в інтер'єрі (?) церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич.



Іл. 56. Ікона «Апостол Петро» з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич. Фото твору з ділянками розкриття фарбового шару.



а)

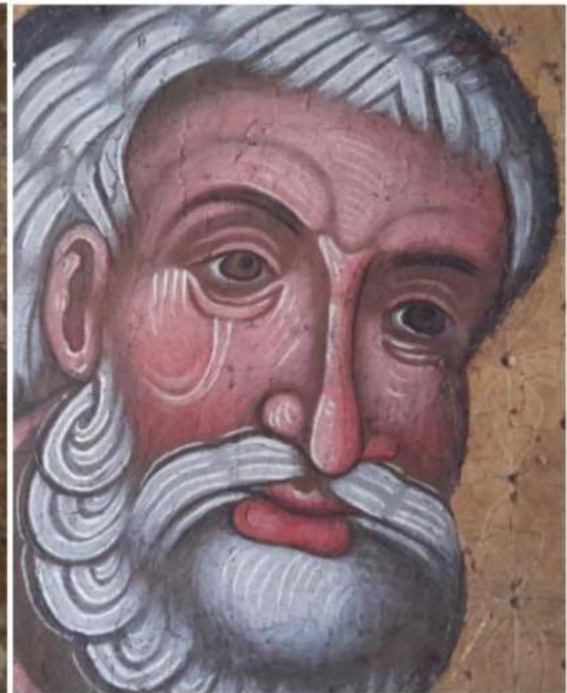


б)

Іл. 57. Фрагменти із зображенням оздобу позему ікон: а) «Апостол Павло» з церкви Св. Параскеви П'ятниці м. Белз; б) «Св. Йоан Предтеча» з церкви Преображення Господнього м. Белз.



а)



б)



а)

б)

Іл. 58. Зіставлення фрагментів ікон «Апостол Петро» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз (а) і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б).



а)

б)

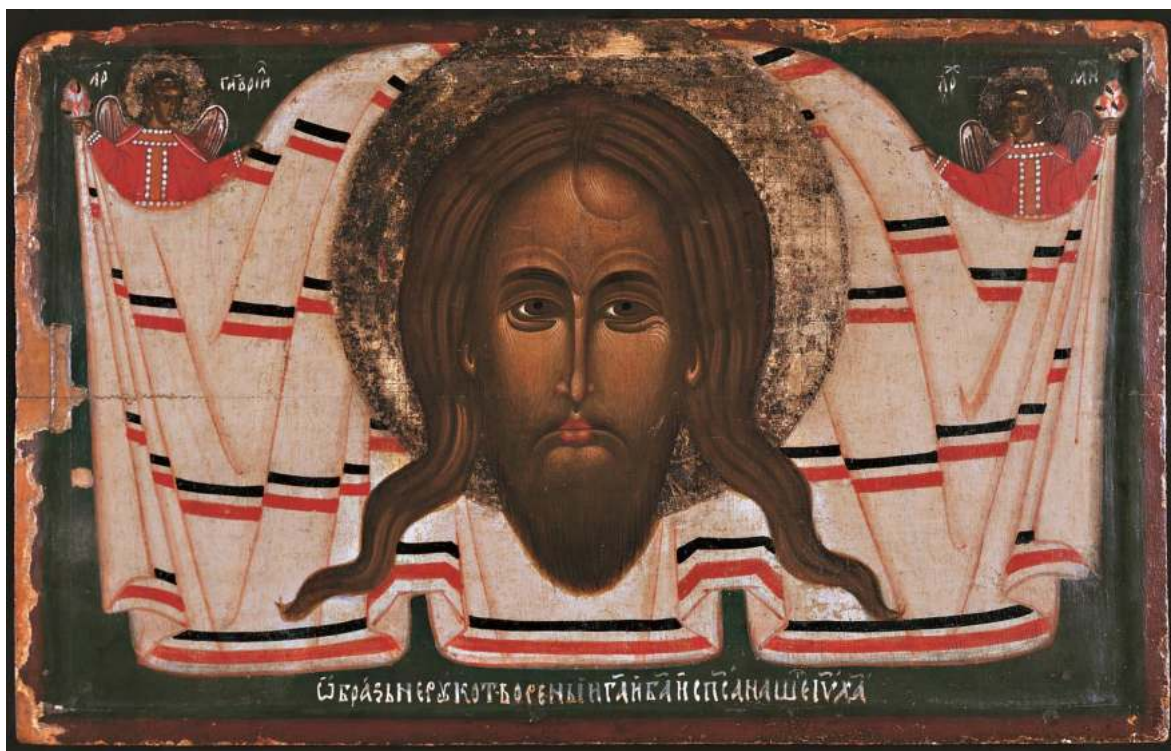
Іл. 59. Зіставлення фрагментів ікон «Апостол Павло» з церкви Святої Параскеви П'ятниці м. Белз (а) і церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (б).



Іл. 60. Зіставлення ікон «Св. Йоан Предтеча» з чину Моління церкви Воздвиження Чесного Хреста м. Дрогобич (зліва) і церкви Преображення Господнього м. Белз (справа).



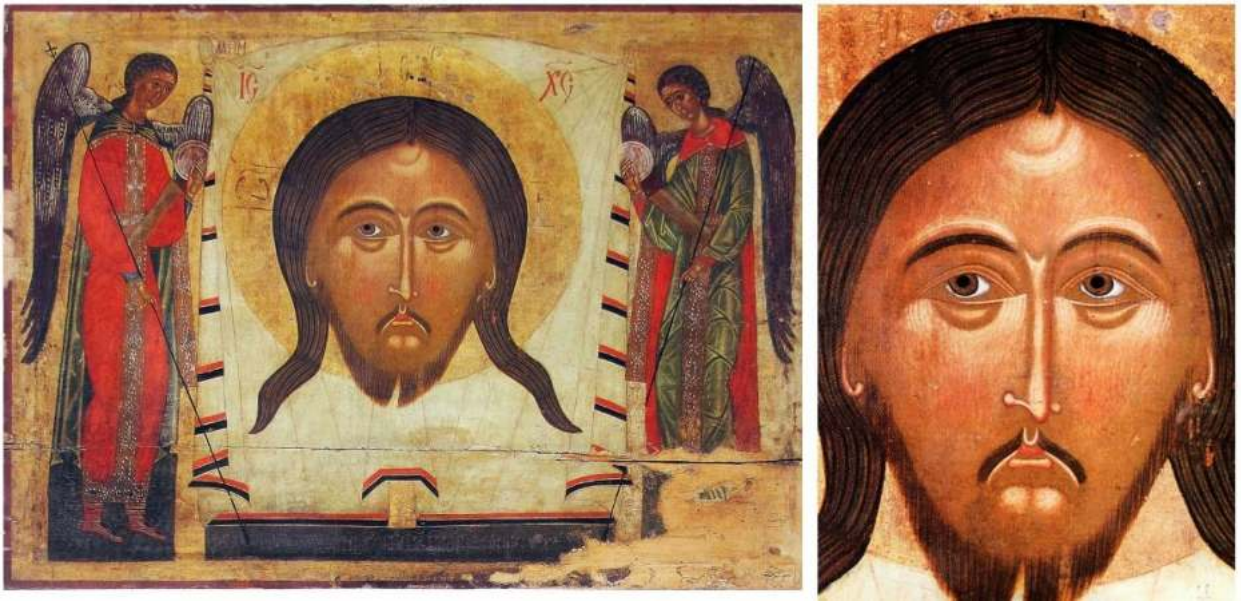
Іл. 61. Ікона «Свята Параскева з житієм». XV ст. З невідомої каплиці с. Кульчиці Самбірського району Львівської обл. Дошка, темпера. 92 x 57 см. ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького.



Іл. 62. Ікона «Нерукотворний Образ». 3 с. Овчари (Рихвальд). Дошка, темпера. МЗЛ. Ланьцут, Республіка Польща.



Іл. 63. Ікона «Нерукотворний Образ». Поч. XVI ст. 3 с. Коростно (Республіка Польща). Дошка, темпера. 46.5 x 62.5 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 64. Ікона «Нерукотворний Образ». XV ст. З церкви Різдва Богородиці с. Терло Львівської обл. Дошка, темпера. 52 x 70 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



а)



б)

Іл. 65. Ікона «Преподобна Параскева Тирновська з житієм». З Лемківщини. XV ст. Дошка, темпера. 154 x 111 см. НМВ, Республіка Польща. (а). Сцена «Різдво святої Параскеви» (б).



Іл. 66. Ікона «Святі Кузьма і Дем'ян з житієм». З с. Яблуниця Руська. Друга половина XV ст. Дошка, темпера. 135 x 109 см. МНАС, Республіка Польща.



Іл. 67. Ікона «Святий Миколай з житієм». Кінець XV ст. З Перемишльщини. Дошка, темпера. НМК.



Іл. 68. Ікона «Спас Нерукотворний» з с. Велике. Дошка, темпера. 48.5 х 75.5 см. НМПЗ, м. Перемишль, Республіка Польща.



Іл. 69. Ікона «Святий Петро». Константинополь (?) Бл. 1320 р. Дошка, темпера. 68.7 х 50.6 см. Британський музей, Лондон, Велика Британія.



Іл. 70. Мозаїка «Апостоли Іоанн, Андрій, Петро». Перша половина XII ст. Каплиця дель Сакраменто в соборі ді Сан Джусто (Basilica cattedrale di San Giusto Martire). Трієст, Республіка Італія.



Іл. 71. Мініатюра «Пророк Амос». З Ватиканського кодексу Пророків (Vat. gr. 1153). Серед. XIII ст. Ватиканська Апостольська бібліотека, місто-держав Ватикан.



Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1153/0126
 powered by AMLAD·NTT DATA



Лл. 72. Мініатюра «Пророк Захарія». З Ватиканського кодексу Пророків (Vat. gr. 1153). Серед. XIII ст. Ватиканська Апостольська бібліотека, місто-держав Ватикан.



Іл. 73. Ікона «Святий Євангеліст Матвій». З церкви Богородиці Перивлепти в Охридї. Бл. 1295 р. Дошка, темпера. 105 x 56.5 см. Галерея ікон в Охридї, Республіка Північна Македонія.



Іл. 74. Ікона «Христос Пантократор на престолі». Друга половина XV ст. З церкви Св. Миколая с. Сторона (Дрогобицький район Львівської обл.) Дошка, темпера. 112 x 82 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 75. Ікона «Христос Пантократор на престолі (Триморфон)». XV ст. З Турківщини, Львівська обл. Дошка, темпера., 108.5 x 82.5 x 2.5 см. Зібрання о. Р. Гладяка.



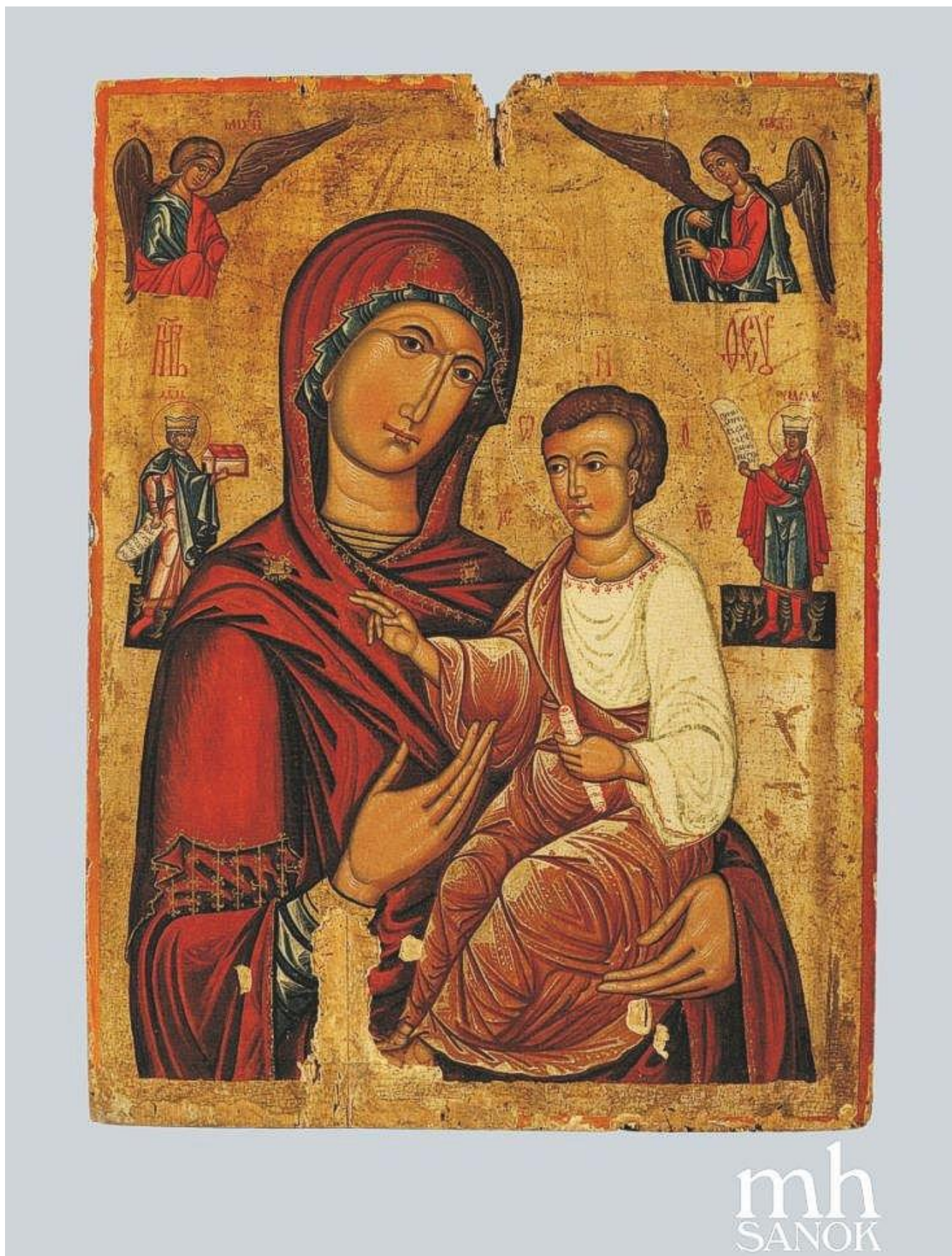
Іл. 76. Ікона «Спас у Славі». Перша половина XVI ст. Волинь. Дошка, темпера. 85 х 62 х 3 см. НХМУ, Київ.



Іл. 77. Ікона «Спас Пантократор (Триморфон «Моління»)». Остання чверть XV ст.(?) З церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Старичі (Яворівського району Львівської обл.) Дошка, темпера. 120 x 58.5 x 3 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 78. Ікона «Св. архангел Михаїл і св. Георгій». З церкви Покрову Пресв. Богородиці с. Шляхтова, Лемківщина (Новоторзький повіт Малопольського воєводства Республіки Польща). Дошка, темпера. 123 x 80 x 2.8 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 79. Ікона «Богородиця Одигітрія» з с. Костарівці. Др. пол. XVI ст. Темпера, дошка. 95.5 x 72 x 2 см. ІМС (Республіка Польща).

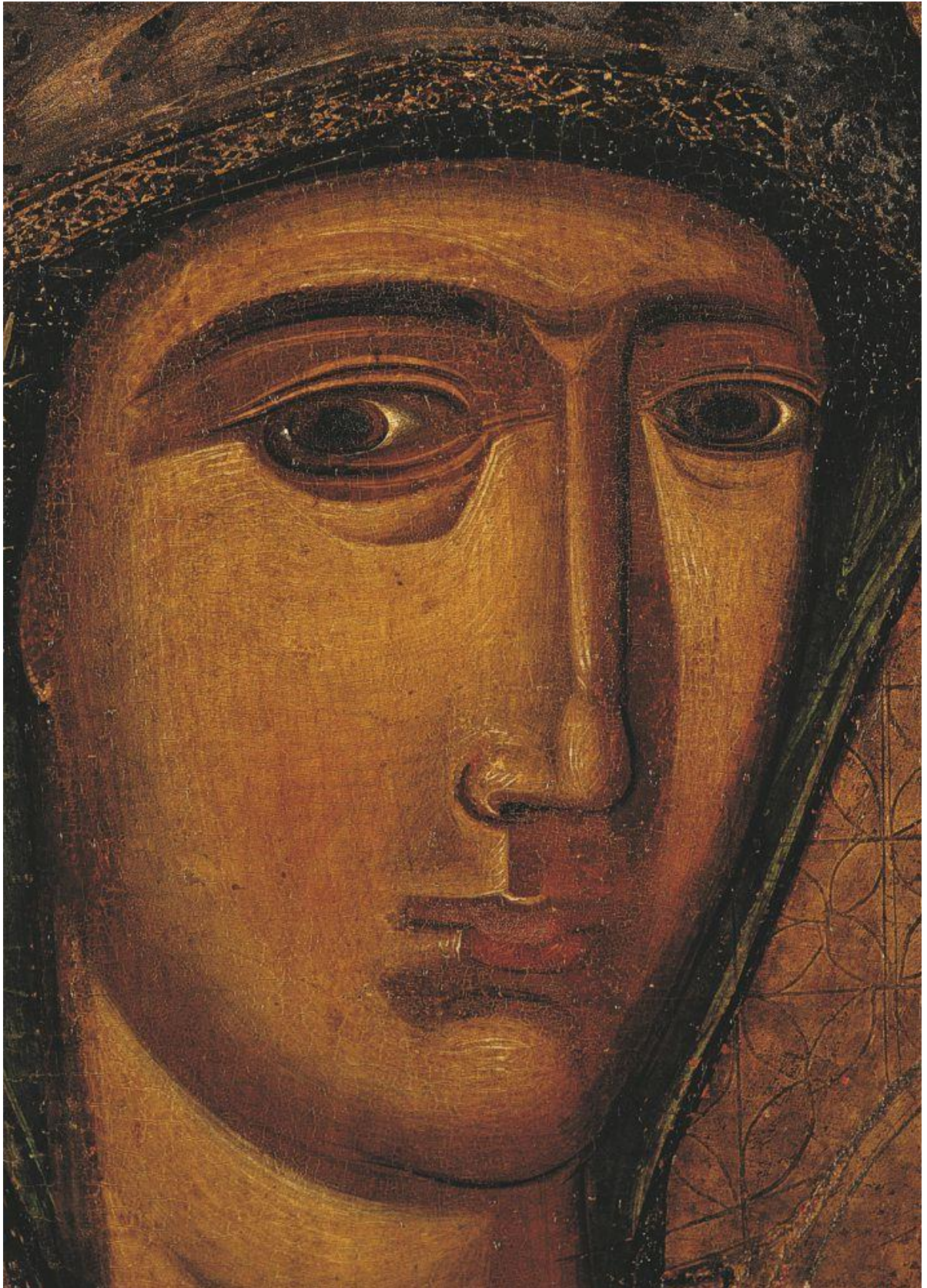


a)



б)

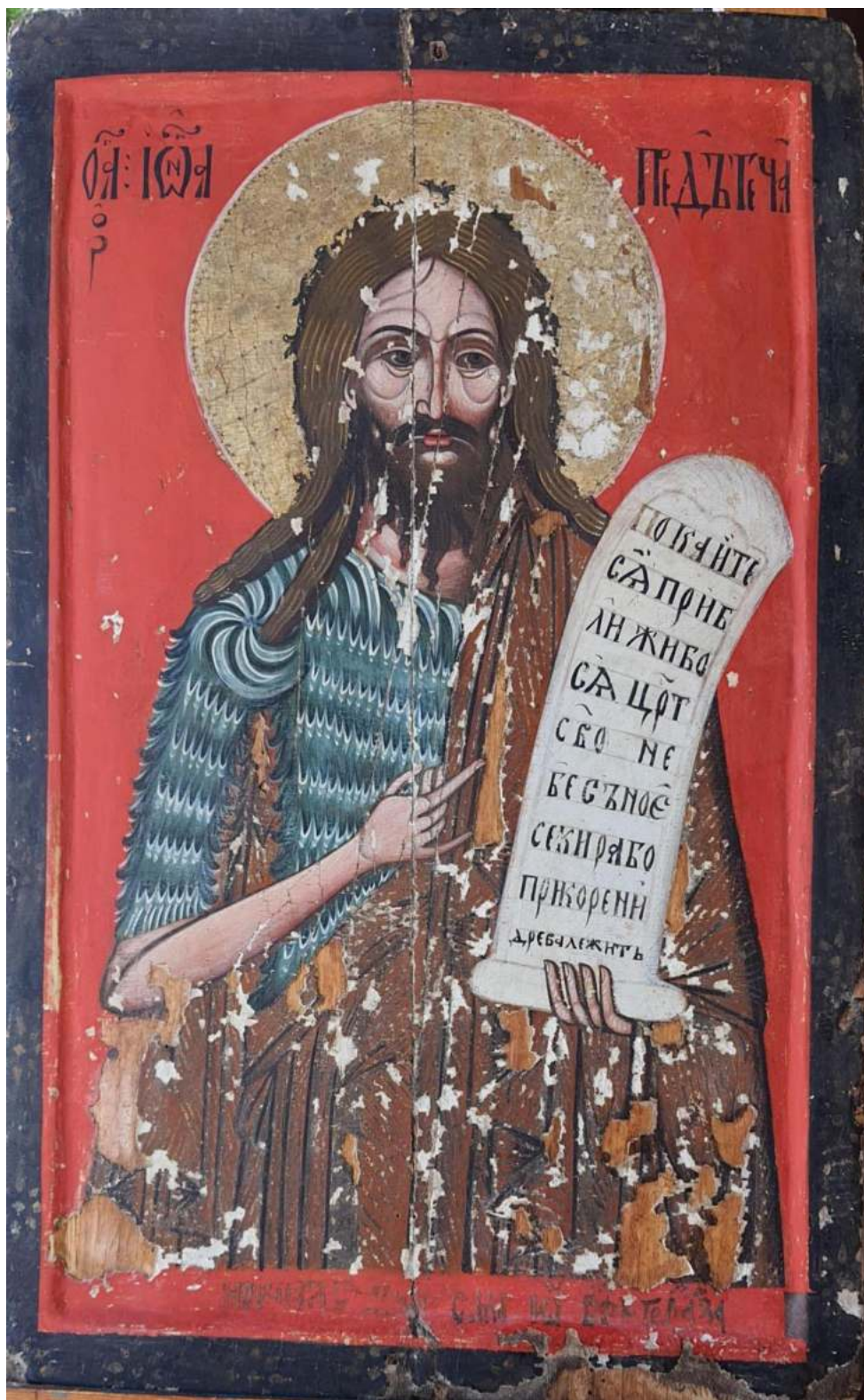
Іл. 80. Ікона «Свята Параскева». Друга половина XV ст. (?) З церкви Св. Миколая с. Будешті Сусані повіту Марамуреш, Румунія. Дошка, темпера. 55.5 x 33 см: а) фото до реставрації; б) фото після реставрації.



Іл. 81. Ікона «Богородиця Одигітрія з похвалою». Фрагмент. XVI ст. З с. Веремінь. Дошка, темпера. ІМС, Республіка Польща.



a)



б)

Іл. 82. Ікона «Йоан Предтеча» з церкви Св. архангелів Михаїла і Гавриїла с. Бреб повіту Марамуреш, Румунія. Друга половина XV ст (?). Дошка, темпера. 67 x 41 см. СММ, м. Сигіт. Фото в процесі реставрації (а). Фото після реставрації (б).



a)



б)

Іл. 83. Ікона «Архангел Михаїл». Друга половина XVI ст. (?) З церкви Святого Миколая с. Будешті Сусані, повіт Марамуреш, Румунія. Дошка, темпера. 67 x 34 см. Фото в процесі реставрації (а) і після реставрації (б). Фото М. Ковачі.



Іл. 84. Ікона «Архангел Михаїл зі сценами чудес». XVII ст. Дошка, темпера. 76.5 x 52 см. НЦІАМ. Республіка Болгарія.



Іл. 85. Поп Нікола з Тетевена. Ікона «Архангел Михаїл». 1703 (?) Дошка, темпера. 108 х 66 см. НЦІАМ, Софія. Республіка Болгарія.



Іл. 86. Ікона «Спас Нерукотворний» останньої чверті XVI століття із с. Борислав Дрогобицького р-ну Львівської обл. Дошка, темпера. 51 x 79 x3 см. НХМУ.



Іл. 87. Ікона «Архангел Михаїл» із церкви Св. архангела Михаїла із с. Крайниково Хустського р-ну Закарпатської обл. XVI ст. ЗОКМ ім. Т. Легоцького.



Іл. 88. Ікона «Архангел Михаїл з діями». Друга половина XVI ст. З церкви Св. Миколая с. Лопушанка Хомина Старосамбірського району Львівської обл. Дошка, темпера. 102.5 x 83.5 x 2 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 89. Ікони чину Моління з с. Соколова Воля. Остання третина XVI ст. Дошка, темпера. 105.5 x 98 см; 105 x 100 см. МНАС. Республіка Польща.



Іл. 90. Ікони чину Моління з с. Бортне. Фрагмент. Третя чверть XVI ст. ІМС. Республіка Польща.



Іл. 91. Майстер Тома (Zugravul Toma). Ікона «Свята Параскева». Кінець XVI – початок XVII ст. Мармарощина/Північна Трансильванія. Дошка, темпера. 63 x 46 см. Колекція Слатіняну. НММР. Бухарест, Румунія.



Іл. 92. Ікона «Свята Параскева». Остання третина XVI ст. Походження невідоме. Дошка, темпера. 76.5 x 55.5 см. НМІЗ. Перемишль, Республіка Польща.



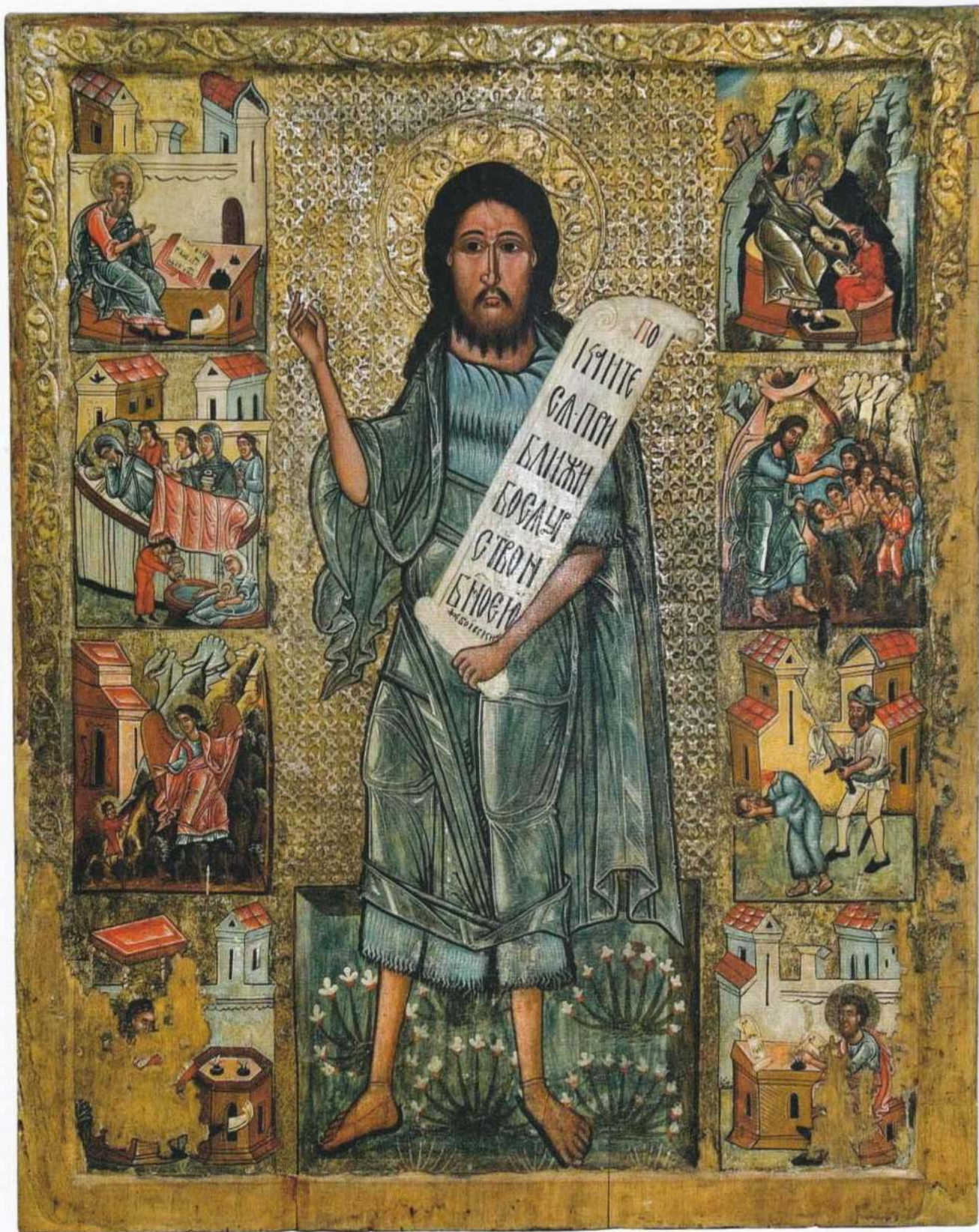
Іл. 93. Ікона «Святий Миколай з житієм». Походження невідоме. Початок XVI ст. НМПЗ. 116 x 93 см. Перемишль, Республіка Польща.



Іл. 94. Ікона «Святий Миколай з житієм» з с. Лодина. Перша половина XVI ст. МЗЛ, Республіка Польща.



Іл. 95. Ікона «Архангел Михаїл з діяннями». Серед XVI ст. з с. Яблунів Самбірського р-ну Львівської обл. Дошка, темпера. 89 x 81 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 96. Ікона «Святий Йоан Предтеча з житієм» з с. Ліщини. Ост. чверть XVI ст. Дошка, темпера. 129 x 102 см. НМІЗ, Республіка Польща.



Іл. 97. Ікона «Апостоли Йоан і Петро» із с. Білі Ослави Надвірнянського району Івано-Франківської області. Дошка, темпера. Третя чверть XVI ст. 78 x 63 см. НХМУ, Київ.



Іл. 98. Ікона «Святий апостол Петро з житієм». Перша половина XVI ст.
 З церкви Преображення Господнього с. Довге (Східницька ОТГ Дрогобицького району
 Львівської обл.). Дошка, темпера. 114 x 96 x 2 см.



Іл. 99. Ікона «Апостоли Петро і Павло». Перша половина XVI ст. З с. Дешно. Дошка, темпера. 103.5 x 81.5 x 2.5 см. ІМС, Республіка Польща.



Іл. 100. Ікона «Святий Йоан Предтеча». Перша половина XVI ст. З с. Довге (Дрогобицький район Львівської обл.). 104 x 43 см. НМЛ ім. А. Шептицького.



Іл. 101. Ікона «Святий Юрій Змієборець». Кінець XV – початок XVI ст. Храмовий образ монастирської церкви Св. Юрія у с. Ступниця (Дрогобицький район). Дошка, темпера. 123 x 92 x 3.8 см. НМЛ ім. Андрея Шептицького.



Іл. 102. «Свята Маргарита». Фрагмент віттарного образу. 1460-ті рр. З церкви Успіння Богородиці (після 1935 р.) села Ріпне Рожнятівського району Івано-Франківської області. 68 x 31.5 см. ММП.



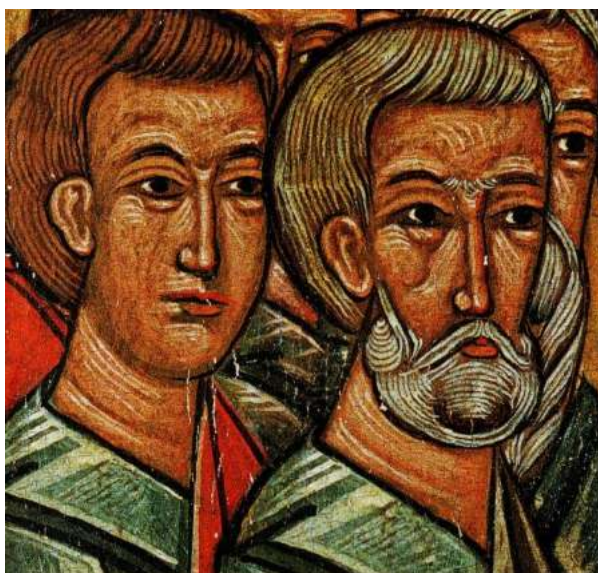
Іл. 103. Мартін Шонгауер. «Святий Георгій, що побиває дракона». 1470 – 1491 рр. Гравюра, папір. 8.5 x 8.5 см. Музей Метрополітен, Нью-Йорк.



Іл. 104. Ікона «Воздвиження Чесного Хреста». Початок – перша половина XVI ст. З церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич, Львівська обл. Дошка, темпера. 131 x 107 x 3 см. Музей «Дрогобиччина».



а)



б)

Іл. 105. Ікона «Воскресіння Лазаря». Фрагменти (а, б). З іконостаса церкви Покрови Пресв. Богородиці с. Поляна Старосамбірського р-ну Львівської обл. Серед. XVI ст. НМЛІ ім. Андрея Шептицького.



а)

б)

в)

Іл. 106. «Зслаб цар Костянтин»: а) клеймо ікони «Воздвиження Чесного Хреста» з церкви Воздвиження Чесного Хреста в м. Дрогобич; б) фото в інфрачервоному світлі; в) фото в ультрафіолетовому світлі.



а)



б)



в)

Іл. 107. Фрески каплиці Св. Сильвестра в монастирі Санті Кватро Коронаті. 1247 р. Рим, Італійська Республіка: а) «Імператор Костянтин і жінки-християнки»; б) «Хрещення імператора Костянтина»; в) «Воздвиження Чесного Хреста».

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Сьомак О.Ю. (2020). Ікона святого Георгія Змієборця на чорному коні: два образи з Дрогобиччини. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. (Вип. 31. Том. 1). «Гельветика», 224–233. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213781>
2. Somak, O., i V. Mazur. (2022). Компаративний аналіз деісусних ікон XV століття з Белза та Дрогобича // *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. Вип. 32, 147–155. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-20>
3. Сьомак О.Ю. (2022). Ікони Деісусу з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста XV ст.: стиль майстерні та почерки іконописців // *Art and design*. №4 (20), 88–96. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2022.4.8>
4. Сьомак О.Ю. (2023). Храмова ікона з дрогобицької церкви Воздвиження Чесного Хреста початку/першої половини XVI ст.: стиль, майстерня. *Український мистецтвознавчий дискурс*. (1), 39–46. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.1.5>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Сьомак, О. (2021). Ікони дрогобицького чину «Моління» XV ст.: майстерня та осередок. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: тези доп. VI Міжнародна наук.-практ. конф. (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Киево-Печерська лавра»)*, 23 – 24.09 2021 р, 278–279.
6. Сьомак, О. (2021). Де знаходився центр белзько-дрогобицького малярського осередку XV століття? *Дев'яті Платонівські читання. Тези доп. Міжнар. наук. конф.* ФОП О. Лопатіна, 45–46.

7. Сьомак, О (2022). Історіографія дослідження румунської ікони Святої Параскеви з селища Будешті Сусані : український контекст. *Десяті Платонівські читання: тези доп. Міжнар. наук. конф.*, 94–95.
8. Сьомак, О. (2023). Декоративізм ікон белзько-дрогобицької майстерні XV ст. : пошук джерел інспірації. *Перші Таранушенківські читання : матеріали Всеукраїнської наукової конференції кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ, 14–15 квітня 2023 року*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 109–110.
9. Dumitran, A., Somak, O. (2023). Tripticul Deisis de la Muzeul Național Brukenthal. *Brukenthal : Ars et Historia : Simposionul International Anual al Muzeul Național Brukenthal*. Editura Muzeului Național Brukenthal, 51–68.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

10. Covaci, M., Somak, O. (2022). The “Belz-Drohobych” workshop in Ukrainian Galicia and its connection with Romanian Maramureș. *Museikon*. (6), 81–98.