



УДК 75.071.046.3»15» (477.83-22) Вовча
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.02.281>

ТВОРЧИСТЬ АНОНІМНОГО МАЙСТРА ІКОН ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVI ст. З СЕЛА ВОВЧА

Марія ГЕЛИТОВИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5839-9585>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

провідна наукова співробітниця,

Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького,

відділ давньоукраїнського мистецтва,

проспект Свободи, 20, 79000, м. Львів, Україна,

e-mail: helytovychm@yahoo.com

Maria HELYTOVYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5839-9585>

Candidate of Arts, Associate Professor,

Lead Researcher,

Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv,

20, Svobody avenue, 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: helytovychm@yahoo.com

Реконструкція творчої спадщини анонімних іконописців минулих століть є однією із основних проблем у дослідженні українського іконопису. У цьому напрямі зроблено вже чимало, проте наявні твори дають можливості для нових, повніших напрацювань. Ширші, результативніші пошуки, з огляду на збереженість творів, можна проводити на підставі пам'яток XVI ст., зокрема його другої половини — прикінцевого періоду існування української ікони у візантійських традиціях. У статті подається аналіз творчого доробку одного з помітних творчих особистостей — анонімного майстра, що працював в останній чверті XVI ст., який увійшов у літературу як «майстер-іконописець села Вовчого», а його спадщина налічує декілька десятків творів. Її систематизація дотепер є найповнішою, хоча й не вичерпною. Цим зумовлена актуальність і новизна дослідження.

Мета і завдання дослідження — систематизувати твори анонімного майстра, охарактеризувати особливості його індивідуального малярського почерку, пов'язаності з конкретним малярським середовищем того часу, виявити його вплив на майстрів наступного покоління. Об'єкт дослідження — ікони анонімного майстра останньої чверті XVI ст., які в основному належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, а також на іконах інших музеїв, приватних збірках і діючих церквах. Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють приблизно останню чверть XVI століття.

Ключові слова: ікона, майстер, традиція, іконографія, XVI ст.

THE ARTISTRY OF AN ANONYMOUS ICON PAINTER FROM THE VILLAGE OF VOVCHA IN THE LAST QUARTER OF THE 16TH CENTURY

This study presents for the first time a comprehensive overview of the renowned artistic legacy of an anonymous icon painter, conditionally referred to in literature as the «icon master from the village of Vovcha». Active in the Boykivshchyna region during the last quarter of the 16th century, the painter is proposed to be classified among the most original creative figures in Western Ukrainian painting of that epoch, representing its so-called folk line. His works provide vivid examples for characterizing the iconography of the time, particularly the transformations that Ukrainian icon painting underwent in the last quarter of the 16th century. The icons are systematically categorized by their place of origin and thematic content. Based on three dozen artifacts housed in museums across Ukraine, Poland, and Slovakia, the foundational characteristics of individual artistic expression, peculiarities of iconography, and thematic repertoire are traced. The works are examined within the context of one of the major stylistic trends of the second half of the 16th century to which they belong. The «Master of Icons from Vovcha» represents a segment of painting from the relatively few iconographers whose works retained ancient Byzantine traditions for the longest time. At the end of the 16th and the beginning of the 17th century, the search for new artistic expressions became evident in Ukrainian icon painting, oriented towards the new Western European artistic culture.

Keywords: icon, master, tradition, iconography, 16th century.

Вступ. До основних проблем у дослідженні українського іконопису належить реконструкція творчої спадщини анонімних іконописців минулих століть. У цьому напрямі зроблено вже чимало, проте наявні твори дають можливості для нових, повніших напрацювань. Результативніші пошуки отримуємо на підставі пам'яток XVI ст. — прикінцевого періоду існування української ікони у візантійських традиціях.

Із дотеперішніх спостережень над дослідженням іконопису вдається виокремити твори більше двадцяти анонімних малярів XVI ст., творчість яких заслуговує бути висвітленою цілісніше. Це видатні творчі особистості, доробок яких налічує від шести-семи до декількох десятків ікон. Усі майстри, попри усталені традиції стилю та стилістики, властивих малярству їхньої епохи, володіли яскраво вираженим індивідуальним почерком. Щодо «підписних майстрів», які мають свій творчий доробок, а таких знаємо лише трьох — Олексія, Дмитрія і Федуска [1; 2; 3;], то їхня іконописна спадщина досліджена значно повніше. Вони є найдавнішими відомими українськими іконописцями, з якими пов'язуються конкретні пам'ятки¹.

Майстри, звісно, не діяли ізольовано. У близькому художньо-образному руслі працювали їхні сучасники; між ними могли бути особисті чи творчі контакти, що доволі виразно простежується на іконах. Нерідко також вдається відстежити зв'язки між майстрами старшого і молодшого покоління. Систематизація пам'яток у такий спосіб дає можливість вибудувати безперервний ланцюг історії розвитку української ікони, показати її національну специфіку як однієї із шкіл візантійської сфери впливу.

Актуальність дослідження зумовлена потребою висвітлення належно не оцінених майстрів минулого, творчість яких репрезентує оригінальність і неповторність українського мистецтва, а разом з тим — повнішого аналізу особливостей сакрального мистецтва у добу стильових змін.

Аналіз досліджень. Пропоноване дослідження продовжує напрацювання, передусім Віри Свен-

ціцької та Володимира Яреми (патріарха Дмитрія). Якраз ці вчені найчастіше використовували метод порівняльного аналізу творів, виокремлюючи із загального масиву уцілілих ікон пам'ятки конкретного майстра та заклали основи для майбутніх розвідок [7; 8; 9]. За відсутності письмових джерел, або дуже скупих відомостей про тогочасних малярів в архівних документах, такий метод, у тому числі з застосуванням нових можливостей досліджень матеріальної структури ікони, найбільше ефективний. Загальну характеристику творчого почерку майстра подав також Лев Скоп, вважаючи його малярем самбірської школи іконопису [10; 11]. Узагальнюючими є і наші дотеперішні розвідки [12; 13].

Метою і завданнями дослідження є систематизація і аналіз творів одного з непересічних українських малярів останньої чверті XVI ст. виявлення його впливу на майстрів наступного покоління.

Об'єкт дослідження — близько три десятки ікон анонімного майстра останньої чверті XVI ст., які, в основному, належать збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, а також іншим музеям, приватним збіркам і діючим церквам.

Хронологічні межі аналізованих пам'яток охоплюють приблизно 1570—1590-ті роки.

Основна частина. Відомий нам на сьогодні творчий доробок анонімного маляра, який працював на теренах Бойківщини в останній чверті XVI ст. за попередніми підрахунками налічує більше трьох десятків творів. Цей митець належить до найоригінальніших творчих особистостей в українському малярстві XVI ст., репрезентуючи його так звану народну лінію розвитку.

Анонімного майстра прийнято умовно називати або за найвідомішим твором чи комплексом творів, або за місцевістю, з якою пов'язується найбільше його робіт. Оскільки більшість ікон цього маляра походить з церков у с. Вовче Турківського району Львівської області, у літературу він увійшов як «майстер-іконописець села Вовчого» [14, с. 361].

Пам'ятки з церков у с. Вовче й близьких до нього сіл — Бусовиськ, Мельничного, Дністрика, Сянок, Ісаїв, Старої Солі й ін., представляють доволі розмаїтий тематичний репертуар. У ньому присутні рідкісні, а то й виняткові сюжетні та іконографічні зразки. Цей майстер є автором і найдавнішої збереженої української хоругви [15, с. 198]. Основна

¹ Годі аналізувати у цьому аспекті творчість двох інших малярів XVI ст., знаних лише за однією підписною іконою — Григорія Босиковича та маляра Федора, якого були спроби ідентифікувати з Федором Сеньковичем [4; 5; 6].

частина його творів належить колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, поодинокі ікони зберігаються у збірках Національного художнього музею України, Історичного музею у Сяноку (Польща), Словацькій національній галереї у Братиславі, у приватних колекціях а також у діючих церквах.

Вперше на твори «майстра ікон з Вовча» звернув увагу Іларіон Свенціцький — директор Національного музею у Львові. У 1929 р. до альбому про іконопис Галицької України XV—XVI століть вчений впровадив близько півтори десятка пам'яток з Вовча й Бусовиськ, як показових зразків українського іконопису XVI ст. [16, іл. 13, 15—17, 24—31, 33, 34]. (Майже усі ікони з Вовча І. Свенціцький привіз до музею з експедиції 1927 року).

У передмові до цього видання І. Свенціцький, виокремлюючи ікони простонародного письма, до категорії яких відніс ці твори, писав: «Отсе так зване простонародне походження цих ікон не зменшує одначе їх дійсної мистецької ваги. Навпаки — велика простота рисунку нескладної композиції сьогодні являється ярким свідоцтвом великих мистецьких можливостей, що від віків дрімали і дрімають в неназваних і незвісних нам членах нації. Дуже інтересним явищем у цих людських мистецьких творах є стремління мистця передавати можливо як найвірніше дійсне життя» [16, с. 7, 8]. Якраз І. Свенціцький чи не перший серед дослідників і знавців мистецтва звернув увагу на ікони народного примітиву, належно оцінюючи їх високу мистецьку вартість.

Після публікації 1929 р. щойно у 1973 р. низку ікон з Вовча і Бусовиськ опублікував Святослав Гординський, не розглядаючи їх як доробок одного майстра [17, с. 117, 137, 140].

Особливу увагу у 1990-х рр. на майстра ікон з Вовча звернула В. Свенціцька, відзначивши, що він «створював... справжні шедеври» [18, с. 191]. Дослідниця охарактеризувала основні виразальні засоби та манеру його письма [19, с. 76, 80], розглянула ікони у контексті кола майстрів одного стилістичного напрямку та пов'язала їх з львівською малярською школою [18].

Отож, твори «майстра ікон з Вовча» не мають цілісного наукового опрацювання та осмислення як явище свого часу, а тим більше вони не розглядалися

як творчість одного автора. Їх репродукції «розкинені» у різних виданнях, ілюструючи ті чи інші явища в культурно-мистецькій історії свого часу, хоча, доробок цього непересічного іконописця вартує уважнішого й ціліснішого розгляду.

«Майстер ікон з Вовча» — виразник важливих шукань т. зв. народних майстрів останньої чверті XVI століття. Якраз на той час поживалася діяльність цієї категорії іконописців, спричинена суспільно-історичними умовами, передусім, швидким розвитком невеликих міст і містечок, які зазвичай були більшими чи меншими ремісничо-торговими центрами. У суспільному житті дедалі помітнішу роль відігравало міщанство. У містах активізувалося й будівництво церков, переважно дерев'яних. Дерев'яне будівництво розвивалося і в більших селах, де нерідко існувало декілька церков, як у Вовчу. Їх замовниками й фундаторами найчастіше виступали міщани чи сільські громади, відповідно, церковний вистрій відображав їхні смаки і вподобання.

Іконам майстра з Вовча, як зрештою творам народних майстрів загалом, властива доволі вільна інтерпретація усталених зразків. У них виявлена специфіка народного мистецтва бойківського регіону, звичаїв, у мові написів простежується місцева говірка. У репертуарі виразальних засобів головними є площинність форм, чіткий рисунок, активне використання білила, у палітрі домінують світлі блакитні, вохристі, червоні кольори. Барви кладені по тонкому ґрунті прозоро, локальними плямами. Товстіший фарбовий шар на ликах, які перекривались по декілька разів. Обличчя світлої карнації з виразною підрум'янкою. На драперіях об'єм моделюється переважно в два тони вузькими, довгими смугами і штрихами. Форми прорисовані впевненими, твердими лініями.

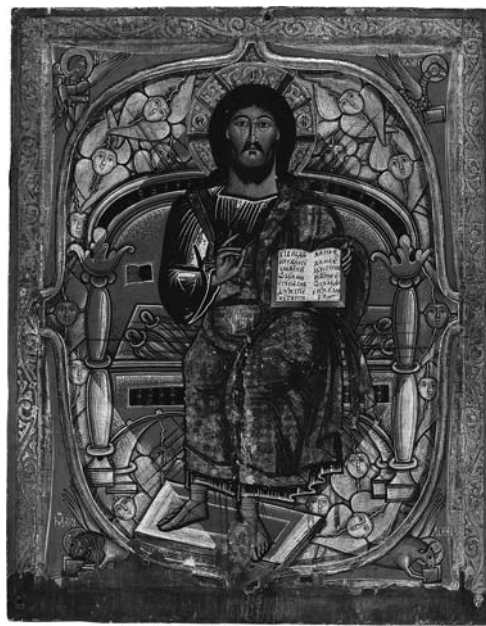
Постаті здебільшого приземисті, великоголові. Їх легко впізнати за своєрідним характером облич — округлих з маленькими пухкими вустами, низьким чолом, великими, чітко окресленими очима.

Ікони переважно без ковчегів; на тлі — сріблення, тоноване кольоровим лаком під золото та рельєфний орнамент у вигляді коротких стилізованих гілочок або хрестиків, на німбах і обрамленнях — кружечки.

Частина ікон з Вовча складає фрагмент іконостаса з повністю збереженим нижнім, намісним рядом із чотирьох ікон, фрагментом ряду Моління у скла-



Іл. 1. «Богородиця Одигітрія з похвалою», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 2. «Спас у Славі», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 3. «Архангел Михаїл з діяннями», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 4. «Св. Миколай з житієм», остання чверть XVI ст., с. Вовче

ді трьох ікон й однією іконою з сюжетом празників. Майстер виконував іконостасні комплекси до обох церков у Вовчому — Різдва і Введення Пресвятої Богородиці², оскільки з цього села маємо по дві його ікони «Спаса Нерукотворного» [19, іл. 25; 20, іл. 260], «Св. Миколая з житієм» [21, с. 102, 104] та «Зішестя Святого Духа» [16, іл. 31, 33].

² Церква Різдва Пресвятої Богородиці у писемних джерелах вперше згадується 1558 р., церква Введення — 1507 р. [23, с. 50—54].

Намісний ряд представляв найпоширеніший в українській традиції XVI ст. варіант з «Богородицею Одигітрією з похвалою» (іл. 1) і парним до неї «Спасом у Славі» (іл. 2) й іконами «Св. Архангел Михаїл з діянням» (іл. 3) і «св. Миколай з житієм» (іл. 4). Відомо лише декілька прикладів намісних рядів українських іконостасів XVI ст. у складі чотирьох ікон. Найближчими за стилістично-образними характеристиками до ікон з Вовча є ікони з церкви Пресвятої Трійці у Потеличі [22]. З її іконостаса та-

кож зберігся намісний ряд у складі чотирьох ікон. Такий його склад передбачає конструкцію з Царськими вратами і двома дияконськими дверима.

Твори обох майстрів — і з Вовча, і з Потелича — репрезентують малярство іконописців, що працювали в одному стилістичному руслі. Ікони цієї стилістики складають одну із найбільших стилістично-споріднених груп пам'яток в іконописі другої половини XVI століття. За найвідомішим у цій групі іконостасним комплексом — з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у с. Наконечному, створеного вкінці 1560-х — на початку 1570-х рр., їх окреслюють як «коло майстра іконостаса Успенської церкви у Наконечному»³. Серед його майстрів — згаданий Федуско зі Самбора, відомий за підписною і датованою храмовою іконою «Благовіщення», 1579 р., виконаною на замовлення до церкви в с. Іваничі на Волині [20, іл. 222, 223]. Ряд характерних ознак, властивих твору Федуска, виявилися найбільше наглядно, крім іконостаса з Наконечного, якраз в іконах з Вовча і Потелича. Це, зокрема, бачимо на іконах Богородиці і Спаса; вони мають у своїй композиційно-іконографічній побудові прикмети, властиві цілому рядові творів лише цієї стилістики.

В українському іконописі другої половини XVI ст. «Богородиця з похвалою» та «Спас у Славі» відзначаються розмаїттям іконографічних варіантів, а їх поєднання у намісному ряді є однією із специфічних рис українських іконостасів.

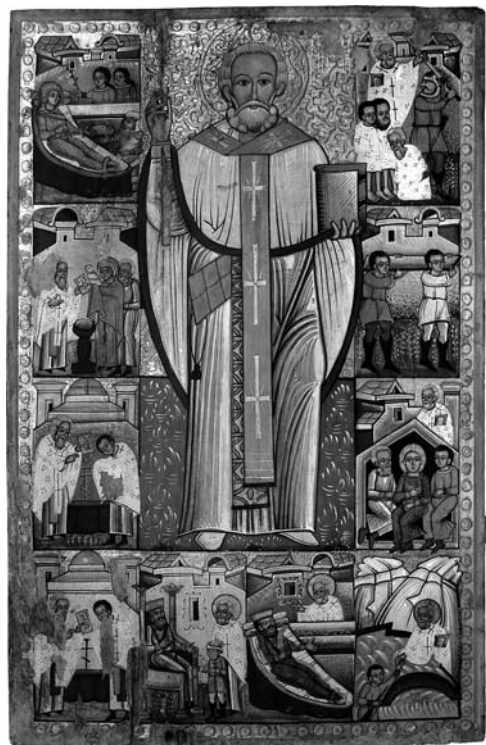
Ікона Богородиці з Вовча представляє варіант Одігирії. Лик Богородиці не позбавлений одухотвореності й того особливого виразу смутку, властивого кращим мистецьким богородичним образам. Великі, злегка розкосі очі, маленькі вуста, тонка шия, легкий нахил голови до Спаса надають витонченості образу. Сріблений гіматій Христа, розграфлений у квадратики, заповнені кольоровими лаками (зовсім подібно на «Благовіщенні» Федуска декорований плащ у архангела Гавриїла). Середник з трьох сторін обрамлюють постаті пророків серед яких внизу — Йоаким і Анна. Персонажі на полях тримають розгорнені вверх прями, наче свічки, білі сувої: проро-

ки — з текстами своїх пророцтв, Йоаким і Анна — з похвальними молитвами до Богородиці.

Ікона з Вовча розвиває той іконографічний варіант, який простежується на низці ікон другої половини XVI ст. того ж стилістичного кола пам'яток, найдавнішою з яких є, мабуть, «Богородиця Одігирія з похвалою» з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Чукві [25, іл. 35]. Цей ряд продовжують дві ікони з Потелича — зі Святодухівської та Троїцької церков, ікона з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Смільній [25, іл. 37, 38, 40]. Однак, на іконі з Вовча лик Богородиці має інший характер, ніж на перелічених творах; тут він нагадує образ Богоматері на відомій пам'ятці з Красова [26].

Майстри однієї стилістики зазвичай притримувалися одних і тих же, або подібних іконографічних зразків. До специфічних рис іконографії ікони з Вовча належить підбір пророків. Серед них бачимо Мельхіседека і Йону; їхнє зображення у складі «похвали» Богородиці рідкісне.

«Спас у Славі» також має свої особливості. Постаць Спаса диспропорційна, постава статична. Лик Христа майже незмінний на усіх іконах цього майстра: обличчя велике вилицювате, чоло низьке, щоки з боків підкреслені переважно подвійним штрихом,



Іл. 5. «Св. Миколай з житієм», остання чверть XVI ст., с. Вовча

³ Датування іконостаса, крім художньо-стилістичних характеристик, аргументується часом побудови Успенської церкви, зведеної у кінці 1568 р., до якої він був створений [24].



Іл. 6. «Ап. Петро і Богородиця», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 7. «Спас на престоли», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 8. «Іван Предтеча і ап. Павло», остання чверть XVI ст., с. Вовче

високо посаджені маленькі вуха, вузькі розрізи очей, ніс з потовщенням на кінці, нижня губа підкреслена чорною лінією з декількома вертикальними штри-

хами, пасма чорного волосся скручені джгутом, борода коротка з невеликим розділом на кінці. Подібно майстер зображав обличчя й інших персонажів на деяких іконах (цар Костянтин, і св. Миколай у сценках клейм ікон «Св. Миколай з житієм», пророк Мойсей у ряді пророків на іконі «Богородиця з похвалою» й ін.).

Вже згадувалося, з Вовча збереглися дві ікони «Св. Миколая з житієм» (іл. 4, 5), які були створені до двох церков. Між ними існують розбіжності у пропорціях постаті та кількості клейм, що зумовлено їх розмірами. У житійних композиціях наглядно виявилася творча фантазія іконописця у її живій безпосередності вислову, життєвій переконливості образів. Особливою чіткістю та лаконізмом художньої мови приваблюють в обох іконах сценки «Врятування потопаючого Дмитрія». Майстер часто використовує свої вже напрацьовані композиційні схеми. Однак, його «авторські повторення» ніколи не є однаковими; вони завжди зазнають творчих інтерпретацій, як це бачимо на прикладі образу св. Миколая, до якого майстер ікон з Вовча звертався неодноразово, представляючи його у житійному варіанті, без «житія», з іншими святими, у поєднанні зі сюжетною композицією та погрудно на хоругві.

Подібний характер мають композиції діянь архангела Михаїла. Серед них чи не вперше у циклі діянь архангела з'являється сюжет «Адам копає землю». Сценки з «польовими роботами» Адама та «рукодільям» Єви поширилися в українських іконах з XVII століття. Лаконізм художнього вислову тут виявлений особливо виразно. Це рідкісна для житійних зображень однофігурна композиція.

По-своєму інтерпретовано ряд моління, з якого збереглися три ікони: «ап. Петро і Богородиця» (іл. 6), «Спас на престоли з архангелами» (іл. 7), «Іван Хреститель і ап. Павло» (іл. 8). Центральна частина за іконографією і художнім вирішенням не має близьких аналогій. Як зауважив В. Ярема [9, с. 178], вона настільки видовжена по горизонталі (90 x 141 см), що на ній міг би вміститися цілий Пентаморфон. Престол з півкруглою спинкою та колонками, завершеними такими ж капітелями, як на іконі «Спас у Славі». Ці колонки немов обрамлюють постать Спаса, розмежовуючи її від постатей ангелів, що урочисто стоять обабіч.

Бічні ікони цього моління наближені до квадрата. Постаті приземисті. Ймовірно, ряд моління з церкви у Вовчу складався із дев'яти ікон. Найближчим за іконографією, художньо-образним вирішенням та форматом іконного щита є моління з церкви у Либихорі, що його приписуємо майстрові ікон з Троїцької церкви у Потеличі [13, с. 74].

Важче вести мову про святковий ряд цього іконостаса. На підставі однієї ікони «Зішестя Святого Духа» (іл. 9) не можемо стверджувати, що вона належала до ряду празників. Інша ікона з Вовча — з подвійним сюжетом «Зішестя Святого Духа і Св. Миколай» (іл. 10), мабуть, входила до епістилію з празниками і вибраними святими [9, іл. 437]. Такий епістилій з подвійними композиціями у деяких іконостасах був розміщений над намісним рядом. З XVI ст. збереглося декілька прикладів подібного типу ікон [20, іл. 192; 27, с. 272; 28, с. 26]. У дуже близькій на обох іконах іконографії «Зішестя Святого Духа» помітний відгомін давніших пам'яток, коли апостоли двома, майже вертикальними рядами, щільно сидять один за одним.

Інший характер має фрагмент празникового ряду з церкви у Сянках, де представлено три сцени: Воскресіння Лазаря, В'їзд в Єрусалим, Тайна Вечеря. Чи було сценок більше, невідомо, оскільки лівий край ікони обрізаний (ікона також обрізана знизу і зверху на ширину обрамлення). Цей твір, як фрагмент епістилію, ідентифікував І. Свенціцький [29, с. 77]. Отож, якщо ця ікона представляє празниковий ряд, то тут маємо один із найдавніших прикладів зображення Тайної Вечері у його складі⁴. Її іконографія наслідує варіант, властивий давнім зразкам візантійської традиції, коли Христос, зображений не у центрі, а ліворуч, за овальним столом, навколо якого сидять апостоли. Таку іконографію нерідко бачимо у складі багатосюжетних ікон «Страстей Христових». Можна припустити, що це і є фрагмент «Страстей». На користь цієї гіпотези вказує тематична послідовність вибраних сценок. Така ж послідовність й іконографія присутня на «Страстях Христових» з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі [20, іл. 224]. Ікона з Сянок повто-

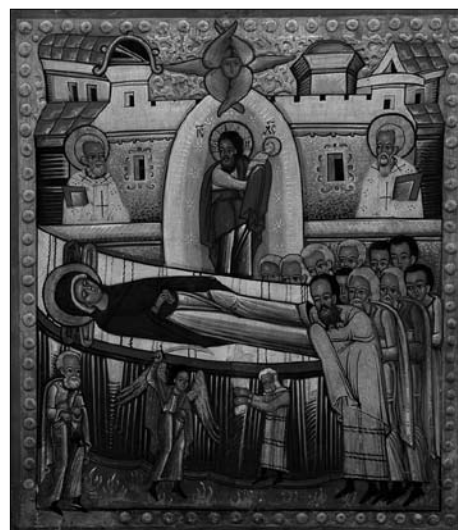
⁴ Наскільки відомо, найдавніший приклад «Тайної вечері» у празниковому ряді представляє іконостас з церкви Собору Архангела Михаїла у Старій Скваряві [30, с. 32—33].



Іл. 9. «Зішестя Святого Духа», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 10. «Зішестя Святого Духа, Св. Миколай», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 11. «Успіння Пресвятої Богородиці», остання чверть XVI ст., с. Дністрик



Іл. 12. «Спас Нерукотворний», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 13. «Спас Нерукотворний», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 14. «Спас Нерукотворний», остання чверть XVI ст., с. Дністрик

рює той самий іконографічний зразок. Водночас два врізи від шпуг на її звороті можуть вказувати, що первісно вона не була великою. Тому призначення пам'ятки залишається нез'ясованим.

Невідомо з якої церкви походить «Вознесіння» зі збірки Історичного музею у Сяноку [31, s. 58—59]. Майстер використовує тут іконографію Богородиці Оранти, яку він неодноразово повторював в інших своїх творах. На входження цієї ікони до празничного ряду вказують її розміри. Натомість, виходячи з розмірів ікони «Успіння Богородиці» з церкви у

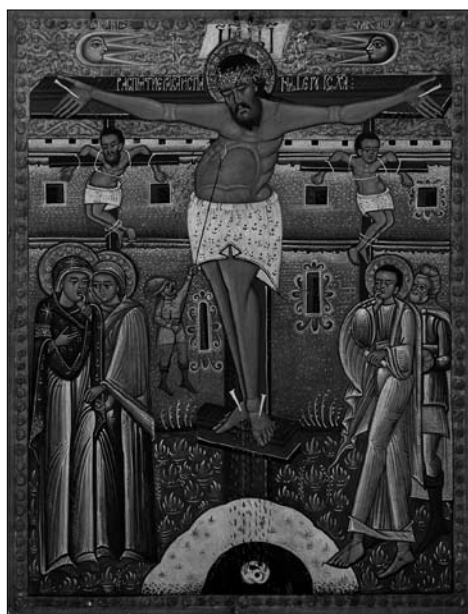
Дністрику (іл. 11), навряд чи вона належала до цього ряду. Іконографія сцени не традиційна: усі апостоли, крім св. Петра, стоять біля ніг Богородиці, зображеної на високому ложі, накритому покривалом, подібним до народної верети. Різномасштабність постатей, властива іконописним образам, у цій іконі виражена особливо наглядно. У композиції домінує велика фігура Богородиці, а постать св. Петра на першому плані майже мініатюрна. Напрошується порівняння цієї ікони з «Успінням» з с. Кальники майстра ікон Троїцької церкви у Потеличі [11, с. 28].

«Успіння Богородиці» з Дністрика — приклад творчого підходу майстра до вирішення усталених іконографічних зразків. Недарма І. Свенціцький звернув увагу на цю ікону як показову пам'ятку українського образотворчого мистецтва, відібравши її у групу 15-ти ікон, що експонувалися у 1940 та 1941 рр. на виставках у музеях Москви і Харкова [32, с. 52].

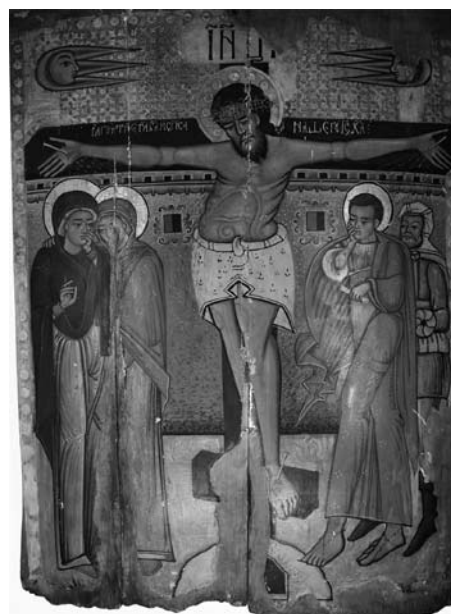
Щодо двох, близьких за розмірами ікон «Спаса Нерукотворного» (іл. 12, 13), також невідомо, яка із них належала до цього іконостаса з Вовча. Обидві представляють найпоширеніший варіант іконографії, у якій полотнище з ликом Спасителя підтримують два ангели, що стоять обабіч. (Інший варіант — з ангелами, що стоять за полотнищем, цей майстер використав на третій іконі «Спаса Нерукотворного» — з церкви у Дністрику (іл. 14)). Несподіване спостереження щодо графіки літер на цих іконах зробила В. Свенціцька, зауваживши у них орієнтацію на друки Франциска Скорини [19, с. 70].

Як окрему тематичну групу у творчій спадщині «майстра ікон з Вовча» можна розглядати чотири ікони «Розп'яття з пристоячими», що походять з церков у селах Вовче (іл. 15), Мельничне (іл. 16), Дністрик (іл. 17) та Збой, (останнє — у східній Словаччині) [33; 34, s. 148]. Їх загальна композиція вписується в найпоширенішу в другій половині XVI ст. іконографічну схему, в якій обабіч Розп'яття стоять Богородиця і Марія Магдалина, Іван Богослов і сотник Лонгин. Існувало декілька редакцій щодо деталей іконографії цієї теми: обабіч Христа інколи розміщено менші розп'яття розбійників; різною могла бути кількість осіб у групах пристоячих [35].

Такі ікони могли увінчувати іконостас або ж висіти на північній стіні церкви, замінюючи великі композиції «Страстей Господніх».



Іл. 15. «Розп'яття з пристоячими», остання чверть XVI ст., с. Вовче



Іл. 17. «Розп'яття з пристоячими», остання чверть XVI ст., с. Дністрик



Іл. 16. «Розп'яття з пристоячими», остання чверть XVI ст., с. Мельничне



Іл. 18. «Різдво Христове», остання чверть XVI ст., с. Бусовиська

Ікона з Вовча наймонументальніша. Іконографія наслідує варіант із розбійниками. Автор використовує свої власні «творчі знахідки»: надто масивний, а навіть огрядний торс Христа; широкий, з густими покрученими відростками терновий вінок, який повністю закриває чоло Спаси; низько встановлений хрест, рамена якого майже торкаються німбів пристоячих. На іконі з Дністрика Богородиця зображена з жестом іменословного благословення.

Наступний, після Вовча, комплекс творів майстра, що походять з однієї церкви, складають

пам'ятки з церкви Собору Пресвятої Богородиці у Бусовиськах. Показовою серед них є ікона «Різдво Христове» (іл. 18). Яскраві червоні, зелені, блакитні барви, звучність яких підсилюють білі й чорні площини, створюють настрій радісної містерії. Зелений килим трави, густо вкритий розмаїтими квітами і маленькими деревцями у нижній частині композиції, поєднаний з розміщеними вверху вершинами ясно-вохристих, майже білих гір, усіяних маленькими, наче вогниками, червоними кушниками трав. Ці дві частини пейзажу об'єднує постать Богородиці,



Іл. 19. «Св. Миколай», остання чверть XVI ст., с. Бусовиська



Іл. 20. «Софія — Премудрість Божа», остання чверть XVI ст., с. Бусовиська

що лежить на яскравому червоному матраці, подібному до народної верети. (До речі, візерунок цієї верети був матеріалом дослідження історії українського ужиткового мистецтва. [36, с. 72]) Те, що майстер часто дивує нетрадиційною іконографією, бачимо і на цій іконі. Несподіване зображення малого Ісуса: він стоїть у купелі у фронтальному по-

ложенні до глядача. Позаду височіє двораменний хрест, який вказує на викупну жертву Спасителя. Великий простір чорного отвору печери з Дитятком у яслах підкреслює червона кайма, увінчана шестикрилим серафимом. Зворушливо щиро зображено дитяче личко Спаса, що споглядає на схилену над ним білу овечку (згідно іконографії, це мав би бути ослик).

Різдво Христове в українській іконі є тією темою, що має чи не найбільше іконографічних варіантів; у їх ряді ікона з Бусовиськ належить до найоригінальніших його інтерпретацій.

Окрім «Різдва Христового», до бусовиського комплексу творів майстра входять ікони: «Св. Миколай» (іл. 19), «Софія Премудрість Божа» (іл. 20), «Собор Пресвятої Богородиці» та фрагмент Царських врат⁵. Раритетом не лише у творчості цього іконописця, а й в українській, а навіть у світовій іконографії, є зображення «Софії Премудрості Божої»; вона не має близьких аналогій. Її богословська семантика досі не до кінця з'ясована. Тут показано персоніфікований образ Софії — Божої Премудрості, відомий ще у ранньохристиянському мистецтві [37]. На іконі з Бусовиськ Софія зображена в образі крилатої жінки-цариці, як на деяких новгородських іконах. Її адорують крилаті короновані фігури Івана Хрестителя та Івана Богослова, що не зустрічаються на інших композиціях цього сюжету. Обабіч стоять апостоли. Над головою Софії — Пресвята Трійця: Бог Отець та Ісус Христос зображені півфігурно у сьйві, Святий Дух — у вигляді голуба. До Пресвятої Трійці летять ангели; два з них тримають «сувій неба», подібно як на іконах Страшного Суду. Не до кінця з'ясовано й призначення цієї ікони: гадають, вона могла бути або запрестольною, або, зважаючи на її півкругле завершення, увінчувала іконостас [8, с. 404, 408].

Чи не найвиразнішого площинно-декоративного вирішення досягнув майстер на бусовиській іконі св. Миколая, демонструючи водночас особливе відчуття ритму в зображенні цілості й деталей [18, іл. 262].

Імовірно з Бусовиськ походить й храмовий образ «Собор Пресвятої Богородиці» [11, с. 23; 38, с. 96].

⁵ Усі ікони з Бусовиськ надійшли до Національного музею у Львові 1913 р. як дар митрополита Андрія Шептицького.

Він доповнює групу храмових ікон на цю тему, яких з XVI ст. відомі лічені приклади [39].

Поза комплексами з церков у Вовчу і Бусовиськах і трьох названих ікон з церкви у Дністрику з інших церков маємо поодинокі ікони цього майстра, майже кожна з яких привертає увагу своєрідністю іконографії чи образно-художнім вирішенням. Рідкісної іконографії ікона «Свв. Архангел Михаїл, Миколай, Богородиця, Параскева П'ятниця» з церкви у с. Ісаї [20, іл. 171]. Зображення цих святих мають відповідники на інших іконах майстра: образи свв. Михаїла і Миколая такі самі, як на іконах з Вовча; Богородиця типу «Втілення», та св. Параскева — як на іконах з приватних колекцій: «Богородиця знамення» [40, с. 10] та «Св. Параскева з житієм» (остання збережена у трьох фрагментах) [41, с. 42, 43].

Так само не традиційна за іконографією ікона «Богородиця Одигітрія, Іван Хреститель, св. Параскева» з церкви св. Миколая у с. Бужок [16, іл. 7]. Майстер зобразив святих у півпостаті, повторивши те саме зображення Одигітрії, що й на намісній іконі з Вовча.

Як вже згадувалося, «майстер ікон з Вовча» — автор найдавнішої збереженої української церковної хоругви (походить зі Старої Солі на Старосамбірщині). Уціліла центральна її частина з погруддями Спаса та св. Миколая. Хоругва привертає увагу як перший уцілілий зразок цього виду церковних приналежностей та іконографією. Це один із найдавніших прикладів в українському іконописі зображення св. Миколая в митрі.

Висновки. Твори «майстра ікон з Вовча» репрезентують найоригінальніші зразки «простонародного письма» останньої чверті XVI століття. Вони подають яскраві приклади для характеристики тогочасного іконопису, зокрема тих змін, які зазнала ікона в останній чверті XVI століття. Їх з повним правом можна охарактеризувати висловом І. Свенціцького як «найбільш чисті мистецькі цінності української національної творчої думки» [42, с. 9]. Поступаючись майстрові ікон з Наконечного рівнем професійного виконання, цей маляр подав цікавіші приклади творчої інтерпретації установлені іконографії.

«Майстер ікон з Вовча» був одним із тих іконописців, у творах яких найдовше затрималися давні

візантинізуючі традиції. В кінці XVI — на початку XVII ст. в українській іконі виявляються пошуки нового малярського вислову. Одним із найталановитіших представників іконописців того періоду був анонімний маляр, що працював на пограниччі XVI—XVII ст. й увійшов у літературу як «майстер ікони Богородиця Одигітрія з Мражниці» [9]. Виходячи з художньо-образної характеристики творів, його можна вважати послідовником майстра ікон з Вовча і майстрів його кола. Продовжуючи і розвиваючи у своїх ранніх іконах лінію стилістики ікон XVI ст., у перших десятиліттях XVII ст. цей маляр практикує ті нововведення, що були зорієнтовані вже на нову, західноєвропейську мистецьку культуру.

1. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові (з матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ). *Літопис Національного музею у Львові*. Львів, 2000. С. 89—152.
2. Гелитович М. Федуско, маляр з Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра. *Родовід*. 1995. № 3 (12). С. 74—79.
3. Скоп Л. *Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія — Федуско, маляр зі Самбора*. Дрогобич: Коло, 2011. 80 с.
4. Пуцко В. Ікона святого Миколая Милецького сучасного маляра Григорія Босиковича *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. Львів, 1998. С. 373—397.
5. Александрович В. Федір Сенькович (Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст.). *Львів: місто — суспільство — культура: Збірник наук. Праць*. За ред. Мар'яна Мудрого. Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999; *Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск. Т. 3*. С. 44—116.
6. Вуйцик В. Доля ікони «Похвала Богоматері» з Ріпнева. *Родовід*. № 8. 1994. С. 26—29.
7. Свенціцька В. Живопис XIV—XVI століть. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1967. С. 208—274.
8. Патріарх Дмитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XII—XV ст.* Львів: Друкарські куншти, 2005. 508 с.
9. Патріарх Дмитрій (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
10. Скоп Л. Автор ікони з Вовчого — маляр самбірської школи іконопису другої половини XVI ст. *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень VII Міжнародного круглого столу*. (Львів, 12—14 травня 1997 року). Львів, 1997. С. 168—170.

11. Скоп Л. *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці*. Львів: Логос, 2004. 256 с.
12. Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Вовча. *Родовід*. 1999. № 1 (17). С. 32—37.
13. Гелитович М. Моління з Успенської церкви в Наконечному на тлі еволюції чину Моління західноукраїнських іконостасів другої половини XVI століття. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27—28 серпня 1998 року*. Луцьк, 1998. С. 72—78.
14. Мистецтво України: *Енцикл.: в 5 т.* Редкол.: Кудрицький А.В. (відп. ред.) та ін. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1995. Т. 1: А—В. С. 361.
15. Косів Р. *Українські хоругви*. Київ: Оранта, 2009. 372 с.
16. Свенціцький-Святицький І. *Ікони Галицької України XV—XVI вв.* Львів, 1929. XVIII с.: 141 табл.
17. Гординський С. *Українська ікона 12—18 сторіччя*. Філадельфія: Провидіння, 1973. 212 с.
18. Свенціцька В. До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття. *Збірник «Наука і культура»*. Вип. 29. Київ, 1996. С. 178—193.
19. Українське народне малярство XIII—XX століть: світ очима народних митців: альбом. Авт.-упоряд.: В.І. Свенціцька, В.П. Откович. Київ: Мистецтво, 1991. 304 с.
20. Міляєва Л. за участю Гелитович М. *Українська ікона XI—XVIII століть*. Київ, 2007. 528 с.
21. Гелитович М. *Святий Миколай з житієм*. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
22. Гелитович М. Ікони кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потеличі (матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові). *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2004. Т. CCXLVIII. *Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*. С. 318—348.
23. Слободян В. *Церкви Турківського району*. Львів, 2003. 200 с.
24. Webersfeld E. *Jaworów. Monografia historyczna, etnograficzna, statystyczna*. Lwów, 1909. 89 s.
25. Гелитович М. *Богородиця з Дітями і похвалою*. Львів: Свічадо, 2005. 168 с.
26. Мокрій В., Гелитович М. «Богородиця Одигітрія» з Красова у світлі нових реставраційних досліджень *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності: доп. та повідомл. Міжнародної наук. конф., Львів 25—27 вер. 2013. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького*. Львів, 2013. С. 714—717.
27. Овсійчук В. *Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору*. Львів, 1996. 480 с.
28. Jarema W. *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu. Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Sanok, 1972. № 16. S. 23—32.
29. Свенціцький І. *Іконопись Галицької України XV—XVI віків*. Львів, 1928. 102 с.
30. Скоп-Друзюк Г., Скоп П. *Іконостас XVI—XVIII століття із села Старої Скваряви*. Львів: Логос, 2009. 160 с.
31. Winnicka K. *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*. Т. II. Sanok, 2013. 140 s.
32. *Виставка изобразительного искусства западных областей Украины и народного творчества гуцулов. Каталог*. Сост.: В.А. Сидорова, Т.А. Боровая, Т.А. Цешковская. Москва: Государственный Музей Нового Западного Искусства, 1940. 94 с.
33. Гелитович М. Ікона «Розп'яття з пристоячими» другої половини XVI ст. з церкви пророка Іллі в Кривчицях. *Львів: місто — суспільство — культура: Збірник наук. праць*. За ред. Мар'яна Мудрого. Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999; *Вісник Львівського університету. Серія Історична. Спеціальний випуск*. Т. 3. С. 32—43.
34. Tkáč Š. *Ikony zo 16.—19. Storočia na severovýchodnom Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1980. 280 s.
35. Biskopski R. *Ukrzyzowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. Katalog zbiorów*. Sanok: Muzeum Historyczny w Sanoku, 2000. 20 s.
36. Тищенко О.Р. *Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.)*: Навч. посібник. Київ: Либідь, 1992. 192 с.
37. Кривавич Д. Іконографія Софії — Премудрості Божої в українському мистецтві *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції (Львів, 21—22 квітня 1994 року)*. Львів, 1995. С. 25—33.
38. Скоп Л. *Датування галицьких ікон XIV—XVI ст. Нариси до методики атрибуції українського церковного малярства*. Дрогобич: Коло, 2017. 120 с.
39. Гелитович М. Ікона «Собор Пресвятої Богородиці» другої половини XVI століття з Лопушанки. *Вісник Львівського університету. Серія мист.-во. Вип. 12*. Львів, 2013. С. 184—192.
40. *Українське мистецтво XV—XX століть. Із приватних збірок*. Упоряд. Т. Лозинський. Київ: Оранта, 2008. 128 с.
41. *Давня українська ікона: із приватних збірок*. Упор.: О. Сидор, Т. Лозинський. Київ: Родовід, 2003. 336 с.
42. *Вистава галицького примітиву XVII—XIX вв.: кат. Вст. ст. І. Свенціцький, М. Федюк*. Львів, 1939. 15 с.

REFERENCES

Sydor, O. (2000). Icons by the masters Oleksii and Dmytro in the collection of the National Museum in Lviv (materials for a compiled catalog of the NMU collections). *Chronicle of the National Museum in Lviv* (Рр. 89—152). Lviv [in Ukrainian].

- Helitovych, M. (1995). Fedusko, a painter from Sambir. On the problems of attributing the master's works. *Rodovid*, 3 (12), 74—79 [in Ukrainian].
- Skop, L. (2011). *The master of miniatures of the Peresopnytsia Gospel — Fedusko, a painter from Sambir*. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Putsko, V. (1998). The icon of St. Nicholas of Myra by the painter Hryhorii Bosykovich from Suczawa. *Notes of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Commission on Fine and Applied Arts* (Vol. CCCLXXXVI, pp. 373—397). Lviv [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V., & Mudryi, Maryan (Ed.). (1999). Fedor Senkovych (The life and creative journey of the Lviv painter of the early 17th century). *Lviv: City — Society — Culture: Collection of scientific papers; Bulletin of Lviv University. Historical series. Special issue* (Vol. 3, pp. 44—116). Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Vuytsyk, V. (1994). The fate of the icon «Praise to the Mother of God» from Ripneva. *Rodovid*, 8, 26—29 [in Ukrainian].
- Svyentsitska, V. (1967). Painting of the 14th—16th centuries. *History of Ukrainian Art* (Pp. 208—274). Kyiv [in Ukrainian].
- Patriarch Dmytrii (Yarema). (2005). *Icon Painting of Western Ukraine in the 12th—15th centuries*. Lviv: Druhkars'ki kunshty [in Ukrainian].
- Patriarch Dmytrii (Yarema). (2017). *Icon Painting of Western Ukraine in the 16th to early 17th centuries*. Lviv: Druhkars'ki kunshty [in Ukrainian].
- Skop, L. (1997). The author of the icon from Vovcha — a painter of the Sambir school of icon painting of the second half of the 16th century. *History of Religions in Ukraine. Abstracts of the reports of the VII International Round Table* (Lviv, May 12—14, 1997) (Pp. 168—170). Lviv [in Ukrainian].
- Skop, L. (2004). *Painter of the icon of Mother of God-Odigitria from Mrazhnitsa*. Lviv: Logos [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (1999). Icons from the end of the 16th century from Vovcha. *Rodovid*, 1 (17), 32—37 [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (1998). The Prayer from the Assumption Church in Nakonechne against the backdrop of the evolution of the Prayer rite in Western Ukrainian iconostases of the second half of the 16th century. *Volyn Icon: Issues of History, Study, Research, and Restoration. Materials of the V Scientific Conference, Lutsk, August 27—28, 1998* (Pp. 72—78). Lutsk [in Ukrainian].
- Kudrytskyi, A.V. (Ed.). (1995). *Art of Ukraine: Encyclopedia*: in 5 vol. (Vol. 1: A—B). Kyiv: Ukrainian Encyclopedia named after M.P. Bazhan [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2009). *Ukrainian Banners*. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Svyentsitskyi-Svyatytskyi, I. (1929). *Icons of Galician Ukraine of the 15th—16th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Gordynskyi, S. (1973). *Ukrainian Icon from the 12th to the 18th Century*. Philadelphia: Providence [in Ukrainian].
- Svyentsitska, V. (1996). «On the Problem of the Lviv School of Painting in the Second Half of the 16th Century». *Collection «Science and Culture»* (Issue 29, pp. 178—193). Kyiv [in Ukrainian].
- Svyentsitska, V.I., & Otkovych, V.P. (Eds.). (1991). *Ukrainian Folk Painting of the 13th—20th Century: The World Through the Eyes of Folk Artists: Album*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Miliayeva, L., & Helitovych, M. (2007). *Ukrainian Icons of the 11th—18th Centuries*. Kyiv [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2008). *Saint Nicholas with Life*. Lviv: Svyichado [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2004). «Icons from the Late 16th Century from the Trinity Church in the Village of Potelych». (Materials for the Catalog of the Collection of the National Museum in Lviv). *Notes of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Commission on Fine and Applied Arts* (Vol. CCLXVIII, pp. 318—348). Lviv [in Ukrainian].
- Slobodian, V. (2003). *Churches of the Turka District*. Lviv [in Ukrainian].
- Webersfeld, E. (1909). *Jaworow. Historical, Ethnographic, and Statistical Monograph*. Lviv [in Polish].
- Helytovych, M. (2005). *The Mother of God with Child and Praise*. Lviv: Svyichado [in Ukrainian].
- Mokriyi, V., & Helytovych, M. (2013). «The Mother of God Odigitria from Krasiv in the Light of New Restoration Studies». *Preservation and Research of Historical and Cultural Heritage in Museum Collections: Historical, Art, and Museological Aspects of Activity: Reports and Communications of the International Scientific Conference, Lviv, September 25—27, 2013*; *National Museum in Lviv named after A. Sheptytsky* (Pp. 714—717). Lviv [in Ukrainian].
- Ovsiihuk, V. (1996). *Ukrainian Painting from the 10th to the 18th Centuries: Problems of Color*. Lviv [in Ukrainian].
- Jarema, W. (1972). «Primitive Iconostases in Wooden Churches of Subcarpathia». *Materials of the Museum of Folk Architecture in Sanok*, 16, 23—32 [in Polish].
- Svyentsitskyi, I. (1928). *Iconography of Galicia Ukraine from the 15th to the 16th Centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Skop-Druzyuk, H., & Skop, P. (2009). *Iconostasis of the 16th—18th Century from the Village of Stara Skvaryava*. Lviv: Logos [in Ukrainian].
- Winnicka, K. (2013). *Icons from the 16th Century in the Historical Museum in Sanok. Collection Catalog* (Vol. II). Sanok [in Polish].
- Sydorova, V.A., Borovaya, T.A., & Tseskovska, T.A. (Eds.). (1940). *Exhibition of Visual Arts from the Western Regions of Ukraine and Folk Art of Hutsuls: Catalog*. Moscow: State Museum of New Western Art [in Russian].
- Helytovych, M., & Mudryi, Marian (Ed.). (1999). The Icon «The Wounding with Attendants» from the Second Half of the 16th Century from the Church of the Prophet Elijah in Kryvchytsi». *Lviv: City — Society — Culture: Collection of Scientific Papers; Bulletin of Lviv University. Historical*

- Series. *Special Issue* (Vol. 3, pp. 32—43). Lviv: Lviv Ivan Franko National University [in Ukrainian].
- Tkac, S. (1980). *Icons from the 16th to the 19th Century in Northeastern Slovakia*. Bratislava: Tatran [in Polish].
- Biskopski, R. (2000). «Crucifixion from Owczar. An Icon from the Second Half of the 15th Century». *Collection Catalog*. Sanok: Historical Museum in Sanok [in Polish].
- Tyschenko, O.R. (1992). *History of Decorative and Applied Arts in Ukraine (13th—18th Centuries): Educational Manual*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Krvavych, D. (1995). Iconography of Sophia — The Wisdom of God in Ukrainian Art». *Ukrainian Sacred Art: Traditions, Present, Prospects. Materials of the Second International Scientific Conference (Lviv, April 21—22, 1994)* (Pp. 25—33). Lviv [in Ukrainian].
- Skop, L. (2017). «Dating of Galician Icons from the 14th—16th Centuries: Notes on the Methodology of Attribution of Ukrainian Church Paintin». Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2013). «The Icon ‘The Assembly of the Blessed Virgin Mary’ from the Second Half of the 16th Century from Lopushanka». *Bulletin of Lviv University. Art Series* (Issue 12, pp. 184—192). Lviv [in Ukrainian].
- Lozynskyi, T. (Ed.). (2008). *Ukrainian Art of the 15th—20th Centuries. From Private Collections*. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Sydor, O., & Lozynskyi, T. (Eds.). (2003). *Ancient Ukrainian Icon: From Private Collections*, Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Svyentsitskyi, I., & Fedyuk, M. (Eds.). (1939). *Exhibition of Galician Primitives from the 17th—19th Centuries: Catalog*. Lviv [in Ukrainian].