



УДК 75.046.3:27-526.62(477.83) "16/17"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.04.1068>

ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІВТАРЯ «СПАСА» З ХРАМУ СОБОРУ СВЯТОГО АРХИСТРАТИГА МИХАЇЛА СЕЛА ЯСЕНИЦЯ-ЗАМКОВА

Мар'яна ПЕЛЕХ

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5780-9650>

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
Інститут поліграфії та медійних технологій,
кафедра графіки та мистецтва книги,
вул. Підвальна, 17, 79000, м. Львів, Україна;
НУ Львівська політехніка,
вул. Личаківська, 3, 79000, м. Львів, Україна,
e-mail: marjanna.peleh@gmail.com

Ольга ЛУКОВСЬКА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4074-7454>

докторка мистецтвознавства, професорка,
Інститут поліграфії та медійних технологій,
кафедра графіки та мистецтва книги,
НУ Львівська політехніка,
вул. Личаківська, 3, 79000, м. Львів, Україна,
e-mail: olha.i.lukovska@lpnu.ua

Статтю присвячено дослідженню становлення, розвитку та поширення іконографії «Спас, благословляючий обіруч» в українському церковному мистецтві XVII–XVIII ст. На прикладі ікони, розміщеної в середнику пристінного вівтаря XVIII ст. із храму Собору святого Архистратига Михаїла (1903) у с. Ясениця-Замкова Самбірського району Львівської області, розглянуто особливості формування іконографічної схеми, її богословсько-символічний зміст, художньо-стилістичну інтерпретацію та функціонування в храмовому просторі. Уведення пам'ятки до наукового обігу сприяє уточненню особливостей розвитку малярської традиції західної України XVII–XVIII ст. та розширенню уявлень про локальні процеси формування іконографії образу Христа.

Ключові слова: іконографія образу Ісуса Христа, «Спас, благословляючий обіруч», церковне мистецтво XVII–XVIII ст., графічні зразки, малярська традиція заходу України.

Mariana PELEKH

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-5780-9650>

Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Graphics and Book Art,
Institute of Printing and Media Technologies;
National University Lviv Polytechnic,
17, Pidvalna Str., 79000, Lviv, Ukraine,
e-mail: marjanna.peleh@gmail.com

Olha LUKOVSKA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4074-7454>

D. Sc in Art Studies, Professor,
Professor of the Department of Graphics and Book Art,
Institute of Printing Art and Media Technologies;
National University Lviv Polytechnic,
3, Lychakivska Str., 79000, Lviv, Ukraine,
e-mail: olha.i.lukovska@lpnu.ua

ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE ALTARPIECE «SAVIOR» FROM THE CHURCH OF THE CATHEDRAL OF ST. ARCHANGEL MICHAEL IN THE VILLAGE OF YASENYTSIA-ZAMKOVA

Introduction. The image of the Savior Blessing with Both Hands from the church ensemble in Yasenytsia-Zamkova represents an important example of the development of Ukrainian church art in the 17th–18th centuries. As the principal icon of a side altar, it reflects the synthesis of the Byzantine artistic tradition with the theological and liturgical concepts of the Greek Catholic Church. This rare iconographic type demonstrates both continuity with early Christian models and the originality of the Ukrainian iconographic tradition.

Purpose. The study aims to identify the theological sources, iconographic prototypes, and artistic features of the iconography of the Savior Blessing with Both Hands, as well as to determine its place in the development of Ukrainian church art.

Methods. The research is based on iconographic, iconological, semiotic, historical, and comparative methods, which make it possible to analyze the symbolism, theological meaning, and artistic characteristics of the iconographic composition within its historical and cultural context.

Conclusions. The iconography of the Savior Blessing with Both Hands constitutes a distinctive phenomenon of Ukrainian Baroque church painting, reflecting both the continuity of Byzantine tradition and the creative reinterpretation of Christological imagery in the Ukrainian cultural environment. The preserved monuments provide new opportunities for further research into regional icon-painting traditions and the evolution of Ukrainian church art.

Keywords: iconography of the image of Jesus Christ, Christ Blessing with Both Hands, seventeenth- and eighteenth-century church art, graphic prototypes, painting tradition of Western Ukraine.

Вступ. Дослідження розвитку христологічної іконографії в українському мистецтві XVII—XVIII століть дає змогу глибше досягнути складні процеси формування культурно-конфесійної своєрідності церковної спадщини регіону в умовах інтенсивних міжконфесійних контактів ранньомодерної доби. У цей період малярська традиція заходу України опинилася в епіцентрі взаємодій між православним Сходом та католицьким Заходом. Традиційна візантійсько-слов'янська художня система зазнавала активних впливів ренесансної та барокової естетики, що стимулювало появу нових іконографічних варіантів та переосмислення догматичних акцентів у візуальній мові храму. Іконографічний варіант Христа, який благословляє обома руками (обіруч), постає унікальним історико-мистецьким і теологічним феноменом. З одного боку, він міцно коріниться у ранньохристиянських та візантійських витоках (зокрема у сценах Вознесіння), а з іншого — демонструє самобутній шлях розвитку в українському церковному живописі. Особливого значення ця тенденція набула після Замоїського собору 1720 року, рішення якого сприяли нормативному закріпленню в оформленні інтер'єрів греко-католицьких (унійних) храмів синтезу східної літургійної традиції із західноєвропейською художньою системою. Поєднуючи риси есхатологічної символіки та глибокий євхаристійний зміст, цей сюжет у деяких пам'ятках радикально переосмислював навіть традиційну структуру Деїсисного чину.

Актуальність дослідження зумовлена потребою систематизації пам'яток іконографічного варіанту «Спас, благословляючий обіруч». Уведення до наукового обігу маловідомих і нововиявлених пам'яток українського церковного живопису дає змогу подолати фрагментарність їхнього вивчення, уточнити особливості розвитку рідкісних іконографічних варіантів і визначити їхнє місце в системі українського церковного мистецтва XVII—XVIII століть. Важливим є також повніше висвітлення регіональних особливостей малярської традиції та характеру взаємодії східнохристиянських і західноєвропейських мистецьких впливів.

Мета статті полягає у з'ясуванні генези, художньо-стилістичної інтерпретації та засад функціонування в просторі храму іконографічного типу «Спас, благословляючий обіруч» на прикладі при-

стінного вітара XVII—XVIII століть із храму Собору святого Архистратига Михаїла в селі Ясениця-Замкова.

Ця унікальна пам'ятка — *об'єкт дослідження*. Ймовірно, ікона первісно належала до інтер'єру попередньої місцевої триверхої церкви 1671 року [1] і донедавна залишалася поза увагою науковців. Уведення її до широкого наукового обігу дає змогу подолати певну фрагментарність у розумінні мистецьких процесів указаної доби на теренах Галичини. Літургійне і богословське тлумачення, походження й розвиток іконографії Христа, який благословляє обома руками — *предмет* цього дослідження. У більшості мистецтвознавчих праць автори обмежуються фрагментарними згадками про поодинокі приклади згаданої іконографії, розглядаючи їх виключно в межах традиційного типу «Спас у Славі». З огляду на це, дослідження спрямоване на розширення знань про іконографію «Спас, благословляючий обіруч» шляхом застосування комплексу мистецтвознавчих і міждисциплінарних методів. *Методологічну основу* становлять історико-культурний, іконографічний та порівняльно-стилістичний підходи, які дають змогу простежити генезу цього іконографічного варіанта, визначити його джерела, проаналізувати художньо-композиційні особливості та розкрити богословсько-символічний зміст у контексті розвитку українського церковного мистецтва XVII—XVIII століть. Особливу увагу приділено семантичному й семіотичному аналізу цього образу у структурі пристінного вітара церкви Собору святого Архистратига Михаїла в селі Ясениця-Замкова, що дає змогу з'ясувати його літургійне, символічне призначення та місце в іконографічній програмі храму.

Аналіз досліджень. Джерельну базу дослідження становлять передусім текстові першоджерела церковного характеру. Визначальне місце серед них посідає Святе Письмо Старого та Нового Завіту (у перекладі ієромонаха Івана Хоменка) [2], тексти якого залучено як головне догматичне підґрунтя для прочитання семантики образу. Зокрема, пророчі книги Старого Завіту (Книга Псалмів, Книга пророка Захарії) проаналізовано у взаємозв'язку з новозавітним Посланням апостола Павла до Євреїв, що містить розгорнуте вчення про месіанське священство Христа. Для інтерпретації літургійної хірономії (мови жестів) важливим теоретичним джерелом став



Іл. 1. Пристінний вівтар Спаса з церкви Собору св. Архистратига Михаїла с. Ясениця-Замкова (фрагмент). Світлина М. Пелех

класичний трактат античного ритора Марка Фабія Квінтіліана «*Institutio oratoria*» [3]. Автор першим у європейській культурі детально кодифікував ораторські рухи рук, довівши, що вони здатні передавати глибокі внутрішні смисли без слів. Для нашої теми Квінтіліан важливий тезою про те, що одночасне піднесення обох рук (жест «обіруч») акцентує момент найвищої урочистості зображуваної сцени, абсолютної влади та є заклик до особливої уваги вірних. Цю античну риторику модель з часом перейняло й переосмислило християнське мистецтво Візантії та Заходу.

Питання розвитку христологічної іконографії в українській графіці XVII—XVIII століть як першоджерела для іконопису ґрунтовно розроблене у монографії В. Стасенка [4]. Генезу та особливості побутування аналогічних композицій (зокрема, ікони «Моління» 1638 р. з давнього ансамблю передвівтарної огорожі Успенської церкви у Львові) досліджував В. Александрович [5]. Саме він одним із перших термінологічно визначив цей варіант як «Спас, благословляючий обіруч». Водночас у більшості інших мистецтвознавчих розвідок, зокрема у працях Р. Зілінка, присвячених спадщині Івана Рутковича та майстрів його кола, цей сюжет традицій-

но розглядається звужено — як варіант іконографії «Спас у Славі» [6]. Вагоме методологічне значення для розкриття теми мають праці та практична збиральницька діяльність о. д-ра Севастіяна Дмитруха. Сформована ним унікальна колекція Музею сакрального мистецтва «Студіон» (Свято-Успенська Унівська лавра) концентрує рідкісні взірці малярства Галичини. Оприлюднений дослідником каталог-альбом [7] є підтвердженням поширеності іконографії «Спаса, благословляючого обіруч» у релігійній практиці унійних громад у XVIII столітті.

Основна частина. Внаслідок ухвал Замойського собору 1720 року та поступової рецепції елементів латинського обряду інтер'єри традиційних українських храмів зазнали суттєвих змін. Одним із поширених нововведень стало встановлення пристінних (бічних) вівтарів, які функціонально використовувалися для додаткових літургій, коли на головному престолі службу вже було звершено [8].

Досліджувана пам'ятка міститься у північній частині нави церкви Собору Святого Архистратига Михаїла у селі Ясениця-Замкова (іл. 1). Варто зауважити, що в інтер'єрі згаданої церкви збереглися й інші вівтарі XVIII століття, вони складають єдиний хронологічний та стилістичний комплекс, проте досі залишаються поза належною увагою науковців і потребують окремих мистецтвознавчих та джерелознавчих досліджень.

Архітектоніка вівтаря Спаса характеризується триярусною структурою з вираженою вертикальною ієрархією. Нижній ярус складається з цокольної частини з виступаючим п'єдесталом, декорованим площинним різьбленням рослинно-орнаментального характеру. Центральний, головний ярус займає ікона «Спас, благословляючий обіруч». Вона вміщена у напівциркульне обрамлення із профільованим контуром та ажурним різьбленим декором, що надає композиції особливої виразності та підкреслює її урочистий характер. Образ фланкують дві симетричні спіралеподібні колонки, орнаментовані рельєфною виноградною лозою з гронами. У християнській емблематиці цей мотив безпосередньо апелює до євхаристійного тексту: «*Я є істинна виноградна лоза, а Батько Мій — виноградар*» (Ів. 15:1), — що підкреслює жертовно-літургійне призначення вівтарного комплексу. У завершенні (третьому ярусі) вівтаря розміщено ікону «Преображення Господнє», вмон-

товану в шестикутну раму. Композиція побудована за принципом вертикального розвитку: погляд глядача поступово переходить від постатей апостолів Петра, Якова та Івана, які впали перед явленням Божої слави, до постаті преображеного Христа, осяяного фаворським світлом. Важливо підкреслити змістовний зв'язок між двома ярусами вівтаря. Жест Спасителя з піднятими вгору руками в сцені Преображення візуально перегукується з жестом дворучного благословення на головній вівтарній іконі. Завдяки такому композиційному рішенню обидві композиції утворюють єдину смислову систему, що підкреслює цілісність христологічного циклу.

Головна ікона вівтаря демонструє високий рівень малярського мистецтва України перехідної доби бароко-рококо. Христос представлений у монументальній фронтальній позі, сидячи на купчастих хмарах, які інтерпретуються як Його символічний Небесний Престол. Його постать диктує абсолютну симетрію всій композиції, а руки піднесені у дворучному благословенні. Вираз лику Спасителя позбавлений суворості, він випромінює спокій та емоційну стриманість, що гармонує з духовним наповненням образу. Шати Христа вирішені у канонічній колористичній гамі, проте мають пластичні особливості: Хітон — червоного кольору (символ людської природи, страстей та царської гідності) із широким золотим облямуванням по коміру та рукавах. Гіматій — синьо-зелений, майже смарагдовий (символ Божественної природи та Небесної таїни), який за ломами спадає з лівого плеча на коліна, утворюючи динамічну гру складок. Постать Христа силуетно виділяється на сяючому золотому тлі. Тло ікони не є гладким — воно оздоблене стилізованими рокайлевими мотивами, що притаманно галицькому іконопису другої половини XVIII століття.

Для правильного розуміння семантики образу необхідно звернутися до східнохристиянської літургійної практики. Жест дворучного благословення є ексклюзивною прерогативою архієрейського (єпископського) чину. У православному та греко-католицькому богослужінні священник (пресвітер) благословляє виключно правою десницею, складаючи пальці в іменословне перстоскладення (спосіб складання пальців, у якому прочитується ім'я ІС ХС). Натомість єпископ як носій повноти апостольського наступництва та найвищого ступеня свя-

щенства під час урочистих моментів літургії (наприклад, під час співу «Трисвятого») одночасно підносить благословення обома руками, тримаючи дикірій і трикірій, або просто жестом хірономії. Відтак, образ «Спаса, благословляючого обіруч» є прямою візуалізацією христологічної та еклесіологічної концепції Христа як Великого Архієрея (Вічного Первосвященника). Богословська основа цього сюжету глибоко розроблена як у старозавітних пророцтвах, так і в новозавітних екзегетичних текстах: (Пс. 109:4) «Ти священник навіки за чином Мелхиседека».

Цар Салиму Мелхиседек, який виніс Авраамові хліб та вино, розглядається всіма отцями Церкви (зокрема, Йоаном Золотоустим та Кирилом Александрійським) як головний старозавітний праобраз новозавітної Євхаристії. У Посланні до Євреїв апостол Павло докладно пояснює значення цього пророцтва, доводячи, що священство Христа не походить від левітського чину, а є вічним, досконалим і неминаючим: «...наречений від Бога Первосвященником за чином Мелхиседека» (Євр. 5:10). Жест дворучного благословення в іконі з Ясениці-Замкової поєднує кілька богословських і символічних значень. Літургійно-архієрейський: Христос Сам звершує безкровну Жертву, водночас будучи і Тим, Хто приносить жертву, і Самою Жертвою. Історико-євангельський: Сюжет безпосередньо відсилає до тексту Євангелія від Луки, описуючи момент Вознесіння: «І, піднявши руки Свої, благословив їх. І сталося, як Він благословляв їх, то почав відступати від них і підноситися на небо» (Лк. 24:50—51). Дворучне благословення є останнім земним жестом Христа і Його благословенням Церкві, що означає повноту Божої благодаті. Підняті обидві руки символізують єдність Його божественної та людської природи.

Формування цієї іконографії в Україні засвідчує, що друкована графіка була одним із головних джерел поширення нових іконографічних рішень. Уже в першій половині XVII століття жест дворучного благословення широко використовується в київських і західноукраїнських стародруках. Зокрема, ілюстрація «Вознесіння» у київських виданнях «Бесіди на Діяння апостолів» (1624 р.) [4, іл. 624] та «Параміфія» (1629 р.) [4, іл. 335] зображають Христа у хмарах у дворучному благословенні. Подібне трактування постаті Судді з'являється і в есхатологічних сюже-



Іл. 2. Деїсис, з церкви св. Юрія, м. Дрогобич. Світлина М. Пелех



Іл. 3. Львів, Музей сакрального мистецтва львівської архієпархії Української греко-католицької церкви імені о. Антона Петрушевича [7, іл. 24]

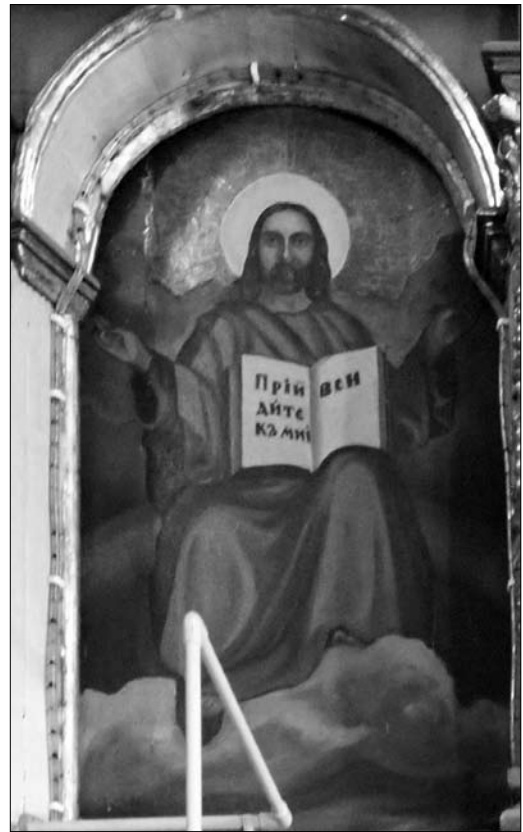
тах, наприклад, у заставці видатного гравера Никодима Зубрицького до Євангелія учительного (Унів, 1696 р.) [9, іл. 1]. Іконографія Спасителя з підняти-ми у жесті дворучного благословення руками пред-ставлена також на титульних аркушах і деревори-

тах українських стародруків, зокрема у львівському Євангелії (1636) [4, іл. 199], Євангелії учительному (Унів, 1696) [4, іл. 239] та інших богослужбових ви-даннях XVII століття. Крім сюжетних композицій, цей варіант композиції використовувався в орнамен-тальних заставках стародруків [5, с. 11].

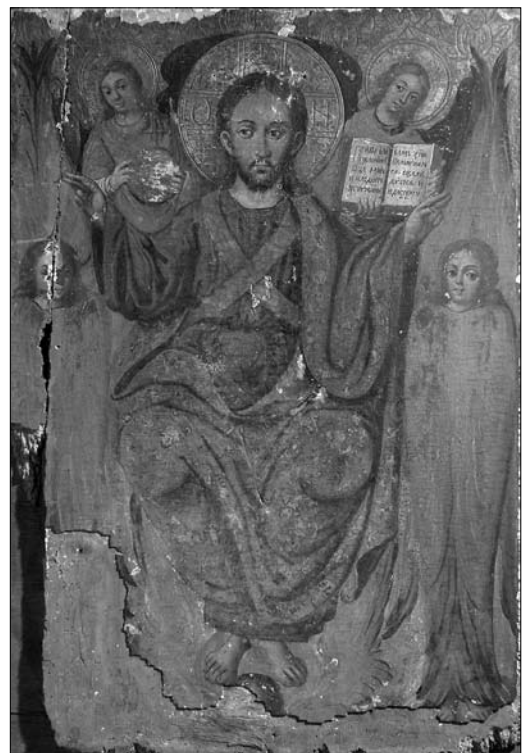
У Галичині ця іконографія поширилася в іконопи-сі. Одним із ранніх іконостасів, де вона була вико-ристана, став Молитовний (Деїсисний) чин Успен-ської церкви у Львові, створений у 1638 році Ми-колом Мороховським-Петраховичем [5, с. 11; 10, с. 30]. Центральне місце тут займає постать Спа-са, навколо Нього розташована небесна ієрархія: се-рафими та херувими. Саме у львівському іконостасі започатковано формування цієї рідкісної іконогра-фічної традиції в українському церковному мисте-цтві XVII століття. Подібні композиційні рішення фіксуються в низці пізніших пам'яток, які фактично наслідували графічні взірці [5, с. 10].

Для простеження розвитку цього сюжету в другій половині XVII—XVIII століттях порівняймо його з відомими та маловідомими іконографічними анало-гами. Ікона «Вознесіння Христове» бічного вівтаря з Богородчанського іконостаса (1698—1705 рр.) Йова Кондзелевича — тут майстер демонструє вер-шинну майстерність барокового живопису. Хрис-тос сидить на небесній веселці, Його руки підняті в жесті дворучного благословення, а навколо сяю-чої мандорли розміщено херувимів різних кольорів [11, іл. 346]. Яскравим прикладом іконографії, що ілюструє жест дворучного благословення Христа, є кругла ікона, вміщена в ажурно різьблений і золоче-ний картуш, де розміщено біблійну цитату та кири-личну дату «1664». Пам'ятка походить із давньої частини іконостаса і була вмонтована у завершен-ня бічного вівтаря XVIII століття церкви Святого Юрія в смт Пиратин (Львівська обл., Шептиць-кий р-н) [12, с. 11]. Христос зображений таким, що сидить на хмарах на тлі золотого диска, від якого розходяться промені сяйва. Хмари інтерпретують-ся як символ небесного престолу. Лик Христа ви-конано з високою майстерністю, характерною для мистецтва XVII століття: світлотіньове моделюван-ня підкреслює об'ємність лику та створює враження внутрішньої зосередженості. Натомість трактування одягу вирізняється узагальненими, майже сплоче-ними формами, що надає постаті монументальності

та композиційної цілісності. Спаситель представлений у традиційному колористичному поєднанні — червоному хітоні та золотаво-охристу гіматії. По обидва боки від постаті розміщено два антропоморфні серафими червоного кольору, що підкреслюють їхню «вогненну» природу, описану в книзі пророка Ісаї: «...кожний мав по шість крил: двома закривав обличчя, двома — ноги, а двома літав» (Іс. 6:1—2). У нижній частині композиції зображено двох херувимів у холодно-рожевій гамі. Стопи Христа спираються на одного з херувимів, який виконує функцію підніжжя престолу. Ця іконографія присутня в Акафісті Ісусові Христу на південній стіні Хрестовоздвиженської церкви в Дрогобичі [13, іл. 4], у молитовному ярусі з досить примісненими посталями Богородиці та Йоана Предтечі в Юрїївській церкві в Дрогобичі (1659—1666 рр.) (іл. 2). Ще одним вагомим свідченням побутування цього сюжету в галицькому малярстві другої половини XVII століття є ікона із церкви Святого Йоана Богослова в Добрянах (Львів, Музей сакрального мистецтва львівської архієпархії Української греко-католицької церкви імені о. Антона Петрушевича) [7, іл. 24] (іл. 3). В іконостасі Введенської церкви в с. Велика Горожанка Миколаївського району Львівської області [10, с. 30]¹ (іл. 4). Христос зображений серед хмар, сидячим на веселді, яка є символічним престолом. Його руки підняті у жесті дворучного благословення, зверненого до вірян, а на колінах — розкрита книга Євангелія. Схожу іконографію Спаса пропонує й незафіксованого походження ікона анонімного майстра «кола» Івана Рутковича (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького) [6, іл. 97] (іл. 5). Цей твір початку XVIII ст. ускладнює іконографію введенням архангелів Михаїла та Гавриїла, які тримають сферу та розгорнуте Євангеліє з есхатологічною цитатою від Матфея: «*Прийдіть, благословенні, унаслідуйте уготоване вам Царство Небесне...*» (Мт. 25:34). Ікона XVIII століття з експозиції музею сакрального мистецтва Свято-Успенської Унівської лаври (іл. 6) подає своєрідне поєднання двох іконографічних варіантів: у композиції органічно синтезовано образ «Спаса на престолі» з розгорнутим Євангелі-



Іл. 4. Спас, благословляючий обіруч; з церкви Введення в храм Пресвятої Богородиці с. Велика Горожанка. Світлина М. Пелех



Іл. 5. Спас, благословляючий обіруч; майстер «кола» І. Рутковича (НМУ) [6, іл. 97]

¹ Пам'ятка не збереглася. Дерев'яна церква Введення в Храм Пресвятої Богородиці у с. Велика Горожанка повністю згоріла під час пожежі 5 серпня 2018 р.



Іл. 6. Спас, благословляючий обіруч; Музей сакрального мистецтва у Святоуспенській унівській лаврі. Світлина М. Пелех

ем і жестом дворучного благословення. На особливу увагу заслуговує масивний різьблений престол, художнє вирішення якого виявляє аналогії з тронними зображеннями в італійському живописі XV століття. Його декоративне оздоблення вказує на рецепцію західноєвропейських художніх традицій, адаптованих до українського церковного мистецтва. Таке поєднання східнохристиянської іконографії із західними композиційними та декоративними елементами є характерною рисою українського сакрального малярства XVII—XVIII століть.

Висновки. Проведений аналіз пам'яток заходу України виявив усталені іконографічні ознаки сюжету «Спас, благословляючий обіруч»: підкреслену фронтальність, симетрію, жест дворучного благословення, використання хмар або веселки як Небесного Престолу та залучення ангельської ієрархії (серафимів і херувимів) як підніжжя трону. Поширенню саме такої іконографії в українському церковному мистецтві XVII століття сприяла вітчизняна книжкова гравюра (київські, львівські та унівські видання). Первісно жест дворучного благословення був характерний для зображення Христа у сцені Вознесіння Господнього, проте згодом він набув ширшого смислу і богословського значення і ліг в основу створення окремого іко-

нографічного варіанта — «Спаса, благословляючого обіруч». Акцентований дворучним жестом семантичний підтекст сприяв тому, що цей іконографічний тип був представлений в Деїсисних чинах іконостасів заходу України, а пізніше, у XVIII ст., — й в інших локаціях простору храму, зокрема — у пристінних бічних вівтарях. Вівтарний образ із церкви Собору святого Архистратига Михаїла у селі Ясениця-Замкова є яскравим взірцем синтезу східної літургійної традиції та західної культури, що став результатом рецепції постанов Замойського собору 1720 року. Пам'ятка демонструє високий рівень церковного мистецтва галицьких майстрів доби пізнього бароко і є важливою віхою у розвитку української сакральної культури Нового часу. Уведення цього маловідомого образу до наукового обігу відкриває вагомі перспективи для подальшого вивчення малодосліджених творів регіональних іконописних осередків Галичини.

1. Слободян В. *Церкви України. Перемишська єпархія*. Львів: [б. в.], 1998. 864 с.: іл.
2. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту*. Пер. ієром. Івана Хоменка. Львів: Місіонер, 2007. 1408 с.
3. Марк Фабій Квінтіліан. *Institutio oratoria*. Lib. XI. Cap. 3: De Gestu. *IntraText Digital Library*. URL: https://www.intratext.com/IXT/LAT0332/_INDEX.HTM (дата звернення: 14.06.2026).
4. Стасенко В. *Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття*. Київ: Друк, 2003. 336 с.
5. Александрович В. Іконографічні особливості складу ансамблю ікон передвівтарної огорожі Успенської церкви у Львові 1616—1638 років. *Збереження та порятунків сакральних пам'яток Галичини*: матер. міжнар. наук. конф. Львів: Студіон, 2006. С. 9—16.
6. Зілінко Р. До питання атрибуції та датування творів Івана Рутковича і його оточення. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького*. Львів, 2007. № 5 (10). С. 79—101.
7. *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Автор-упоряд. о. Севастьян Дмитрух. Ч. I. Львів: Срібне слово, 2005. 104 с.: іл.
8. Підручний П.В. Василянський Чин від Берестейського з'єднання (1596) до 1743 р. *Записки ЧСВВ*. Серія II. Т. XIII (XIX). Вип. 1—4. Рим, 1988. С. 93—179.
9. Деревська О. Іконографія Страшного Суду в інтерпретації Никодима Зубрицького. *Народознавчі зошити*. 2024. № 6 (180). С. 1440—1449. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1441>
10. Пелех М. Іконографія «Спаса з ангелами» львівських малярів XVII ст. *Пам'ятки України*. Київ, 2015. № 1. С. 30—33.

11. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський: (альбом-каталог). Автори проекту: М. Откович, В. Турецький, С. Кубів. Львів: Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України, 2005. 508 с.: іл.
 12. Українські церкви Радехівщини: кн. 3. С. Івасейко, А. Клімашевський, М. Козурак, І. Мельник. Львів: ЛНАМ; Науково-дослідна частина; Простір-М, 2022. 386 с.
 13. Міляєва Л., Гелитович М. Українська ікона XI—XVIII ст.: альб. Київ, 2007. 526 с.: іл.
- REFERENCES
- Slobodyan, V. (1998). *Churches of Ukraine. Przemyśl Diocese*. Lviv [in Ukrainian].
- Khomenko, I. (2007). *Holy Scriptures of the Old and New Testaments*. Misioner [in Ukrainian].
- Marcus, Fabius Quintilianus. (n. d.). *Institutio oratoria* (Book XI, chapter 3: *De gestu*). *IntraText Digital Library*. Retrieved from: https://www.intratext.com/IXT/LAT0332/_INDEX.HTM [in Latin].
- Stasenko, V. (2003). *Christ and the Mother of God in woodcuts of Cyrillic books of Halychyna in the seventeenth century*. Druk [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (2006). Iconographic features of the composition of the icon ensemble of the pre-altar screen of the Assumption Church in Lviv (1616—1638). In: *Preservation and Rescue of Sacred Monuments of Halychyna: Proceedings of the International Scientific Conference* (Pp. 9—16). Studion [in Ukrainian].
- Zilinko, R. (2007). On the attribution and dating of works by Ivan Rutkovych and his circle. *Chronicle of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv*, 5 (10), 79—101 [in Ukrainian].
- Dmytrukh, S. (Ed.). (2005). *Ukrainian sacred art from the «Studion» collection* (Vol. 1). Sribne Slovo [in Ukrainian].
- Pidruchney, P.V. (1988). The Basilian Order from the Union of Brest (1596) to 1743. *Zapysky ChSVV (Ser. II, vol. 13* (19), issue 1—4, pp. 93—179). Rome [in Ukrainian].
- Derevska, O. (2024). Iconography of the Last Judgment in the interpretation of Nykodym Zubrytsky. *The Ethnology Notebooks*, 6 (180), 1440—1449. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1441> [in Ukrainian].
- Pelekh, M. (2015). Iconography of the «Savior with Angels» by Lviv painters of the seventeenth century. *Pamyatky Ukrainy (Monuments of Ukraine)*, 1, 30—33 [in Ukrainian].
- Otkovych, M., Turetskyy, V., & Kubiv, S. (Eds.). (2005). *The iconostasis of the Church of the Exaltation of the Holy Cross of the Manyava Skete Monastery: Album-catalogue*. Lviv: Branch of the National Research Restoration Center of Ukraine [in Ukrainian].
- Ivaseyko, S., Klimashevskyy, A., Kozurak, M., & Melnyk, I. (2022). *Ukrainian churches of the Radekhiv region* (Book 3). LNAU; Prostir-M [in Ukrainian].
- Milyayeva, L., & Helytovych, M. (2007). *The Ukrainian icon of the 11th—18th centuries: Album*. Knyha [in Ukrainian].

Received: 02.07.2026

Accepted: 16.07.2026

Published: 23.09.2026