

РОЗДІЛ 12

УКРАЇНСЬКА СКЛАДОВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА «GRAECO OPERE» КОРОЛЯ ВЛАДИСЛАВА II ЯГАЙЛА

Ансамблі монументального малярства «graeco opera» фундації короля Владислава II Ягайла в костелах Польщі належать до найсвоєрідніших і все ще мало виявлених та осмислених у комплексі притаманних їм індивідуальних особливостей феноменів культурного досвіду Центрально-Східної Європи пізньосередньовічної доби. З історичного огляду їм якнайочевидніше належалося відобразити насамперед нову культурно-історичну ситуацію самої Польщі, якій на кінець XIV ст. вдалося захопити істотну частину українських земель старокиївської спадщини. Водночас ці фрески так само презентуються ще й віддзеркаленням нового становища підпорядкованих Польщі – безпосередньо і в статусі приєднаних до Литви, поєднаної із Польщею персональною унією – українських земель¹. Десяток зафіксованих у писемних джерелах таких комплексів на теренах нинішньої Польщі, втім разом із чотирма в різному стані вцілілими оригінальними², доповнюють скромний фрагмент, відкритий у парафіяльному костелі в Завихості³ та два практично

¹ Про загальноісторичний загальноєвропейський контекст цього явища, втім так само й історично-мистецький, коротко див.: Александрович В. Українська культура в процесі «торжества» «молодої Європи» над «старою Візантією». *Київська Академія*. 2023. Вип. 20. С. 82–91.

² Новіший підсумовуючий перегляд відомостей стосовно цих фресок та самих ансамблів див.: Różycka-Bryzek A. Malowidła ścienne bizantyńskoruskie. *Malarstwo gotyckie w Polsce* / red.: A. S. Labuda, K. Secomska. Warszawa, 2005. T. 1. S. 154–184 (Dzieje sztuki polskiej; t. 2, cz. 3). До давніше відомих невідомі додалися зафіксовані в новішому свідченні Мартіна Груневега не відготовані раніше фрески однієї із каплиць домініканського костелу в Кракові: Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen / Hg. A. Bues. Wiesbaden, 2008. Bd. 1–4 (Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien; bd. 19). S. 817. До новітньої літератури переклад впровадив: Fabiański M. *Złoty Kraków*. Kraków, 2010. S. 261.

³ Grotowski P. Ł. Freski fundacji Władysława II Jagiełły w kolegiacie wiślickiej. Kraków, 2021. S. 161 (Historia Hereditas Ecclesie; t. 12).

все ще не засвоєні у відповідному значенні й не залучені до контексту ягайлівського монументального малярства східнохристиянської традиції свого часу зовсім побіжно віднотовані втрачені приклади з терену Львова⁴ (див. далі).

Зазначені ансамблі монументального малярства ранньоягайлівських часів презентуються явищем для усього широкого історичного регіону не тільки безпрецедентним та самотнім. Водночас на тлі «звичної місцевої норми» вони видаються так само за всіма притаманними їм можливими ознаками чимось не менш винятковим. А отже, приреченим існувати породженим сприйняттям із визначених попереднім історичним досвідом «двох діаметрально протилежних сторін» немало відмінним підходом до його трактування. З польського боку, за «неможливості замовчувати» це очевидне несприйняття, у запропонованих досі зверненнях виражене в достатньо широкій гамі конкретних прикладів. Водночас східнохристиянський родовід самих цих ансамблів за умов тогочасної Польщі на зазначеному історичному тлі неминуче здатен відсилати до української складової їхньої появи та побутування. За традиційно скромного на тлі польських зусиль українського намагання якось співвіднести ранньоягайлівське малярство зі знаними реаліями історичної ситуації входження значної частини українських земель до складу Польщі та розвитку національної мистецької культури у визначеному такими обставинами новому для неї історичному контексті, звісно, теж не мало обходитися без звичних для раннього періоду звернення перебільшень у «зусиллях з українізації». На тогочасному етапі історично-мистецьких досліджень усе це цілком очевидно відбувалося так само ще перед належним вивченням самих автентичних ансамблів⁵. Зрештою, фрескам

⁴ До невідомого давніше «львівського ареалу» поширення ранньоягайлівського монументального малярства східнохристиянського культурно-історичного родовиду на підставі відомостей М. Іруневега увагу привернуто: Александрович В. Священник Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть. *Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст.* Львів, 1995. С. 110. (Студії з історії українського мистецтва; т. 1). Сам джерельний переказ до наукового вжитку впровадив: Ісаєвич Я. Найдавніший історичний опис Львова. *Жовтень*. 1980. № 10. С. 110, 112 (передрук: Україна давня і нова народ, релігія, культура. Львів, 1996. С. 135, 149).

⁵ Ця показова для свого часу та притаманного йому сприйняття тенденція найдокладніше викладена: Логвин Г. Н. Українсько-польські

донедавна випадало залишатися перемальованими й через те фактично доступними винятково хіба в найзагальніших рисах. Що, втім, не завжди належно усвідомлювалося та було адекватно відображено у пропонуваних висловлюваннях і нерідко «наперед готових» незмінно «широких» висновках. Через немале знищення оригінального малярства під час новіших реставрацій теж нерідко доходило до все ще «неунікнених» для реставраційної практики «надто активних» втручань⁶ у тонуваннях, що теж не могло не позначитися на сприйнятті фресок та подальших судженнях про них, традиційно, як і раніше, пропонуваних насамперед на підставі фотографій.

Перегляд публікацій ще навіть зовсім недавніх літ переконує, що на тлі дотеперішнього етапу розвитку наукової свідомості виняткова позиція ранньоягальвівських фресок здатна породжувати в Польщі очевидні труднощі погодження уже навіть зі самим фактом їх існування. Адже йдеться про монументальне малярство східнохристиянської традиції у латинських храмах. Для новітнього польського сприйняття, немало як породженого, так і визначеного насамперед досвідом знаних «народових втрат» і водночас неунікнених у загальновідомому історичному контексті антагонізмів та антиукраїнського протистояння значно новіших часів (якнайочевидніше виразно затухаючого з віддаленням від українських теренів), саме явище видавалося найперше чимось немовби немало «аномальним». Звідсіля безперечні вияви явного неприхованого «подиву» з приводу подібних королівських ініціатив, якнайочевидніше сприйнятих поза їх реальним історичним контекстом та з огляду на набагато новіший досвід. Із подібним сприйняттям пов'язане так само очевидне нерозуміння разом із «неунікненими»

мистецькі зв'язки XIV–XV ст. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*. Київ, 1983. С. 22–31. Автор усі збережені ягальвівські фрески відніс до доробку українських митців, прийнявши погляд про артілі у складі 6–7 майстрів із помічниками в костелі у Вісліці та 9–10 майстрів у каплиці Люблінського замку (стверджуючи про значною мірою перемальовані тоді композиції): Там само. С. 24–25. Новіші дослідження після розкриття останніх фресок привели до висновку про активність у каплиці трьох основних майстрів (див. далі), у вісліцькій колегіаті їх віднаходять четверо: Grotowski P. Ł. *Freski fundacji Władysława II Jagiełły...* S. 139–160.

⁶ Див., наприклад, скупі відсилання із цього приводу в новішій монографії фресок колегіаті у Вісліці: Grotowski P. Ł. *Freski fundacji Władysława II Jagiełły...* S. 25–26.

супутніми наслідками для осмислення за актуального стану історично-мистецьких досліджень. Водночас засвідчені зусилля немало підкріплювало ще й як незнання, так і надалі послідовно виражене стійке небажання враховувати значною мірою «неіснуючу» для давніших польських дослідників українську традицію разом з усім із нею пов'язаним⁷ – не сприйняту невід'ємним елементом ширшого східнохристиянського контексту без коректного її залучення до вивчення відповідного комплексу явищ.

Досі про ансамблі ранньогайлівського монументального малярства східнохристиянського родоводу писали найперше польські історики мистецтва, для яких ці фрески – не інакше, як зовсім «чужорідна екзотика» з усіма виведеними від такого розуміння наслідками не тільки для неї самої, а й не менше також і її засвоєння та трактування. Це стосується не лише зовсім недавнього часу, а й немало ще навіть актуального. Власне тому в наявних висловлюваннях про зазначене малярство загалом та поодинокі конкретні його ансамблі зокрема немало очевидних свідчень несприйняття, нерозуміння і, як наслідок, неуникненого за таких обставин міфологізування за знаним середньовічним принципом «коли мало знаєш, видумуй усілякі жахи» настільки своєрідного «малодоступного» та «іншого» для особистої традиції актуальних господарів, цілковито відмінного від звичного засвоєного канону прийнятного, явища. Щодо українського акценту, то за безперечного незнання, як і послідовно явленого небажання знати українську традицію, відповідний аспект зусиль у надто загальних і побіжних висловлюваннях,

⁷ Поза, звісно, «прийнятнішим» сприйняттям у начебто у якийсь спосіб притаманному їй польському контексті. Показовий приклад такої ж позиції за цілком інакшою ситуації – давніша польська студія про новіший ансамбль ікон Успенської церкви у Львові, де загалом нічого іншого, правду кажучи, й не запрезентовано: Gębarowicz M. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego rola w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej / oprac. A. Gronek. Wrocław, 2016. Видання цього рукопису з-перед кінця 1950-х років та його супровідне опрацювання переконують у збереженні багатьох притаманних йому немало своєрідних тенденцій ще й зараз, див.: Александрович В. Комплекс ікон львівської Успенської церкви 1616–1638 років: наближений і далекий. Gębarowicz M. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego rola w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej / W oprac. A. Gronek. Wrocław, 2016. 326 s., il.

коли навіть і не заперечувався та відкидався (чогось такого, звісно, теж не забракло), то неunikнено мав виказувати небагато спільного з реаліями мистецького процесу на західноукраїнському ґрунті⁸.

Одним із найяскравіших виявів усе ще пануючого зосередженого міфологізування власне й виступає немало віддалено досі трактований, надалі «непотрібний» навіть у нинішній Польщі якнайочевидніший український контекст зазначеного малярства. На такому ставленні якнайвиразніше здатна наголосити вже та тривалий час якимось «не зауважена» в літературі обставина, що скромні вцілілі писемні джерела епохи у відповідному контексті зберегли свідчення насамперед про власне «*pictores ruthenicos*»⁹ в оточенні короля – принаймні в переказах до історії монументального малярства¹⁰. Це найперше анонімні майстри, зайняті в 1393–1394 рр. роботами в протегованому зусиллями короля монастирі Святого Хреста на Лисій горі поблизу Кракова та «*dormitorium regni*»

⁸ Яскравий цілком абстрактний його вияв – можливість визнання української присутності винятково в «провінційно-архаїчній» манері автора нави люблінської каплиці: Różycka-Bryzek A. *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. Warszawa, 1983. S. 144. За результатами новіших досліджень його визначено майстром справді провінційним, проте з виразними яскраво вираженими елементами стилістики західного готичного походження, що якнайочевидніше не здатне мати нічого спільного з тодішнім етапом еволюції української традиції. Увагу до такого родоводу цього митця привернуто: Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1995. № 3. С. 171–172 (пор. також далі).

⁹ Незважаючи на цілком однозначну вимову відповідних джерельних записів, твердилося про діяльність нібито винятково прибульців з-поза Польщі, залучених для виконання конкретної роботи, яким після її закінчення належалося «*niezwłocznie*» повертатися «*ad patriam*», не залишаючи по собі ніякого «*trwalszego śladu*»: Różycka-Bryzek A. *Niezachowane malowidła «graeco opere» z czasów Władysława Jagiełły*. *Analecta Cracoviensia*. Kraków, 1987. T. 20. S. 296. Про підстави такого переконання та засвідченого проникнення до ситуації якнайочевидніше не повинно було йтися зовсім.

¹⁰ На такому значенні доступних джерельних переказів наголосив: Walicki M. *Malowidła ściennie kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*. *Studia do Dziejów Sztuki w Polsce*. Warszawa, 1930. T. 3. S. 4–5. Втім, ніби без наслідків для подальшої польської історіографії (пор. далі).

у королівському палаці на Вавелі в самому Кракові¹¹. А також керівник цієї артілі – Владика¹² разом із самотнім встановленим за винятково посередніми переказами вірогідним конкретним її учасником. Ним виявився зафіксований винятково в пізніших та іншого походження джерелах, уже 20–30-х років XV ст., Гайль¹³. На той час він – священник у м. Перемишль, парох передміської церкви Різдва Христового на Засянні¹⁴, яку, згідно з документом

¹¹ Лаконічні свідчення про них збереглися серед реєстру видатків королівського двору, див.: Piekosiński F. Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi. *Monumenta Medii Aevi Historica*. Kraków, 1896. T. 15. S. 16, 160, 164, 192, 197, 200–203, 207, 211; Wawel / zebrał i wydał A. Chmela Kraków, 1913. T. 2: Materiały archiwalne do dziejów budowy zamku. S. 5. (Tekst Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej; t. 5).

¹² Один раз віднотований у цитованих реєстрах видатків: Piekosiński F. Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły... S. 207; Wawel. S. 5. Найдокладнішу інтерпретацію цього джерельного переказу див.: Александрович В. Священник Гайль... С. 80–82, 144. Пор.: Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku. *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna: materiały z Międzynarodowej konferencji naukowej* (m. Łańcut; Kotań, 17–18 kwietnia 2004 r.). Łańcut, 2004. Cz. 2. S. 269–271.

¹³ До посередньо ствердженої й давніше не зауваженої присутності Гайля в артілі Владики ще наприкінці XIV ст. увагу привернуто: Александрович В. Священник Гайль... С. 143–144. Найдокладніше з цього приводу див.: Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 268–270. Показово, що давніша література не сприймала навіть самого задокументованого імені майстра, хоча, як виявилось, його потомки ще й у XVII ст. іменувалися власне Гайлевичами: Александрович В. Священник Гайль... С. 133–135.

¹⁴ Перемишльські документальні джерела до біографії майстра найдокладніше розглянуто: Александрович В. Священник Гайль... С. 121–142. Його духовний сан попереджує встановлену на підставі досить численних пізніших документальних переказів із тривалого проміжку часу унікальну на загальноукраїнському тлі особливість перемишльського середовища майстрів пізньосередньовічного українського малярства – маже всі вони були священниками: Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища. Львів, 2000. С. 49–70, 75–77. (Сгудії з історії українського мистецтва; т. 3). Вперше увагу до цієї обставини привернуто: Александрович В. Священник Гайль... С. 138. На перемишльському ґрунті упродовж XV – середини XVI ст. ця традиція задокументована безперервно. Одразу ж після Гайля її продовжив безперечно чинний ще за його життя нотований у перемишльських джерелах від 1442 р. (Pomniki dziejowe Przemyśla. Księga ławnicza 1402–1445 / wydali i objaśnieniami zaopatrzyli J. Smółka i Z. Tymińska. Przemyśl, 1936. S. 301). Тимофій Дробіш: Александрович В. Священник Гайль... С. 79–80.

королівської канцелярії, мав отримати у винагороду за «*laborum in depingendo ecclesias nostras in terris nostri regni Sandomiriae, Cracouiae, Siradiae, terrarumque Poloniae*»¹⁵. Із давнішого періоду біографії ніяких певних відомостей про маляра-священника не віднайдено. Незважаючи на їх відсутність, існують цілком переконливі підстави вважати Гайля одним із майстрів, зайнятих над королівськими фресками наприкінці XIV ст. Принаймні згадані у королівському привілеї малярські роботи у Краківській землі, за які митця, зокрема, винагородено перемишльською парафією разом із належними до неї прибутками, за актуальної обізнаності в проблемі здатні співвідноситися винятково зі зазначеними працями «*pictores ruthenicos*» на терені столичної землі наприкінці попереднього століття¹⁶.

Самі відповідні нечисленні документальні свідчення давно опубліковано й пригадано та заново впроваджено до наукового вжитку у властивому актуально можливому на той час контексті вже понад чверть століття тому¹⁷. Проте їм так і не випало посісти належного місця в осмисленні королівських малярських фундацій. Польська література нечасто схильна вдаватися до українського аспекту проблеми, для неї і «малодоступного», і маловідомого, «побутово», правду кажучи, надалі також навіть «непотрібного». Українські дослідження для неї так само продовжують залишатися небажаною зайвою екзотикою (почасти навіть недоступною через «мовний бар'єр»), від якої, окрім завідомих «нових клопотів»,

¹⁵ Відповідний джерельний переказ за копією 1589 р. до наукового вжитку впровадила: Грушевська М. Причинки до історії руської штуки в давній Польщі (етнографічній). *Записки Наукового Товариства імені Шевченка (Записки НТШ)*. Львів, 1903. Т. 51, кн. 1. С. 4–5. Новішу публікацію вивіреного цього та невідомого давніше наступного, молодшого списку 1635 р. наведено: Александрович В. Священик Гайль... С. 187, 189.

¹⁶ Александрович В. Священик Гайль... С. 144; Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek ... S. 269–270. Окрім них, актуально відомі ще тільки згадані відзначені в М. Груневега фрески в каплиці домініканського костелу, проте вони не датовані, а майстри цього кола, як відомо, працювали в Краківі й після виставлення привілею.

¹⁷ Александрович В. Священик Гайль... С. 122–151. Пор. також: Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 268–270; Александрович В. Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва*: у 5 т. Київ, 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. С. 908–909.

нічого очікувати не випадає¹⁸. А нечисленні давніші висловлювання

¹⁸ Одним із таких завідомих «зайвих клопотів» презентується загальом послідовно незмінно небажана сама українська присутність у мистецькій традиції Польщі. Ще зовсім недавно навіть для значно пізніших часів взагалі робився вигляд, ніби її й не було: Krasny P. Województwo ruskie jako region artystyczny w czasach staropolskich. *Przyczynek do geografii sztuki ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Przegląd Wschodni*. Nr 6. Zesz. 1(21). Warszawa, 1999. S. 81–94. Згодом, не без очевидної поблажливості, її, все ж, «ласкаво зауважено», проте так само на становищі незмінного «зайвого»: Krasny P. Podwójne zwierciadło czy gabinet luster? Modele opisu dzieł sztuki ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej w polskiej i ukraińskiej literaturze historyczno-artystycznej. *Sztuka kresów wschodnich*. Kraków, 1912. T. 7 / red.: A. Betlej, A. Markiewicz. S. 9–26. Найпоказовішим прикладом того, наскільки окремі польські дослідники здатні докладати зусиль у намаганні обходити українське питання, є вияви «майстерності», до яких поодинокі автори схильні вдаватися задля уникнення «зовсім небажаного» українського походження знаного зайнятого при дворі короля Яна III Собеского маляра останніх десятиліть XVII – початку XVIII ст. Юрія Шимоновича молодшого, присутнього в польській традиції як Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski (хоча таке подвійне прізвище й не зафіксоване в джерелах і презентується новітньою цілком поверховою кабінетною конструкцією), див.: Sulewska R. Siemiginowski (Szymonowicz) Jerzy Eluter (ok. 1660 – ok. 1711). *Polski Słownik Biograficzny*. Warszawa; Kraków, 1996. T. 33/1. Zesz. 152. S. 39–42; Kolendo-Korczak K. Siemiginowski Symonowicz Jerzy (Gorgio, Georgius) Eleuter. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze rzeźbiarze graficy. Warszawa, 2016. T. 10: Sa–Się. S. 466–475; Freus P. Siemiginowski Szymonowicz (Symonowicz-Siemiginowski, Jerzy (Georgio, Georgius) Eleuter. *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler Alle Welt und Völker / Herausgegeben von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff*. Berlin; Boston, 2019. Bd. 103: Seitz–Silvestre. S. 443–444. Українське походження майстра на підставі нововіднайдених документальних відомостей доведено: Александрович В. Майстер Юрій Шимонович-старший. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 1. С. 17–18. Пор.: Aleksandrovycz W. Nowe materiały do biografii i twórczości Jerzego Szymonowicza starszego oraz Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego. *Folia Historiae Artium*. Kraków, 1991. T. 27. S. 111–124; Александрович В. Отец и сын Шимоновичи в истории западноукраинской живописи второй половины XVII в. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность искусство археология Ежегодник* 1991. Москва, 1997. С. 204–222; Александрович В. Шимонович Юрій молодший (Семигінівський Юрій Елеутер; р. н. невід. – між 28.2.1708–13.3.1711). *Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник / упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич*. 3-тє вид. доопр. і допов. Київ, 2008. С. 1461–1462; Александрович В. Українські малярі польського короля Яна III Собеского

з відповідного приводу самих польських авторів¹⁹ актуально здатні сприйматися не інакше, як очевидно застарілими вже навіть на сам момент їхньої появи²⁰. За цього, звісно, варто мати на увазі,

Хроніка-2000. Київ, 2012. Вип. 2(92): Україна – Польща: діалог упродовж тисячоліть. С. 40–48. З приводу зазначених польських відверто познаукових «зусиль» навколо особи українського маляра див.: Александрович В. Погром експозиції давнього українського мистецтва в Музеї-заповіднику «Олеський замок» Александрович В. *Олеський замок, Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького...* Львів, 2023. С. 32, приміт. 9. (З малої історії українського мистецтва; вип. 1). Інший не менш показовий вияв тієї самої свідомості – новіший польський огляд мистецького середовища Львова XVIII ст. із послідовно поданою «мало присутньою» українською його складовою: Dworzak A. *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych (Materiały do dziejów kultury i sztuki XVII i XVIII wieku)*. Kraków, 2018. Див.: Александрович В. Модерна концепція львівського мистецтва? Замість дифірамбу. *Дзвін*. 2020. № 10. С. 131–137.

¹⁹ Див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 144.

²⁰ З цього огляду видається показовим, що, наголосивши в одній із публікацій на засвідченому в джерелах «руському» походженні королівських малярів, Анна Ружицка-Бризек одразу ж після цього ствердила: «Ponieważ wykonane przez tak określonych malarzy [виділено – В. А.] freski w kościele opackim na Łyścu i sypialnej komnacie króla, dormitorium, w zamku wawelskim nie zachowały się, a brak jest niemal zupełnie przykładów malarstwa monumentalnego tego czasu na zniszczonych wojnami terenach zachodnioruskich, jakie by mogły potwierdzić, także proveniencją pozostałych fundacji Jagielli, w pole badań trzeba wciągnąć szkoły środkowo- i północnoruskie będące wówczas w pełni sił twórczych», див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojagiellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej. *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*. Przemyśl, 1994. T. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. S. 307. Як видно з наведеної цитати, якихось пошуків «десь» ближче не допускалося взагалі. Навіть з альбомом українських ікон 1976 р. у руках твердилося, ніби якнайвиразніше зовсім довільно вибрані випадкові залучені зразки західноукраїнського малярства «nie pozwalają z całą pewnością wykluczyć halicko-wołyńskiego czy kijowskiego pochodzenia również Andrzeja lubelskiego, jednakże w braku wystarczających dowodów pozostaje to w sferze domysłów»: Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 144. Настільки, що поставало питання: «Czy więc dwaj spośród twórców lubelskich, malarz skepienia i główny mistrz Andrzej, przybyli do Polski z Nowogrodu i Tweru, czy z bliższych okolic białoruskich», див.: Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 147. Як видно, нехай навіть із Білорусі, про мистецьку культуру якої з відповідного часу взагалі нічого не відомо. Того, зокрема, що 1409 р. Троїцький собор у Пскові малював київський чернець Антоній разом із помічником Ігнатієм,

що ніби найкраще як збережені, так і досі опрацьовані та завершені 1418 р. фрески стосовно невеликої замкової каплиці в Любліні виразно засвідчують водночас не пов'язані між собою аж чотири присутні на її стінах у різному обсязі різномірні авторські манери, до того ж принципово відмінного культурно-історичного родоводу

авторка не знала, див.: Псковские летописи. Полное собрание русских летописей. Санкт-Петербург, 1848. Т. 4. С. 308, прим. е. Хоча в літературі цей факт фігурує віддавна, втім і залучений у польської авторки українській, див., наприклад: Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва*: у 6 т. Київ, 1967. Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. С. 217. Докладніший аналіз наведеного літописного переказу та виклад його значення для історії київського малярського середовища запропоновано: Александрович В. Нотатки про київських малярів XIV–XVII століть. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1997. Ч. 3. С. 77. Стосовно відзначеної «перемишльської проблеми» в цитованій новішій статті відсилання до Владики та королівський привілей для Гайля на церкву в Перемишлі визнано підставою для співвіднесення «руських малярів» нібито тільки з «Перемишльською землею», тобто подалі від власне Перемишля: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce... С. 320. Проте й цього разу без будь-яких можливих конкретних наслідків для сприйняття і трактування самого ранньогайлівського монументального малярства східнохристиянської традиції. Належить також зауважити неприйнятність з історичного огляду топосу «[o] zniszczonych wojnami terenach zachodnioruskich» у прийнятому його значенні. Незважаючи на можливі знищення перед'ягайлівських часів під час розгортання процесу польського поглинання цих теренів, за результатами новіших досліджень у другій половині XIV ст. на західноукраїнських землях спостерігається виразне продовження визначальних для власного досвіду середньовічного періоду традиційних візантійських контактів та розвиток мистецької культури у контексті найновіших виявів відповідного візрцевого досвіду: Александрович В. Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції. *Україна крізь віки. Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смоля*. Київ, 2010. С. 1029–1049. Пор. також: Александрович В. Станиський майстер. Епізод з історії перемишльської школи українського малярства найближчої післякняжої доби. *Садуба Франка. Науковий збірник заповідника Нагуєвичі*. Дрогобич; Нагуєвичі, 2023. Кн. 4. С. 303–331. Що мало пов'язувати тогочасну Польщу та згадані «szkoły środkowo- i północnoruskie» – так само окрема проблема, про яку в запропонованих міркуваннях, цілком очевидно, також не йшлося зовсім. Воно й не дивно: сліди таких зв'язків не простежуються, а бездумне прихилення до новітньої експансії російської літератури, завдяки якій подало наведене переконання, – щось зовсім інакше.

кожна²¹. Із них лише одну, віднесену до згаданого в записі про завершення малювання у 1418 р. «рукою Андреево»²², досі віднаходили підстави співвідносити безпосередньо з українською традицією²³. Хоча водночас в історичному перемишльсько-львівському регіоні віднайшлися не зауважені давніше в таких їх пов'язаннях ікони, здатні виразно відсилати до Майстра склепіння та його й не тільки його доробку (див. далі). Втім, щодо самого майстра Андрія новіше принагідне звернення, трактуючи портрет короля у фундаційній композиції, явно поверхово та надто загально приписує зображення маляреві Андрієві «z warsztatem»²⁴.

Показовими, з огляду сприйняття, а навіть самого зауваження українського контексту є, зокрема, давніші висловлювання найактивнішої досі дослідниці монументального малярства східнохристиянської традиції у Польщі Анни Ружицької-Бризек. За явно спровокованих неустанною експансією російської літератури численних незмінних відкликаннях до малярства Великого Новгороду, Пскову та Твері, а також навіть «незамінної» у колі давніших польських дослідників у відповідному контексті «Молдови»²⁵, з ог-

²¹ Див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 131–136; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego. Lublin, 2000. S. 147–150. Про ці манери та їх родовід на підставі докладнішого опрацювання під відповідним оглядом люблінського малярства в контексті еволюції української традиції й уточнення раніше висловлених із відповідного приводу поглядів коротко див.: Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 171–172.

²² Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 121.

²³ Такий висновок запропонувала ще: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 147. Відтоді він став ніби загальноприйнятим і, наскільки відомо, ніколи не підважувався.

²⁴ Ostrowski J. K. Portret w dawnej Polsce. [Warszawa], 2019. S. 52. Буквально так підписана репродукція центральної частини композиції: Ibid. П. 35. Однак із майстром Андрієм традиційно співвідноситься винятково страшний цикл у вітварі каплиці, стилістично немало відмінний від індивідуальних манер інших зайнятих у ній майстрів. Належності кінного портрету до «warsztatu» Андрія ніщо не доводить не кажучи про участь у виконанні фрески самого майстра. Очевидно, повинно йтися про явно некоректне трактування обставин появи та авторства композиції.

²⁵ Цьому «канонічному» поглядові польської літератури ще достатньо недавніх часів випало присвятити цілий ряд критичних зауважень, див.: Александрович В. «Ikona kapraska»: фігура звеличення – фігура замовчування. *Український гуманітарний огляд*. Київ, 1999. Вип. 2.

ляду знаних фактів самої її історії у ягайлівській ситуації, завідомо фантастичної, відсилання до українського досвіду майже відсутні. Бодай навіть у тому нібито знаному авторці скромному обсязі, у якому його відобразив хоча б текст Віри Свенціцької до середньовічного розділу багатотомної «Історії українського мистецтва» (1967). Тут, зокрема, вперше в українській літературі послідовно наголошено на доробку визначального для західноукраїнських земель пізньосередньовічної доби перемишльського осередку²⁶. Найповнішого на той час давнішого альбому українських ікон із колекції Національного музею у Львові²⁷ А. Ружицка-Бризек ніби

С. 143–160; Александрович В. Вінкельман по ціцеронах, або про «іконокарпатознавство» ще раз. Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. 350 s. + II. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 346–362; Александрович В. Спір про термінологію чи опозиція: наукове знання – «wiedza pozaźródłowa»? *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Дрогобич, 2003. Вип. 7. С. 607–613; Александрович В. Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000. 207 s. + 73 il. *Ковчег. Науковий збірник із церковної історії*. Львів, 2003. Ч. 4: Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків Центрально-Східної Європи. С. 273–283. Після цього проблема ніби мала «віднайти шанс» вступити в русло належного їй «заспокоєння».

²⁶ Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. С. 217–244. Пор.: Свенціцька В. І. Українське малярство XIV–XVI століть. *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадіщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів, 1990. С. 11–14. Надто скромно – лише через лаконічне визнання «тяжіння» давнішої спадщини до Перемишля – відображено осередок у новішому огляді українських ікон: Пуцко В. Іконопис. *Історія українського мистецтва*: у 5 т. Т. 2. С. 949. Втім, у цьому автор якнайвиразніше простував за давнішим, цілком загальним висловлюванням: Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. С. 240. Поширені в давнішій польській літературі незмінні «сумніви» стосовно Перемишля як осередку українського середньовічного малярства остаточно відкинули опрацьовані джерельні відомості про персональний склад місцевого професійного середовища другої половини XV–XVI ст.: Александрович В. Західноукраїнські малярі... С. 41–83. А. Ружицка-Бризек звично надзвичайно скромно користалася з доступної їй української літератури, див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 148.

²⁷ Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1929 (паралельне німецькомовне видання).

взагалі мала не знати²⁸. Новіший альбом українських середньовічних ікон, утім і з окремими позиціями колекцій музеїв Кракова та Сянока (1976)²⁹, використано аж надто скромно³⁰. Мимоволі здатне скластися враження про звичне, зрештою, для польської літератури послідовне уникнення звернення до еволюції української традиції на західноукраїнських землях. Хоч вона якнайочевидніше співвідноситься із ягайлівськими малярськими фундаціями не тільки через час та середовище, а й через уже давніше відкриту в такому значенні особу перемишльського маляра Гайля. Проте в А. Ружицької-Бризек перемишльське середовище, як уже зазначено, фактично не присутнє³¹. Вона також наголосила на ролі матері короля,

²⁸ Див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 163.

²⁹ Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. Київ, 1976.

³⁰ Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy... S. 144, прзрп. 2–4.

³¹ З цього огляду показовим сприймається відзначення як мало не одинокого прикладу західноукраїнського малярства виразно архаїзуючого молитовного ряду з церкви Різдва Богородиці в с. Старичі Яворівського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [Шептицького] із твердженням про надто пізнє його датування на кінець XV ст.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 144. Версію про раніше походження повторено за Іларіоном Свенціцьким, який свого часу відніс ікону ще до середини XV ст., наголосивши водночас на її залежності від традиції монументального малярства: Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928. С. 9. Пор.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 144. Насправді ця послідовно архаїзуюча ікона належить щойно до періоду перед серединою XVI ст. Вона якнайочевидніше нічим і ніяк не спроможна репрезентувати часи люблінських фресок та їхньої стилістики чи так само хоч якось відкликатися до них. З приводу датування старицької ікон див.: Александрович В. Священник Гайль... С. 166–167; Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 170; Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 282–283 (пор. також далі). Новішу кольорову репродукцію разом із короткими відомостями див.: Гелитович М. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Київ, 2014. № 122 (з датою «початок XVI ст. (?)»). С. 18–19. Втім, існує заснована винятково на сприйнятті притаманного їй архаїзму пропозиція віднести ікону ще й до кінця XIV ст.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів, 2005. С. 164. Іл. 191. Однак навіть датування на початок XVI ст., з огляду на притаманний їй виразно архаїчний стиль, сприймається неприйнятно раннім.

з походження тверської князівни (†1392)³², попри відсутність доказів наявності якогось мистецького відображення самої такої присутності, незмінно експлуатованої у ролі аргументу, нібито призначеного так само скеровувати увагу на «szkoły środkowo- i północnonoruskie». Проте, як уже було відзначено, насправді повинно йтися ніяк не про нібито суто «приватні» ініціативи, а за актуального стану опанування все ще й надалі недооцінене в його власній вимові набагато ширше окреме історичне явище³³. На тлі так організованих та виражених зусиль українська складова незмінно виступала «не побаченим» і навіть явно «непотрібним» окремим самостійним аспектом ранньоягailівського монументального малярства східнохристиянської культурно-історичної орієнтації у Польщі. Щойно найновіша польська література схильна вже не мовби досить послідовно визнавати очевидний український контекст цього малярства разом навіть із присутністю у ньому окремої української складової³⁴.

Його заперечує як невластива тодішній стилістиці присутність «трав» на поземі, притаманна традиції середини століття, так і оздоблення кружками полів крайнього правого зображення св. Василя Великого разом із палеографією написів й українізованими іменами («СТЪН МХАЛО»). У львівському малярстві щось подібне до зазначеного оздоблення зафіксовано, наприклад, тільки в 1530–1540-х роках: Александрович В. «Зішесть до аду» із Введенської церкви в с. Старий Яричів Львівського р-ну; Александрович В. Львівські ікони середини XVI століття в колекції Музею-заповідника «Одеський замок» (З малої історії українського мистецтва; вип. 2) (у видавничому процесі). Немислимий для так ранньої практики й вкладний напис мельника Марка – подібні дарчі записи серед актуально доступної української спадщини зафіксовані щойно від 1540-х років, див.: Гелитович М. Західноукраїнські та волинські ікони XVI ст. з вкладними текстами. *Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник*. Луцьк, 2002. Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 р.). С. 33–35. До того ж на тлі взірцевої для тогочасної львівської спадщини зазначеної яричівської ікони старицький молитовний ряд безперечної львівської гравітації виразно репрезентує відмінну, послідовно архаїзуючу традицію.

³² Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 147.

³³ На такому цілком очевидному «не зауваженому» давніше вимірі заакцентовано: Александрович В. Священик Гайль... С. 111–113; Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 169.

³⁴ Не так давно це зроблено на прикладі фресок колегіати у Вісліці: Grotowski P. Ł. Freski fundacji Władysława II Jagiełły... S. 139–160. Незважаючи

Пожавлення студій над національною мистецькою традицією в Україні упродовж останніх десятиліть спричинилося до формування цілком інакшої на тлі пануючої давніше, а навіть принципово відмінної системи поглядів на малярський аспект національного історичного досвіду³⁵. Разом із відкриттям нових та актуальним оновленням сприйняттям уже впроваджених до наукового вжитку об'єктів малярської спадщини немало завдяки їм, але насамперед – переосмисленню еволюції традиції загалом, вдалося забезпечити належні передумови так само й для нового погляду на український контекст монументального малярства східнохристиянського родоводу кінця XIV – першої третини XV ст. у костелах Польщі. Воно постало окремим цілком реальним у його українському співвіднесенні та вимові явищем із вперше переконливо окресленими конкретними, тепер уже цілком виразними історичними пов'язаннями на українському ґрунті та серед створеної і збереженої тут спадщини.

Важливий зовсім неприсутній давніше окремий вартісний момент нового сприйняття визначили також впроваджені до наукового вжитку за новіших часів скромні джерельні перекази про наявність таких фресок не тільки на території Польщі, а й у двох замкових каплицях у Львові. Вони принесли перший вимовний слід поширення аналогічного родоводу монументального малярства так само й безпосередньо на українському ґрунті. Проте особливо істотну роль в осмисленні самого явища повинні відіграти вперше ідентифіковані ікони, стилістично співвіднесені з цим

на запропонований унаслідок цього очевидний явний прорив у ставленні до української спадщини в контексті монументального малярства ранньогайлівської традиції у Польщі, сам текст, однак, не свідчить про докладнішу обізнаність з українською спадщиною та її адекватне сприйняття (докладніше див. далі).

³⁵ На жаль, ця нова ситуація – поза поодинокими нововіднайденими іконами – практично не відображена у тексті запрошеного іноземного автора в новішому багатотомному узагальненні історії українського мистецтва: Пуцко В. Іконопис. С. 925–950. З цього приводу див., зокрема: Александрович В. Середньовічне мистецтво Перемишльської єпархії на сторінках нового видання «Історії українського мистецтва». *Церковний календар 2012. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії*. [Сянок, 2011]. С. 138–162. Визначений жанром публікацій стислий огляд еволюції традиції відповідного періоду запропоновано: Александрович В. Ікони, українські ікони. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2005. Т. 3: 3–Й. С. 435–436; Александрович В. Ікона. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2011. Т. 11: Зор–Как. С. 279.

монументальним малярством, разом із відкритими на теренах нинішньої Львівщини поодинокими пізнішими іконами й молодшими репліками втрачених оригіналів та ще новішими зразками, далі пов'язаними з монументальним малярством ранньогайлівської гравітації³⁶. Обидва ці нові відкриття на українському ґрунті – як писемних переказів, так і реплік традиції в іконах – істотно розширили та водночас завдяки цьому наблизили український контекст явища. Вони так само вперше показали його у зовсім іншому світлі – цілком реальним, із вимовним наповненням у різний спосіб доступних автентичних прикладах. Не кажучи про віднайдення ікон відповідного кола майстрів та пізніших свідчень продовження їхньої традиції. Ікони запропонували невідомий до їх відкриття, зовсім новий аспект самого явища, надаючи йому незнаного давніше акценту історичної еволюції зазначеного досвіду на українському ґрунті. Особливо з огляду на наявні у попередній польській літературі давніші зауваження із зазначеного приводу, за всім притаманним їм складом надто віддалені від реального контексту якнайвиразніше «непотрібного» у відповідному колі тогочасного українського іконопису.

З огляду на очевидну різноманітність самих ансамблів монументального малярства та безперечну присутність у ньому давно відзначеного на підставі стилістики «балканського сліду» (втім, досі конкретно ще так і не виявленого й не описаного), про українську складову цілком очевидно повинно йтися тільки як про один із компонентів значно ширшого явища. Такий висновок підтвердило й згадане визначення культурно-історичного родоvodu майстра більшої частини люблінських фресок, виконаних у наві (див. далі). Водночас акурат на українському ґрунті в іконах вдалося прослідкувати пов'язання та вияви рецепції аж до пізніших немало переосмислених віддалених слідів стилістики не тільки другої половини XV, а й навіть першої половини XVI ст. і ще пізніших. Вони здатні вказати не лише на очевидне істотніше значення спадщини майстрів виконаних на королівське замовлення фресок для місцевої версії українського досвіду. Окрім того, на зазначений спосіб додатково

³⁶ Александрович В. Священик Гайль... С. 167–178; Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 170–171; Aleksandrowycz W. Przemycki ośrodek... S. 278–282.

стверджено не лише входження самого явища до широкого українського культурно-історичного контексту, а й очевидне глибоке закорінення у ньому. Тобто безперечно повинно йтися про окремий істотний вияв його внутрішнього досвіду. Тому діяльність засвідчених у королівському оточенні майстрів потрібно сприймати як одну з важливих самостійних складових малярської культури тогочасного історичного перемишльсько-львівського регіону. До того ж ще й єдиною для свого часу бодай якнайскромніше задокументованою. Відзначена багатоманітність виявів української гравітації упродовж чималого періоду, зі свого боку, теж здатна окремо відобразити ще й у такий спосіб потенційну істотнішу українську присутність у ранньогалицькому малярстві, стверджуючи так само і через відзначений аспект його різноманітніші різнорідні пов'язання на західноукраїнському ґрунті.

Щодо цього найважливішими виявилися фрески люблінської каплиці – з огляду не тільки на збереження у ній єдиного для аналізованого кола цілісного ансамблю монументального малярства. Окремо належить відзначити також виведене від зазначеного виду самого доступного малювання одинокі настільки повне відображення на стінах люблінської каплиці притаманної тогочасній церковній практиці системи малярства храмового інтер'єру у перекладенні для можливого в ансамблі монументального малярства мурованої споруди латинської традиції. Зазначена не зауважена досі обставина забезпечує люблінським фрескам явно недооцінену цілком окрему й навіть виразно одну позицію в еволюції релігійної мистецької культури західноукраїнських земель відповідного історичного періоду.

Не менш істотним є також встановлення безпосередніх пов'язань люблінського ансамблю серед спадщини віцілого на українському ґрунті іконопису – як сучасного, так і пізнішого відкликання до традиції. Заснований на перерахованих міркуваннях принципово новий погляд щодо українського контексту люблінського малярства запропоновано ще чверть століття тому³⁷. Проте

³⁷ Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 168–173. Невдовзі його показано в ширшому контексті еволюції української традиції монументального малярства: Александрович В. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. *Історія української культури*: у 5 т. Київ, 2001. Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. С. 281–282.

за актуального стану історично-мистецьких досліджень тодішні розмірковування «традиційно» виявилися не зауваженими і навіть, правду кажучи, «непотрібними»³⁸ й серед літератури – поза наступними публікаціями самого автора – не функціонують і досі. Втім, усе ще скромна українська література з проблем історії національної мистецької традиції стосовно відповідного періоду дотепер так і не вийшла поза жанр надто загальних побіжних оглядів разом із такою ж презентацією поодиноких невідомих давніше пам'яток.

Оскільки ансамбль люблінських фресок виконано на стінах загальною невеликої за розмірами будівлі готичної структури, окремі елементи традиційної для того часу іконографічної програми випало переосмислити задля їх пристосування до можливого для заданих архітектурою конкретних площин склепін та стін³⁹.

У зазначеному контексті показовою є, зокрема, присутність на склепінні вітваря Триморфону в оточенні сил небесних із центральним Спасом у славі – найстаршим для українського контексту оригінальним прикладом⁴⁰ цієї винятково важливої від кінця XV ст. для

³⁸ Цих відомостей не залучила навіть Людмила Міляєва, виступаючи через два роки після їх публікації на конференції, приуроченій до завершення реставрації люблінського ансамблю фресок: Milajewa L. *Freski kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska. Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku*. Lublin, 1999. S. 105–114. Запропонований текст обмежено винятково зовсім «загальнотеоретичними» розважаннями разом із викладом немало віддалених від конкретної обраної теми теж загально відомих історичних фактів. Урзріз із оголошеним у титулі наміром, до української мистецької спадщини авторка в побудованому у такий спосіб викладі не вдавалася.

³⁹ З огляду на тип членувань архітектури інтер'єру, така особливість ранньогайківського монументального малярства східнохристиянської традиції ще виразніше запрезентована в ансамблі фресок колегіати у Вісліці, детально про них див.: Grotowski P. *Ł. Freski fundacji Władysława II Jagiełły...* Для мистецької практики подібне переосмислення, звісно, не ставало проблемою. На українському ґрунті це, зокрема, доводять фрагменти фресок середини XVI ст. у вітварі Миколаївської церкви Милецького монастиря у Волинській області, див.: Александрович В. *Фрески у вітварі церкви святого Миколая Милецького монастиря. Волинський музейний вісник. Науковий збірник*. Луцьк, 2022. Вип. 12. С. 72–79.

⁴⁰ Проте люблінську фреску попереджує не зауважене донедавна зображення виконаних, очевидно, не пізніше 1226 р. київського походження

національної традиції теми⁴¹ (див.рис. 1). Хоча таке знаходження використано, радше, по-західному реалістично, що, зокрема, спроби вказати на один із західних акцентів реалізованої іконографічної програми, присутність замовника (когось від нього) під час її розроблення. Христу як воскреслому у славі і вміщеному на склепінні вівтаря, тобто на небі, в оточенні небесних сил, Богородиці та Предтечі протиставлено завішений на вівтарній стіні над престолом

«золотих» дверей собору Різдва Богородиці в м. Суздаль (Росія). До такого його значення увагу привернуто: Александрович В. Древнейшие образцы и начало бытования иконографии Спаса во славе в искусстве старокиевской традиции. *Институт истории материальной культуры РАН. Труды.* Санкт-Петербург, 2017. Т. 48: В камне и в бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой / ред.-сост. А. Е. Мусин (отв. ред.) и О. А. Щеглова. С. 44–45. Рис. 1. Однак воно презентується історичним випередженням без конкретного значення для подальшої традиції. Новіші дослідження привели до висновку про можливість присутності композиції на цю тему вже серед втрачених фресок собору Святого Іоана Богослова в Луцьку з-перед 1384 р.: Александрович В. «Музейне відкриття» іконопису Волині другої половини XIV століття. *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* Луцьк, 2011. Вип. 3. С. 10; Александрович В. Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії Спаса у славі. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник.* Луцьк, 2011. Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 р.). С. 39, 41–43; Александрович В. Древнейшие образцы... С. 45; Александрович В. Малярство Волині XIV століття. *Волинський музейний вісник. Науковий збірник.* Луцьк, 2023. Вип. 13. С. 70, 74, 76.

⁴¹ Тема Спаса у славі та її місце в національному досвіді відкриті щойно в новіших дослідженнях. Показово, що вона не присутня ще в знаному огляді найважливішої прикметної тематики української середньовічної релігійної іконографії: Biskupski R. Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku. *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa.* Przemyśl, 2000. Т. 5: Miejsce y rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym. S. 157–164. Вперше на її справжнє значення вказано через наголошення поширення таких ікон у намісних рядах Гелитович М. «Благовіщення» 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції (м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 р.).* Луцьк, 1997. С. 52. Новіші дослідження дали підстави для висновку про вірогідне побутування цієї іконографії на Волині принаймні від втрачених фресок другої половини XIV ст. у соборі Святого Іоана Богослова в Луцькому замку (див. вище).

Його саван⁴² у виразній опозиції ще зовсім недавнього земного буття вочлененого Бога та заманіфестованої воскресінням уже понадземної сутності Месії. До цього додано й інше не менш істотне за наданим йому наповненням очевидне виразне протиставлення Христа як прийдешнього Праведного Судді – зраді Юди («Поцілунок Юди») та несправедливого судові первосвященників («Суд синедріону») на чільній східній стіні вівтарного простору⁴³.

В адаптованій іконографічній програмі інтер'єру каплиці тема Триморфону ще й немовби продубльована в іншому, тепер уже традиційному характері в окремій фресці скромнішого готизуючого Майстра нави, вміщеній із південної сторони східної її стіни праворуч від вівтарної арки, де зображення зліва незвично для його сюжетних композицій зовсім несподівано супроводять дві ступінчаті скелі⁴⁴ (див. рис. 2–3). У цьому зв'язку варто також пригадати зафіксоване на волинському ґрунті чимале поширення у релігійній мистецькій культурі XVII–XVIII ст. ікон Триморфону на передвітній огорожі. Вони сприймаються як одна з недооцінених важливих індивідуальних прикмет регіональної традиції – самостійних, без звичного для мистецької практики новішого часу ряду з вибраними святими чи, від XVI ст., апостольського ряду⁴⁵. Люблінська

⁴² На таке значення вміщеної над престолом завішеної на перекладині білої тканини вказано: Александрович В. С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. С. 281.

⁴³ Увагу до цього привернуто: Александрович В. С. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. С. 281; Александрович В. Монументальний живопис. С. 911.

⁴⁴ Про нього див.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła... S. 90; Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie... S. 116. Кольорова репродукція: Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie... S. 116–117. Відзначене залучення у Триморфоні скель здатне додатково вказувати на маляра інорідної традиції, який не знав і не розумів сенсу східнохристиянського іконографічного переказу.

⁴⁵ Зазначений не зауважений давніше аспект національної мистецької традиції зафіксовано на матеріалах описів церков володимирської частини Володимирської єпархії 1695 р.: Александрович В. Ансамбль ікон передвіттарної огорожі середньовічних храмів Волині. *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Науковий збірник*. Луцьк, 2000. Вип. 7: Матеріали VII міжнародної наукової конференції з волинського іконопису (м. Луцьк, 27–28 листопада 2000 р.). С. 31. Пор.: Александрович В. «Музейне відкриття»... С. 10–12.



Рис. 1. Спас у славі з Богородицею, Предтечею та небесними силами.
Фреска каплиці Святої Трійці Люблінського замку



Рис. 2. Інтер'єр каплиці Святої Трійці Люблінського замку



Рис. 3. Стрітіння. Фреска каплиці Святої Трійці Люблінського замку

фреска розташуванням так само здатна співвідноситися із вказаним розміщенням відповідних ікон. На такому тлі фреску каплиці випадало би трактувати єдиним ідентифікованим досі й актуально доступним у мистецтві відповідного кола віддаленим найстаршим попередженням зазначеної практики⁴⁶. Втім, декілька збережених у Новгороді ікон місцевої школи XIII ст. переконливо вказують на відображення тут візантійської з походження давньої ширшої тенденції релігійної мистецької культури Київської митрополії⁴⁷. Лише випадковим збігом обставин – через актуальну малочисельність ранніх українських ікон⁴⁸ – вона виявилася практично не зафіксованою се-

⁴⁶ Одиноким можливим її відображенням для історичного перемишльсько-львівського регіону є ікона Триморфону кінця XV ст. із церкви Святого Дмитрія у с. Жогатин (тепер – на території Польщі) (НМЛ): Гелитович М. Українські ікони... № 31. Не відомо, однак, правду кажучи, чи повинно йтися про окрему ікону, чи вибрані святі молитовного ряду при ній до нас не дійшли.

⁴⁷ Зафіксовану в писемних джерелах наявність таких ікон винятково на Волині, звісно, не варто розглядати свідченням нібито волинського, регіонального явища. Волинь, як відомо, історично орієнтувалася на Київ і з цього огляду варто привернути увагу до присутності Триморфону (зі Спасом у версії поколінного намісного образу) в київській книжковій ілюстрації XVII ст.: Тріодь пісна. Київ, 1648. С. 305 (Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів, 1981. Кн. 1: 1574–1700. № 371). Цілком вірогідно, повинно йтися про ширшу загальноукраїнську традицію. Збережені в музеях Луцька і Рівного окремі ікони Триморфону XVII–XVIII ст. могли мати власне таке призначення. Принаймні традиційні для української іконографії від пізньосередньовічного періоду ікони апостолів із молитовного ряду серед волинської спадщини загалом досить нечисленні, див., наприклад: Волинська ікона XVI–XVII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Луцьк, 2013. Ч. 1 / упоряд.: А. Вигоднік, С. Василевська. С. 103, 105, 113–135; Волинська ікона XVI–XVIII століть з колекції Волинського краєзнавчого музею. Каталог. Луцьк, 2015. Ч. 2 / упоряд.: А. Вигоднік, С. Василевська. С. 167.

⁴⁸ Оригінальні давні українські ікони, як відомо, збереглися тільки на західноукраїнських землях. Перегляд найдавніших ідентифікованих досі зразків, починаючи від середини – другої половини XIII ст. й до середини XIV ст., запропоновано: Александрович В. Західноукраїнські ікони «мініатюрного стилю» – невідомий аспект мистецької культури XIII століття. *Княжа доба: історія і культура*. Вип. 5 / відп. ред. В. Александрович. Львів, 2011. С. 163–188; Александрович В. Два стилі найстарших ікон Перемишля. *Княжа доба: історія і культура*. Вип. 8 / відп. ред. В. Александрович. Львів, 2014. С. 271–298.

ред автентичної української середньовічної спадщини (пор. вище). Унаслідок цього в дотеперішньому сприйнятті їй все ще не випало існувати окремим самостійним явищем традиції. Хоча пригадані пізніші волинські зразки з притаманними їм відкликаннями до класичного середньовічного іконографічного досвіду⁴⁹ ретроспективно здатні ствердити істотне значення відповідного явища в релігійній мистецькій культурі так само й попередньої доби.

Угорі понад Триморфоном у каплиці вміщено «Зішестя до аду»⁵⁰, розташування якого здатне пригадати присутність цієї теми у відповідному місці серед фресок ще другої половини XII ст. у луцькому соборі Святого Іоана Богослова. Наявність у соборі самого сюжету засвідчена віднайденим під час вивчення решток собору фрагментом із головою Христа, за особливостями упозування та скупими супровідними деталями визначеним залишком власне «Зішестя до аду»⁵¹. З огляду на місце віднайдення вцілілого фрагменту, фреску співвіднесено зі званою пізнішою практикою знаходження у лівій наві⁵² ікон Розп'яття зі страстями⁵³ або ж, очевидно, лише самого Розп'яття⁵⁴. З огляду на цю зафіксовану від другої половини

⁴⁹ Конкретним його прикладом слугує, зокрема, піднята догори в молитовному зверненні права рука Богородиці: Александрович В. Старокиївський культ Богородиці Заступниці і становлення іконографії Покрову Богородиці. *Mediaevalia ucrainica: ментальність та історія ідей*. Київ, 1994. Т. 3. С. 59–60.

⁵⁰ Кольорова репродукція: Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie... S. 93.

⁵¹ Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. С. 17.

⁵² Про значення цієї знахідки для осмислення комплексів ікон в інтер'єрах храмів коротко див.: Александрович В. Монументальне малярство. *Історія українського мистецтва: У 5 т. Т. 2*. С. 906; Александрович В. «Музейне відкриття»... С. 8; Александрович В. Волинське малярство... С. 70–71.

⁵³ В українській церковній практиці від другої половини XV ст. вона є елементом триєдиного ансамблю у складі ікон на переддвірній огорожі доповнених, крім «Страстей», також «Страшним судом»: Александрович В. С. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. С. 426, 431.

⁵⁴ До такої особливості складу ансамблів ікон українських храмів увагу привернуто: Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Розп'яття: типологія та функціонування. *Апологет. Богословський збірник Львівської духовної академії УПЦ КП*. № 29: Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра,

XV ст. традицію, наявність у люблінському ансамблі за давнішою візантійською схемою розбудованого циклу фресок на теми Страстей у вівтарі для свого часу навіть може видаватися певною мірою архаїчною. Проте, незалежно від конкретного значення, ансамбль сприймається попередженням однієї зі своєрідних особливостей складу ядра ікон храмів, остаточно утвердженого зразковою нормою релігійної мистецької культури від другої половини XV ст. за умов пізньосередньовічного відродження національної мистецької традиції з відновленням Київської митрополії із центром у Києві (1458)⁵⁵. Цей процес власне й ознаменований одним із показових виявів в утвердженні взірцевою нормою ансамблю ікон передвівтарної огорожі у поєднанні з монументальними іконами Страстей (Розп'яття зі страстями) й Страшного суду⁵⁶ та пізнішою подальшою розбудовою ядра цього комплексу.

Ще один вимовний український акцент люблінських фресок здатний співвідноситися із вміщеним на передвівтарній арці «Нерукотворним образом із двома архангелами»⁵⁷. Він, мабуть, молодший від найстаршої української ікони такого зразка – з церкви Святої великомучениці Параскеви в с. Радруж, тепер Любачівського повіту в Польщі, однак достатньо рідкісний для української практики версії без архангелів (НМЛ)⁵⁸. Цей елемент люблінського ансамблю виразно випереджує виведену від відповідного компоненту класичного візантійського ансамблю монументального малярства немало поширену в Україні від другої половини XV ст. у найраніших

духовність, мистецтво» (м. Львів, 24–25 листопада 2011 р.). Львів, 2011. С. 62–63.

⁵⁵ Не зауважену давніше виняткову роль цієї події в історії національної релігійної культури пізньосередньовічної доби на прикладі еволюції української іконографії Покрову Богородиці показано: Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. Львів, 2010. С. 291–294. (Студії з історії українського мистецтва; т. 4).

⁵⁶ Увагу до цього триєдиного ансамблю привернуто: Александрович В. Релігійна мистецька культура України XVII століття: нова релігійна ситуація, нове мистецтво. *Берестейська унія і українська культура XVII століття: матеріали Третіх «Берестейських читань»* (м. Львів; Київ; Харків, 20–23 червня 1994 р.). Львів, 1996. С. 133. Пор.: Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво. С. 426, 431.

⁵⁷ Найкращу репродукцію див.: Różycka-Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie... S. 120.

⁵⁸ Гелитович М. Українські ікони... № 13.

іконах такого зразка⁵⁹ унікальну для східнохристиянського світу практику вміщення ікон Нерукотворного образу в комплексі ікон передвітарної огорожі над проходом до вівтаря⁶⁰.

Наведені конкретні приклади поодиноких елементів ансамблю люблінського малярства як попередження та аналога певних компонентів ядра комплексу ікон в інтер'єрі храму у пізньосередньовічній релігійній мистецькій культурі українських земель характеризують люблінські фрески відображенням притаманних епосі загальних закономірностей формування та складу іконографічної програми храмового оздоблення. За виняткової малочисельності доступного лише в незначних фрагментах⁶¹ тогочасного українського

⁵⁹ До них належать ікони з церков Різдва Богородиці в селах Ванівка Підкарпатського воєводства в Польщі та Терло Самбірського р-ну Львівської обл. й незафіксованого походження з давніх збірок музею «Бойківщина» у м. Самбір, церкви Різдва Богородиці в с. Коросно Підкарпатського воєводства в Польщі (усі – НМЛ, див.: Гелитович М. Українські ікони... № 21, 23, 34, 84), згаданої церкви Різдва Богородиці в с. Терло (Народовий музей у Кракові), церкви Покрову Богородиці в с. Рихвалд Підкарпатського воєводства в Польщі (Музеум-замок в Ланьцуце, репродукована: Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich. Warszawa, 1991. Іл. 5; Gienza J. Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny. Rzeszów, 2017. S. 419) та Преображенської церкви в с. Ковиничі Самбірського р-ну Львівської обл. (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького (ЛНГМ) – Музей-заповідник «Одеський замок»), новіша кольорова репродукція: Сабодаш Т. Одеський замок. Путівник. Львів, 2009. С. 50. Пор. також: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. Львів, 2005. С. 372. Іл. 458. Новіший огляд відповідних ікон див.: Там само. С. 369–375.

⁶⁰ До неї як одного з показових явищ національної мистецької традиції увагу привернув: Biskupski R. Próba charakterystyki... S. 159–160. Зберігала ця тема своє значення і в складі епістиліїв із вибраними сюжетами – як вказують Крехівський епістилій початку XVII ст. (Крехів, церква святих Параскев, репродукований: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI – початку XVII ст. Львів, 2017. С. 22–23. Іл. 11; Александрович В. Українські пізньосередньовічні епістилії з вибраними сюжетами. *Збірник матеріалів X Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»* (м. Львів, 23 листопада 2017 р.). Львів, 2017. С. 135–137) та ікона 30–40-х років XVI ст. з церкви архангела Михайла в с. Семенівка Львівського р-ну Львівської обл. (ЛНГМ, кольорова репродукція: Александрович В. Дар Львова. Львів, 2014. Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. С. 131).

⁶¹ Його новіший огляд див.: Александрович В. Монументальне малярство. С. 905–915.

монументального малярства, фрески каплиці виявляються єдиним подібним цілісним комплексом, покликаним слугувати відображенням своєрідного модельного взірця потенційної реконструкції поширеної у тодішній релігійній мистецькій культурі взірцевої іконографічної норми подібного зіставлення.

Українські пов'язання люблінського ансамблю, звісно, не обмежуються винятково іконографією. Уже давніше зауважено спорідненість фресок Майстра склепіння із іконою Христа Халкітіса з церкви Різдва Богородиці в с. Старичі Львівського р-ну Львівської обл.⁶² (НМЛ)⁶³ (див. рис. 4). Вловлена відповідність започаткувала відкриття «іконного супроводу» фресок східнохристиянської традиції ягайлівської фундації. Очевидно, в обох випадках належить вбачати руку того ж митця⁶⁴, що здатне стати підставою

⁶² Гелитович М. Українські ікони... № 30. У досить загальному висловлюванні до можливого взаємозв'язку відкликала свого часу Віра Свенціцька, за твердженням якої він «розгонистим розв'язанням художнього образу трохи нагадує почерк одного з провідних майстрів люблінських розписів 1418 року», див.: Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. С. 17 (очевидно, повинно йтися про спосіб трактування енергійними штрихами білила удрапування плаща). Конкретніше на взаємозв'язок вперше вказано: Александрович В. Ікона Спаса Пантократора з церкви Різдва Богородиці у Старичах. *Історія релігій в Україні: тези повідомлень Міжнародного V круглого столу* (м. Львів, 3–5 травня 1995 р.). Київ; Львів, 1995. Т. 1. С. 32–33. Пор.: Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 170–171; Александрович В. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. С. 281; Александрович В. *Ejusdem*. *Przemyski ośrodek*... S. 280; Александрович В. Монументальне малярство. С. 911; Александрович В. Дар Львова. С. 54.

⁶³ Гелитович М. Українські ікони... № 30 (загально датовано XV ст.). Вступний огляд подає, ніби «існує думка, що цю ікону виконав майстер розписів у Сandomірі»: Там само. С. 16, приміт. 68. При цьому авторка відкликала до присутності такої «думки» в цитованій своїй окремій невеликій статті, де про сandomіжські фрески згадано тільки через наявність Сandomежської землі в наведеному у знаній королівській грамоті переліку теренів, де мав працювати відновлений наприкінці життя у Перемишлі маляр-священник Гайль: Александрович В. Ікона Спаса... С. 32. Зазначена стаття присвячена приверненню уваги до взаємозв'язку старичівської ікони з фресками Майстра склепіння люблінської каплиці (Александрович В. Ікона Спаса... С. 32–33), чого М. Гелитович, однак, не зауважила. Залишилися невідомими їй також і перераховані інші, новіші публікації, де йшлося про цей взаємозв'язок.

⁶⁴ Александрович В. Ікона Спаса... С. 32; Александрович В. Фрески каплиці Святої Трійці... С. 176; Александрович В. Образотворче та



Рис. 4. Христос Халкітіс із Богородицею та св. Іоаном Предтечею.
Ікона з церкви в с. Старичі

для визнання його чинності – бодай якоїсь короткотривалої – для Львова чи навіть також потенційної у самому місті. З огляду на люблінську спадщину, згодом повинно йтися так само й про одного з вірогідних авторів втраченого «руського» малювання каплиці львівського Високого замку та каплиці Святої Катерини Низького замку, унікальне свідчення про яке зберіг Мартін Грунвер⁶⁵. На істотнішому значенні спадщини цього анонімного майстра для львівського середовища здатна наголосити й ідентифікована пізніша репліка ще однієї втраченої позиції його доробку – в іконі другої половини XV століття «Спас на престолі», виявлений, у віддаленні від Львові – в церкві Перенесення мощів святого Миколая у с. Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл.⁶⁶ (НМЛ)⁶⁷ (див. рис. 5). Дальші, проте цілком виразні відкриття до цієї традиції вловлюються також у трактуванні пофалдування туніки Богородиці в фрагментарно збереженій іконі Богородиці з Емануїлом на престолі з архангелами Михаїлом і Гавриїлом

декоративно-ужиткове мистецтво. С. 281; Александрович В. Монументальне малярство. С. 911; Александрович В. Дар Львова. С. 54.

⁶⁵ Зазначену згадку про фрески львівських каплиць до наукового вжитку впровадив: Ісаєвич Я. Найдавніший історичний опис... С. 110, 112. Наукову публікацію оригінального тексту самого джерельного переказу запропоновано: Die Aufzeichnungen... S. 657 («eine grose kapelle nach der Reussen weyse getziert»), 668 («S. Katrinen kirche... Diese kirche ist vor den Reussen gewesen wie noch all ihr gebeu außweiset. Inwendig ist sie vom paviment ahn durchaus mitt evangelischen historien und Heiligen gemoelet, alles auf reussisch»). До історії мистецької культури українських земель ці відомості на підставі першопублікації впроваджено: Александрович В. Священик Гайль... С. 116; Александрович В. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. С. 288.

⁶⁶ До такого родоводу сторонянської ікони увагу привернуто: Александрович В. Найдавніші львівські ікони кінця XIV–XV століть. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2013. № 8. С. 6, прим. 24. Докладніше див.: Александрович В. Новоідентифіковані репліки ікон майстрів монументального малярства кінця XIV – першої третини XV століття. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: збірник матеріалів VII Міжнародної конференції* (м. Львів, 24 листопада 2016 р.). Львів, 2016. С. 201–203. Пор. також: Александрович В. Українські пізньосередньовічні намісні ікони Спаса та Богородиці на престолі. *Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво»* (м. Львів, 22 листопада 2013 р.). Львів, 2013. С. 222.

⁶⁷ Гелитович М. Українські ікони... № 69.

другої половини XV ст. із Троїцької церкви в с. Гамулець Львівського р-ну Львівської обл. (Львівський музей історії релігії)⁶⁸ (див. рис. 6). На істотніше значення вказаного митця для середовища ягайлівських майстрів здатне вказати також очевидне відсилання до його доробку в лику Спаса у принципово відмінної стилістики «Вознесінні» зі згаданої церкви в с. Радруж (НМЛ)⁶⁹.

Присутні відкликання до нього і в трактуванні обгорнутої плащем зігнутої у лікті правої руки разом із благословляючою долоною в іконах Спаса вже першої половини – середини XVI ст. До них належать цілофігурна ікона Спаса з церкви Святого Миколая у с. Лопушанка Хомина Самбірського р-ну (НМЛ)⁷⁰. Аналогічний протограф на підставі близького рисунку складок плаща на руці, потрактованих достатньо механічно, та благословляючої руки вловлюється також у погрудному «Спасі» з церкви Святої великомучениці Параскеви в с. Тисовиця Самбірського р-ну (НМЛ)⁷¹. Очевидно, найпізнішим віднайденим досі подібним прикладом випадало би визнати не зафіксованого походження ікону «Спас і святий Миколай» (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького – Музей-заповідник «Одеський замок»)⁷².

⁶⁸ Александрович В. Ікони часів князя Лева Даниловича. *Україна в Центральній-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.)*. Київ, 2011. Вип. 11. С. 313–314; Александрович В. Найдавніші львівські ікони... С. 4–5; Александрович В. Дар Львова. С. 58, 59 (іл.). До наукового вжитку впроваджена: Скоп П. Ікона «Богородиця на престолі» першої пол. XV ст. із збірки Львівського музею історії релігії. *Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал. Бюлетень. Інформаційний випуск*. Львів, 2007. № 9. С. 109–117; Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви. Альбом. Львів, 2009. С. 15.

⁶⁹ Гелитович М. Українські ікони... № 17. Увагу до наведеного пов'язання привернуто: Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S 279.

⁷⁰ До наукового вжитку впроваджена: Гелитович М. Ікони майстра середини XVI ст. з церкви архангела Михаїла у Ясениці Замковій. *Національний науково-дослідний реставраційний центр України. Львівський філіал*. Львів, 2008. Бюлетень 10. С. 49. Пор.: Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI ст. С. 70. Іл. 57. Кольорову репродукцію див.: Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів, 2010. С. 102. Іл. 35. Кат. № 39.

⁷¹ Кольорову репродукцію див.: Гелитович М. Ікони Старосамбірщини... С. 80. Іл. 21. Кат. № 25.

⁷² До наукового вжитку впроваджена: Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Христа та Богородиці зі святим покровителем



Рис. 5. Спас на престолі. Ікона з церкви в с. Сторона



Рис. 6. Богородиця на престолі з Емануїлом та архангелами Михаїлом і Гавриїлом. Ікона з церкви в с. Гамулець

Виведені від цілком очевидної активності у Львові (принаймні для нього) згадані оригінал та репліка ікон Майстра фресок люблінського склепіння разом із важливим для осмислення самого явища дальшим відсиланням до його досвіду в сторонянській та гамулецькій іконах пропонують цілком новий, навіть фактично і не відкритий важливий аспект історії монументального малярства східнохристиянської традиції під королівською опікою на теренах тодішньої Польщі. Через малочисельність пам'яток тогочасного львівського українського походження⁷³ усі три приклади залишаються немов відособленим епізодом (насправді дещо навіть ширшим – див. далі). Проте разом із засвідченими пізнім писемним переказом втраченими львівськими фресками, новоідентифікований львівський акцент спроможний розширити не тільки географію активності відповідного кола майстрів. Водночас унаслідок виходу поза задокументований давніше ареал винятково на території сучасної Польщі через встановлене й доведене тепер на описаний спосіб «львівське розширення» певного істотного відмінного забарвлення здатне прибирати й само явище загалом.

Із загибеллю фресок обох львівських каплиць* найважливішим свідченням цього нововстановленого аспекту явища є зберегти одинокі збережені в сільських церквах ближчої і дальшої львівської околиці віднайдені досі ікони зазначеного кола. Власне з їх визначенням і складається, зокрема, можливість хоч якось матеріалізувати та конкретизувати уявлення про вже віддавна неіснуюче у Львові монументальне малярство ранньоягайлівського зразка. Новоідентифіковані львівські ікони «люблінської» гравітації дають підстави приймати навіть певну значнішу активність майстрів, зайнятих

храму та її унікальний волинський епізод. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*. Луцьк, 2008. Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 р.). С. 31–32, 34 (іл.). Новіша репродукція: Александрович В. Погром експозиції давнього українського мистецтва в «Музеї-заповіднику “Олеський замок”». *Олеський замок, Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького...* Львів, 2023. С. 26, 29 (іл.). (З малої історії українського мистецтва; вип. 1).

⁷³ Короткий перегляд зразків з-перед початку XVI ст. див.: Александрович В. Найдавніші львівські ікони... С. 2–9; Александрович В. Дар Львова. С. 47–65 (ще без важливої для аналізованого явища сторонянської ікони Спаса, співвіднесеної із традицією львівського осередку щойно пізніше – див. вище, приміт. 65).

королівськими замовленнями з монументального малярства, у самому Львові та вірогідно так само для сільських церков його околиці. Як тепер встановлено, тільки тут вона повинна була й мала шанс зберегти виходити поза стіни та, з огляду на особливості автотонної традиції, визначеної відсутністю монументального малярства у дерев'яних храмах, пропонувати також ікони й, звично для місцевої практики, очевидно так само і їх ансамблі у притаманних епосі все ще мало осмислених давніших версіях такого зіставлення. Принаймні до такого висновку здатна відсилати призначена для передвіттарної огорожі старицька ікона Спаса. Оскільки в самому старицькому храмі збереглися ікони виразно різного призначення та походження⁷⁴, серед них, очевидно, є об'єкти, перенесені до храму згодом і досить вірогідно, що з львівських церков. Однак для докладніших міркувань із відповідного приводу не віднаходиться ніяких переконливих підстав.

Наявність цього за тогочасного стану історично-мистецьких досліджень давніше не зауваженого другого напрямку тодішньої професійної практики, актуально скромно відомого як через малочисельність тогочасних ікон, так і здебільшого все ще надалі немало «зародковий» їх вивчення – поза притаманним їм ширшим контекстом, здатна підказати можливість істотної активності відповідних майстрів у середовищі. Унаслідок цього випадало би прийняти їх як хоча б якось тривалішу зайнятість тут, так і потенційний значніший слід на місцевому ґрунті, мало вже тепер доступний через знану нечисленність львівського пізньосередньовічного малярства. Завдяки самотньому джерельному переказові та обом ідентифікованим місцевим іконам люблінського тяжіння, доповненим географічно «віддаленішим» сторонянським «Спасом», львівський осередок належить визнати невідомим досі ще одним окремим важливим «поза польським» ареалом поширення активності відповідної групи малярів. Водночас повинно йтися також і про не зауважене давніше

* Втім, якщо безслідне знищення Високого замку змушує змиритися із остаточною втратою фресок його каплиці, то якісь рештки малювання так само знищеної каплиці Низького замку потенційно могли б вціліти й дати певний матеріал для вивчення самого ансамблю. Проте – за актуального стану археологічного дослідження території давнього Львова – пошуків решток самої каплиці поки не провадили.

⁷⁴ Див.: Гелитович М. Українські ікони... № 30, 115, 122, 125.

окреме самостійне явище як місцевої мистецької культури⁷⁵, так і історії ранньоягайлівського монументального малярства східнохристиянської традиції⁷⁶ разом із суттєвим, попри нібито скромність доступних фактів, доповненням дотеперішнього уявлення про нього.

Водночас ширший контекст нововстановленого окремого львівського акценту відсилає так само й до нових реалій львівського середовища, упродовж другої половини попереднього століття включеного до Польщі й закріпленого в її складі від кінця століття після недовготривалого угорського епізоду⁷⁷. Мистецьке життя тогочасного міста відоме надто скромно й – поза поодинокими давнішими відкликаннями ретроспективних пам'яток⁷⁸ – ікони на місцевому ґрунті знані власне тільки від аналізованої їх групи та співвіднесених із нею так само й інших зразків аналогічного походження (про них див. далі)⁷⁹.

Нововідкритий для монументального малярства східнохристиянської традиції на теренах ранньоягайлівської Польщі не зауважений давніше різномірний за конкретними свідченнями львівський його аспект здатний ще раз наголосити на недооціненій і хіба навіть послідовно ігнорованій у давніших польських зверненнях до

⁷⁵ Короткий його огляд на підставі збережених ікон запропоновано: Александрович В. Дар Львова. С. 53–55, 58–63.

⁷⁶ У такому контексті значення відповідного комплексу документальних відомостей та автентичних пам'яток для тогочасної львівської мистецької культури показано: Александрович В. Дар Львова. С. 56.

⁷⁷ Новіший огляд подій цього періоду наведено: Ісаєвич Я., Войтович Л. Перехідний час: 1349–1387. *Історія Львова*: у 3 т. Львів, 2006. Т. 1: 1256–1772. С. 63–71.

⁷⁸ До них належить насамперед згадана ікона Богородиці з Емануїлом і архангелами Михайлом і Гавриїлом із церкви в с. Гамулець і з Емануїлом, виразно взорованим на традиції другої половини XIII ст.: Александрович В. Ікони часів князя... С. 314; Александрович В. Дар Львова. С. 58. Новіші дослідження дають підстави додати до неї також чудотворну ікону Богородиці (Воплочення) (Жидачів, церква Воскресіння Христового), яка так само є копією середини XVI ст. із оригіналу кінця XIII чи початку XIV ст., найдокладніше про неї див.: Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці («Воплочення») з Жидачева. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2005. Вип. 5. С. 116–135 (без урахування належності до львівського доробку, усвідомлення якої постало щойно в найновіших дослідженнях).

⁷⁹ Див.: Александрович В. Образотворче мистецтво. *Історія Львова...* С. 202; Александрович В. Дар Львова. С. 47–56.

теми безперечній українській присутності у самому явищі⁸⁰. На такий спосіб вимовно посилюється також і її значення у загальному образі ягайлівського монументального малярства як усе ще належно не поясненого ширшого комплексу достатньо різноманітних за змістом свідчень багатопланової культурної практики епохи. Присутньої так само і в виявах, які з тих чи інших причин давніше не зауважені, а нерідко якнайочевидніше й навіть свідомо ігноровані в дотеперішній польській літературі. Водночас цілком виразною сприймається притаманна їй традиційна стійка неувага до українського мистецтва та його спадщини, зокрема насамперед на тих теренах, яким за пізньосередньовічної доби внаслідок місцевого регіонального відображення загальноєвропейського розгортання «тріумфу молодії Європи над старою Візантією» належалося опинитися у кордонах тогочасної Польщі⁸¹.

Люблінським фрескам, однак, випало виявитися не єдиним сприйнятим досі віцілим ансамблем з-поміж монументального малярства східнохристиянської традиції ранньоягайлівської доби з конкретними різнорідними відображеннями серед найближчої спадщини українського іконопису. Водночас існує ще одна важлива навіть кількісно чисельніша група загалом синхронних чи дещо й старших ікон того ж кола з виразними ознаками монументального стилю та взаємозв'язку із монументальним малярством⁸². Проте в них ніби не зауважено настільки очевидних безпосередніх конкретних пов'язань у трьох актуально доступних ансамблях ранньоягайлівського походження. До них належать віднесені до зламу XIV–XV століть ще й інші пам'ятки зі згаданої церкви в Радружі – «Святий Миколай з історією», «Зіслання Святого Духа» й відмінні від них «Богоявлення» та згадане «Вознесіння», а також стилістично

⁸⁰ Зрештою, таке ставлення супроводить не тільки українську традицію. Як уже була нагода відзначити, за тогочасного стану сприйняття цілком очевидно не зауважено й через те проігноровано так само безперечну присутність серед люблінських митців також і носія провінційної європейської традиції в Майстрові наві (див. вище).

⁸¹ На зазначеному загальноєвропейському контексті аналізованого явища наголошено: Александрович В. Українська культура... С. 82–91.

⁸² До такої їх особливості на прикладі радрузької ікони св. Миколая з історією, датованої тут, правда, шойно кінцем XV ст., увагу привернула: Свенціцька В. І. Живопис XIV–XVI століть. С. 241. Пор. також: Свенціцька В. І. Українське малярство XIV–XVI століть. С. 9–10.

безперечно співвіднесені з ними так само відмінні «Преображення» й «Святий Миколай з історією» із церкви Святого Георгія у с. Вільшаниця Яворівського р-ну Львівської обл.⁸³ (усі – НМЛ)⁸⁴. Самі перераховані ікони достатньо різnorідні й певною мірою навіть різночасові. Проте в ядрі з «Нерукотворним образом», двома іконами св. Миколая та «Зісланням Святого Духа» їх стилістична пов'язаність із монументальним малярством виявлена виразно, чітко й послідовно. Безперечно, повинно йтися про ще одну групу ікон, не здатних настільки виразно, як у розглянутому люблінсько-львівському випадку, співвідноситися із жодним з-поміж трьох вцілілих монументальних ансамблів. Тільки «Богоявлення» спроможне вказувати певну пов'язаність із фресками давньої колегіати, тепер катедри в Сандомежу⁸⁵. Не зайве, однак, пам'ятати, що зі щонайменше десяти створених за актуально доступними даними в період принаймні від початку 1390-х років до першої половини 1430-х років⁸⁶ ансамблів ранньогайлівського монументального малярства східнохристиянської традиції, втім двох у Львові, актуально безпосередньо доступні лише три.

Збереження у сільських парафіяльних церквах недалекої львівської околиці частини цих ікон за вже викладеною на старицькому прикладі схемою здатне однозначно відсилати до зв'язків їх анонімних майстрів із львівським середовищем та так само їхньої вірогідної активності на місцевому ґрунті. Хоча так безпосередньо, як у розглянутих люблінсько-львівських пов'язаннях ніби й не засвідчених.

Вдалося також ідентифікувати одинокі поки, проте важливе пізніше безпосереднє відкликання до цього малярства в унікальній іконі «Апостол Петро зі сценами історії» другої чверті щойно XVI ст.

⁸³ Як окрему групу пам'яток спільного походження зіставлено: Свенціцька В. І. Український живопис... С. 9–10. Докладніше див.: Александрович В. Священик Гайль... С. 168–177. Пор.: Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 278–280.

⁸⁴ Новішу публікацію запропоновано: Гелитович М. Українські ікони... № 11–17.

⁸⁵ Увагу до такої взаємозалежності привернуто: Александрович В. Священик Гайль... С. 173; Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 281.

⁸⁶ Вимовний не зауважений досі акцент стосовно продовження традиції зберіг зворот королівського документа для Гайля із вираженням наміру подальшого використання майстра на королівських роботах. На цьому моменті наголошено: Александрович В. Священик Гайль... С. 139–140.

у парафіяльній церкві на Дрогобиччині⁸⁷ (див. рис. 7–10). Оскільки йдеться про значно пізніше відтворення взірця, стилістику втраченого оригіналу закономірно немало переосмислено відповідно до норм конкретного часу появи самої репліки. Проте протограф, якнайтісніше споріднений з іконами ядра «радрузької групи», виявляється у ній цілком виразно. До нього здатні відсилати насамперед елементи архітектури в поодиноких сценах історії, однозначно виведені від аналогічних мотивів історичного циклу радрузького «Святого Миколая»⁸⁸. Водночас відкриття ікони апостола Петра свідчить також про наявність на українському ґрунті й потенційного сліду одного зі сандомежских майстрів. До такої можливості свого часу вже привернено увагу на підставі сандомежської фрески «Поцілунок Юди», відповідник поодиноким своєрідно стилізованим елементам вбрання окремих постатей якої побачено в радрузькому «Богоявленні»⁸⁹. Ще один слід того ж взаємозв'язку вловлюється у трактуванні оригінально звисаючого при правому боці апостола Петра вузького кінця плаща, здатного відсилати до зображення близької деталі одягу Христа в зазначеній фресці. Сандомежські зв'язки в їх актуальному сприйнятті виявляються віддаленішими та внаслідок такого віддалення виразно опосередкованішими. Незважаючи на такий їх тип, вони, все ж, пропонують ще один давніше не зауважений важливий приклад пов'язань відповідної групи майстрів на українському ґрунті, зі свого боку покликаний розширити український контекст аналізованої традиції. Безперечно, він заслуговує окремого докладнішого вивчення. До такого висновку схиляє й присутність віддаленого відкликання до взірців відповідного кола в архітектурних мотивах навіть значно пізнішої храмової ікони св. Симеона Стовпника з історією, уже першої половини XVII ст., із церкви загалом недалекого від Радружа с. Нагачів Яворівського р-ну Львівської обл. (НМЛІ)⁹⁰.

⁸⁷ До літератури впроваджена: Гелитович М. Українські ікони... С. 23. Іл. 14. Її родовід у «радрузькій» групі ікон показано: Александрович В. Новоідентифіковані репліки... С. 195–200.

⁸⁸ Докладніше проаналізовано: Александрович В. Новоідентифіковані репліки... С. 197, 199.

⁸⁹ Александрович В. Священик Гайль... С. 173; Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... S. 281.

⁹⁰ Одинока кольорова репродукція: Національний музей у Львові. Київ, 2013. С. 116. Іл. 90.



Рис. 7. Святий Миколай з історією. Ікона з церкви в с. Радруж



Рис. 8. Апостол Петро з історією. Ікона в парафіяльній церкві на Дрогобиччині



Рис. 9. Богоявлення. Ікона з церкви в с. Радруж



Рис. 10. Вознесіння. Ікона з церкви в с. Радруж

Утім, зв'язок здатен виявлятися не через близькість місцевостей, а той осередок, де, як виразно переконає нагаївська ікона, ще навіть у першій половині XVII ст. за цілком відмінних умов зберігалася певна вразливість на немало вже на той час віддалені зразки Радрузького майстра. Аналогічний скромний приклад свого часу віднайдено також і в збереженій у радрузькій церкві іконі св. великомучениці Параскеви (1609) (НМЛ)⁹¹.

На описаний спосіб до відомого від удоступнення «не завжди бажаних», як виявилось, писемних переказів про українських майстрів короля Владислава II Ягайла та відповідного наповнення українського аспекту явища завдяки як писемним джерелам, так і автентичним пам'яткам й новоідентифікованим їх пізнішим наслідуванням тепер вдається долучити також ще один не існуючий давніше зовсім важливий окремий акцент. Його визначає діяльність зазначених митців на потреби короля й на українських теренах. До того ж повинно йтися не тільки про власне королівську службу, а й так само активність поза колом якнайочевидніших безпосередніх королівських ініціатив. Таку можливість виразно стверджують визначені оригінальні ікони разом із новішими репліками втрачених оригіналів. Останні досі випала нагода віднайти тільки в історичному перемишльсько-львівському регіоні, що, перегукуючись із задокументованим окремим перемишльським епізодом пізньої біографії Гайля, безперечно відсилає не лише до істотнішої активності цих малярів на місцевому ґрунті. Водночас випадало би прийняти не лише засвідчену винятково тут діяльність їх самих поза королівськими замовленнями⁹². Вперше встановлено також достатньо довготривале функціонування їхньої спадщини в середовищі, згідно з найпізнішим ідентифікованим досі відкликанням до неї ще з першої половини XVI ст., а навіть і ще віддаленішими – вже наступного

⁹¹ Aleksandrowycz W. Przemyski ośrodek... С. 279–280.

⁹² У цьому випадку вбачати звичну практику професійного середовища, задокументовану писемними джерелами й значно пізніше. Так, вступаючи на службу до канцлера гнєзненської капітули Юзефа Лаща (1735), маловідомий львівський маляр Ян Скушевські за контрактом – за відсутності «панської» роботи – міг приймати замовлення «на стороні»: Александрович В. Два контракти західноукраїнських малярів на службу з 1735 та 1739 років. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*. Луцьк, 2018. Вип. 25: Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції (м. Луцьк, 25–26 жовтня 2018 р. Так в оригіналі). С. 269.

століття. Останні обставини здатні цілком очевидно кваліфікувати відповідний скромно вже нині відомий комплекс малярства окремим самостійним явищем традиції у його рідкісному засвідченому для місцевої спадщини довготривалому історичному розвитку⁹³.

Упроваджені до наукового вжитку починаючи від середини 1990-х років нові різномірні відомості стосовно української присутності, аргументовані звичними для епохи скупими джерельними переказами та тепер ще й поодинокими іконами, зарисовуються одним із важливих принципово нових здобутків студій як над ранньоягайлівським малярством східнохристиянського родоvodu в костелах тогочасної Польщі й пов'язаним із ним комплексом проблем, так і мистецькою традицією відповідного періоду загалом. Вони провадять до необхідності перегляду не заснованого на наукових аргументах, свого часу за досить скромного стану уявлень про відповідний комплекс пам'яток та його історичний контекст явно поверхово утвердженого в давнішій польській літературі надто загального та побіжного як за походженням, так і за змістом переконання про нібито необхідність неодмінного пошуку зв'язків відповідного явища насамперед серед спадщини поодиноких регіональних шкіл російської традиції. Хоча ніяких конкретних пов'язань так і не відшукано. Зрештою, про такі пошуки навіть не йшлося. Досить виявилось самої декларації та нічим не підтвердженого аж надто поверхового авторитарного визнання згаданого зв'язку. На такому тлі прийнятий свого часу без належного докладнішого заглиблення до суті явища потенційний нібито російський слід виявляється спровокованою насамперед неустанною експансією російської літератури, її загальнодоступністю для окремих представників польських наукових кіл, зовсім поверховою завідомо штучною комбінацією з-поміж можливих реалій історичного процесу на тогочасному польському ґрунті та його ширшого контексту. Так би повинно виглядати,

⁹³ Аналогічний приклад пропонує ще тільки цілком іншого походження явище у відкликаннях до іконографії. Увагу до нього на конкретних прикладах привернуто: Александрович В. Середньовічна іконографія у малярській практиці Львова XVIII століття. Не зауважений аспект історичного досвіду мистецької столиці західноукраїнських земель Нової доби: *Збірник матеріалів XV Міжнародної конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво»* (м. Львів, 24 листопада 2022 р.). Львів, 2022. С. 86–100.

ніби далекі й нічим не пов'язані з Польщею території мали б забезпечувати відповідний аспект традиції. Водночас не належалося нічого значити цілій мережі єпархій історичної Київської митрополії на приєднаних до Польщі теренах разом із їх неодмінним мистецьким забезпеченням у численних осередках мистецької культури на обширній території. Нехай навіть через стан документального забезпечення української історії поза перемишльсько-львівським регіоном джерельно майже не засвідчених. Над безперечною явною абсурдністю подібних аж занадто поверхових у самих їх основах розумувань випадало би врешті задуматися з усвідомленням необхідності сприйняття історичних реалій, поза прив'язаністю до понад усяку міру сумнівної як за походженням, так і за суттю надто поверхової кабінетної «наукової продукції», незміно нібито спроможної «негайно все пояснити». Його все ще не пережито навіть на тлі новітніх зрушень в осмисленні мистецької культури пізньосередньовічної Східної Європи. Насправді ж повинно йтися про якнайочевиднішу відсутність коректного вивчення самих об'єктів разом із супутніми джерельними переказами й презентацію надто своєрідної «науки» у вигляді практично нічим не обмеженого фантазування на обрану тему за заниманим принципом видумування «усіляких жахів».

Водночас так само цілком очевидно належить зауважити, що відзначене похвальне за самим спрямуванням зусилля, виразно скероване до сприйняття явища у його реальному історичному контексті в новітньому прагненні відшукати слід активності майстрів перемишльської школи у ще одному ансамблі ранньоягайлівського монументального малярства на території Польщі – фресках колегіату у Вісліці⁹⁴, презентованій його версії не випадало би визнати належно обґрунтованим. Ансамбль співвіднесено зі званою іконою кінного св. Георгія з церкви Собору св. Йоакима і Анни в с. Станіля Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁹⁵ та іншою реплікою того ж зразка з церкви Перенесення мощів св. Миколая у с. Старий Кропивник Дрогобицького р-ну Львівської обл. (Львів, Музей митрополита Андрея Шептицького)⁹⁶.

⁹⁴ Grotowski P. Ł. Freski fundacji Władysława II Jagiełły... S. 142–145, 151–155, 157–160.

⁹⁵ Гелитович М. Українські ікони... № 6.

⁹⁶ До наукового вжитку принагідно впроваджена: Александрович В. Священик Гайль... С. 177, приміт. 212; Александрович В. Фрески каплиці

Останню потрактовано як «będać prawdopodobnie jej [станильської – В. А.] warsztatową kopię z początku kolejnego stulecia»⁹⁷. Однак уважніше зіставлення обох ікон показало зовсім своєрідний послідовно змініаюризований почерк станильського майстра й принципово іншу мистецьку індивідуальність автора старокропивницького за безперечного залучення спільного іконографічного взірця⁹⁸. Водночас, прикметне трактування висвітлення білилом, насамперед на ликах, але так само й руках, у традиції, виразно узалежненій від вчення ісихастів, свідчить про близьке в часі виконання і ще найправдоподібніше в межах тієї самої другої половини XIV ст.

На основі проведених досліджень станильський майстер сприймається цілком своєрідною індивідуальністю, до доробку якого належать ще також збережена в тому ж храмі ікона «Принесення Марії до храму з історією Марії за протоевангелієм Якова – Собор святих Йоакима і Анни» (НМЛ)⁹⁹, а також маловідомий, недооцінений досі важливий з історично-мистецького огляду фрагмент ікони св. великомучениці Параскеви з історією з церкви Святого Георгія у с. Чертіжне (тепер на території Підкарпатського воєводства в Польщі) (НМЛ)¹⁰⁰. Водночас повинно йтися про ширший напрям малярства, заснованого на традиції ісихастів, до якого, окрім згаданої старокропивницької ікони, належить ще також «не побачена» досі в такому її значенні ікона св. великомучениці Параскеви з чотирма сценами життя з однієї із

Святої Трійці... С. 171, приміт. 23. Вперше репродукована: Александрович В. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1998. Ч. 1. С. 13. Найдокладніший аналіз ікони у її зіставленні зі станильською версією див.: Александрович В. Станильський майстер. С. 306–309, 325–327. Пор. також: Александрович В. батьківщини Івана Франка. *Садиба Франка. Науковий збірник заповідника Нагуєвичі*. Дрогобич; Нагуєвичі, 2021. Кн. 2. С. 331–333.

⁹⁷ Grotowski P. L. Freski fundacji Władysława II Jagiełły... S. 142, 145.

⁹⁸ Александрович В. Найдавніші ікони... С. 347–353; Александрович В. Станильський майстер. С. 325–327.

⁹⁹ Гелитович М. Українські ікони... № 7.

¹⁰⁰ Там само. № 10 (без походження). Походження ікони на підставі інвентарної книги давнього львівського Музею Богословської академії, якому вона свого часу належала, подав: Сидор О. Реєстр збірки Музею Богословської Академії у Львові (згідно вписів до інвентарної книги музею). *Сидор О. Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво*. Київ; Рим, 2012. С. 189.

церков с. Кульчиці Самбірського р-ну Львівської обл. (ЛНГМ)¹⁰¹. У такий спосіб повинно йтися про важливе підтвердження відзначеного вже давніше (див. вище) збереження історичної візантійської гравітації західноукраїнського малярства за нових умов другої половини XIV ст.¹⁰². Всупереч висловленому поглядові, це малярство не має нічого спільного з істотно навіть немало пізнішими вісліцькими фресками, принципово відмінними за стилем й ніяк не узалежненими від визначальної для відповідної групи ікон вихідної візантійської стилістики, опрацьованої на основі вчення ісихастів. Безпосередніх слідів чогось такого серед вісліцьких фресок не віднайдено.

Отож новіше повернення у запропонованій версії до традиції українського релігійного малярства в його взаємозв'язку з одним із ансамблів ранньогайлівського монументального малярства виявилось початковим. Тобто, як це нерідко трапляється на самих початках, ще без неодмінного залучення ширшого досвіду, отриманого внаслідок належного докладнішого вивчення самого українського малярства у використаних його позиціях. Є, однак, очевидні підстави визнати, що найважчий перший крок уже позаду. Тому зажеврїла надія на спроможність польських досліджень над ранньогайлівським монументальним малярством східнохристиянського родоходу в костелах Польщі, до якого тепер належить долучити так само ще й втрачені фрески каплиць обох львівських замків, врешті повернутися обличчям до самих ансамблів разом із невід'ємним, достатньо широко відображеним в актуально доступних документальних та поєднаних із ними мистецьких переказах, українським аспектом явища. Неподільно домінуючому давніше «початковому» методіві незмінного «видумування» врешті

¹⁰¹ Зі станильською іконою св. Георгія співвіднесена: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави. Львів, 1999. С. 40. Взаємозв'язок і датування згодом обґрунтовано докладніше неодноразово, перелік відповідних публікацій наведено: Александрович В. Погром експозиції давнього українського мистецтва... С. 22, прим. 6. Проте ця пропозиція уже чверть століття незмінно відкидається, залишається «невизнаною». Ікона вперто відноситься щойно до другої половини XV ст., хоча позбавлена будь-якої спільності з як стилістикою, так і іконографією тогочасної немалої уже кількості ікон.

¹⁰² До цього явища на іншому матеріалі увагу привернуто: Александрович В. Західноукраїнські ікони... С. 1029–1049.

ніби випаде поступитися місцем перед належним всебічним дослідженням. А послідовно заперечений і поверхово відкинутий у давніших зусиллях західноукраїнський контекст зможе повернутися до належного йому сприйняття разом із подальшим визнанням.

Відкриття останніх десятиліть та зроблені в процесі їх осмислення принципи доповнення до давніше сформульованих уявлень стосовно побутування ранньоягайлівського монументального малярства східнохристиянського культурно-історичного родоводу в костелах Польщі сприймаються також показовим свідченням новітнього розширення й поглиблення історично-мистецьких досліджень, утім і над самим зазначеним монументальним малярством, їх теперішніх ширших можливостей та перспектив. Водночас це явище також варте уваги через обмеженість актуально доступних пам'яток надто скромного періоду еволюції практики українського релігійного малярства історичного перемишльсько-львівського регіону не тільки на важливому етапі його внутрішньої еволюції. Воно істотно розширює уявлення про розвиток традиції переломного періоду після завершення княжої доби. Докладаючись водночас до формування тла наступного надто скромно засвідченого в автентичних пам'ятках нечисленною спадщиною, хоч якимось заповнюючи окремих маловідомий період еволюції традиції чимало важливого етапу перед пізньосередньовічним відродженням другої половини XV ст.

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ