

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ

УДК 75.052(477) “14-15”

ВІНКЕЛЬМАН ПО ЦІЩЕРОНАХ АБО ПРО “ІКОНОКАРПАТОЗНАВСТВО” ЩЕ РАЗ

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

*Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України,
відділ історії Середніх віків,
вул. Козельницька, 4, 79026 Львів, Україна,
тел.: 8 0322 70 70 22, e-mail: lvivabc@yahoo.com*

Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + Il.

Україна та сусідні держави, на нинішніх територіях яких свого часу розвивалася та існувала українська мистецька традиція, або хоча б поширювалися поодинокі її пам'ятки, володіють чималим фондом пізньосередньовічних українських ікон. Останні два десятиліття принесли низку визначних взірців релігійного малярства пізньої княжої доби – XIII-XIV ст. на території як самої України, так і Польщі. Завдяки цим відкриттям Україна дедалі чіткіше вирисовується на мистецькій карті Європи як один із самобутніх регіонів розвитку середньовічної мистецької культури з високопрофесійною традицією. Однак ця багатюща спадщина залишається не тільки маловідомою, але й малодоступною, а то й взагалі недоступною через особисту поставу тих, хто безпосередньо опікується окремими її зразками, чи через стан, у якому вони перебувають. Чималий відсоток навіть найдавніших ікон найбагатшої збірки Національного музею у Львові (далі – НМЛ), де зберігається близько 900 пам'яток з-перед початку XVII ст., все ще не реставровано. Не краще виглядає в Україні й стан наукового опрацювання цієї спадщини, оскільки досі не з'явилося жодної монографії з історії однієї із найцінніших складових національного мистецького доробку, а поодинокі новіші видання не витримують критики [8, с. 150-155].

Тож доводиться визнати, що найбільше для вивчення української середньовічної ікони досі зроблено не в Україні, а в Польщі. На теренах історичної зони компактного переважання (до сумнозвісних подій другої половини 1940-х рр.) українського населення у східних та південно-східних регіонах нинішньої Польської держави виявлено значний комплекс пам'яток іконопису XIV-XVI ст., переважна більшість яких зберігається у збірках польських музеїв і є об'єктом досліджень польських істориків мистецтва.

Правда, від початку 1970-х рр., з перших кроків наукового опрацювання цієї частини спадщини українського релігійного малярства переважив вироблений у краківському науковому середовищі своєрідний погляд на згадане явище як “ікону карпатську”. Його прихильники категорично не визнають факту навіть причетності українців до цього комплексу пам'яток і задалегідь рішуче відкидаючи можливість

їхнього раннього датування, вбачають у них якщо не “імпорт із Сучави”, то принаймні насамперед продукт мистецької активності розселених на частині цих територій носіїв так званої волоської колонізації [10]. Він нібито заповнив свого часу мало не весь західноукраїнський регіон, у корені зліквідувавши будь-які самобутні паростки творчості на місцевому ґрунті. Родовід цієї “наукової традиції” цілком очевидний й у викладі сучасного незаангажованого польського історика мистецтва виглядає так: “Bolesne doświadczenia historyczne pierwszego półwiecza XX w. sprawiły, że w odniesieniu do sztuki ukraińskiej większość badaczy polskich niechętnie używa przymiotnika “ukraiński” [33, с. 21]. Що спільного з наукою має так “глибоконаукова постава” – питання у колі відповідної наукової традиції, звичайно, неприпустиме.

Одним із новіших активних поборників “іконокарпатознавства” є автор випущеного 2000 р. в Кракові дослідження про західноукраїнські ікони Богородиці з Христом Емануїлом доктор Мирослав Крук [36]. Об’ємне за обсягом видання розвиває зазначені погляди як черговий маніфест “карпатської” ідеї.

Вступ до книги засвідчує немалі зусилля автора в опрацюванні значного корпусу пам’яток та приготуванні видання до друку. Не відбираючи належних М.Крукові на цьому полі заслуг, кінцевий результат, однак, ніяк не можна сприймати в тих же категоріях. Спільні вади “наукового методу” товариства “іконокарпатознавців”, запрограмовані небажанням визнавати спадщину релігійного малярства студійованого регіону продуктом конкретної історично-культурної ситуації на цих теренах та пов’язаних з ними територіях, і вперте намагання бачити її неодмінно “принесеним у мішку котом” змушує хіба що поспівчувати як з приводу затрачених зусиль, так і кінцевого результату виконаної роботи.

У колі дослідників, не приречених пропагувати антиісторичне в самих своїх основах “іконокарпатознавство”, є очевидним функціонування ікон на відповідних теренах внаслідок поширення тут християнства візантійського зразка, утвердженого в рамках єпархіальних структур Київської митрополії за княжих часів й продовжуваного в XV-XVI ст., відколи віцїліла більшість збережених на цих землях пам’яток середньовічного періоду. Однак ці визначальні для ікон західноукраїнського регіону моменти для “іконокарпатознавців” просто існувати не можуть. Замість конкретного історичного процесу вони шляхом його свідомого й цілеспрямованого ігнорування витворюють життєдайну для облюбованої концепції історичну порожнечу, яку й покликаний заповнити міфічний “імпорт із Молдови”. Так своєрідні вихідні позиції, природно, визначають і метод практикованої “науки”. Східнохристиянська ікона як вид мистецької творчості заснована, як відомо, на відтворенні канонізованого в церковному переданні зразка, тобто творенні його актуалізованої версії, базованої на власній традиції, розроблюваній на українському ґрунті з використанням оновлювальних зовнішніх імпульсів. Проте концепція “іконокарпатознавців”, які не стільки вивчають конкретні пам’ятки, скільки насамперед намагаються, не сказавши про них належної правди, увігнати їх у заздалегідь прийнятну облюбовану схему, природно, виключає момент внутрішнього розвитку. Ніякої традиції як такої, зрештою, бути не повинно: все завозилось готовим не то з Молдови, не то з Сучави. Імпорт мав би упродовж століть наповнювати чималі віддалений історичний регіон, який за такий тривалий час нібито не зумів сказати жодного власного живого слова. Проповідники такого “глибокого наукового” погляду не схильні зауважувати й того, що з кінцем XVI ст. “безупинно пульсуюча” експансія враз припинилася, й ікони наче за помахом іншої чарівної палички

перестали бути “карпатськими”. Може, ці зіставлення й здатні когось спонукати до визнання надмірної своєрідності такої “наукової” еквілібристики, але, звичайно, не самовідданих адептів “іконокарпатознавства”. Тому нічого дивного, що М.Крук не знайшов заняття достойнішого, ніж іконографічне зіставлення поодиноких пам’яток у надії віднайти в них деталі, які можна проголосити доказом спорідненості з Молдовою. Оскільки ж канон “іконокарпатознавців” вимагає беззастережного визнання положення “Молдова понад усе”, то аналоги цілеспрямовано відшукуються у належному колі, нібито поза ним так само чорніла суцільна порожнеча. За пристрасстю до деталей, природно, гине не лише те ціле, частинами якого вони є, але й ширший його контекст, а з ним – конкретна історична вимова самих деталей.

За таких підходів рецензована книга, само собою, мало нагадує дослідження конкретної проблеми, хоч – цілком очевидно – не позбавлена претензії на “суму знань” з відповідного аспекту богородичної іконографії; для тла використано також окремі моменти ширшого плану. Поза зіставленням пам’яток задля віднайдення “споріднених” деталей, значна її частина відведена безсторонньому викладові поглядів попередників. Безсторонньому настільки, що автор тут цілковито відсутній, а тому не зовсім зрозумілою є конкретна роль цих, зрештою, далеко не завжди коректних переказів, у загальній концепції. Уже сама по собі “безсторонність” характеризує дослідницьке кредо та потенціал автора, однак докладніший аналіз дозволяє виявити істотніші риси методи й побачити під зовнішньою незаангажованістю цілком конкретно спрямовані позиції.

Першим показовим прикладом може слугувати переказ відомостей про майстрів малярства західноукраїнського регіону. Навіть побіжний погляд на бібліографію переконує, що автор проблему систематично не опрацьовував, а використовував з літератури що було під рукою, до того ж, – досить поверхово. Серед опрацьованих публікацій бракує навіть новітнього польського підсумування відповідного напрямку знань – *Słownik'a Artystów Polskich* – не кажучи про таку важливу для теми позицію, як одноставно приречений на забуття як у Польщі, так і в Україні найповніший донедавна опублікований ще 1976 р. огляд відомостей про перемишльських малярів пера краківського, як і М.Крук, професора Ю.Т.Фразіка [31, с. 501-503]. Показовість теми визначена тим, що тут автор торкається документально встановлених фактів, які нібито не допускають різночитань. Однак...

Починаючи перелік від майстрів короля Владислава II Ягайла, М.Крук чомусь оминув Владіку – керівника артілі, яка в 1393-1394 рр. працювала над оздобленням монастиря Святого Хреста на Лисій горі поблизу Кракова та королівської спальні палацу на Вавелі. Густо притьмарена безпідставними здогадами, його постать важлива не лише з огляду на становище керівника королівських малярів. Оскільки джерела не знають інших таких фундацій Владислава II в Краківській землі, доводиться визнавати, що у її складі мав бути наступний із королівських майстрів – Гайль, який, за свідченням привілею 1426 р., виконував якесь королівське замовлення у Краківській землі. Покликаючись на “обережні” висновки краківської дослідниці Божени Вирозумської, М.Крук у викладі про Гайля цілком очевидно перекрутив (як з подачі попередниці, так і ще й додатково від себе) – окремі положення королівського надання. Немає сенсу гадати наскільки щедрим був перемишльський дар – парафія Різдва Христового на Засянні. Як видно з самого акту, це не плата, а окрема винагорода “за заслуги”: розмірковування Б.Вирозумської з цього приводу занадто віддалені від історичного контексту та конкретної вимови самого документу. Зрештою, над його реаліями домінує виразне прагнення

дослідниці применшити роль постаті Гайля – аж до його заперечення взагалі. Заперечення уже запропонувала професор Анна Ружицка Бризек: “Za nieokreślone bliżej, ale liczne wymienione realizacje otrzymał ów prawosławny duchowny nader skromną zapłatę, co nasuwa przypuszczenie, że nie brał on bezpośredniego udziału w ich wykonaniu, a być może, tylko w organizowaniu i nadzorowaniu pracy nad malowidłami, pełniąc rolę doradcy królewskiego pośredniczenia w układach z twórcami zapewne z różnych środowisk Rusi” [40, с. 154]. Висунуті припущення цілковито позбавлені підстав, оскільки, як вказує диплом королівської канцелярії, маляра винагороджено не за менеджержування, а “[pro] labore in depingendo ecclesiae” й ці “labores” у тексті надання далі згадано ще двічі, позаяк це й справді були “liczne realizacje”. Показово також, що краківські автори волюють не бачити чітко висловленого в акті наміру й надалі залучати митця до королівських “labores”. Зате всупереч реаліям епохи схильні “роздувати штати” королівської служби у краших традиціях новітньої бюрократії. Йдучи далі за текстом М.Крука, необхідно відзначити брак чогось підкреслено знаменного в тому, що серед переліку польських земель, на території яких працював Гайль, відсутня Люблінська. На той час вона ще не існувала як адміністративна одиниця Польської держави й справді була “ukryta” в складі Сандомирської землі: визнання цього потребує не відваги, а знань. Зазначимо також, що при з’ясуванні географії діяльності перемишльського маляра у тексті надання не жито звороту “Terrae Poloniae”, а поняття “terrarumq[ae] Poloniae”. Ці нібито дрібні фактичні неточності на декількох сторінках викладу про малярів нарастають лавиноподібно, супроводжуючись іншими, не менш показовими.

Насамперед ніяк не можна погодитись із окресленням гродських книг Перемишля та Львова як нібито головного джерела відомостей про пізніших малярів. Оскільки автор не має досвіду систематичної роботи в архівах й за давнім при звичаєм багатьох істориків мистецтва не хоче знати історії, він користується винятково публікованими матеріалами й, опрацювавши їх далеко не систематично, не розрізняє актів міських і гродських, або ж... взагалі не знає про існування тих і тих, так само не звертаючи уваги на покликання до джерел, які подає використовується література. Насправді в Перемишльських гродських актах, як дозволяє ствердити їхнє систематичне опрацювання, документів про малярів майже немає, натомість у Львівських, як показав ще перед кінцем ХІХ ст. Фердинанд Бостель [28, с. 155-161], вони виступають, назагал, частіше. Проте головним джерелом відомостей про них як представників міського середовища (чого “іконокарпатознавча” система поглядів усвідомити якраз і не здатна категорично) є саме міські актові книги. У перемишльських докладніші матеріали про українських малярів збереглися від 1470-х рр. [11, с. 41-82]; від останньої третини наступного століття їхнє професійне середовище занепало й надалі в місті працювали вже тільки поодинокі митці, хоча в останні десятиліття ХVІІ ст. їхнє коло знову дещо розширилось [15, с. 231-256]. Натомість у Львові імена українських малярів віднотовано в документах шойно від початку ХVІ ст.; їхнє середовище, назагал, мало ті ж тенденції розвитку, лише без так різкого занепаду перед кінцем століття [11, с. 83-150]. Навпаки, від останніх років століття кількісно середовище малярів активно розбудовувалося й у першій чверті наступного століття об’єднувало щонайменше 18 осіб [5, с. 129]. Тобто насправді картина, отримана при систематичному вивченні актових джерел до історії обох провідних малярських осередків західноукраїнського регіону, дає набагато ширшу ситуацію від викладеної на сторінках книги. Однак справа не лише в матеріалах, до яких автор не сягав, чи новіших публікаціях, які не встиг використати. Певних, уже давно

впроваджених до наукового обігу фактів М.Крук, як виявляється, не знав або ж із невідомих причин не взяв до уваги, окремі з них виклав не цілком так, як вони подані в джерелах та літературі, а в декількох випадках довільно переповів помилкові твердження своїх попередників. Так, перемишльського маляра Івана Т.Маньковський віднотував під 1577 р. не в перемишльських книгах, над якими не працював зовсім, а у львівських. Причому шановний польський дослідник випустив з уваги, що митця згадано посмертно – як виявилось, той помер десь між 15 травня 1554 та 27 січня 1555 р. [6, с. 520-521; 11, с. 59-60; 27, с. 520-521]. Майстер ідентичний як зі знаним М.Крукові “Іваськом Онацьковичем” 1579 р., так і з Іваном, сином маляра священика Онацька, якого автор згадує далі. Слід також уточнити, що під 1505 р. перемишльські документи насправді знають не сина, фіксованого щойно від 1537 р., а батька, Онацька [11, с. 57-62]. Отже, Іван не належить до перемишльських малярів другої половини XVI ст. Єдиним представником тогочасного професійного середовища в місті був згаданий від 1562 р. його син Микола. Це ім'я впровадив до літератури Ю.Т.Фразік [31, с. 501]: М.Крук цитує його статтю, проте маляра не помічає. Так само значний осередок знайшов у XVII ст. в Ліску історик міста Адам Фастнахт [30], однак його монографію автор, очевидно, теж не переглянув з належною увагою. У Судовій Вишні перед кінцем XVII ст. також віднотовано декілька майстрів [3, с. 293-295] – їхні імена присутні як в словнику українських малярів П.Жолтовського, так і в проігнорованому М.Круком польському словнику митців. Ім'я стрийського маляра Серафіна збереглося зовсім не в “книгах Перемишля”, а як показав Антоні Прохаска, впроваджуючи його до літератури, – актах Львівського гродського суду [39, с. 154].

Серед західноукраїнських малярських осередків XVI ст. в книзі М.Крука чомусь не знайшлося місця для Кам'янця-Подільського, хоч у бібліографії стаття про місцевих малярів вказана. Годі сказати, чому автор на двох сторінках тексту, перериваючи розповідь, звертається до майстрів перемишльського малярського осередку аж тричі. Він категорично, але без аргументації відкидає можливість ідентифікації Олексія – автора підписаних і датованих ікон з церкви Собору архангела Михаїла в Смільнику (НМЛ) – з перемишльським малярем середини століття Олексієм Горошковичем. Заперечувати пробував і О.Сидор [22, с. 90], проте його аргументи не витримують критики [13, с. 52, приміт. 7]. М.Крукові найбільше не імпонувало те, що головним доказом на користь ідентифікації нібито слугує комплекс ікон, збережених на теренах поширення впливів перемишльської школи [36, с. 29], якої у його колі категорично не визнають. Однак чи є щось неприйнятне у тому, що віднайдені шість ікон Олексія Горошковича мають доволі широкі пов'язання у малярській спадщині перемишльського кола першої половини XVI ст., які прямо співвідносяться із джерельно засвідченими родинними стосунками тогочасних перемишльських митців? Хіба що з позицій властивого “іконокарпато-знавцем” агресивного несприйняття самої можливості існування українського малярського осередку в Перемишлі та природної належності збережених на теренах історичної Перемишльської єпархії ікон насамперед до доробку майстрів єпархіального центру. Елементи спорідненості між іконами Олексія Горошковича та його анонімних перемишльських попередників слугують надійним вихідним пунктом для майбутнього опрацювання малярської спадщини тогочасного Перемишля під оглядом авторства. Намагання ж використати як аргумент для заперечення самого факту існування перемишльського осередку майстрів українського малярства статистику краківського професійного середовища некоректні з огляду зіставлення як би на рівних потенційних можливостей столиці й периферійного центру. А

твердження стосовно відомостей нібито про лише “kilku malarzy przemyskich, czynnych w wieku XV i XVI” [36, с. 35] виявляє свідоме замовчування реальної картини професійного осередку українських малярів Перемишля зазначеного часу, в загальних рисах викладеної не лише в цитованих статтях Й.Т.Фразіка, але й новіших публікаціях Здзіслава Будзинського [29, с. 167-170] та Фелікса Кірика [35, с. 370]. Віднотовані місцеві митці, безперечно, цілком забезпечували потреби міста та регіону – включно з теренами нинішньої Словаччини, які тоді підлягали юрисдикції перемишльського владики. Було б дуже дивним, якби вони не залишили жодного сліду в так великій малярській спадщині, як вперто твердять М.Крук та його колеги. Знамените “этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!” – як для найсучаснішої передової науки, під прапорами якої ненастанно маніфестують “іконокарпатознавці”, – постава аж надто своєрідна.

Не позбавлений явних “курйозів” і перелік львівських малярів. Їх розпочинає уже при другому імені вказівка на нотатки про Максима Воробія від 1524 р., хоча насправді його біографія розпочинається шойно прийняттям до міського права 1536 р., а під 1524 р. у львівській раецькій книзі віднотовано маляра Воробія без імені, скоріше ідентичного з Іваном Воробієм, зафіксованим за сім років до того [11, с. 86]. Максим Воробій, безперечно, тотожний із майстром, названим далі як “Miško (1542)”. Згаданий під 1524 р. Андрій, як виявилось, не жив уже 4 серпня 1526 р. [11, с. 87], тому всі пізніші повідомлення про маляра Андрія у Львові стосуються іншого митця. До названого далі Федора “(1536-1564)”, насправді нотованого тільки від 1539 р., цілком очевидно належить і згадка 1547 р. про майстра саме з таким іменем. Двічі поданий у продовженні переліку його учень Васько (1553), безперечно, – одна особа. Тільки він, звичайно, не може бути ідентичним із Василям, зраним як маляр ще від 1538 р. Відзначений під 1547 р. Лука, як припускав Ф.Бостель [28, с. 157], вірогідно, є польським малярем Лукашем Лещинським. Навряд чи належить відносити до львівських майстрів нотованого під 1545 (а не 1550) р. Василя зі Стрия, оскільки одиноким джерельним свідченням про нього називає його лише львівським зятем. Не на місці опинився й найвідоміший львівський майстер польського походження XVI ст. Августин. Виявлені матеріали до його біографії у давнішій літературі розпочаті від середини XIX ст. публікаціями Діонісія Зубрицького та Едварда Раставецького, ніяк не зводяться до поодинокого актового запису 1553 р. – він є першим на українських землях малярем, до біографії якого вдалося зібрати досить значний комплекс різномірних за характером документів [26, с. 11-32; 11, с. 203-208]. Про зв’язки зі Львовом Кузьми, згаданого тільки в люстрації Рогатина 1565 р., звичайно, твердити не доводиться. “Васько Воробій, син Максима Воробія”, ім’я якого ввела до літератури В.Свенціцька, у джерелах відсутній і є особою, посталою шляхом нічим не обґрунтованого зіставлення імені М.Воробія з патронімом згаданого далі Васька Максимовича. Цього ж майстра джерела знають не від 1529, як подає М.Крук, а шойно від 1592 р. Віднотований під 1573 р. Миколай, як неодноразово писалося в Україні та Польщі, був сином Л.Лещинського [2, с. 100; 41, т. 5, с. 66; 11, с. 202-211]. Значно ширші відомості є й про Семена – С.Терлецького [1, с. 98; 2, с. 97-99; 11, с. 111-126]. Давно вже перестала бути дискусійною ідентичність Лавріна Пухали та “Wawrzyńca Filipowicza”, як і зникли підстави для здогадів навколо його особи та родини [1, с. 97-99; 11, с. 11-88]. Визнання Гриня Івановича із Заблудова учнем Л.Пухали не є особливою заслугою В.Александровича, бо складене на прохання друкаря Івана Федоровича свідчення з приводу цього львівського митця опубліковано ще в XIX ст. Л.Пухала не мусив “трафляти” до Львова після смерті

свого волинського протектора князя Романа Сангушка, а повернувся до рідного міста, й очевидно не зразу, а дещо пізніше, після смерті батька, як наймолодший успадкувавши батьківську домівку. До поданого переліку львівських майстрів XVI ст. слід зробити істотні доповнення, оскільки М.Крук чомусь зовсім не взяв до уваги митців, знаних за поодинокими джерельними нотатками: Олексія (1552) [17, с. 150], Антона (1552) [2, с. 97], сина маляра Хоми Авдія (1557 – †1571) [2, с. 100; 41, т. 5, с. 6], синів М.Воробія Семена (1564 – †1572/1573) та Луку (1564-1575) [1, с. 97], Леська (1566-1588) [41, т. 2, с. 174, т. 5, с. 153], Степана (1571) [28, с. 157], Івана (1573-1574) [37, с. LIX], Івана Пухалу (1579) [1, с. 97].

М.Крук справедливо відзначив значне розширення середовища львівських українських майстрів перед самим кінцем століття. Однак поданий їх перелік теж виявляє цілковитий брак орієнтації в ситуації. Тут ще раз знову присутні Л.Пухала зі своїми синами та челядниками, Васько Максимович, Семен (Терлецький). Кинувши оком ще й у наступне століття, автор ствердив раптовий спад відомостей про малярів, покликавшись на Ф.Бостеля, який подав лише три нових імені [36, с. 30]. Однак цей висновок знову вказує на неувагу до джерел попередника. Якщо дослідник досить систематично опрацював львівські гродські акти XVI ст., то матеріали першої половини наступного століття – зовсім вибірково, тому його публікація тут не може бути жодним показником. Однак уявлення про львівське малярське середовище першої половини XVII ст. не визначає лише перелік Ф.Бостля. Одночасно з ним і в тому ж томі видання В.Лозінський подав імена тогочасних малярів за матеріалами міських актових книг [38, с. XLVII-XLIX], але їх М.Крук не знає. Окремі нові імена та факти навели також Т.Маньковський та П.Жолтовський. Проте “непомилність” автора чи не найкраще показує уже цитований перелік 18 львівських малярів лише першої чверті століття, опублікований 1996 р. Як же тоді розуміти пропонувані висновки? Навряд чи вони взагалі можуть викликати подив, якщо М.Крукові навіть не завжди вдається буквально переказати використувані тексти. Наприклад, усупереч його твердженню [10, с. 31] у Володимирі 1570 р., звичайно, не було малярського цеху: королівський документ, підтверджуючи міські привілеї, говорить лише про право мати столярський цех, спільний з малярами, тобто – характерне для тогочасної практики об’єднання. Вершиною наївності є повторені за Р.Гжондзелею “roważne wtrpiwoci” щодо того, чи малювали тогочасні малярі ікони [36, с. 31]: що ж вони тоді мали б робити, насамперед перемишльські малярі-священики? Чому під особливе підозріння автора з цього приводу потрапив Сильвестр із Мельниці на Волині, побіжно відзначений 1577 р. у скарзі, складеній від імені литовського канцлера Миколая Радивиля, звичайно, залишиться таємницею. М.Крук зумів наплутати навіть у стосовно краще знаних обставинах утворення львівського цеху малярів-католиків. Це об’єднання створено не за привілеєм архієпископа Яна Соліковського від 21 січня 1596 р., а, згідно з чинною тоді юридичною нормою, – за королівським привілеєм ще від 12 серпня попереднього року. Архієпископ же, як сам ствердив у своєму акті, з огляду на королівський диплом, взяв католицьких малярів під опіку, а король, за прийнятим тоді звичаєм, 10 січня 1597 р. підтвердив цей його документ. До дальших курйозів належить твердження про згоду цехового статуту на прийняття уніатів, і водночас про виключення “співпраці з іншими схизматиками” [36, с. 31]. Не більше двох малярів у містах Волині поза Острогом, звичайно, фіксуються не в першій, а другій половині XVI ст.: до того в регіоні віднотовано взагалі лише одного Тишка у Володимирі (1545). Щодо найдавнішої згадки (не згадок!) про належність малярів до цехової організації у Львові (а не

малярського цеху, як твердить М.Крук, бо такий тут, як уже зазначалося, з'явився шойно від 1595 р.), то при ній дано належний архівний поклик, однак надруковану у Варшаві цитовану статтю про А.Пенселя автор не вважав за потрібне брати до рук. Показовою для наукового потенціалу М.Крука є й блискавична й остаточна “розправа” з проблемою малярів Білорусі: “Charakter imion wielu z nich wskazuje na ich prawdopodobne pochodzenie z terenów Rusi śródkowej i północnej” [36, с. 32], яку власне через “характер” доводиться полишити без коментарів.

Цей значний – але, звичайно, далеко не вичерпний – огляд авторських “здобутків” у скромній для обраної теми ділянці історії професійного середовища західноукраїнських малярів (оскільки, як наголошувалося, мова йде про документально встановлені факти) – для практикованого методу особливо показовий. Автор, без сумніву, не мав наміру давати систематичний огляд наявних відомостей, а, як доводиться констатувати, лише реалізував бажання і собі неодмінно “помізувати” ще й на цю тему. П’ять сторінок тексту неспростовно доводять надто своєрідний погляд на малярське середовище. М.Крук плутається у фактах мало не через один, а навіть не завжди здатний адекватно передати прочитане й зіставити свій власний виклад із сусідніх рядків. Ці його “успіхи” надолужує “святе” переконання, що ніяких місцевих малярів на відповідному терені бути не могло, а якщо й були, то ікон вже не могли малювати ніяк, бо все привозилось виключно з Молдови, а в Білорусі – з Росії. Яке уявлення щодо професійного середовища майстрів малярства може дати так опрацьований текст – питання риторичне. Однак М.Крук, звичайно, й усе інше вершить на тому ж “білому коні”...

Конкретних прикладів у чималій за обсягом книзі – без ліку, тому доводиться вибирати найпоказовіші.

Очевидно, не зайвим буде навести зразки авторських уявлень про реставрацію. “Stan zachowania wizerunków Matki Boskiej tzw. Dominikańskiej i Lwowskiej wskazuje na ich wielokrotne przemalowania według reguł estetyki zachodniej, przez co obrazy te zachowują podobieństwo do ikon tradycyjnych przede wszystkim pod względem formalnym” [36, с. 22]. Другої з названих ікон “zokcydentalizowany charakter starano się zmienić podczas ostatniej konserwacji” – у так своєрідний спосіб потрактовано усунення суцільного запису 1671 р.! Домініканська ікона також давно вже розкрита, однак, ллючи сльози за пізнішими записами, М.Крук, як видно, нездатен визнати звільненого реставраторами авторського оригіналу. На невизнання у нього найбільше не таланить раннім іконам. Стосовно Дорогобузької Богородиці автор пише “datowanie... jest niezmiernie trudne, chociażby przez fakt, iż nieznanne jest oryginalne tło i ornament ikony oraz technika nimbów Marii i Chrystusa. Wobec konwencjonalności ujęcia póź Marii i Chrystusa, to właśnie sama technika zdobienia tła i charakter ornamentu mogłyby mieć w takim przypadku znaczenie przesądające”. Звичайно, можна було б поцікавитися, звідкіля таке тверде переконання у первісній присутності в іконі давно втрачених “орнаменту тла й німбів”. Однак ця приємність меркне перед квінтесенцією наукового методу, якої автор, як видно, навіть не усвідомив. Виявляється, самого малярства для датування замало, dokonче потрібна насамперед шпартгалка з відповідником засвоєної шкали орнаментів! Однак, якщо ікона, як беззаперечно доводять її малярські особливості, насправді давня, чого М.Крук та його колеги, щоправда, не здатні визнати категорично, які ж тоді на ній могли бути орнаменти? Здається, не отримавши пожаданих “орнаментів”, автор вкляк при “перелках” на рукаві й саме звідси ладен прийняти походження шедевр у ранньопалеологічської традиції шойно з другої половини XV ст., хоча крім прорису

прототипу в константинопольській “Одигітрії святого Луки” він навряд чи має ще якісь істотні аналогії в так пізніх іконах. На “перелках” як визначальній ознаці для датування ікони можна й не зупинятися: автор, як пам’ятаємо, поціновує насамперед деталі...

Відверту налаштованість М.Крука проти ранніх ікон не менш промовисто викриває його інтерпретація найдавнішого західноукраїнського “Покрову Богородиці”: “poziom jej wykonania wskazuje jej miejsce raczej wśród ikon datowanych na wiek XVII, zgodnie z poglądami M.Gębarowicza” [36, с. 23]. Проте авторитетний львівський історик мистецтва зовсім не датував “Покров” конкретно XVII ст. Підпис під ілюстрацією у нього подає “XIII w.(?)” [32, рис. 86], а в тексті висловлено погляди про походження іконографії чи її взірця з часу після усталення новгородського варіанту композиції та вказано на залежність зображення Богородиці від образу Богородиці Печерської (звичайно, на нинішньому рівні знань обидва положення не можуть бути прийнятні). М.Гембарович готовий був визнати давність дошки (sic!), але зображення вважав значно пізнішим(!), не уточнюючи, щоправда, часу. Що ж до конкретно XVII ст., то він, дотримуючись новгородського пріоритету, ствердив лише, що той не може бути аргументом на користь раннього датування, оскільки нібито мав популярність на Підкарпатті ще й у XVII-XVIII ст. [32, с. 140] (цей погляд теж уже належить до застарілих). Отже, дослідник, правду кажучи, не висловив чіткого міркування стосовно часу походження пам’ятки й аж ніяк не датував її XVII ст. Насправді ікона є ранньою як за стилістичними ознаками (хоч її стиль належить не до професійної традиції, відображеної у всіх інших зразках тогочасного малярства), так і за палеографією написів та результатами аналізу деревини, які навіть дали... XII ст. [24, с. 36], й має небагато спільного з незаперечно пізнішими новгородськими прикладами. Насамперед новгородських слідів, у свою чергу, не виказує й західноукраїнська іконографія XVII ст. Дружно досі недобачувана храмова ікона перемишльської школи з церкви в Рихвалді (НМЛ), яку Іларіон Свенціцький опублікував ще 1929 р. [21, Табл. 104, № 168; 14, с. 121-132], та пізніші західноукраїнські приклади цієї ж редакції доводять, що новгородська” версія Покрову мала київський родовід. Так само наслідування відповідника найдавнішої західноукраїнської ікони [9, с. 131], а ніяк не новгородських взірців показують і ті “Покрови” XVII ст., що їх мав на увазі М.Гембарович.

При датуванні званої ікони Богородиці з церкви Покрову Богородиці в Луцьку М.Крукові цілком очевидно заїмпонувала версія В.Пуцка про її походження нібито шойно з кінця XV ст., що він намагався підтвердити аналогіями серед пам’яток пізньовізантійського походження [36, с. 24]. Однак тодішні сухість та лінеаризм, всупереч переконанню автора, насправді не мають нічого спільного з луцькою “Богородицею”, яка стилістично належить до значно ранішого часу, – її лик в окремих деталях ще відтворює ідеал дорогобузької “Одигітрії”, а намісна “Богородиця” (Афон, монастир Хіландар) кінця 1310-х рр. [43, № 2, с. 16] та пам’ятки її кола остаточно знімають “дискусійність” датування.

Натомість завдяки зусиллям колеги М.Сморонг Ружицької визнаним явищем, хоч і без очевидних наслідків для авторської концепції, стали пам’ятки книжкової мініатюри західноукраїнського походження. Звертаючись до них, М.Крук, правда, “передовірився” літературі, внаслідок чого серед ілюстрованих Євангелій XIII ст. назвав Бучацьке, яке насправді має лише орнаментальні ініціали, та Холмське – з мініатюрами, але шойно середини XVI ст. Подаючи як нібито гіпотезу обґрунтований висновок В.Пуцка про перемишльське походження Архієрейського “Службника

Варлаама Хутинського”, автор наголошує на новгородських впливах у західноукраїнському регіоні [36, с. 24], хоч сама пам’ятка доводить геть протилежний напрям зв’язків, чого при своїх уподобаннях М.Крук, природно, зауважити не міг.

Відзначені на прикладі ікон своєрідні моменти інтерпретацій присутні й у висловлюваннях на інші теми. Категорично відкидаючи можливість продовження у збережених західноукраїнських іконах традицій княжих часів, М.Крук ствердив безпідставність такого погляду: “*Tymczasem Pucko przypomniał, iż Kijów, doszczętnie zniszczony przez wojska Batu-Chana w r. 1240, utracił pozycję ośrodka kulturowego aż po wiek XVI*” [36, с. 24]. Виходячи поза улюблений авторський жанр “легкого дотику” до проблеми, слід найперше зазначити, що київську ситуацію XIII ст. не можна розглядати як визначальну для тогочасного західноукраїнського релігійного малярства, насамперед від середини століття, коли в регіоні функціонували і Холм князя Данила Романовича, й Володимир князя Володимира Васильовича. Однак якраз їх у книзі М.Крука шукати даремно. Теза щодо цілковитого знищення Києва в грудні 1240 р., мабуть, не є дуже вдалою з огляду хоча б тільки знаного свідчення Джованні дель Плано Карпіні про присутність численних віденських, вроцлавських та константинопольських купців у місті уже через декілька років після цього (“Сверх того свидетелями служат бреславльские купцы, ехавшие с нами вплоть до Киева и знавшие, что наш отряд въехал в землю татар, а равно как и многие другие купцы, как из Польши, так и из Австрии, прибывшие в Киев после нашего отъезда к татарам. Служат свидетелями и купцы из Константинополя, приехавшие в Руссию через землю татар и бывшие в Киеве, когда мы вернулись из земли татар. Имена же купцов этих следующие: Михаил Генуезский, а также и Варфоломей, Мануил Венецианский, Яков Реверий из Акры, Николай Пизанский, это более главные. Другие менее важные суть: Марк, Генрих, Иоанн Вазий, другой Генрих Бонадиес, Петр Пасхами: было еще много других, но имена их нам неизвестны”) [18, с. 62]. Ніяк не можна погодитись і з положенням про втрату Києвом після 1240 р. значення культурного центру аж по XVI ст. Проти цього свідчить хоча б загальновідоме “Відродження Олельковичів” другої половини XV ст. [19, с. 69-74] Зрештою, М.Гембарович у книзі, яку автор цитує, наголосив на забутому факті участі київського ченця Антонія з помічником Ігнатієм у малюванні Троїцького кафедрального собору в Пскові (1409) [32, с. 113]. Можна було б також поставити під сумнів XVI ст. як нібито кінець цього періоду. Проте, все ж важливішим виявляється звернення до використаного джерела. Зацитована популярна стаття російського дослідника на тему, якої торкається М.Крук, подає лише таке речення: “Навколо Києва в історії іконопису XIV-XVI ст., на жаль, залишається велика галявина” [20, с. 97]. Абстрагуючись від курйозного завершення, очевидно, покликаного ствердити брак пам’яток у Києві та його регіоні, не можна не зауважити, що В.Пуцко та М.Крук, який його нібито цитує, говорять зовсім різне. Точність цитування, звичайно, не можна не відзначити. Проте все-таки не це вражає найбільше, а методологічний бік явища: на яких підставах робляться визначальні для характеристики традиції висновки! Але, звичайно, не тільки в цьому конкретному випадку – нагадаємо, як “зліквідовано” проблему малярів Білорусі...

Покажемо для методу М.Крука є й виклад відомостей з технології малювання ікон. Цілоком очевидно, що сам він технології спеціально не вивчав (на це, зрештою, вказують хоча б окремі його “атрибуції”), так само, як не провадилося досі таких досліджень взагалі, – й теж сприймає проблему вкрай побіжно. Текст здебільшого зводиться до переказу “ходячих” відомостей загального характеру, почерпнутих переважно з книги російського реставратора В.Філатова, традиційно не завжди вірно

переказаних й доповнених окремими фактами, запозиченими з інших джерел. Зрозуміло, автор “розважив душу” ще й на цю тему, проте нічого крім суцільного непорозуміння не продемонстрував і цього разу. Малярі ікон запевняють, що кладена за рецептами М.Крука фарба не трималася б дошки!

Не набагато краще виглядає краківський “іконокарпатознавець” й у питаннях, ближчих до головної своєї теми. Так, наприклад, показовим моментом орієнтації у новітній проблематиці богородичної іконографії є присутність у нього “іконографічного типу Богородиці Елеуси”, хоча Мір’яна Татіч-Джуріч ще 1975 р. довела, що це поняття є епітетом, вживаним при різноманітних зображеннях Богородиці [42, с. 259-267]. Що ж до відповідного варіанта іконографії, то в літературі утверджується погляд на нього як “Богородицю Страсну” [25, с. 97-115; 23, с. 311-325].

Непорозумінь досить і в запропонованій класифікації пам’яток. Так, серед датованих другою половиною XV ст. поруч зі званою іконою з церкви святого Дмитрія у Підгородцях бракує згадки про її версію з церкви Різдва Богородиці в Новій Всі (Окружний музей у Новому Сончі), хоч далі в тексті вона є. Поряд з підгородецькою, серед найраніших несподівано – і безпідставно – вміщено ікону зламу XV-XVI ст. із церкви архангела Михаїла в Берегах Долішніх (НМЛ), тоді як найочевидніше пов’язані з нею знані “Богородиці” з церков святої великомучениці Параскеви в Панишах (Історичний музей у Сяноку), Покрову Богородиці в Нагорянах (Етнографічний парк у Сяноку) та Рудецька (місцезнаходження невідоме) віднесені вже тільки до 1500-1540-х рр. Зрештою, в іншому місці ці три пам’ятки так само побіжно датовано 1530-ми рр., а при тому до них ще додано ікону “з Терла”, якої немає серед вказаних номерів [36, с. 237]. Раннє датування першої групи ікон, до якої тепер повинна належати вже й нововеська, як виявляється, визначає... датування зламом XIV-XV ст. фресок костелу у Вісліці [36, с. 88]. Що саме об’єднує фрески із зазначеними богородичними іконами, звичайно, – таємниця. Зовсім несподівано до групи щойно 1540-1560-х рр. потрапила зана “Богородиця” з церкви святої великомучениці Параскеви в Красові. Цілком очевидно ранішою, ніж твердить М.Крук, є й незафіксованого походження ікона давніх збірок українського музею “Стривігор” у Перемишлі (Перемишль, Дієцезіальний музей). Її віднесено лише до 1570-1590-х рр. [36, с. 66], а в іншому місці до “1560-х(?)” [36, с. 75] – автор уже готовий так само вписати її поміж молдовські [36, с. 246] – та аналогічна “Богородиця” з церкви Покрову Богородиці в Полянці (НМЛ). На тій же сторінці перемишльську “Богородицю” зразу ж датовано ще також кінцем століття. Втім, новіші дослідження показали значну спадщину “полянського” майстра, який насправді діяв у першій половині століття [16, с. 83-105]. Намагання побачити в полянській “Богородиці” наслідування значно пізнішої у стилістичному плані – її сам автор справедливо датує кінцем XVI ст. [36, с. 75] – “Одигітрі” з церкви Богородиці в Дубенці на Берестейщині говорить само за себе. Як і те, що насправді між ними не може бути ніякого конкретного зв’язку, а вловлена “залежність” є всього лиш рядовим “хронологічним курйозом”. Зрештою, підставою для виділення відповідної групи ікон, здається, послужило лише вміщення ангелів на хмарах [36, с. 75], у чому М.Крук знову показує себе “майстром деталей”, та зображення пророків у півпостатях, до яких автор віднайшов аналогію в Молдові [36, с. 246]. Принаймні саме за таким критерієм об’єднано іншу групу ікон із датованою у М.Крука самим кінцем століття хоча насправді виконаною близько 1530-х рр. (за аналогією з ликом “Богородицею”, освяченою в латинському кафедральному костелі 1534 р.) іконою з

церкви Симеона Богоприємця у Звертові поблизу Львова (Київ, Національний художній музей України) – всюди архангелів, на думку “майстра деталей”, зображено, як виявляється, на “однакових”(!) хмарах [36, с. 75].

Переходячи до імпортованих ікон, автор згадує переховувані нині у Варшаві візантійську “Богородицю” та московську “Богородицю Тихвінську” [36, с. 68]. Проте невідомо, коли і яким чином вони потрапили до Варшави і як стосуються обраної теми, окрім, звичайно, чергової демонстрації ерудиції та своєрідності критеріїв. Цілком очевидно до імпорту на місцевому ґрунті належать “Богородиця” та храмове “Різдво Богородиці” з церкви у Веремні, які справляли немало клопоту польським дослідникам, насамперед з датуванням. Усе написане про їхнє походження мало б слугувати апофеозом “іконокарпатознавства”: “Skłaniam się ku hipotezie, iż stanowi ona dzieło dojrzałego artysty, przybyłego na ziemie łemkowskie z południa, osiadłego wraz z ludnością, której towarzyszył, i tworzącego ikony zgodnie z zapotrzebowaniem tej oraz zastanej ludności...” [36, с. 69]. Доведенням власних думок і висновків автор не зник переобтяжуватися, обходячись у таких ситуаціях промовистими формулами “skłaniam się” [36, с. 69], “datowana przeze mnie”, “wykopana w moim przekonaniu” [36, с. 81]. Та тільки коли друкувався поданий висновок, уже було достеменно відомо, де саме конкретно осів цей пришелець – звичайно, зовсім не в середовищі “прибулої людності”. Віднесені на підставі індивідуальних особливостей почерку до його спадщини ікони циклу великих празників церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемишлі, з яких наприкінці XIX ст. зафіксовано сім, а до нас дійшли лише “Різдво Христове” та “В’їзд до Єрусалиму” (у фотографії також “Введення Богородиці”), й три подвійних ікони найдавнішого на українських землях апостольського “Моління” з церкви Успіння Богородиці в Торках поблизу Перемишля (всі – НМЛ), як і досить широке відображення традицій цього майстра в малярській спадщині перемишльського кола до кінця XVI ст., неспростовно доводять діяльність його саме в єпархіальному центрі [12, с. 76-98]. Твердження, нібито митець мандрував у товаристві скотарів і малював ікони мало не “під кущем”, виявляє лише до болю знайомі пристрасті й уже згадане свідоме ігнорування основоположної засади мистецької традиції того часу як явища міської культури. Однак “іконокарпатознавці” готові дотримуватися “канону товариського передання” навіть такою ціною.

Ця справді “кастова” відданість розсипана на сторінках книги трудновловимою кількістю прикладів, саме відношення яких виходить поза межі можливого в жанрі рецензії.

При такій виразній схильності до плутанини автор, звичайно, не уник і географічних курйозів на зразок вміщення Кам’янки, з якої походить ікона Богородиці давньої збірки Музею Богословської Академії у Львові, в околиці Сокаля [36, с. 74, 214], хоча насправді такої місцевості поблизу Сокаля немає, тут йдеться насправді про Скільщину. Джерелом цього географічного курйозу є помилковий підпис під репродукцією ікони в статті о. Володимира Яреми [34, іл. 16] – на правильно вказане походження в тексті тієї ж публікації [34, с. 31] автор не звернув уваги. Однак вершиною географічних досягнень однозначно є ляпсус з огляду “дуже важливої для центральної теми” іконографії святих Йоакима та Анни, присвячений “ikonie z końca wieku XVII z cerkwi wsi Nowosiółki w rejonie Turki na Zakarpaciu. Ikonę miał wykonać sam hieromonach monasteru białostockiego Jow Kondzelewicz w latach 90” [36, с. 132]. Не входячи в проблематику доказовості повтореної цілком безпідставної авторської атрибуції вже минулих часів, коли мало не кожна професійна ікона

Волині епохи Йова Кондзелевича автоматично приписувалась саме йому, зупинимось лише на проблемах географічно-історичних. Турку М.Крук даремно відсунув аж на Закарпаття, оскільки до цього вона завжди була на протилежному боці Карпатського хребта. Але навіть якщо обійти очевидний географічний землетрус, виникають подальші запитання, зокрема, – що мав робити на Закарпатті народжений у Жовкві білостоцький ієромонах, відомий лише на Волині, а також в Манявському скиті та його околицях? Зрештою, на Закарпатті немає місцевості “Новосілка”. Зазначена ікона, проте, справді походить з церкви села Новосілки, але не міфічного “w rejonie Turki na Zakaraciu”, а розташованого на північний захід від Турійська на Волині – автор черговий раз “читав”!

Як діяч “колегії іконокарпатознавців”, М.Крук, природно, не міг обійти улюбленої проблеми молдовських впливів. Оскільки вона традиційно діє за моделлю знаменитого перетворення усього на золото, дискутувати з такими поглядами неможливо. Тому зупинимось лише на прикладах надто промовистих.

Автор визнає первісну належність земель Молдови до Галицької митрополії [36, с. 205], але на логічне визнання їхнього входження до Галицько-Волинського князівства йому вже не вистачило сил. Проте саме звідси, а не від церковного підпорядкування йде відзначений польський інтерес до цих теренів. М.Крук, навіть якщо несвідомо, то все ж цілеспрямовано замовчує цей державний момент, позаяк із нього однозначно випливає не так акцентований усіма силами молдовський вплив на галицькі землі, як зовсім небажаний для “іконокарпатознавців” діаметрально протилежний. Так само небажаним є й визнання того очевидного факту, що молдовські впливи – явище значно пізнішої дати й одним із безперечних чинників їхньої появи стало зміцнення молдовської державності при одночасній втраті під польським тиском державності галицької. Наскільки неприйнятними для М.Крука є вияви галицьких впливів у Молдові свідчить його рішуча “розправа” з виразним і однозначним у вимові проханням господаря Олександра до львівських братчиків прислати зі Львова малярів для малювання церкви в Яссах (1565): “Treść listu, jak się jednak wydaje wskazywałaby, że to gospodar był jego adresatem, a Bractwo petentem” [36, с. 207]. І це при тому, що збережений у братському архіві(!) заадресований братчикам лист підписав господар...

Цілком своєрідний приклад читання засвідчує виклад фрагменту статті в церковному календарі, з якої автор запозичив відомості про намісні ікони українських храмів. Тут я не без подиву прочитав, що нібито стверджую про поширення в Україні у XII-XIII ст. парних намісних зображень Христа та Богородиці: “Według tego autora w ikonostasach z wieku XII-XIII istniały parę ikon namiestnych – jedna z wizerunkiem Zbawiciela, druga – z wizerunkiem Marii” [36, с. 230], оскільки перший відомий мені донедавна такий приклад походить з-перед самого кінця XVI ст. Як виявилось, краківський автор при перекладі “скромно”, але істотно поправив мій текст: “у XII-XIII ст. відомий іконостас з двома іконами намісного ряду – храмовою і парним зображенням Богородиці” [4, с. 87]. У поклику (їх, як уже зазначалося, М.Крук не читає взагалі) вказано на підстави такого твердження – намісну ікону Богородиці та храмовий образ Успенської церкви на Подолі в Києві, які, за свідченням Києво-Печерського патерика, виконав святий Алімпій Печерський, та зафіксовані в літописній похвалі волинського князя Володимира Васильовича намісні ікони Богородиці й святого Георгія Георгіївської церкви в Любомлі. Після такого перекладу при наступному аналогічному “успіхові” М.Крук взагалі впав у переляк: “zaskakująca jest jego (моя. – **В.А.**) myśl dotycząca dalszej ewolucji templonu.

Według tego autora ikonostas zachodnioruski w wieku XIV-XV nie posiadał w namiestnym rzędzie ikony Matki Boskiej!” [36, s. 230-231]. Варто б довідатися, який стосунок до темплону може мати намісна ікона Богородиці, проте цей черговий приклад елементарного термінологічного “базару” не повинен заступити іншого. Насправді переказаний таким чином фрагмент в авторському варіанті виглядає так: “з XIV – першої половини XV ст. Богородичних зображень на українських землях зафіксовано порівняно небагато. За цим стоять певні особливості розвитку української релігійної іконографії, передовсім поширення варіанту іконостасу без ікони Богородиці у намісному ряді – у XIV-XV ст. тут цілком очевидно домінує ікона Спаса в рісі” [4, с. 87]. Висновок зроблено на підставі групи унікальних у мистецькій практиці православного світу монументальних цілофігурних “Спасів”, яких поза західноукраїнським регіоном ніде більше немає. Однак цей виняткової ваги доказ своєрідності місцевої традиції належить до тих моментів, які М.Крук звично ігнорує як явище “некарпатського” масштабу. Показово, що далі він не згадує унікальної кількості західноукраїнських “Спасів”, апелюючи лише до малочисельності намісних “Богородиць”, спричиненої нібито значно пізнішим походженням збережених іконостасів [36, с. 231]. З цим не можна погодитись, оскільки, наприклад, загальновідомі “Моління” та храмове “Різдво Богородиці” з церкви у Ванівці (НМЛ) дають приклад майже повного такого ансамблю з двох рядів. Проте важливішим є те, що залежність розвитку богородичної іконографії від поширення іконостасів за М.Круком ніяк не пояснює існування чималої групи західноукраїнських ікон Богородиці другої половини XV – першої половини XVI ст., які передують найстарішим збереженим ансамблям. Очевидне підтасовування фактів на догоду фундаментальній ідеї “іконокарпатознавців” демонструє також нібито цілком невинне твердження про “ważną pozycję w najstarszych wersjach ikonostasu ikony Zbawiciela w ujęciu całopostaciowym” [36, с. 231]. Оскільки у відповідному колі визнається походження збережених на “карпатських” теренах ікон за поодинокими винятками шойно з другої половини XV ст., “найстарша” версія насправді є дуже молодою. Однак уся застосована хитромудрість і має за надмету повернути справу так, нібито найдавнішої традиції богородичної ікони в намісному ряді, фіксованої як факт мистецької практики українських земель ще за часів святого Алімпія Печерського, не існувало взагалі. Тому і є цілковито неприйнятним для М.Крука висновок про відродження в намісних “Богородицях” XV ст. іконографії княжих часів та логічна характеристика цього явища як нового етапу богородичного культу – для переконаного “іконокарпатознавця” цього не може бути ніколи!

Після таких “досягнень” у викладі різних аспектів історії вибраного для розгляду явища виконаний у давно застарілих традиціях самовідданих класифікаторів XIX ст. перелік прикладів іконографії того чи іншого пророка або ж зіставлення текстів написів на їхніх сувоях насамперед викликає питання: чи слід довіряти тексту цієї частини з огляду на загальну позицію автора? Не дивлячись на кількість затраченої праці, оголошений текст неминуче справляє дивне враження, настирливо висуваючи насамперед питання, яке перед М.Круком, вочевидь, не стояло: для чого все це зроблено? Старанне дроблення пам’яток на деталі, їх підрахування й наполегливі пошуки аналогів, у яких автор неодноразово сам заплутується цілковито, творять дивний колаж із очевидною претензією на визнання хіба що внаслідок самого його існування. Проте при ближчому розгляді цей продукт наукової творчості демонструє надто своєрідні підходи й складові, які на кожному кроці виходять поза загальноприйняті параметри канону науки. Нескінченний виклад думок попередників

з нескінченними помилками, наївний переказ тем, у яких автор, як виявляється, не орієнтується зовсім, старанно намагаючись неодмінно й собі щось сказати з того чи іншого приводу, очевидний брак сприйняття стилістичних критеріїв ікон, вперте невизнання ранніх пам'яток і намагання звести широкий історичний процес на західноукраїнському ґрунті у його внутрішньому розвитку виключно до часткової на цьому найширшому тлі й сприйнятої поза історичним реаліями, тому доведеної до абсурду проблеми молдовських впливів, гіперболізовано болісне реагування на все українське, яке неодмінно не інакше як “delendam esset”... Перелік можна продовжувати. Однак кінцевий висновок стосовно унікального за поставленим завданням видання, як не жаль, полягає у тому, що автор, попри всі затрачені зусилля, так і не зрозумів теми, не прочитав попередників, як неодноразово доводилося констатувати, не прочитав, врешті, й того, що написав сам. Мало не на кожному кроці з послідовністю і впертістю, гідними кращого застосування, він наполегливо просувався до музею раритетів “іконокарпатознавства”, де має всі підстави посісти заслужену полицю. Що ж до місця в дослідженні західноукраїнського релігійного малярства, як і релігійного малярства загалом... З приводу таких успіхів пам'ять підказує насамперед знамените в історії європейської історії мистецтва Вінкельманове зіставлення раків із місяцем.

-
1. *Александрович В.* Соратник першодрукаря // Жовтень. – 1984. – № 8.
 2. *Александрович В.* Львівські малярські родини XVI ст. // Жовтень. – 1987. – № 1.
 3. *Александрович В.* Закарпатський напрямок діяльності західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як результат розвитку мистецької ситуації у львівсько-перемиському історико-культурному регіоні // *Культура Українських Карпат: традиції і сучасність. Матеріали Міжнародної наукової конференції.* – Ужгород, 1994.
 4. *Александрович В.* Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Арг. Михаїла у Флоринці // *Церковний календар 1997. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії.* – [Сянок, 1996].
 5. *Александрович В.* Іконостас П'ятницької цекви у Львові // *Львів: історичні нариси.* – Львів, 1996.
 6. *Александрович В.* Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI-XVII століть // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Львів, 1998. – Т. 236: *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва.*
 7. *Александрович В.* Львівські малярі кінця XVI століття (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 2). – Львів, 1998.
 8. *Александрович В.* Історія української ікони, писана в одкровенні? Дмитро Степовик. Історія української ікони X-XX століть. – К.: Либідь, 1996 // *Український гуманітарний огляд.* – К., 1999. – Вип. 1.
 9. *Александрович В.* Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // *Byzantinoslavica.* – Praha, 1998. – Т. LIX, fasc. 1.
 10. *Александрович В.* “Ікона карпасака”: фігура звеличення – фігура замовчування // *Український гуманітарний огляд.* – К., 1999. – Вип. 2.

11. *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3). – Львів, 2000.
12. *Александрович В.* Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 2000. – Вип. 35-36.
13. *Александрович В.* Малярський осередок Дрогобича у XVI ст. // Наукові зошити історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка. – Львів, 2001. – Вип. 4.
14. *Александрович В.* Храмова ікона Покрови Богородиці з церкви у Рихвалді (Овчарах) // Церковний календар 2002. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2001].
15. *Александрович В.* Середовище українських малярів Перемишля у XVII столітті // Україна у Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до XVIII ст.). – К., 2002. – Вип. 2.
16. *Гелитович М.* Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянї поблизу Добромиля та пам'ятки його кола // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003.
17. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. – К., 1983.
18. *Иоани де Плано Карпини.* История Монгалов. *Вильгельм де Рубрук.* Путешествие в восточные страны. – С.-Петербург, 1911
19. *Паславський І.* “Олельковицький ренесанс” – малодосліджені сторінки культурного життя Києва XV ст. // Другий Міжнародний конгрес українців, Львів, 22-28 серпня 1993 р. Доповіді та повідомлення. Філософія. – Львів, 1994.
20. *Пуцко В.* Український іконопис у візантійсько-слов'янському контексті // Церковний календар 1994. Видання Перемисько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 1993].
21. *Свеніцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV-XVI віків. – Львів, 1929.
22. *Сидор О.* Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові. З матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛ // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2000. – № 1(6).
23. *Сарабьянов В.* “Богородица страстная” из Дмитревского монастыря в Кашине // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. – С.-Петербург, 1997.
24. *Членова Л.* До питання атрибуції ікон з музейної збірки // Матеріали ювілейної наукової конференції “Національний художній музей України: історія, сучасний стан, проблеми розвитку”. До 100-річчя з дня заснування. – К., 1999.
25. *Этингоф О.* К иконографии “ласкающей Богоматери” (Гликофилусы) // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. – С.-Петербург, 1995.
26. *Aleksandrowycz W.* Augustyn Penseł – lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku // Przegląd Wschodni. – Warszawa, 1992/1993. – Т. 2. – Zesz. 1(5).
27. *Aleksandrowycz W.* Malarze w związkach artystycznych Przemysła i ziemi przemyskiej XV-XVI wieku // Przemyskie Zapiski Historyczne. – Przemysł, 1999. – R. XI (1998): Studia i materiały poświęcone historii Polski Południowo-Wschodniej.
28. *Bostel F.* Z dziejów malarstwa lwowskiego // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – Kraków, 1896. – Т. V.

29. *Budzyński Z.* Nieznane szczegóły z biografii Hajla z Przemyśla nadwornego malarza Władysława Jagiełły // *Biuletyn historii sztuki*. – Warszawa, 1987. – Nr 1-2.
30. *Fastnacht A.* Dzieje miasta Leska do roku 1772. – Rzeszów, 1988
31. *Frazik J.* Zarys dziejów sztuki Przemyśla // *Tysiąc lat Przemyśla. Zarys historyczny*. – Rzeszów, 1976. – Cz. 1.
32. *Gębarowicz M.* Mater Misericordiae Pokrow Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (*Studia z historii sztuki*. – T. XXXVIII). – Wrocław etc., 1986.
33. *Janocha M.*, *kś.* Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu. – Warszawa, 2001.
34. *Jarema W.*, *o.* O pracowniach w Galicji w XIV-XVI wieku // *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*. – Łańcut, 1999.
35. *Kiryk F.* Przyczynki do dziejów szkolnictwa i stosunków kulturalnych późnośredniowiecznego Przemyśla // *Cracovia Polonia Europa. Studia z dziejów średniowiecza, ofiarowane Jerzemu Wyrozumskiemu w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*. – Kraków, 1995.
36. *Kruk M.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000.
37. *Łoziński W.* Komunikat o malarzach lwowskich // *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*. – Kraków, 1891. – T. 4.
38. *Łoziński W.* Komunikat o lwowskich malarzach XVII wieku // *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*. – Kraków, 1896. – T. 5. – S. XLVII-XXIX.
39. *Prochaska A.* Historia miasta Stryja. – Lwów, 1923.
40. *Różycka Bryzek A.* O uwarunkowaniach patronatu króla Władysława Jagiełły nad malarstwem bizantyńsko-ruskim w Polsce // *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*. – Przemyśl, 2000. – T. 5: Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym.
41. Słownik artystów polskich.
42. *Tatić-Djurić M.* Eleousa. A la recherche du type iconographique // *Jahrbuch der Esterreichischen Byzantinistik*. – Wien, 1976. – Bd. 25.
43. *Treasures of Mount Athos*. – Fessaloniki, 1997.

Стаття надійшла до редколегії 10.11.2003

Прийнята до друку 15.12.2003