

Олена Якимова

Співвідношення нововведень та канону в іконографії образів Святих у першій третині XX ст. (на прикладі стінописів Східної Галичини)

Olena Yakymova

Correlations between innovations and canon in the iconography of sainthood in the first third of the 20 c. (on the example of wall painting in Eastern Galicia)

The monumental paintings of the most common image and respected saints of different Christian denominations that existed in Eastern Galicia in the first third of the 20 c. are analyzed. The characteristic traits of artistic and stylistic image features of murals are discovered in their nation creation and culture-oriented perspective.

Keywords: murals, Eastern Galychyna, Saints, canon, iconography

Проаналізовано монументальні живописні зображення найбільш розповсюджених та шанованих Святих різних християнських конфесій, що побутували на території Східної Галичини у першій третині XX ст. Дослідження образів стінописів призвело до виявлення їх характерних рис та художньо-стилістичних особливостей, а також націєтворчої та культуротворчої спрямованості нововведень у цих монументальних композиціях.

Ключові слова: стінописи, Східна Галичина, Святі, канон, іконографія

Фігуративні зображення Святих християнської церкви повсюдно впроваджувалися у іконографічну програму оздоблення храмів, починаючи з часів занепаду Західної римської імперії. У той період, коли Візантія, відповідно її культура та мистецтво, була панівною, доволі однорідною одиницею на мапі Європейського континенту, поступово відбувається канонізація зображень перших християнських достойників. На невеликих іконах та на стінах храмів задля збереження уявлення про зовнішність святих фіксуються їх узагальнені, спрощені образи¹. Канон створювався на основі записаних автентичних відомостей про зовнішній вигляд святого або опису давньої ікони з його зображенням та підпорядковувався певним загальним вимогам першочергового духовного наповнення. Зважаючи на те, що завданням ікономалярства було естетичне (цей аспект також відіграв важливу роль) представлення ідеалу натхненної, духовно розвиненої та тілесно гарної особи у контексті віронавчальної складової, утворилися певні правила передачі образу, які і стали канонічними. Деякі, зокрема колористичні, вікові та ін., характеристики зберігаються дотепер у зображеннях святих як східної, так і західної систем оздоблення храмів. Вони видозмінюються відповідно до історичного періоду та його естетично-моральних тенденцій. Сформований на початках християнства, ієрархічний пантеон святих складався здавна та доповнювався відповідно до канонізації нових і нових свя-

тих помісними (територіальними, регіональними, національними) церквами². Іконографію святих, напевно, можна назвати одним з найгнучкіших елементів храмового мистецтва. У кожній країні є свої більш або менш популярні та шановані достойники. Після прийняття християнства Володимиром Великим, на території України-Русі, починаючи з XI ст., відбувається процес прийняття візантійського канону оздоблення храмів, а також впровадження змін до нього відповідно до місцевих потреб та вподобань. На території Східної Галичини у першій третині XX ст., зважаючи на її адміністративну приналежність на початку XX ст. до Австро-Угорської імперії, а після Першої світової війни до відновленої Речі Посполитої, значний вплив на релігійну іконографію, зокрема іконографію загальноновживаних Святих, мало костельне мистецтво, яке наприкінці XIX – першій третині XX ст. зазнало важливих змін, з огляду на нову художньо-естетичну концепцію декорування храмів³. Ми спробуємо вичленувати та проаналізувати постаті тих загальноновживаних Святих, що набули найбільшого розповсюдження на території Східної Галичини першої третини XX ст. у храмових стінописах. Образи місцевих, локальних святих, виходячи з їх чисельності та значущості відповідно до соціально-історичного контексту часу, потребують окремого дослідження.

Зображувані постаті святих та мучеників ми розділяємо за гендерною (жіночих образів набагато менше) ознакою та конфесійною приналежністю. Хоча варто зазначити, що існує певна кількість святих, зображення яких розповсюджені у іконографії обох основних християнських світоглядних систем (східної та західної), які побутували на галицьких землях. Здебільшого це ті святі, культ яких сформувався ще до розколу християнської Церкви.

У нашому дослідженні, намагаючись прослідкувати еволюцію образів та визначити їх підґрунтя, ми користувалися здебільшого напрацюваннями вітчизняних богословів та мистецтвознавців, які у своїх статтях та монографіях розглядають розвиток іконописного образу від часів Київської Русі до XVIII–XIX ст. Зокрема з радянських та українських мистецтвознавців заслуговують на увагу до питання зверталися В. Овсійчук⁴, Л. Міляєва⁵, Д. Степовик⁶, патріарх Димитрій (Ярема)⁷ та інші. Дослідженням іконографії загальноновживаних Святих займалися також такі іноземні автори⁸.

На жаль, більшість досліджень не охоплює образи стінописів XX ст. або ж згадує їх побіжно, без спроб пошуку спільних рис та узагальнюючого аналізу. Розглядаючи мистецький процес та образотворення першої третини XX ст. на території Східної Галичини як цілісне явище, задля повноти розкриття питання, ми звертаємося до доробку митців, що працювали для різних християнських конфесій та національних груп. Тому у пошуках підґрунтя формотворення образів Святих, а також факторів, що впливали на їх образотворення поза меж-

ами національної громади, ми використовували також дослідження в цій галузі польських та західноєвропейських дослідників.

Для греко-візантійської концепції християнства ще з часів Середньовіччя доволі традиційними у різних галузях монументального мистецтва стали зображення святого Георгія (слов'янізована версія – Юрій Змієборець) та святого Дмитрія, заінспіровані давньоруськими стінописами, зокрема фресками та мозаїками Софії Київської. Митці Східної Галичини (східного обряду), повертають означені образи до широкого вжитку у монументальному малярстві. Тяжюючи композиційно та стилістично до архетипів, що склалися за часів Київської Русі, у стінописах постаті святих Дмитрія та Юрія здебільшого зображають на симетричних архітектурних елементах, утворюючи умовні парні зображення, так само як поширені у храмовій іконографії пари образів рівноапостольні Кирило і Мефодій, св. Іоанн Златоуст та Василій Великий, Григорій Провіситель та Миколай Чудотворець тощо.

Саме зображення св. Георгія були одними з найбільш розповсюджених на території України-Русі. Складова образу як воїна-захисника (патрона) поступово переважила мотив мучеництва та стала основою руської іконографії св. Юрія⁹. Серед галицьких митців до образу св. Георгія звертався найчастіше Михайло Осінчук, як один з найбільших прихильників візантійсько-руської манери храмових оздоб. Захоплений ще з студенських років давньою українською іконою, вбачає у осучасненому ікономалярстві шлях розвитку українського мистецтва¹⁰, Михайло Осінчук. Розпочавши свою працю у галузі монументального живопису у церкві Покрови Пресвятої Богородиці смт Грималів (Гусятинський район, Тернопільська обл.), у образно-стилістичній системі розписів митець вдається до традиційних зображень Богородиці, св. Йоанна Предтечі, св. арх. Михаїла та Гавриїла, св. Георгія та Дмитрія. Він розміщує їх симетрично справа та зліва від вівтаря. Хоча, як пише О. Мочульська, «постаті виконані доволі шаблонно, пр. постаті св. Гавриїла і Михаїла, або Георгія і Дмитрія зовсім подібні до себе, вони мають ті самі округлі обличчя з великими очима і рівними носами, ті самі пози, тільки деяка різниця заходить у колориті та аксесоріях. Колорит цих чотирьох постатей ясний, ніжний, – контраст до темного колориту Матері Божої і Предтечі, та медальйону Христа на склепінню»¹¹.

Образ св. Юрія, створений для храму Архистратига Михаїла у с. Завадів (Стрийський район, Львівська обл.), є єдиним стінописом художника Олексі Харківа, збереженим на території сучасної України. Нам також відомі кілька стінописів митця завдяки світлинам, що зберігаються у архівах Національного музею ім. А. Шептицького. Серед них є образ св. Дмитрія, ймовірно, існувало парне йому зображення св. Георгія. Набуваючи рис місцевого антропологічного типуажу, постать св. Дмитрія в О. Харківа зберігає іконну статичність пози,

канонічну графічно-узагальнюючу систему трактування вбрання. Розкішно орнаментоване, середньовічне пластинчасте вбрання воїна римського типу, круглий щит з рельєфним зображенням міфологічного соняшного лику, вказують на високий статус святого. Водночас у монументальному образі св.Юрія для завадівської церкви існує лише натяк на канонічність. У даному стінописі митець поєднує іконописну систему формотворення з реалістичним живописом. Традиційна за композицією схема зображає вершника на здибленому білому коні. Святий Юр протикає дракона списом з тризубом на кінці. Загалом доволі динамічна композиція стінопису сповільнює візуально свій рух на постаті самого святого. Впевненість, навіть зосереджена меланхолійність його рухів, погляду, постави тулуба надає стінопису монументальності та цілісності. Це абсолютно своєрідний твір, лише натхнений давньою традицією.

До постаті св. Дмитрія також звертається М. Сосенко, зокрема у поліхроміях церкви у с. Підберізці (Львівська обл.). Невелике зображення юного Дмитрія Солунського розміщено митцем симетрично образу святого Йосифа Обручника. Окрім сцен *Різдва Христового*, праведний Йосиф з'являється у розписах західноукраїнських храмів дуже рідко. Відповідно до апокрифів, митець змальовує його як сивобородого старця, сутністю образу якого є праведність Йосифа. Цей же аспект враховує при зображенні святого Ю. Буцманюк, створюючи перед Першою світовою війною стінописи богородичної каплиці у храмі оо. Василян у Жовкві (Львівська обл.). Парним образом для постаті названого батька Христа митець обирає образ царя Давида, з роду якого св. Йосиф походив. Виходячи з цього, на нашу думку, такий іконологічний вибір є більш виправданим.

З огляду на проаналізовані зображення, бачимо, що образи св. Георгія та св. Дмитрія здебільшого використовували ті митці, які у своїх художньо-стилістичних пошуках спирались на візантійсько-руську іконографічну систему оздоблення храмів. Виключенням може бути названий образ святого Єжи (відповідник Георгію-Юрію у польській мові), який зустрічаємо серед персонажів стінописів Вірменського собору Львова. Контекст появи цього святого у розписах Я. Г. Розена дещо інший, ніж у православних та греко-католицьких церквах. Митець спирався на надзвичайно популярну у Середньовіччі так звану «Золоту легенду», відповідно до якої на північній стіні храму він відтворив постаті чотирнадцяти святих помічників та сюжет, що отримав назву *Похорон св. Оділона*¹². Саме дванадцять станкових образів з цієї легенди, виконані митцем для виставки в Варшаві, викликали захоплення вірмено-католицького єпископа Ю. Теодоровича, що він наважився запропонувати молодому невідомому митцеві Я. Г. Розену оздоблення Вірменського собору у м. Львові¹³. Користуючись традиційною іконографією св. Юрія, митець зобразив його у вигляді воїна, що вбиває змія. Але, згідно з символічно-містичною концепцією

поліхромій храму, що властива сецесії, Я. Г. Розен надав образу святого Єжи надзвичайної загадковості та психологічної виразності. Пронизливий погляд яскраво-блакитних очей спрямований на глядача. Доволі статична, водночас видовжена композиція пожвавлюється червоною діагональною смугою списа, яким святий заколює динозавроподібного змія.

На державному рівні у Австро-Угорщині питання культури, зокрема освіти та виховання, визначалося на рівні з економікою однією з основ будівництва сильної, прогресуючої держави. Водночас, накладаючись на невирішені національні питання, поява нових можливостей у освіті спричинила активізацію інтелектуальних сил у контексті націєтворення. Зважаючи на цей аспект, у храмах української греко-католицької церкви серед зображень святих переважають постаті тих, хто у своїй діяльності спричинився до освітньо-просвітницьких процесів християнської спільноти. Також доволі розповсюдженими стають образи тих святих і мучеників, які вплинули на формування національної самосвідомості українського соціуму. Відповідно, перед митцями та духовенством (з яким безсумнівно митці радилися під час добору мотивів та персоналій для храмових оздоб) постає завдання обрати саме ті постаті, що були б однаково шановані на території Галичини, водночас відповідали освітянській місії Церкви. Мотив віроповчальності та проповідництва найбільше проявився в образах трьох святителів, отців церкви Василя Великого, Григорія Богослова та Йоана Златоуста. Їх образи включені до більшості комплексних (масштабних) малярських програм храмових оздоб, які ми розглядаємо. Іконографійний тип святих, характерними рисами яких було відображення таких їх якостей, як Божественний розум в Василя, Божественний голос в Григорія та Прегарне світло Йоана, формується у X–XI ст. Першопроходцями ж у поверненні до монументальної іконографії Східної Галичини образів отців церкви були М. Сосенко та М. Бойчук. Нещодавно віднайдені, розчищені та законсервовані стінописи М. Бойчука у с. Словіта (Золочівський район, Львівська обл.) є єдиними збереженими монументальними творами митця¹⁴. Вони досі не атрибутовані та не описані повністю, але, відповідно до колишньої монастирської приналежності приміщення й збережених написів на тлі композицій, можемо припустити наявність зображень саме отців церкви.

Окрім зазначених художників, до образів трьох святителів звертаються також Ю. Буцманюк, М. Осінчук, Д. Горняткевий, О. Харків. Спільною рисою усіх образів, створених цими митцями, є переосмислення канонічної традиції. Відштовхуючись від першоджерел, кожному з зазначених живописців вдалося втілити власну концепцію храмових оздоб, проявити індивідуальний стиль. Водночас вони спромоглися досягти підвищення рівня духовності образів, якого надзвичайно потребувала реформована греко-католицька Церква. Основну

увагу митці зосереджують на ликах святих, надаючи їм характеристик місцевих типажів, зокрема доволі незвично змальовує образ Йоана Златоуста М. Осінчук. Розпис виконаний відповідно до апокрифічного опису великого учителя і особливості йому надає лише роздвоєна коротка борода, що виглядає навіть дещо недоречно на обличчі того звичайного сільського пана, яким святого зображає М. Осінчук. Форма обличчя, очей та вусів, характерна для українського етнічного чоловічого типу, зведена митцем до ікономалярських спрощень, подібно до образу Володимира Великого в Ю. Буцманюка.

Опрацюванню мотиву, пов'язаного з постаттю Василя Великого у стінописах жовківської церкви оо. Василян, Ю. Буцманюк надає особливого значення. Ю. Буцманюк ледь не першим у монументальному мистецтві звернувся до оповіді подій, пов'язаних з життям святого Василя та становленням василянського чину. Окрім повнофігурного, парного св. Йоанові Златоусту, зображення на одному з підпорних стовпів купола, митець створює цілу низку композицій з сюжетами життя святого. Вони оздоблюють плафон храму вірних. Але ці рідкісні зображення є не випадкові: вони пов'язані з натхненником греко-католицького Василянського чину, а також з поліфункційним призначенням храму. Окрім парафіяльної жовківської святині, церква ще виконувала функції монастирського храму оо. Василян (келії монастиря розташовані у суміжному приміщенні). Василій Великий написав багато релігійно-догматичних творів, зокрема правила співжиття монахів. За це його іноді називають апостолом пера. Відповідно, центральною композицією склепіння є постать святого з книгою правил монашого життя і пером у руках. Осіяна божественним світлом, постать святого підноситься над хмарою, на якій зображені ченці та черниці чину Василян, мученики, представники клиру та митрополити, св. Йосафат, Нестор-літописець, ймовірно, перший єрусалимський єпископ Яків Менший та св. Володимир Великий. Обрамлюють монументальну композицію склепіння шість сцен з настановами щодо монашого побуту зліва та історії становлення за часів свм. Йосафата й реформи василянського чину з правої сторони. Сцени з монашого життя алегорично зображають основні засади побуту руського чернецтва: перебування у аскезі та постійна молитва, віронавчальна складова та високий рівень наочності й духовності храмового мистецтва. У одній з композицій митець, окрім образів монахів, окремим символічним акцентом робить образ митрополитичого собору св. Юра (Львів).

Дещо інші за характером, насиченіші за кількістю персонажів є додаткові сцени, змальовані митцем на протилежній стороні від центральної композиції. Вони відображають процес реформ, якими зазвичай на початках усі незадоволені, але з часом нове приживається і входить у традиційний ритм. Окремо, на площині арочної конструкції, митець виводить сюжети з

життя св.Василія Великого, які на підтримку великої композиції склепіння заключено у «рами»-медальйони. Сцени *Василій Великий перед імператором Валентином*, *св. Василій годує бідних*, *смерть Василія Великого* зображають св. Василія як учителя та проповідника. Образ святого Буцманюк наділяє спокоем та мудрістю. Монументальна фігура достойника у темному чернечому вбранні контрастує з оточенням та викликає враження безмежної впевненості у правоті тих істин, що він проповідує. Серед висловлювань цього настоятеля Церкви читаємо такі слова: «Хліб, який ти зберігаєш у своїх засіках, належить голодному; плащ, що лежить у твоїй скрині, належить оголеному; золото, що зарив ти в землі, належить бідному». Вони є відображені у сцені, де св. Василій власними руками годує нужденних, прикладом показуючи, як має поводитися справжній християнин. Серед персонажів даного сюжету бачимо також маленького босого хлопчину у білій вишитій сорочці. Центральну сцену, сцену смерті Василія Великого доповнено образом Григорія Богослова, найближчого соратника святого отця¹⁵.

У осібних композиціях образ Григорія Просвітителя зазвичай є парним до образу надзвичайно шанованого в Україні святого – Миколая Чудотворця. Ікона з його зображенням зустрічається ледь не у кожному храмі східно-християнської традиції. Згадувані вище митці, дотримуючись іконописно-апокрифічного канону зображень святого, переводять звичний та улюблений парафіянами образ у поліхромії згідно формотворчих засад монументального живопису. При цьому живописцям вдалося зберегти та відтворити такі психологічні характеристики особи святого Миколая, як доброта, лагідність, покровительство та заступництво. Святий був особливо шанований дітьми за передріздяні дарунки та ласощі, тому саме в оточенні вбраних у святковий національний стрій дітлахів зображає Миколая Чудотворця Петро Хотодний-старший на одному з вітражів для церкви с. Мразниця – (Борислав Львівська обл.).

Ще однією надзвичайно важливою рисою процесів, що відбувалися у галицькому монументальному малярстві у контексті українського націотворення, було поповнення когорти монументальних образів постатями рівноапостольних Кирила і Мефодія. Історично ці святі невід’ємні один від одного, відповідно у стінописах вони найчастіше зображалися на симетричних архітектурних елементах. Їх монументальна іконографія повністю відповідала іконописним прототипам, а образи мали велике значення у системі стінописів з огляду на те, що саме кириличне письмо було одним з факторів національної ідентичності галицьких українців. Образи святих отців руської писемності зустрічаємо у доробку М. Сосенка, М. Осінчука, Ю. Буцманюка та ін.

Розглядаючи питання релігійного та костельного мистецтва, маємо зазначити, що у польських римо-католицьких інтелектуальних колах першої третини ХХ ст. було присутнє невдоволення храмовим мистецтвом попередників, відповідно бажання оновити та реанімували костельне мистецтво спонукало відмовитись від барокових запозичень та реалістично-мотонної похмурості класичних релігійних образів. Після того як у 1890–1891 рр. Я. Матейко розписав Марійський костел у Кракові, велика кількість храмових оздоб першої третини ХХ ст. була створена (не виключаючи докладного копіювання певних елементів), наслідуючи цього видатного польського митця.

Виставки костельного мистецтва першої третини ХХ ст. у Кракові, Варшаві, Ченстохові тощо показали наявність на території Польщі кілька митців та творчих груп, що провадили пошуки сучасного у рамках костельно-релігійного мистецтва. Серед них Я. Буковський, С. Вінтеровський, Ю. Меґоффер, Я. Г. Розен, Л. Вінтеровський та ін. Деякі з цих митців, здебільшого спорадично, виконували на території Східної Галичини стінописи та оздоби давніх і новозбудованих костелів¹⁶.

Більшість критиків у своїй оцінці стану храмового мистецтва акцентувала на його низькому рівні, потребі відродження духовності. Серед митців, що спричинилися до розвитку тенденції оновлення та переродження храмового польського мистецтва Галичини, у міжвоєнний період виокремлювалась постать Я. Г. Розена. Інтерпретована у контексті пізньої сецесії, стилістична сутність Ренесансу найповніше була відображена митцем у програмі живописних оздоб Вірменської церкви у Львові. Зокрема, використивуючи вже згадувану «Золоту легенду», художник виконав образи чотирнадцятьох святих помічників на північній стіні нави храму.

Центральною, найбільшою сценою цієї групи композицій є сцена *Похорон святого Оділона*, яка є унікальною загалом у монументальній іконографії¹⁷. Серед чоловічих постатей, окрім композиції *Похорон святого Оділона*, увагу привертає постать одного персонажа сцени *святої Ідзі* (українських відповідник – Егідій), *що спасє лань від мисливців*. Якщо інші мисливці вбрані у стилізований, подібний до середньовічного одягу та взуття, цього персонажа вирізняє костюм, що за своїм фасоном та забарвленням тяжіє до спортивного вбрання початку ХХ ст.¹⁸

У стінописах інших храмів, зокрема костелі св.Мартина у Хросценську Вижнім (Республіка Польща), Я. Г. Розен також звертався до образів Святих, користуючись як апокрифічним джерелом «Життями Святих» Петра Скарґи. Окрім композицій, пов'язаних з Христовими легендами, митець вводить у стінописи зображення святого Мартина (патрона храму) та святої Цецилії. Треба

зазначити, що майже кожен образ митця має портретну подібність до реальної особи регіону чи держави, де був створений.

Як згадувалося на початку, окрім образу Богородиці, яка була уособленням материнства, заступництва та ніжності, жіночі образи у стінописах першої третини ХХ ст. майже не зустрічаються. Виключенням стає образ княгині Ольги, який є одним з основних християнських символів Русі і вимагає окремого дослідження, поряд з образом Володимира Великого¹⁹.

Подекуди компанйонами образної пари Володимир Великий – Княгиня Ольга митці зображають рівноапостольних Костянтина та Олену. Їх образи зокрема використано у розписах храмів м. Калуша та с. Підберізці. Кількаразово зустрічаємо монументальний образ святої Катерини Александрійської, зокрема в М. Сосенка та Я. Г. Розена. Також спорадично митці послуговалися образами рідковживаних святих, які були важливі для певної місцевості або відповідали особистим вподобанням художника.

Співіснування у різноконфесійному середовищі, навчання у одних і тих самих мистецьких школах не могли не вплинути на формування образотворення в митців першої третини ХХ ст. на території Східної Галичини. Цей аспект можемо проілюструвати появою осібного образу укладлої Марії Магдалини з жовківської церкви оо.Василіан. Ю. Буцманюк зображає її симетрично до образу Христа-Чоловіколюбця на стовпах обабіч іконостасу.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що перша третина ХХ ст. стала періодом значного поживлення у розвитку монументального малярства на території Східної Галичини. Проходячи під егідою оновлення та повернення відповідної духовності у храмове мистецтво, поліхромне оздоблення церков та костелів водночас поступово позбавилося тотальної орнаменталізації. Вона поступилася виразним та довершеним фігуративним образами Святих і Праведників. Відповідно до антропоцентричної спрямованості суспільної думки, відбувається перенесення образів з вітарів та іконостасів на стіни храмів, що значно посилювало їх вплив на вірних. Здебільшого фаховим талановитим митцям вдавалося виконати перетворення образу, враховуючи специфіку монументального живопису та художньо-стилістичні особливості часу. Варто зазначити, що під час монументалізації постаті Святих не втрачали свого психо-емоційного наповнення. Лики, опрацьовні митцями на основі портретів реальних осіб, додатково несуть у собі, окрім духовних характеристик постаті, етно-ментальний місцевий типаж. Таким чином образи стали прийнятнішими та зрозумілішими для вірян. Ще однією особливістю образів Святих у монументальному живописі Східної Галичини першої третини ХХ ст. стає їх підбір, відповідно до освітньо-культураційних процесів, що відбувалися на теренах Східної Галичини до початку Другої світової війни.

- ¹ Haussig H. W. Historia kultury bizantyńskiej / Hans-Wilhelm Haussig: przeł. Tadeusz Zabłudowski. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969 (wyd. 2 uzup. 1980).
- ² Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: традиційна іконографія та нова стилістика. – Жовква: Місіонер, 2012.
- ³ Wolanska J. «Ku odrodzeniu sztuki religijnej». O próbach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900–1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych) // Sacrum et Decorum. – Rzeszów, 2012. – № 5. – Режим доступу до журн.: <http://sacrumetdecorum.pl/?p=847#more-847>.
- ⁴ Осінчук М. Ікона // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва ... [Упор.: Яців Р.] – Львів, 2012. – Ч. 1. – С. 140–146.
- ⁵ Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ: [б.в.], 2007. – 525 с.: кол. іл., фотоіл.
- ⁶ Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть...
- ⁷ Ярема Д. Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів: Друкарські куншти, 2005. – 508 с.: іл.
- ⁸ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [пер. с англ. и вступ. статья А. Майкапара]. – М.: Крон-Пресс, 1996. – 656 с.; Gryczyński M. Najważniejsze postaci w dziejach Kościoła katolickiego. – Warsaw, 2008. – 272 s.; Turner J. The Dictionary of Art. – New York, 1996 – ed., vol. 1 – 34 p.
- ⁹ Колпакова Н. Еволюція іконографічних типів зображення св. Георгія у мистецтві Візантії // Народознавчі зошити. – 2003. – № 6 (114). – С. 1121 – 1130.
- ¹⁰ Осінчук М. Ікона // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва ... [Упор.: Яців Р.] – Львів, 2012. – Ч. 1. – С. 140–146.
- ¹¹ Мочульська О. Малювання М. Осінчука в грималівській церкві / ЦДІАУЛ. – Ф. 309. – Оп. 1. – С. 1658. – С. 9.
- ¹² Wolanska J. Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemianie architektoniczne i decoracia wnetrza – Warszawa, Min-wo KDN, 2010. – 560 s.: il.
- ¹³ Wolanska J. «Ku odrodzeniu»Режим доступу до журн.: <http://sacrumetdecorum.pl/?p=847#more-847>.
- ¹⁴ Шимчук Є. Настінні розписи Михайла Бойчука у Словіті // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 2. – С. 98–99.
- ¹⁵ Буцманюк Юліан. Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / [упор. І. Гах, О. Сидор]. – Львів: Місіонер, 2006. – 152 с.
- ¹⁶ Wolanska J. «Ku odrodzeniu» ...Режим доступу до журн.: <http://sacrumetdecorum.pl/?p=847#more-847>.
- ¹⁷ Wolanska J. Katedra ... – S. 265.
- ¹⁸ Ibid. – S. 274.
- ¹⁹ Жишкочив В. Святі Ольга та Володимир Великий в українському церковному малярстві XVII – першої половини XX століть // Бюлетень. Інформаційне видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – №11. – 2010. – С. 17– 27; Якимова О. Образи святих української церкви у храмових стінописах Східної Галичини першої третини XX ст. // Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: Серія «Культурологія. Частина 2» / ред. кол.: І. Д. Пасічник, Д. М. Шевчук та ін. – Острого, 2014. – Вип. 15. – 366 с. – С. 46–57).