

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 75.046.052.025.4:27-732.4-675(477)“15”

ЦИКЛ ВСЕЛЕНСЬКИХ СОБОРІВ У СТИНОПИСІ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРІЯ В ЛАВРОВІ (частина 2): МОДЕЛЬ, ОСОБЛИВІ РИСИ, ЗНАЧЕННЯ

Назар КОЗАК

*Інститут народознавства НАН України, відділ мистецтвознавства
просп. Свободи, 15, 79000 Львів, Україна,
тел.: 80634431027, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

Стаття доповнює поданий у попередньому (7-му) випуску “Вісника” матеріал, присвячений реконструкції та ідентифікації збережених фрагментів стінописного циклу Вселенських соборів у церкві св. Онуфрія в Лаврові (сер. XVI ст.). Пропонується дослідження іконографічної моделі, на основі якої був створений Лаврівський цикл Вселенських соборів, його іконографічних особливостей, а також з’ясовується проблема інтерпретації значення циклу.

Ключові слова: Вселенські собори, іконографія, поствізантійський стінопис, Лаврів.

Першу частину дослідження про стінописний цикл Вселенських соборів, що фрагментарно зберігся у верхньому регістрі південної та північної стін первісного нартекса церкви св. Онуфрія в Лаврові, опубліковано у попередньому (7-му) випуску “Вісника Львівського університету. Серія мистецтвознавство” [14, с. 87-113]. Стаття, опублікована у 8-му випуску, є отже, другою частиною цього дослідження. У першій частині подано інформацію про історію вивчення цього циклу, опис композицій, їхню гіпотетичну реконструкцію та ідентифікацію. У другій частині – представлено результати досліджень походження іконографічної моделі, на основі якої було створено Лаврівський цикл Вселенських соборів; виявлення іконографічних особливостей циклу, а також пошуку можливих варіантів інтерпретації його значення. Обидві частини подаються як окремі публікації з окремими списками літератури та ілюстраціями, тому слід звернути увагу на кілька моментів, принципових для розуміння тексту другої частини:

- в окремих випадках важливі бібліографічні дані відсутні, натомість зроблено поклики на першу частину, де вони представлені;
- при згадці поствізантійських стінописних циклів Вселенських соборів їхнє датування, детальна географічна локалізація та бібліографія не вказані, натомість у дужках зазначається номер з переліку цих циклів, поданого у першій частині [14, с. 90-92]. Оскільки в тому переліку представлені лише поствізантійські цикли, то

інформація про пам'ятки візантійської епохи (тобто створені до 1453 р.) в тексті другої частини подається повністю;

– сцени Вселенських соборів, що збереглися у Лаврові, умовно позначено так, як і в першій частині, тобто: S-1, S-2, N-1, N-2. Літери означають стіни: S – південну; N – північну, а число – порядок розташування композиції зліва направо. Детальний опис композицій подано у першій частині [14, с. 92-102].

Іконографічна модель

Іконографія Вселенських соборів пройшла складний і тривалий розвиток у візантійському мистецтві (історіографію питання див: [14, с. 89-90]). Збережені матеріали фрагментарні й дають дуже строкату картину, особливо для раннього періоду. Проте, виокремивши лише пам'ятки монументального стінопису, можна помітити їхнє підпорядкування єдиній моделі, яка, еволюціонуючи, в поствізантійський період розпалася на дві вторинні моделі. Період існування цієї моделі (означимо її як *візантійську первинну модель А*) репрезентований пам'ятками XII–XV ст. Початок процесу її трансформації засвідчений вже в середині XIV ст. Дві поствізантійські моделі (означимо їх як *поствізантійська вторинна модель А1* та *поствізантійська вторинна модель А2*) за географією свого розповсюдження розподіляються між південними та північними регіонами поствізантійського світу відповідно.

Візантійська первинна модель А

Найраніший серед відомих в монументальному малярстві циклів Вселенських соборів, що репрезентує композиції, створені на основі цієї моделі, зберігся в католіконі монастиря Гелаті, Грузія, 1123–1125 рр. [32]. Ця модель складається з двох компонентів – 1) вгорі зображається сцена засідання собору: в центрі імператор на троні, фланкований ієреями; 2) внизу сцена диспуту: у лівій частині група православних, у правій – група єретиків. Аналогічне композиційне рішення трапляється в ряді пізньовізантійських ансамблів XIII–XIV ст., зокрема: трапезній монастиря Йоана Богослова на о.Патмос, Греція, XIII ст. [35, с. 25, il. 25, 26]; церкві св. Трійці монастиря Сопочани, Сербія, бл. 1280 р. [40, Rép. 73, с. 107]; церкві св. Ахилія в Арільє, Сербія, бл. 1296 р. [40, Rép. 75, с. 109-110]; церкві св.Дмитрія (т.зв. Митрополія) в Містрі, Греція, поч. XIV ст. [40, Rép. 75, с. 89-90]; церкві св. Софії в Охридї, КЮР Македонія, 1346–1350 рр. [40, Rép. 79, с. 114-115]; церкві Богородиці монастиря Матеїч, КЮР Македонія, бл. 1356–1360 рр. [40, Rép. 78, с. 113-114]. Ці два компоненти є відокремленими, і композиція має вигляд двоповерхової будівлі, причому між “поверхами” навіть може бути проведена розмежувальна смуга. У церкві Христа Пантократора монастиря Дечани, Косово, бл. 1350 р. [40, Rép. 77, с. 111-113], сцени диспутів уже відокремлені від сцен засідань соборів архітектурними засобами і фактично є незалежними композиціями, разом із тим тут помітна тенденція до ускладнення сцени засідання, обабіч якої з'являються численні другорядні персонажі, а за спинкою трону імператора стоять стражі. Саме від середини XIV ст. помітна ще одна тенденція – “інтеграції” сцени засідання та сцени диспуту в єдину композицію. Так у церкві св. Димитрія монастиря Печка Патріарша, Косово, бл. 1345 р. [40, Rép. 80, с. 115; 15, с. 24-63] сцена диспуту фланкує засідання: православні та єретики зображаються при лівому та правому краях композиції. У церкві св. Трійці монастиря Козія, Румунія, кін. XIV ст. [40, Rép. 56, с. 97-99] та церкві Успіння Богородиці монастиря Любостінья, Сербія, бл. 1405 р. [40, Rép. 82, с. 117-119] засідання та диспут розташовано поруч на одному

плані. В поствізантійську епоху ця інтеграційна тенденція призводить до об'єднання засідання і диспуту в єдину композицію, проте таке об'єднання відбувається у два принципово відмінні способи.

Поствізантійська вторинна модель А1

На Півдні поствізантійського світу сцена засідання фактично “поглинула” сцену диспуту. Сцена засідання домінує, а постаті єретиків опиняються затиснутими в незначних сегментах при краях композицій, причому диспут зводиться до того, що крайній ієрей, розвертаючись, тягне одного з опонентів за бороду. Врешті зображення єретиків узагалі можуть бути відсутні. Подібна схема застосована у багатьох ансамблях XVI ст., наприклад: Пробота (№ 9), Сучава (№ 10), Мегістіс Лавра (№ 11), Хумор (№ 12), Молдовіца (№ 14), Арборе (№ 15), Ставронікіта (№ 18), Дохіар (№ 24). Характерною особливістю цієї моделі є розбудова заднього плану, на якому зображаються численні учасники собору, причому, окрім представників кліру, позаду трону імператора обов'язково присутні сановники. Слід зауважити, що вторинна модель А1 має значне число варіантів. Так, у церкві св. Созомена на Кіпрі (№ 6) єретики зображені внизу, під ногами учасників собору. Найраніший приклад такого позиціонування образів єретиків репрезентує мініатюра на арк. 108r Менологія Василя II, Апостольська бібліотека, Ватикан (Vat.gr. 1613), поч. XI ст. [40, Рер. 15, с. 37-38], що свідчить про константинопольське походження цього іконографічного мотиву. В інших поствізантійських циклах бачимо його лише в зображеннях Першого Вселенського собору, причому у поєднанні із зображенням єретиків при краях композиції. Ще одна модифікація вторинної моделі А1 зафіксована в болгарських ансамблях в Тірново (№ 26) та Арбанасі (№ 32), де центричний уклад сцени засідання трансформовано в “односторонній”: імператора на троні зображено при краї композиції, ієреїв – навпроти, а єретиків – за ієреями.

Поствізантійська вторинна модель А2

На Півночі поширення набула архаїчніша модель, ближча до ранніх композицій, в яких диспут і засідання співіснували як незалежні з формального погляду сцени. На передньому плані зображають диспут, а сцену засідання “віддаляють” на середній план, дещо вивисшуючи над постатями переднього плану. Нововведенням є зображення на задньому плані храму і відсутність характерного для вторинної моделі А1 нагромадження постатей учасників собору. Цю модель репрезентують пам'ятки XVI–XVII ст. з території Московської держави, зокрема: Ферапонтов монастир (№ 5), Сольвичегодськ (№ 29).

Яка, отже, з цих моделей застосована в Лаврові?

Попри фрагментарність збережених композицій цілком очевидно, що це не вторинна північна модель А2, а вторинна південна модель А1. І композиція S-1, і композиція N-2 в повному обсязі засвідчують застосування цієї моделі, репрезентуючи у центрі імператора на троні, обабіч якого на лавах возсідують ієреї. Позаду засідання зображено численних учасників собору. Хоча образи єретиків не збереглися, проте це не означає, що їх не було, принаймні при незбережних краях композиції S-1 для них є достатньо місця. Щодо композиції N-2, то єретиків там могло і не бути з огляду на брак місця. Невеликий розмір композиції S-2 та зображення, зафіксоване на її незначному фрагменті, як про це вже була мова в першій частині статті [14, с. 100], дають підстави припускати, що ця композиція мала “односторонній” уклад на зразок Тірново (№ 26) та Арбанасі (№ 32), що також є різновидом південної моделі А1.

Особливі іконографічні риси

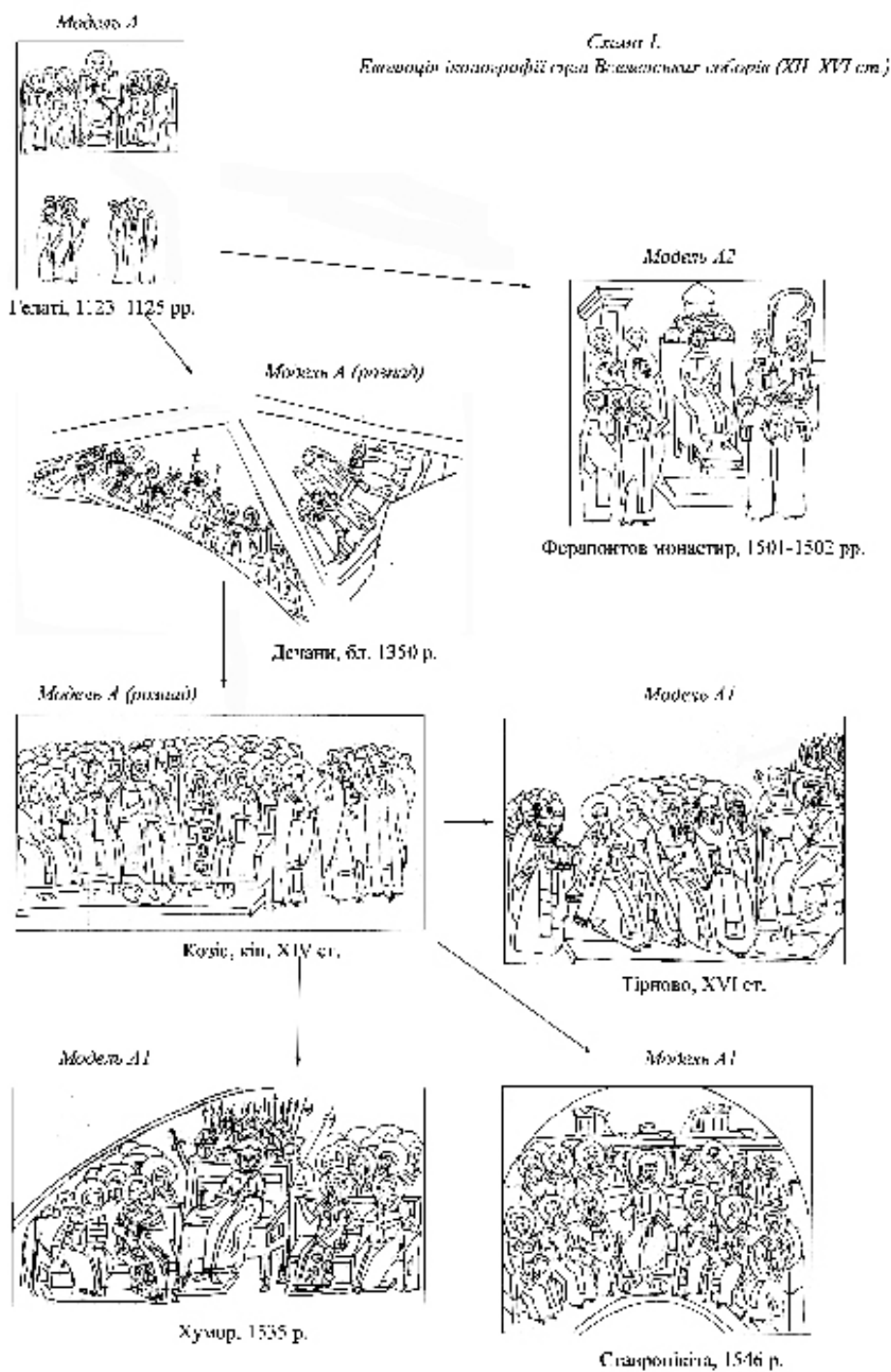
Як і кожний ансамбль візантійського чи поствізантійського монументального малярства, цикл Вселенських соборів у Лаврові, ґрунтуючись на “стандартній” іконографічній моделі, все ж посідає особливі риси, які виокремлюють його на тлі інших подібних циклів. Головна трудність виявлення таких рис полягає в тому, що порівняльні матеріали значною мірою не опубліковані. Відтак неможливо достеменно встановити, чи виявлені особливі риси насправді є такими, чи аналогії існують, але невідомі. Втім, якби навіть була можливість порівняти Лаврівські композиції з усіма збереженими пам’ятками, що репрезентують Вселенські собори, виявлені особливі риси однаково не можна було б вважати такими, оскільки аналогії могли просто не зберегтися. Ці застереження аж ніяк не означають, що пошуки особливих рис іконографії Лаврівського чи будь-якого іншого циклу Вселенських соборів позбавлені сенсу, але радше вказують на певні обмеження, які слід взяти до уваги при здійсненні таких пошуків. Передовсім таке обмеження стосується поняття “особливості”, яке слід трактувати не як абсолютне, але відносне. Тобто коли мова йде про особливу рису, це не означає її унікальності, а лише вказує на її нетиповість, малопоширеність. Врешті, особливість Лаврівського, як і будь-якого поствізантійського ансамблю, проявляється не в унікальності окремих елементів, а у своєрідному поєднанні уже відомих елементів.

Однією з особливих рис Лаврівських композицій є розбудований архітектурний стафаж на задньому плані. Одноманітні й конструктивно прості високі споруди, перекриті двосхилими дахами, здіймаються над учасниками собору, акцентуючи вертикальне членування структури композиції. Зауважимо, що розбудова архітектурного стафажу на задньому плані є характерною рисою композицій, створених на основі північної моделі А2, наприклад, у Ферапонтовому монастирі (№ 5). Проте якщо в московських пам’ятках архітектурний стафаж вирішується у формі пірамідальної споруди церкви (деякі дослідники це трактують як національну рису), то в Лаврові натомість бачимо високі вежі з двосхилими дахами. Серед пам’яток, створених на основі поствізантійської вторинної південної моделі А1, подібне вирішення зустрічаємо лише в афонських ансамблях, наприклад, в Мегістіс Лавра (№ 11), Ставронікіта (№ 18), Дохіар (№ 24), проте порівняно з Лавровом, архітектурному стафажу там відведено менше простору, відрізняється і висота споруд. Значна увага до архітектурного стафажу є, отже, особливою рисою Лаврівських сцен Вселенських соборів. Слід підкреслити, що зображення архітектурного стафажу в сценах Вселенських соборів в поствізантійських пам’ятках, створених на основі південної моделі А1, зустрічається виключно на Афоні та в Лаврові й взагалі не зустрічається в пам’ятках Болгарії чи Молдавського князівства, через терени яких міг відбутися “транзит” афонських зразків на північ.

Появу архітектурного стафажу в Лаврівських сценах можна пояснити прагненням об’єднати систему розписів Лаврівської церкви в єдине ціле, оскільки при порівнянні архітектурного стафажу в композиціях циклу Вселенських соборів та розташованих у нижній зоні розписів композицій циклу Акафіста Богородиці, для яких використання стафажу є типовим, впадає у вічі очевидна спорідненість підходу. Тобто можливе пояснення появи архітектурного стафажу в Лаврівських сценах Вселенських соборів полягає у припущенні, що цей стафаж майстри “привнесли” з іконографії сцен циклу Акафіста Богородиці, розташованих у нижньому регістрі розписів Лаврівської церкви.

Втім, можливе й інше пояснення. Річ у тім, що використання архітектурного стафажу в поствізантійській іконографії Вселенських соборів є рисою, яка зобов'язана своєю появою попередній епосі. Хоча серед пізньовізантійських прикладів використання архітектурного стафажу в сценах Вселенських соборів можна вказати лише на один ансамбль – уже згадувану церкву св. Димитрія (т.зв. Митрополію) в Містрі, – проте слід взяти до уваги, що це єдиний пізньовізантійський ансамбль, який походить з власне, “візантійської” території, на відміну від решти, які походять з території Сербської держави. Вселенські собори в Містрі є ланкою, яка засвідчує зв'язок між появою цієї ознаки в іконографії поствізантійських композицій в Афонських церквах та її побутуванням в репрезентаціях, які належать до епохи, коли іконографія Вселенських соборів перебувала у процесі формування. Маємо на увазі передовсім зображення Першого вселенського собору на мініатюрі в рукописі Повчання Григорія Назінзіана з Національної бібліотеки Франції, Париж (Par.gr. 510, арк.), X ст. [40, Rép. 14, с. 35-37; 29], де сцена засідання собору подана на тлі детально опрацьованих (з ознаками Македонського ренесансу) архітектурних куліс. Також слід згадати такий ансамбль як церква Різдва Христового у Віфлеємі, XII ст. [40, Rép. 36, с. 75-77; 34], де Сім Вселенських соборів зображено у вигляді архітектурних споруд. Цей цикл не має нічого спільного з вищеописаною первинною моделлю А, поширеною у візантійському мистецтві принаймні від XII ст., проте свідчить, що утвердженню цієї моделі передував період іконографічних пошуків, і отже, ймовірно, поява архітектурного стафажу в поствізантійських пам'ятках є “рецесивною” іконографічною ознакою, успадкованою з цього раннього періоду.

Іконографічні архаїзми в Лаврівських композиціях Вселенських соборів виявляються не лише на рівні композиційної структури, але й окремих деталей. У зв'язку з цим привертає увагу зображення посоху патріарха Константинополя, т.зв. *патріархικόν δεκανίκιον*, в руках ієрея, зображеного першим по праву руку (першим ліворуч з погляду глядача) від імператора в композиції S-1. Як уже йшлося в першій частині [14, с. 107], цей предмет вдалось ідентифікувати на підставі аналогії з мініатюрою на арк. 5v рукопису Богословських праць Йоанна Кантакузена (1375 р. Національна бібліотека Франції, Париж. Par. gr. 1242). Там константинопольський патріарх Каллістій I (1350–1354, 1355–1363) зображений з посохом, декорованим білими і чорними смугами, достоту таким, як у Лаврівській композиції S-1 [39, с. 133]. Ця композиція врешті містить ще одну цікаву “документальну деталь” пізньовізантійської епохи – це головний убір чоловіка з мечем, зображеного за троним імператора. Цих імператорських меченосців у сценах Вселенських соборів переважно ідентифікують як протоспафаріїв чи спафаріїв [5, с.109], проте, згідно зі свідченнями Псевдо-Кодіна, в епоху Палеологів імператорський меч носив інший сановник, а саме великий domestik (причому існувала ціла ієрархія його заступників) [39, с. 134]. Але у згаданому випадку важлива не так ідентифікація цього персонажа, як його специфічний капелюх з високим ковпаком. Це т.зв. *скіадій*, головний убір імператора та вищих сановників, поширений саме в пізньовізантійський період. Скіадій мав високий ковпак, округлий видовжений дашок над передньою частиною та загнуту догори задню частину. Відомий ряд портретів візантійського імператора Йоанна VIII Палеолога роботи італійських майстрів, де достеменно відтворено форму цього головного убору [31, Cat. no 319, 320, 321]. В поствізантійських репрезентаціях Вселенських соборів зображення скіадія на головах сановників знаходимо лише в афонських циклах. При цьому там, як і в пізньовізантійських



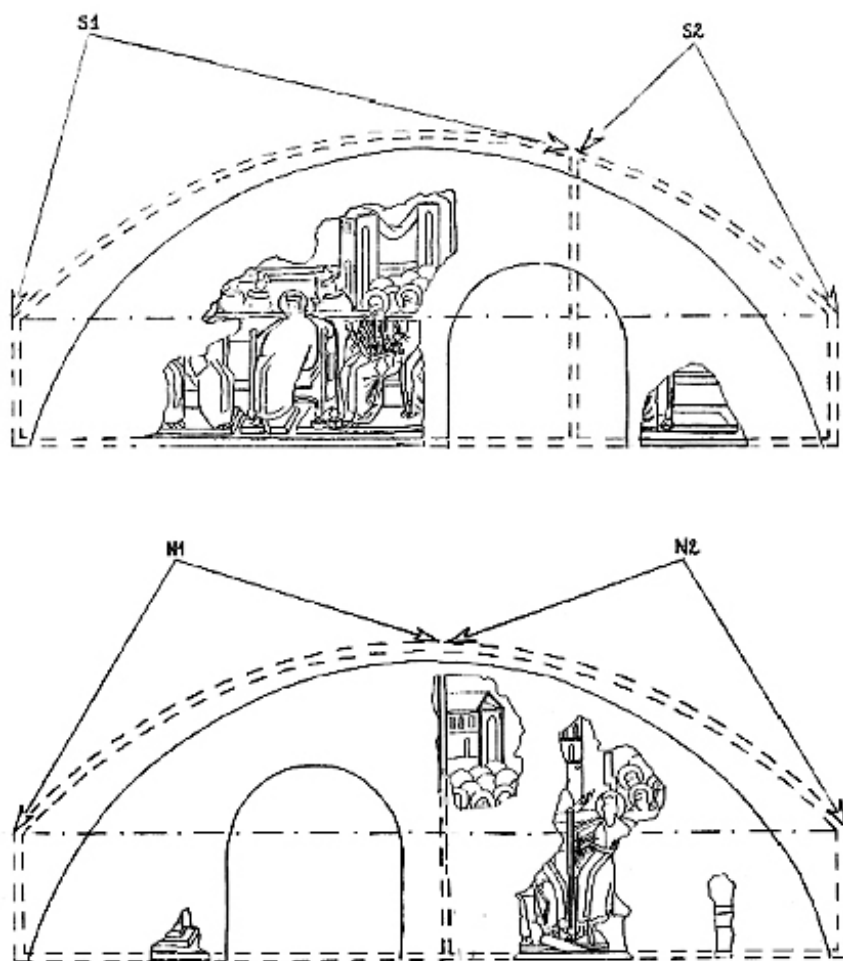


Схема 2.

Наорг, церква св. Онуфрія, Псаломський собор, прориси композицій.

репрезентаціях, скіадій зображається, так би мовити, анфас і більше подібний на ковбойський капелюх з широкими крисами, натомість в Лаврові маємо профільне зображення. Оригінальність цієї деталі в Лаврові увиразнюється й очевидним нерозумінням, яке продемонстрував майстер, убравши скіадій на голову меченосця навспак, так що подовгастий дашок опинився над потилицею, і домалювавши до задньої частини (вона опинилась над чолом) здійняте вгору над ковпаком пір'я. Такі новації, втім, важливі не лише як свідчення нерозуміння першозразка, але і як вказівки для з'ясування походження цього першозразка.

Пишучи про іконографічні особливості Лаврівських сцен Вселенських соборів, А. Рогов відзначив дві їхні особливості, які, на думку дослідника, мають аналогії лише в молдавських пам'ятках, а саме: відсутність зображення еретиків та розташування *“царських і святительських престолів”* на одному рівні [23, с. 348]. Насправді в молдавських циклах, як уже йшла мова, зображення еретиків присутні, а в Лаврові вони просто не збереглися, оскільки були при втрачених краях композицій. Щодо розташування *“престолів”*, то слід зауважити, що власне на престолі – троні зображається лише імператор, і при цьому він завжди вивищений над ієреями, які возсідують на лавах. Це типово не лише для молдавських пам'яток, але й для всіх візантійських та поствізантійських репрезентацій соборів. Проте в Лаврові *“вивищення”* імператора над ієреями немає. На збережених фрагментах композицій S-1 та N-2 добре видно, що імператори зображені на одному рівні з ієреями. Показова під цим оглядом деталь: в композиції N-2 ієрей, що сидить першим по праву руку від імператора, тримає ноги на імператорському супендіоні. Це свідчить, що в соціально-культурному середовищі, для якого створювався Лаврівський цикл Вселенських соборів, візантійські уявлення про придворний церемоніал не були відомі, а майстер, послуговуючись візантійським зразком, не надавав таким *“нюансам”* жодного значення.

Іконографічний аналіз Лаврівських композицій Вселенських соборів дає підстави стверджувати, що вони створені на основі моделі, яка набула поширення в південних регіонах поствізантійського світу, і не пов'язані з північною іконографічною моделлю, поширеною на теренах Московської держави. Особливостями, що вирізняють Лаврівський цикл Вселенських соборів у колі поствізантійських циклів, створених на основі південної моделі, є розбудова архітектурного стафажу на задньому плані композицій та відмова від вивищення постаті імператора над учасниками засідання собору. Специфічні пізньовізантійські історично-побутові деталі, анахронічні для поствізантійської епохи, свідчать про розмаїття іконографічних зразків, з яких користав автор Лаврівських композицій, і не мають аналогій в хронологічно та географічно найближчих до Лаврова циклах Вселенських соборів.

Значення

Що могли означати сцени Вселенських соборів, зображені на стінах церкви Лаврівського монастиря для їхніх творців і глядачів середини XVI ст.? Це питання можна переформулювати і так: яких значень цим сценам могли надавати їхні сучасники? Трудність відповіді полягає в тому, що вони не залишили жодних письмових свідчень з цього приводу, а знання про них обмежуються загальними уявленнями про епоху, в яку вони жили, і жодна персональна характеристика не є можливою. Проте, саме тому пошук відповіді на поставлене вище запитання матиме значення для розуміння не лише самої пам'ятки, але також – причетних до неї людей.

Майстер, який створив Лаврівський цикл Вселенських соборів, скористався готовою апробованою схемою; відомо десятки аналогічних композицій в десятках ансамблів стінопису на географічних просторах, що в XVI ст. належали до різних держав, проте були об'єднані спільною релігією, навіть більше, спільним варіантом цієї релігії – візантійським православ'ям. Ця спільна основа була першопричиною поширення спільної іконографічної тематики та типовості іконографічних схем. Усе це дає підстави припускати існування реєстру “універсальних” значень, які приписували зображенням Вселенських соборів незалежно від епохи і від географії. Завдання, отже, у з'ясуванні можливості “розгортання” таких універсальних значень у випадку окремо взятих пам'яток, таких як Лаврів. З'ясувати це можливо лише на основі знань про локальний історичний контекст.

Існування зображень Вселенських соборів відоме від поч. VIII ст. Згідно зі свідченням Агафона Диякона, 712 р. імператор Філіпик, прийшовши до влади в Константинополі, наказав знищити зображення Шостого Вселенського собору, *“яке декілька років до того було встановлено між четвертою та шостою схолами у вестибюлі імператорського палацу”* [Цит. за: 36, с.141]. На Шостому Вселенському соборі було засуджено монофілітизм. Філіпик був прихильником монофілітизму, тому він наказав знищити сцену Шостого собору. У цій послідовності подій міститься ключ до розуміння, чим сцена Шостого Вселенського собору була для Філіпіка й інших прихильників монофілітизму. Вона була більше, ніж коммеративним зображенням історичної події, тобто самого собору, вона була репрезентацією його діянь. Цю інтерпретацію підтверджує також інше візантійське джерело VIII ст. – “Житіє св. Стефана”, автор якого пояснює функцію сцен Вселенських соборів так: *“проголошувати православну віру для селян, чужинців та звичайних людей”* [Цит. за: 36, с.153]. Сцени Вселенських соборів, отже, відпочатково були засобом репрезентації офіційної доктрини візантійської Церкви. Таке їхнє призначення особливо увиразнюється в пам'ятках монументального малярства – мистецтві публічному за характером, призначеному охопити впливом значну кількість глядачів. Не випадково, як про це вже йшлося, переважна більшість відомих на сьогодні зображень Вселенських соборів належить до монументального малярства і саме в монументальному малярстві іконографія Вселенських соборів відзначається особливою усталеністю і традиційністю.

У зв'язку з цим слід також вказати на виняткову роль текстового супроводу сцен Вселенських соборів. Попри зауваження А. Грабара, що в інскрипціях, які ідентифікують собор, не можна знайти *“викладу повчань Отців на різних соборах, ні тим більше думок засуджених єретиків”* [5, с. 108], проте, як свідчить каталог К. Уолтера, в багатьох випадках написи доволі інформативні [40, с. 265-273]. Цікавий приклад дуже детального розгляду суті полеміки між православними та єретиками, що його не опублікував К. Уолтер, представлений у вже згадуваному циклі сцен Вселенських соборів у трапезній монастиря Йоана Богослова на о.Патмос: тексти написані на сувоях, що їх тримають православні та єретики в сценах диспуту [35, с. 25, il. 25, 26]. Отже, перше значення сцен Вселенських соборів – проголошення доктрини. Це значення можна, втім, “відчитати” лише вивчаючи ті інскрипції, які супроводжують сцени. Окремі аспекти можуть бути підсилені візуальними символами, як, наприклад, зображення ікон у сцені Сьомого собору (перемога над іконоборством). Проте, цілком очевидно, що про суть діянь собору не можна довідатись, не прочитавши інскрипцій. Це означає, що функція сцен Вселенських соборів, про яку говорить автор “Житія

св. Стефана”, могла бути реалізованою лише у випадку читання інскрипцій або коментаря (для неписьменних). У такому разі сцени Вселенських соборів, коли не брати до уваги їхнього вербального компонента, самі по собі не могли виступати репрезентацією доктрини, вони радше були наочним матеріалом у лекції про догми цієї доктрини, причому матеріалом, який вказував не на самі догми, але на обставини, в яких вони підтверджувались і проголошувались. Це значення сцен Вселенських соборів можна, безперечно, визначити як універсальне, тобто таке що надавалося всім ансамблям візантійського та поствізантійського мистецтва. І Лаврівський цикл немає підстав вважати винятком.

Проголошення доктрини невід’ємне від засудження єресі – опозиції доктрини. Триумф православ’я є поразкою єресі. Не випадково в іконографії Вселенських соборів особлива роль належала образам єретиків, які або падають ниць в жесті проскінези, або ж їх побивають інтелектуально чи навіть фізично прихильники офіційного вчення. Цей аспект значення сцен Вселенських соборів засвідчений не лише в написах, але передається суто візуальними засобами, які споріднюють їх з батальними сценами: за визначенням А. Грабара – пертворюючи на *“переможні битви з єретиками”* [33, с. 61]. Єресь визначає межі доктрини. Саме в перманентній боротьбі з єрессю доктрина формується і окреслюється.

Здатність людей до асоціативного мислення, до зіставлення подій минулих і сучасних, поєднуючись з цим аспектом значення сцен Вселенських соборів, була чинником, що сприяв розповсюдженню іконографічної теми у пізньовізантійському та поствізантійському мистецтві. Зобразити сцени Вселенських соборів на стінах храму означало ототожнити себе з минулими захисниками доктрини, а своїх опонентів – з єретиками. Такий віртуальній перемозі могли надавати значення пророцтва, якщо реальної перемоги ще не було здобуто; якщо ж така перемога була dokonаним фактом, то в такий спосіб вона утверджувалась. На взаємозв’язок між появою сцен Вселенських соборів та актуальними теологічними дискусіями неодноразово звертали увагу в історіографії.

У фрагментах композицій, що збереглися від Лаврівського циклу Вселенських соборів, зображення єретиків відсутні. Втім, немає підстав вбачати в цьому інтенцію замовників чи виконавців. Як уже йшла мова, образи єретиків могли бути (і, беручи до уваги іконографічні аналогії, – були) розташовані у втрачених частинах композицій. У тому, що Лаврівський цикл Вселенських соборів, як і будь-який інший аналогічний, репрезентував засудження єресі, сумнівів немає; натомість цікаво прослідкувати, як у локальному історичному контексті цей аспект значення сцен Вселенських соборів міг актуалізуватися.

Поширення розмаїтих єретичних учень на українських теренах Речі Посполитої (антитринітарії, соцініяни, богомили, феодосіани, ожидовілі) широко висвітлена в історіографії [2; 1; 41; 12; 13; 41; 10; 24; 17; 8, с.107-109; 18]. Показове свідчення сприйняття цих рухів як загрози для православ’я зафіксоване в передмові до видання Острозької Біблії: перша передмова від імені князя Острозького згадує про розмаїтих *“супостатів”*, які наче вовки розкрадають та розлякують стадо овець Христових, а друга, авторства Герасима Смотрицького, містить пряму вказівку на *“великий вогонь злохитрих і многоглавих єресей”*, які наступають на православні церковні традиції [Детально див.: 8, с. 161-162]. Відомо ряд фактів, що свідчать про поширення єретизму і на теренах Галичини, зокрема Перемиської єпархії, саме в XVI ст. В. Любашенко відновлює зафіксовану в Реляції папського нунція Фульвіо

Руджері згадку про існування в Галичині (Південній Польщі на руських землях) секти, поширеної в Литві, яка *“пропагує давні ідеї Арія”* (сер. XVI ст.) [18, с. 380]¹; побіжну у листуванні Андрія Курбського згадку про єретиків *“на Підгір’ї”*, тобто теренах, що входили до складу Перемиської єпархії [18, с. 380]²; відомості про діяльність інквізиції в Перемишлі, зокрема розшук юдаїзantів [17, с. 20]; послання галицько-волинського шляхетства до київського митрополита Онисифора Дівочки зі звинуваченням у потуранні нововірцям, які знищують у перемиській землі хрести, ікони, руйнують християнські святині (1585 р.) [17, с. 20]. Н. Яковенко відзначає активну діяльність соцініанської школи у Дубецьку, пастором якої у 1561–1570 рр. був Франко Станкаро (1501–1574): через неї *“пройшло понад 3000 юнаків зі шляхетських родин Перемищини й Сяноччини, тож не безпідставно Йоан Вишенський у своїх посланнях дещо пізніше нарікав: “Поєретичили вси обитальниці Малої Русии”* [27, с. 222]. Врешті найпильнішої уваги заслуговує той факт, що сфальсифікований у XVI ст. “Лист Івана Смери Половця до Великого князя Володимира”, антитрінітарний агітаційний твір, спрямований на православне середовище, за твердженням його поширювачів, був вирізьблений на таблицях, ніби-то знайдених в Перемиській землі в монастирі Спаса, що розташовувався кілька кілометрів на Південний Схід від Лаврова³. Виявлення і переклад (1567) листа приписували диякону Андрію Колодинському, який, що важливо, деякий час проживав у Лаврівському монастирі [21, с. 146].

Поширення єретичних вчень на теренах Перемиської єпархії в XVI ст. дає підстави стверджувати, що Лаврівському циклу Вселенських соборів компетентні глядачі могли надавати актуального значення як агітаційному засобу в боротьбі з розповсюдженням цих вчень. Зображення тріумфальних перемог над єресями минулих часів стверджували, що Православна церква подолає і новочасні єресі, які загрожують єдино правильній доктрині, установленій отцями Вселенських соборів.

Ю. Малков розглядає появу єресей як головний каталізатор розповсюдження іконографії Вселенських соборів в мистецтві Балкан та Московської держави [19]. У випадку Лаврова таку закономірність простежити складно. Річ у тім, що більшість відомих фактів, які стосуються розповсюдження єресей на теренах Перемиської єпархії, траплялися у другій половині XVI ст., тим часом як Лаврівський стінопис найімовірніше було виконано у середині XVI ст. Звичайно, не буде помилкою припустити, що вже на той час єретики становили певну загрозу, проте все ж явище актуалізації значення сцен Вселенських соборів як перемог доктрини над єрессю коректно розглядати не в плані інтенції, про яку докладно не відомо, а радше в плані рецепції. Незалежно від того, коли були створені сцени Вселенських соборів, у період теологічних дискусій цим сценам могли надавати актуального значення, вбачаючи в образах повержених єретиків власних опонентів.

Розмірковуючи про актуальне полемічне послання Лаврівського циклу Вселенських соборів, варто також звернути увагу на ту обставину, що православ’я на теренах Галичини було zagrożене не лише з боку єретичних та протестантських учень, але й передовсім католицизму, з позицій якого православні були схизматиками та єретиками. На теренах Перемиської єпархії православна та латинська єпископія

¹ Текст опубліковано: [38, с. 158-159].

² За: [3, с. 311].

³ Про цей твір див. ґрунтовну розвідку: [20].

діяли як паралельні конкуруючі еклезіальні структури. Виникали численні конфлікти у сфері конфесійних, громадських та майнових прав. Ці факти добре відомі в історіографії: 1412 р. єпископську православну церкву в Перемишлі було конфісковано і переосвячено в латинський храм; 1497 р. видано королівський декрет на скаргу православного Перемиського єпископа Йоаникія, в якій повідомлялося про дискримінацію православних в судових справах [11, с. 47; 28, с. 63-64]¹; 1512 р. видано королівський декрет на скаргу Антонія, наступника Йоаникія, який скаржився королю Жигмунтові I, що католицькі ієрархи забороняють православним бити в дзвони в час літургії, класти під ноги єпископа на літургії т.зв. орлеця, миропомазувати хворих, здійснювати публічні процесії [28, с. 66]². Щодо Лаврівського монастиря, то католицький тиск документально зафіксований лише в аспекті претензій на земельні володіння. Основні факти наведено в дослідженнях В. Площанського [22], А. Добрянського [11] та М. Голубця [4]³. Першим таким свідченням є поява на поч. XVI ст. фальсифікованої грамоти князя Льва Даниловича від 8 жовтня 7700 р.⁴, у якій йшлося про підпорядкування Лаврівського монастиря перемиському єпископові і про окреслення монастирських володінь⁵. Фальсифікація грамоти князя Льва була вимушеним заходом, спрямованим на захист володінь Лаврівського монастиря. Королівський декрет, виданий 1535 р. на прохання православного перемиського єпископа Лаврентія Терлецького, свідчить, що самбірський намісник Рафаїл Чосновський, як пише А. Добрянський, *“в маєтності і права владичі вторгався”*, у тому числі і у володіння Лаврівського монастиря [11, с. 53; 4, с. 41]. У 1539 р. видано черговий королівський декрет на захист володінь Лаврівського монастиря, частину яких, заснувавши село Нанчулкова Воля, захопив подільський воєвода та намісник Самбірщини Станіслав Одровонж [22, с. 328-329; 4, с. 41-42]. Лаврівський монастир 1587 р. подав позов до Львівського суду на іншого самбірського намісника Петра Слоповського, як зазначає В. Площанський, *“за насильне присвоєння землі та лісу монастирського і знищення меж”* [22, с. 329; 4, с. 41-42]. Усі ці факти свідчать про тиск на Перемиське православне єпископство та Лаврівський монастир з боку місцевої католицької еліти. Цей тиск дає підстави припустити, що сцени Вселенських соборів в іконографічній програмі стінопису

¹ Текст документа опубліковано у: [37, с. 8-9].

² Текст документа опубліковано у: [30, с. 232-233].

³ З огляду на відсутність покликів у більшості випадків складно встановити, чи збереглися документи, які ці дослідники використовували.

⁴ Рік вказаний від Сотворення світу, проте не відомо, чи це “вереснева”, чи “березнева” система літочислення, відтак за літочисленням від Різдва Христового дата може відповідати як 1291, так і 1292 р. В історіографії зустрічаються обидва варіанти.

⁵ В. Площанський покликається на грамоту короля Жигмонта I від 1524 р., з тексту якої зрозуміло, що перемиський єпископ Йоаким *“був примушений для марного посідання володінь монастирських просити короля про приказ означення границь монастирських володінь”* [22, с. 328]. М. Голубець також згадує про це прохання єпископа Йоакима, відносячи його до 1523 р., тобто року першої конфірмації грамоти Льва Даниловича: *“Уже в році конфімування “Львової” грамоти, бачить себе перемиський владика Йоаким примушеним просити в короля Жигмонта спеціального привілею на означення границь монастирських посілостей”* [4, с. 41]. Оскільки в грамоті Льва Даниловича власне і означено володіння Лаврівського монастиря, то незрозуміло, чи йдеться про дві королівські грамоти 1523 і 1524 р., чи про один документ. За В. Добрянським, свідчення вторгнення у володіння Перемиських єпископів зафіксовані в королівських декретах вже 1510 та 1512 р. [11, с. 48].

церкви Лаврівського монастиря могли мати для православних “глядачів” XVI ст. також і антикатолицький підтекст.

Специфіка соборного життя Київської митрополії у XV–XVI ст. відкриває ще одну перспективу для тлумачення полемічного значення сцен Вселенських соборів. Як видно, наприклад, з постанов собору 1509 р., предметом дискусій були аж ніяк не теологічні, а радше адміністративні питання [8, с. 92-93]. Постанови соборів, що відбувалися у 1540-х роках, не збереглися, проте, як свідчить звернення короля Жигмонта I від 13 лютого 1546 р., в якому він ініціює скликання собору Київської митрополії, метою цього собору мало бути осудження єпископів “*не в законі живущих*” [25, с. 207]. Тобто, для того періоду, коли було створено Лаврівський стінопис, актуальними темами соборів Київської митрополії була боротьба не з єретиками, але укріплення власної адміністративної системи. Отже, можемо припустити, що Лаврівський цикл Вселенських соборів могли тлумачити як ілюстрацію судової функції собору не лише в теологічних, але й адміністративних питаннях. У такий спосіб пастирі – порушники законів прирівнювались до єретиків – ворогів Господа, приречених Отцями Семи Вселенських соборів на вічне прокляття – анафему.

Однією з визначальних рис композиційної схеми, що усталилась в іконографії сцен Вселенських соборів, є центральне місце образу імператора, який очолює засідання ієреїв. Це дає підстави подивитись на іконографію Вселенських соборів ще з однієї перспективи – як репрезентацію ідеї візантійського універсалізму. Імператор, очолюючи засідання, в якому беруть участь представники всіх сегментів Христової Церкви, виступає автократом християнської ойкумени. Вселенський характер влади імператора стверджувався у візантійській риторичній навіть в епоху, коли кордони імперії обмежувались мурами самого лише Константинополя¹. Ідея візантійського універсалізму не припинила свого існування і після 1453 р. Не було візантійського імператора, проте у віртуальному світі ідеології це не мало вирішального значення: ідея продовжували своє життя. Сцени Вселенських соборів у поствізантійських церквах зберігають центральне значення образу імператора, імперії якого більше не існує.

Щодо циклу Вселенських соборів у Лаврові, то немає жодних даних з приводу того, чи образ імператора міг викликати в його місцевих споглядачів “спогад” про Візантійську імперію, яка припинила існування століттям раніше. Про характер рецепції історії людьми XVI ст. свідчить поява в цей час фальсифікованих грамот князя Льва, у яких визначались майнові права перемиського православного єпископства. Що важливо – серед цих грамот, як була уже мова вище, одна стосується безпосередньо володінь Лаврівського монастиря. Показово, що на роль надавця грамот було обрано місцевого князя Льва, а не візантійського василевса.

Усі ці міркування на перший погляд відходять від найочевиднішого історичного значення сцен Вселенських соборів – як композицій історичного жанру. Проте це значення таке очевидне для сучасного глядача, який на всіх щаблях своєї освіти слухав лекції з історії. Для людей XVI ст. “історичність” Вселенських соборів не була історичністю в сучасному розумінні. Про це свідчить спосіб, у який ці собори зображалися. Сцени сповнені реалістичних елементів (церемоніал, костюми та ін.),

¹ У цьому контексті часто цитують лист константинопольського патріарха Антонія, надісланий 1393 р. до московського князя Василя I. У листі йшлося про роль і значення візантійського імператора як володаря усіх християн [9, с. 201, прим. 11; 8, с. 16, прим. 9].

проте ці елементи відсилають глядача не до епохи Вселенських соборів, але в реальність пізньовізантійського імператорського двору та його поствізантійських епігонів. Не випадково А. Грабар відніс сцени Вселенських соборів до репертуару імператорського, а не церковного мистецтва: *“Хоча майже всі збережені приклади тепер зосереджено в церквах і рукописах релігійного змісту, цілком можливо, що іконографічний тип створило імператорське мистецтво, для того щоб відзначати роль монарха в керівництві справами Церкви”* [5, с.107]. Вже в XIV ст. в Сербії поруч зі Вселенськими соборами набули поширення сцени місцевих соборів, під проводом місцевих правителів. Це яскраве свідчення того, як функції, відпочатково приписувані візантійському імператору, переносяться на інших правителів. Візантійський імператор – головуючий на соборі – це модель ідеального володаря, який виступає захисником доктрини, суддею єретиків, який піклується і дбає про Церкву і карає її ворогів. Очевидно, що в глядачів могли виникати асоціації між праведними візантійськими імператорами минулих часів, які утверджували доктрину, і сучасними володарями, які виступали захисниками православної церкви.

Якого правителя чи правителів стосувався цей аспект значення сцен Вселенських соборів у Лаврові? Відомості про патронат над Лаврівським монастирем у XVI ст. не зафіксовані в джерелах, існують лише опосередковані свідчення.

Так, відомо, що у XVI ст. захисниками і благодійниками православної церкви в Галичині були польські королі [28, с. 65]. Галичина належала до королівщини (приватних володінь короля), і тому практично зі всіма питаннями, що стосувалися будівництва церков та захисту майна, перемиські єпископи зверталися безпосередньо до короля¹. У цьому контексті слід також пригадати, що 1546 р., тобто незадовго до створення Лаврівського циклу Вселенських соборів, польський король Жигмонт I виступив з ініціативою скликання собору єпископів Київської митрополії [25, с. 207].

Певну підтримку Лаврівському монастирю в XVI ст. могла надавати і галицька руська шляхта. Наприклад, магнатський рід Лагодовських в XVI ст. опікувався Унівським монастирем [7, с. 239]. Врешті, слід мати на увазі, що перемиські єпископи були вихідцями зі шляхетських родів. Саме їхнє походження і політичний вплив були головними критеріями у здобутті цієї посади, власник якої володів повнотою влади над православним населенням своєї єпархії. Тому, говорячи про перемиських єпископів XVI ст., мусимо розуміти, що це були люди, які поєднували в собі для місцевого православного населення атрибути як духовної, так і світської влади.

З 1550-х років походять свідчення про патронат над православною церквою в Перемишльській та Львівській єпархіях господаря сусіднього Молдавського князівства Олександра Лопушанина: 1557 р. він подарував єпископській церкві в Перемишлі кивот з мощами св. Йоанна Предтечі та коштовно оздоблений трираменний хрест [16, с. 37-38], а починаючи від 1558 р. фінансував будівництво та оздоблення Успенської церкви у Львові [26, с. 9]. Контакти Галичини з Молдавією в XVI ст. були інтенсивними як у сфері економічній, політичній, так і церковній [7, с. 59-61]. Хоча жодних прямих свідчень щодо патронату молдавських господарів над Лавровом у XVI ст. немає², проте цей контекст важливий для припущення про можливість такого

¹ Про королівські надання XVI ст. по Самбірщині див.: [6].

² Можна вказати хіба на поодинокі опосередковані свідчення. Як подає В. Площанський, у бібліотеці Лаврівського монастиря зберігався *“рукопис діянь і Послань Апостольських (в лист) писані уставом в монастирі Пушненському діяконом по велінню Воєводи Івана Стефана сина Богдана в літо 1517 р.”* [22, с.335]. Проте коли і як цей рукопис потрапив до Лаврова, не відомо.

патронату. Тому слід узяти до уваги, що Лаврівський цикл Вселенських соборів, як про це вже було сказано, належить до тієї ж редакції, що й аналогічні цикли в ансамблях XVI ст. з території Молдавії (див. частину про іконографічну модель). Молдавські господарі були єдиними суверенними православними правителями в регіоні, які спонсорували православну церкву і особливо монастирі, причому не лише в себе на батьківщині, але й за її межами.

Сцени Вселенських соборів були частиною імператорського мистецтва. В поствізантійську епоху вони слугували цілям тих, хто став спадкоємцем візантійських імператорів в питаннях опіки над Церквою. У випадку Лаврова можна припускати будь-яку з вище вказаних можливостей, причому мати на увазі, що жодна з них не виключає іншої.

1. *Алов В.* Русские еретики XIV–XVI веков. – Спб., 1911.
2. *Антонович В.* Перемишльські “суботники” XVII ст. // ЗНТШ. – 1897. – Т. 16. – С. 1-2 (Miscelanea).
3. *Владимиров П.* Новые данные для изучения литературной деятельности князя Андрея Курбского // Труды IX АС в Вильно 1893 г. – Москва, 1897. – Т.2.
4. *Голубець М.* Лаврів (Історично-археологічна студія) // Записки чина св. Василя Великого. – Жовква, 1926. – Т.ІІ. – Вип.1-2. – С.30-69; Жовква, 1927. – Т.ІІ. – Вип. 3-4 – С. 317-335.
5. *Грабар А.* Император в византийском искусстве / Перев. с франц. Ю.Грейдина. – М., 2000. (Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. Reserches sur l'art officiel de l'emperire d'orient. – Paris, 1936).
6. *Грушевський М.* Сторінки з історії українсько-руського сільського духовенства (по самбірським актам XVI в.) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – 1900. – XXXIV. – С. 1-82.
7. *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Київ–Львів, 1907. – Т. VI.
8. *Гудзяк Б.* Криза і реформа. Київська митрополія, царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. – Львів, 2000.
9. *Дворнік Ф.* Слов'яни в європейській історії та цивілізації. – К., 2000.
10. *Дмитриев М.В.* Православие и Реформация: реформационные движения в восточнославянских землях Речи Посполитой во второй половине XVI в. – Москва, 1990.
11. *Добрянский А.* Спис хронологический Епископов Перемышских от начала тринадцатого века до первого собора в Бересте г. 1594 // Перемышлянин. – Перемышль, 1853. – С. 21-80.
12. *Казакова Н.А., Лурье Я.С.* Антифеодальные еретические движения на Руси в XIV– начале XVI вв. – Москва–Ленинград, 1955.
13. *Клибанов А.И.* Реформационные движения в России в XIV– первой половине XVI вв. – Москва–Ленинград, 1960.
14. *Козак Н.* Цикл Вселенських соборів у стінописі церкви св. Онуфрія в Лаврові: реконструкція та ідентифікація композицій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2007. – Вип. 7. – С. 87-113.
15. *Косово.* Православное наследие и современная катастрофа / Ред.-сост. А. Лидов. – Москва, 2007.
16. *Лакота Г.* Дві престольні церкви Перемишльські // Блаженний Григорій Лакота

перемиський єпископ-помічник. Зібрані історичні праці. – Перемишль, 2003. – С. 33-109. (Лакота Г. Дві престольні церкви Перемиські. – Перемишль, 1937).

17. *Любащенко В.І.* Гуманістичні ідеї єретичних учень // Проблема людини в українській філософії XVI–XVIII ст. – Львів, 1998. – С. 9-30

18. *Любащенко В. І.* Єретичні течії // Історія української культури. – К., 2001. – Т.2. – С. 372-382.

19. *Малков Ю.Г.* Тема Вселенских соборов в древнерусской живописи 16-17 вв. // Даниловский благовестник. – 1992. – №4. – С. 62-72.

20. *Мальшевский И.И.* Подложное письмо половца Ивана Смеры к великому князю Владимиру // Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1876. – Т.II. – С. 472-553; Т. III. – С. 141-233.

21. *Мицько І.* Старосамбірщина. Історичні етюди // Старосамбірщина. – Старий Самбір, 2002. – II. – С. 7-195.

22. *Плоцанский В.А.* Лавров село и монастырь в Самборском округе // Научный сборник издаваемый Литературным обществом Галицко-русской матицы. – Львов, 1866. – Вип. I-IV. – С. 318-339

23. *Рогов А.* Фрески Лаврова // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура / Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. – Москва, 1973. – С. 339-351.

24. *Ульяновський В.* Історія церкви та релігійної думки в Україні. – К., 1994. – Кн. 2.

25. *Чистович И.* Очеркъ истории Западно-русской церкви. – Санкт-Петербург, 1882. – Ч. 1.

26. *Шараневич И.* Исторический очерк о ставропигийской церкви Успения пресв. Богородицы во Львове // Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства. – Львов, 1886. – С. 1-20.

27. *Яковенко Н.* Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України / Вид. третє. – К., 2006.

28. *Bendza M.* Prawosławna diecezja Przemyśka w latach 1596-1681. – Warszawa, 1982.

29. *Brubaker L.* Politics, Patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N. Gr. 510) // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1985. – Vol. 35. – P. 1-13.

30. *Corpus Iuris Polonici/* Wyd. O. Balzar. – Cracoviae, 1906. – Vol. III.

31. *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* / Ed. by Helen C. Evans. – New York, 2004.

32. *Gedevanishvili E.* The Ecumenical Councils in the Narthex of the Main Church of the Gelati Monastery and Preliminary Reflections on one 'Local' Iconographical Tradition in Georgia // *Communications of XXIst International Congress of Byzantine Studies*. – London, 2006. – Vol.8. Art and Orthodoxy. (www.byzantinecongress.org.uk/comms/Gedevanishvili/paper.pdf).

33. *Grabar A.* L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. – Paris, 1957.

34. *Hunt L.-A.* Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the problem of "Crusader" Art // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1991. – Vol. 45. – P. 67-85

35. *Kollias E.* Patmos. – Athens, 1990.

36. *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents. – Englewood Cliffs, 1972.

37. *Pociej J.* Zbiór wiadomości historycznych i aktów dotyczących dziesięcin kościelnych na Rusi. – Warszawa, 1845.
38. Relacje nuncyuszów apostolskich i innych osob o Polsce od roku 1548 do 1690. – Berlin–Poznań, 1864. – T.1
39. *Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976. [Byzantina Neerlandica. Fasciculus 6]
40. *Walter Ch.* L'Iconographie des Conciles dans la Tradition Byzantine. – Paris, 1970.
41. *Williams G.H.* Protestants in the Ukrainian Lands of the Polish-Lithunian Commonwealth. – Cambridge, 1988.

**THE CYCLE OF THE ECUMENICAL COUNCILS
AT SAINT ONOUPHRIOS CHURCH IN LAVRIV (PART 2):
MODEL, DISTINCT FEATURES, MEANING**

Nazar KOZAK

*The Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Art Studies Department
15, Prosp. Svobody, 79000 Lviv, Ukraine,
phone: 80634431027, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

This article complements the other one published in the previous issue of the “Visnyk Lviv University. Art Studies Series” on the reconstruction and identification of the scenes preserved from the pictorial cycle of the Ecumenical Councils in the Post-Byzantine wall-paintings at Saint Onouphrios Church of Lavriv monastery in Galicia (Ukraine), ca. 1550. Now the results of the investigation of its iconographic prototype and distinct features, and interpretation of its meaning are presented.

Key words: Ecumenical Councils, iconography, Post-Byzantine wall-painting, Lavriv.

Стаття надійшла до редколегії 03.09.2008
Прийнята до друку 17.09.2008