

Володимир Александрович

## ВІЛЕНСЬКИЙ СЛІД МАЛЯРСЬКИХ ІНТЕРЕСІВ КНЯЗЯ КОСТЯНТИНА ІВАНОВИЧА ОСТРОЗЬКОГО

*У статті обґрунтовано погляд на ікону Богородиці (постать перемальована у 17 ст.) з молитовного ряду 1520-х років (Вільнюс, Литовський музей мистецтв) як вірогідний вклад великого литовського гетьмана, князя Костянтина Івановича Острозького (1461–1530), призначений для Успенського собору або Троїцької монастирської церкви у Вільнюсі, спорудженої у пам'ять перемоги над московськими військами в битві поблизу Орші 1514 р.*

**Ключові слова:** ікона Богородиці, князь Костянтин Іванович Острозький, Вільнюс.

*В статье представлен взгляд на икону Богородицы (фигура переписана в 17 в.) из молитвенного ряда 1520-х гг. (Вильнюс, Литовский музей искусств) как вероятный вклад великого литовского гетмана, князя Константина Ивановича Острожского (1461-1530), предназначенный для Успенского собора или Троицкой монастырской церкви в Вильнюсе, сооруженной в память победы над московскими войсками в битве вблизи Орши 1514 г.*

**Ключевые слова:** икона Богородицы, князь Константин Иванович Острожский, Вильнюс.

*The article examines the icon of the Virgin which was repainted in 17th century from Deesis, originally painted in 1520s (Vilnius, Lithuanian Art Museum). The author contends that the painting of icon was commissioned by the Great Lithuanian Hetman, Prince Constantine Ivanovych Ostrozskyi (1461-1530), and was probably granted to the Cathedral of Dormition of the Virgin or to the Holy Trinity Church of the Holy Trinity Monastery in Vilnius. It can be considered as a votum of the prince Ostrozskyi called to celebrate his victory over the Muscovite troops in the battle of Orsha in 1514.*

**Key words:** icon of the Virgin, prince Constantine Ivanovych Ostrozskyi, Vilnius.

Істотне поглиблення зусиллями окремих дослідників упродовж останніх десятиліть широкого кола поодиноких аспектів студій над

мистецькою спадщиною Волині пізнього середньовіччя та насамперед відкриття чималого фонду нових яскравих її пам'яток дали змогу вперше наблизитися до багатьох важливих для загального контексту культурної традиції регіону історично-мистецьких проблем, які раніше залишалися поза можливостями наукового виявлення, сприйняття та осмислення. За згідним переказом сукупності опрацьованих досі різнорідних матеріалів одним з найважливіших і найцікавіших поміж новопосталим комплексом такої проблематики виявляються засвідчені назагал усе ще і надалі достатньо скромним корпусом писемних джерел та автентичних пам'яток різнопланові мистецькі ініціативи верхівки княжих еліт Волині [26, с. 74-120]. До найяскравіших відображень цього своєрідного, найвиразніше усе ще мало відкритого й через те досі, закономірно, недостатньо оціненого явища національної мистецької традиції на одному з найважливіших етапів її внутрішньої еволюції – за умов пізнього середньовіччя належить невеликий фонд оригінальних ікон XVI ст. [15, с. 65–86; 16, с. 117-119; 36, с. 755; 6, с. 60-68; 9, с. 8-17; 28, с. 21-22], насамперед першої його половини. Дотеперішнє, ще немало поверхове їх опрацювання дозволило, зокрема, виділити поміж ними найранішу ідентифіковану на Волині окрему цілісну групу з поодинокими об'єктами згодом створеними між 1514 та 1530-м роками. Їхнім замовником виступив великий литовський гетьман, князь Костянтин Іванович Острозький (1461–1530) [23, с. 24-31; 24] – одна з цільних постатей тогочасної української історії. Принаймні вони виникли в колі його мистецьких інтересів та починань, або в найтіснішому взаємозв'язку з ними [28, с. 24-25].

Віднайдення зазначеного фонду волинських пам'яток започаткувало новітнє впровадження до наукового обігу як пам'ятки місцевої історично-мистецької традиції давніше практично зовсім незнаній під таким оглядом (увага до неї не виходила поза контекст шанованого сакрального об'єкту) Межиріцької чудотворної ікони Богородиці (Межиріч, Троїцька монастирська церква) [6, с. 117-119; 18, с. 109-111; 4, с. 22; 28, с. 24-26]. Аналіз малярства й багатого золоченого орнаментального оздоблення тла та полів з яскраво виявленими прикметами стилістики першої третини століття та скромних доступних нині матеріалів до її історії дає підстави вбачати в ній вклад князя К. І. Острозького, аналіз якого поставлено за мету. Була, правда, практично без аргументації запропонована спроба потрактувати її "даром греків" щойно його синові – князеві Василеві – Костянтиніві Костянтинівичу Острозькому (1528–1608) [20, с. 122-124]. Такі обдару-

вання на Волині, правдоподібно, не були рідкістю. Досить пригадати загальновідому історію Почаївської чудотворної ікони Богородиці. Сама реліквія Межиріцького монастиря за прорисом виводиться від грецьких зразків. Вона є наслідуванням взірця, знаного, зокрема, за візантійською іконою початку XIV ст. з “Розп’яттям” на звороті (Афіни, Візантійський музей) [27, № 10], намісною іконою середини XVI ст. грецької церкви святого Георгія у Венеції [33, с. 488] або іншого аналогічного образу, що відтворював спільну з ним іконографію [4, с. 22]. Втім, у візантійській мистецькій практиці, наскільки нині відомо, ця версія зображення Богородиці не набула значнішого поширення. Проте послідовно реалізований комплекс прикмет межиріцької “Богородиці” нічим не нагадує чіткої й виразно окресленої сукупності стилістичних ознак добре знаної, як усе виразніше виявляється останнім часом, в тогочасній Україні, втім й у волинському регіоні, різномірної продукції численних власне грецьких малярських осередків. Отже, межиріцький образ постав у зовсім іншому, безпосередньо нічим не пов’язаному із самим грецьким малярством повізантійської доби віднесенні та поза його власним контекстом. Оскільки монастир засновано, найправдоподібніше, разом із Троїцьким у Вільнюсі згідно з обітницею за перемогу над московським військом під Оршею 1514 р. [22, с. 82-84], ікону слід сприймати власне на такому історичному тлі [28, с. 24-25].

Межиріцьке відкриття в останньому десятилітті отримало продовження з віднайденням на Волині й інших ікон, які є підстави співвідносити з відповідним явищем серед місцевої малярської спадщини. Віддалений (і тільки опосередкований) зв’язок із колом княжих ініціатив на мистецькому поприщі – лише через залучення рідкісної для малярської спадщини пізньосередньовічної Волині прикметної орнаментики готичного зразка у тлі та на обрамленні (правда, цілком відмінного, дещо молодшого взірця) виказує також скромнішого мистецького рівня ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині поблизу Луцька (Львівська галерея мистецтв – “Музей-заповідник Олеський замок”) [5, с. 27-35]. Вона теж є реплікою візантійського оригіналу, як виявилось, – зі спадщини аристократичного напрямку константинопольської школи малярства третьої чверті XIV ст. [5, с. 30; 28, с. 26]. Унікальним поповненням зазначеної скромної групи стали близькі до межиріцького образу за мотивами орнаменталії у її підкреслено буйних, розкішних формах, хоча й зовсім відмінної іконографії, стилістично під відповідним оглядом виразно

молодші намісні ікони Спаса та Богородиці (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці) [6, с. 60-68; 9, с. 8-17]. З колом мистецьких ініціатив князя К. І. Острозького їх вдається співвіднести лише віддалено й опосередковано, проте, все ж, – достатньо переконливо: через його сестру Марію, одружену зі співвласником міста, князем Андрієм Олександровичем Сангушком.

Межиріцька “Богородиця” та пара камінь-каширських намісних орнаментикою тла готичного родоводу послідовно виділяються поміж усе ще й надалі достатньо скромної волинської малярської спадщини першої половини XVI ст., репрезентованої нині насамперед іконографією Богородиці. Водночас вони творять самостійну відокремлену групу, індивідуальною прикметою якої, поряд із відзначеними яскраво вираженими “готицизмами” орнаментальних мотивів, виступає також своєрідне, майже виняткове для Волині. Ним відзначене ще тільки наразі мало знане вірогідного київського походження [8, с. 64-65] найвиразніше недооцінене храмове “Преображення” середини століття з церкви в Кураші (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрія Шептицького) [19, с. 20-22; 36, с. 756-757] – рідкісне для української мистецької спадщини в такому вираженні загалом наголошення колористичної складової. Цю особливість найпослідовніше реалізовано у винятково багато нюансованих кольорових відтінках білого хітону Емануїла камінь-каширської “Богородиці”. Втім, свідчення підкресленого інтересу до проблем колористики тут не бракує й у мафорії Богородиці. Проте застосована в ньому градація червоного й розбитої на декілька плям рожевої розбіленої підкладки не наділена настільки яскравим і дохідливим вираженням, що, закономірно, визначила найперше природа самого залученого кольору. Аналогічне співвідношення відтінків червоного пропонує також гіматій Спаса в Його іконі, природно, значно скромніший від “Богородиці”.

Видається, що існують підстави розширити це небагате досі кількісно, проте виняткове за місцем у мистецькій культурі епохи коло збережених на Волині пам’яток ще однією унікальною позицією, вцілілою, на цей раз, поза Україною. Збірку Литовського музею мистецтв у Вільнюсі (інв. № Т 835) прикрашає не зафіксованого походження за всіма ознаками найвищої мистецької вартості монументальна цілофігурна ікона Богородиці з молитовного ряду [35, № III 1]. Сама вона дійшла до нас як поєднання двох виразно зарисованих й чітко та однозначно окреслених різночасових напластунів мистецької куль-

тури. Малярство у його нинішньому стані не лише належить до XVII ст., а й на тлі знаних досі тогочасних зразків здатне посісти одну з найвизначніших позицій у доробку відповідного напрямку широкої традиції на теренах історичної Київської митрополії. Винятковий, без аналогів серед доступної спадщини усього регіону Східної Європи фаховий рівень вказує на нього як одне з унікальних для актуального стану уявлень явищ, зовсім невідоме окреме відгалуження малярської культури свого часу. Проте навіть побіжне ознайомлення з іконою утверджує у переконанні, що воно є записом на давнішій дошці. До такого визначення послідовно підводить як іконографія стилістично несумісних з малярством, набагато давніших з походження орнаментальних мотивів тла, так і наділений яскраво вираженими ознаками конкретної вузької історичної доби увесь стійкий комплекс стилістики їхнього виконання.

Проте хоча орнаментика у нинішньому стані віленської знахідки виступає найочевиднішим доказом безперечного поновлення первісного авторського малярства, вона виявляється не самотнім таким свідченням. Запис XVII ст. в багатьох місцях незначно перебиває найближчі до нього ділянки давнішого орнаментованого тла. Тобто, при оновленні фігуру Богородиці дещо розширено й водночас незначно збільшено супроти розмірів записаного оригіналу. На перемалювання вказує також не характерна для мистецької практики XVII ст. прикметна особливість рисунку самої постаті. Звичайно у малярському доробку XVII ст., як у цьому переконує, зокрема, ікона класичного для української спадщини молитовного ряду Миколи Петраховича Мороховського 1637 р. з Успенської церкви у Львові (Грибовичі, церква святих Кузьми і Дем'яна) [18, с. 231], голова Богородиці піднята, потрактована майже фронтально й лише звернута до Христа. Аби не залишатися при єдиному львівському зразку, можна вказати також аналогічну щодо цього приблизно сучасну йому ікону перемишльської школи з церкви святої великомучениці Параскеви в Сливниці поблизу Перемишля (Перемишль, Національний музей Перемишльської землі) [32, іл. 1] (безперечно, створена для одного з перемишльських храмів, позаяк у самому селі церкву збудовано щойно в середині XVIII ст.). Натомість застосований у вільнюській іконі виразно зарисований і послідовно відтворений нахил голови притаманний набагато ранішій іконографії Богородиці у складі молитовних рядів. Він незмінно виступає головним способом трактування, зокрема, – у найстарших “Моліннях” другої половини XV – початку

XVI ст. зі спадщини перемишльської школи українського релігійного малярства [21, іл. 119-121, 501, 503, 518, 543, 555, 566]. Така прикметна особливість постаті теж виявляється надійною часовою ознакою для датування недоступного нині авторського малярства. Проте через суцільне поновлення при історично-мистецькому сприйнятті в нинішньому стані основне навантаження закономірно переадресовується до орнаментативної тла як єдиного доступного в оригінальному авторському вирішенні складника первісного, найдавнішого мистецького пласту унікальної вільнюської пам’ятки.

Хоча самі мотиви орнаментики обох молодших волинських та вільнюської ікон за рисунком істотно відмінні, не можна не зауважити їхньої принципової спорідненості та найтіснішого внутрішнього взаємозв’язку. Основу чіткого впевненого рисунку укладають гравійовані у достатньо тонкому шарі левкасу взаємопереплетені доволі широкі, своєрідних “м’ясистих” форм плоскі гілки з буйним листям і численними відростками та небагатьма квітами. Цілість виконана у невисокому підкреслено площинно потрактованому рельєфі. Стилізовані рослинні мотиви щільно виповнюють усю площину, майже не полишаючи вільного місця, – тло практично не проглядається. Багатий різноманітний підкреслено пишні, не позбавлені очевидної стилізації форми утворюють винятковий для спадщини українського релігійного малярства суцільний декоративний килим. Такий підхід до оздоблення тла національній традиції не притаманний і зустрічається хіба в окремих зразках з-поза головної лінії еволюції малярської культури. Окрім перелічених ікон, співвіднесених з колом мистецьких ініціатив князя К. І. Острозького, лише поодинокі значно скромніші за характером та вираженням об’єкти, незмінно позначені запозиченням орнаментальних форм західного культурного кола. Нині з них вдається вказати лише намісну “Богородицю” роботи чинного, очевидно, насамперед у Перемишлі приїжджого анонімного Майстра циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі [3, с. 76-98] (Історичний музей у Сяноку) та створену на далекій окраїні українського культурного світу для храму на території нинішньої Словаччини, яка тоді теж належала до Перемишльської єпархії, “Похвалу Богородиці” з церкви святого Дмитрія у Рівному (Бардиїв, Шаришський музей) [34, № 8]. Перелічені поодинокі зразки виразно випереджують одну з прикметних особливостей практики українського релігійного малярства XVI ст., визначену побутованням гравійованої, тисненої у левкасі, як у доросинському випадку, чи “писаної” ним орнамен-

тації західноєвропейського іконографічного родоводу [1, с. 26-27; 1, 104-105]. Через відсутність з-перед середини століття датованих об'єктів [12, с. 53-60; 2, с. 66-67] не вдається запропонувати докладнішу хронологію появи й утвердження такого оздоблення, проте його поширення в іконах перемишльської та львівської шкіл не випадає сприймати ранішим від початку другої третини століття. Ця обставина теж здатна стати додатковим поважним аргументом на користь запропонованого датування відповідної групи ікон. Варто також зазначити, що серед кількісно надалі обмеженої волинської малярської спадщини така орнаментика присутня на полях намісного “Спаса у славі” луцької школи другої чверті століття з церкви архангела Михайла в недалеких Пілганах (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, надалі – ВКМ) [11, с. 24]. Слід звернення до відповідного кола зразків зберегла також не зафіксованого походження недооцінена досі ікона Спаса у славі першої половини століття (ВКМ), як здатні підказати її віддалені зв'язки з пілганівським образом, – теж з луцького середовища. Проте вона пропонує малярське вирішення залученого мотиву – стилізованої “квітки” на обрамленні [11, с. 21]. Одиною розшукуваною досі волинською пам'яткою з оздобленим на такий спосіб тлом є пізніша, стилістично вже тільки другої половини століття намісна ікона Богородиці з Дубенського Хрестовоздвиженського монастиря (Харківський художній музей) [25, іл. 197].

При опрацюванні камінь-каширської пари ікон уже доводилося відзначати, що застосовану в них орнаментацию слід виводити від практики краківського мистецького середовища початку XVI ст. [6, с. 60; 9, с. 9, 13]. Оскільки їхня орнаментальна система, як зазначалося, виразно молодша від присутньої у тлі “Межирицької Богородиці”, останню логічно випадає датувати ранішим часом. Позаяк створення межирицького чудотворного образу припадає на найближчі роки після битви поблизу Орші, камінь-каширські, як і вільнюські ікони, найправдоподібніше, намальовано лише в 1520-х роках. Проблема датування орнаментованого тла, природньо, заслуговує докладнішого дослідження, проте воно вимагає значно глибшого, ніж це практикувалося досі, вивчення “взірцевої” малярської спадщини тогочасного Кракова, що, зрештою, – окрема проблема з-поза кола безпосередніх завдань студій над українським малярством та притягнутим тут до його контексту вільнюським образом.

Окрім розглянутої орнаментики, до камінь-каширської пари у вільнюській “Богородиці” відсилає також своєрідний рідкісний спо-



сіб уміщення та виконання монограми. Для неї призначено верхні кути дошки, зовні обидві її половини навіть частково зрізано. Її так само гравійовано у левкасі. Відведене для обох частин поле від тла відділяє широка нерегулярна рамка, в обох випадках дещо вужча у нижній горизонтальній і дещо ширша у боковій вертикальній частині, від зображення, верхні і зовнішні обрамлення відсутні. У зіставленні з простим, позбавленим будь-яких прикрас обрамленням виконане невисоким, як і орнаментика тла, рельєфом шляхом тиснення у левкасі самі літери монограми послідовно декоративізовані. Цього досягнуто як за посередністю застосованого рисунку, так і через долучення невеликих додаткових, суто орнаментальних елементів, що найяскравіше засвідчує наділена численними дрібнішими, наскільки дозволяла застосована техніка тиснення у левкасі, “оздобниками” літера “М”.

Перелічені стилістичні особливості орнаментики тла виняткові для мистецької практики Східної Європи й виступають унікальним явищем для теренів усієї історичної Київської митрополії. Вони однозначно поєднують вільнюську “Богородицю” з її самотніми для усієї митрополичої єпархії волинськими відповідниками під зазначеним оглядом – давнішою, стилістично ранішою Межиріцькою чудотворною іконою Богородиці та камінь-каширською парою намісних. Тому сумніватися у їх спільному походженні не випадало б, хоча конкретизувати його не вдається. За актуального етапу сприйняття й осмислення мистецької спадщини епохи на тлі цілковитої відсутності відомостей про тодішніх волинських малярів, конкретно питання про вірогідне авторство волинської групи ікон ставити не доводиться. Доступні матеріали до історії професійного середовища митців Волині нині розпочинає щойно самотня нотатка 1545 р. про володимирського майстра Тишка [14, с. 170], а продовжують стосовно численніші (від 1566 р.) актові джерела до біографії луцького маляра Федора [2, с. 180-181]. Щодо нововідкритої у такому контексті вільнюської “Богородиці” через поновлення це, об’єктивно, виявляється завданням для майбутнього. Через перемалювання так само неможливо ствердити як її малярство співвідноситься з його гаданими волинськими аналогами.

Волинські та вільнюська ікони збереглися, як можна здогадуватися, у своїх історичних середовищах, нині, як і за часів їх виникнення, достатньо взаємовіддалених. Єдиною прийнятною можливістю їх поєднання видається особа та діяльність князя К. І. Острозького. Як відомо, після переможної битви під Оршею він за обітницею заснував



у Вільнюсі Троїцький монастир. Монументальний образ молитовного ряду цілком міг призначатися для цього збереженого до нашого часу величного храму, або ж так само вцілілого (хоча й під новішою російською зовнішньою шатою XIX ст., яка цілком приховала прикмети історичної споруди) вільнюського Успенського собору. Втім, брак відомостей щодо походження ікони залишає проблему первісного призначення поза можливістю з'ясування. Єдиним доступним аспектом докладнішого опрацювання залишаються мистецькі сторони, через суцільне перемалювання постаті, – винятково орнаментальне оздоблення тла. Саме воно у поєднанні з поодинокими доступними під записом елементами давньої стилістики постаті й дозволяє співвідносити унікальний вільнюський образ із його збереженими на Волині аналогами. Вони, безперечно, укладають окрему цілість, проте недоступність оригінального малярства вільнюської знахідки не дає змоги повноцінно використати цю можливість винятково важливого, як здатний підказати його родовід, поповнення фонду ікон з вірогідного кола мистецьких ініціатив князя К. І. Острозького.

Останнім часом скромний фонд пам'яток, посталих як свідчення мистецьких ініціатив князя К. І. Острозького, вдалося поповнити не лише оригінальною “Межиріцькою Богородицею”, а й – видається – також джерельними переказами про окремі давні, рідкісної іконографії ікони у Михайлівській церкві Степанського монастиря, де з часами князя гіпотетично варто, мабуть, співвіднести зафіксовану інвентарем 1627 р. унікальну для української мистецької практики пару ікон Христа та Богородиці з архангелом Михаїлом – патроном храму [7, с. 437, 444. 445; 10, с. 32]. Доказом тому, що культ архангела Михаїла здатний співвідноситися з особою князя Костянтина Івановича, є згадка про ікони архистратига небесного воїнства в цитованому заповіті його сина Іллі, який розпорядився справити срібну шату на ікону архангела Михаїла в Межирічі і, якщо вистачить срібла, – іншу там же [29, с. 207]. Отже, писемні джерела, правдоподібно, здатні розширити уявлення про вірогідні малярські починання князя К. І. Острозького. Проте таких переказів теж небагато, до того ж, – вони неоднозначні за вимовою. Єдиним реальним їх слідом сприймалася Межиріцька чудотворна ікона Богородиці, доповнена лише посередньо здатною бути пов'язаною з князем камінь-каширською парою намісних.

На такому тлі відкриття ще однієї ікони, яку можна сприймати у колі мистецьких ініціатив знаменитого князя, безперечно, здатне стати істотним поповненням скромного вже фонду тогочасної ма-

лярської спадщини, не кажучи про вірогідні церковні пожертви князя К. І. Острозького. Жаль, звичайно, що через поновлення саме малярство залишається недоступним. Випадає сподіватися на технічний поступ й можливість перенесення на іншу основу шедевр XVII ст., яким є запис. Це єдиний реальний шанс відкрити ще один вірогідний церковний дар знаменитого князя.

### Джерела та література:

1. Александрович В. Українська мистецька культура XVI ст. : перші кроки до західноєвропейської традиції / В. Александрович // Діалог культур. Матеріали Перших наукових читань пам'яті Дмитра Чижевського, Кіровоград-Київ, 17-19 жовтня 1994 р. – К., 1996. – С. 99-109.

2. Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3) / В. Александрович. – Львів, 2000.

3. Александрович В. Майстер циклу великих празників з Успенської церкви в Перемишлі (Невідома сторінка зарубіжних зв'язків перемишльської школи українського релігійного малярства початку XVI століття) / В. Александрович // Вісник Львівського університету. Серія історична. 2000. – Вип. 35-36. – С. 76-98.

4. Александрович В. "Тотичний епізод" історії волинського малярства початку XVI століття / В. Александрович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22-25.

5. Александрович В. Ікона Богородиці Страстної з церкви апостола Луки в Доросині / В. Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27-35.

6. Александрович В. Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському / В. Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3-4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 60-68.

7. Александрович В. Інвентар Степанського Михайлівського монастиря 1627 року / В. Александрович // Український археографічний щорічник. – К., 2006. – Вип. 10-11. – С. 423-449.

8. Александрович В. "Моління" – нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття / В. Александрович // Пам'ятки України: історія та культура. – 2007. – Ч. 1. – С. 55-68.

9. Александрович В. Намісна ікона Спаса початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському / В. Александрович // Волинська

ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 8–17.

10. Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія Христа та Богородиці зі святим покровителем храму / В. Александрович // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 31–36.

11. Александрович В. Волинська іконографія Спаса у славі / В. Александрович // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Луцьк, 2010. – Вип. 17. – Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – С. 12–39.

12. Гелитович М. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття / М. Гелитович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1-3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 53–60.

13. Драган М. Українська декоративна різьба XVII–XVIII ст. / М. Драган. – К., 1970.

14. Литовська Метрика. Книга 561: Ревізії українських замків 1545 року/ Підготував Володимир Кравченко. – К., 2005.

15. Луц В. Волинські ікони XIII–XVI століть / В. Луц // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2000. – Вип. 5: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Збірник наукових праць. – С. 65–86.

16. Луц В. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря / В. Луц // *Zamojszczyzna i Wołyń w minimum tysiącleciu: Historia, kultura, sztuka.* – Zamość, 2001. – S. 117–119.

17. Луц В. Мистецька спадщина / В. Луц // Ричков П. А., Луц В. Д. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – К., 2002. – С. 107–150.

18. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми колюру / В. А. Овсійчук. – Львів, 1996.

19. Павличко Я. Храмова ікона “Преображення” XVI ст. із церкви с. Кургани Рівненської області / Я. Павличко // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12–13 грудня 1996 року. – Луцьк, 1996. – С. 20–22.

20. Пархоменко І. Три шкіци про ікони / І. Пархоменко // Пам'ятки України: історія та культура. – 2001. – Ч. 4. – С. 122–124.

21. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005.

22. Ричков П. А. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких / П. А. Ричков, В. А. Луц. – К., 2002.

23. Ульяновський В. Відоме і невідоме в біографії та діяльності князя К. І. Острозького / В. Ульяновський // Острозька давнина. Дослідження і матеріали. – Львів, 1995. – Т. 1. – С. 24–31.

24. Ульяновський В. "Славний для всіх часів чоловік": князь Костянтин Іванович Острозький / В. Ульяновський // Видатні постаті острогiani. – Острог, 2009. – Вип. 2. – 167 с.

25. Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття / Ф. Уманцев // Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 275–318.

26. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст. (Волинь і Центральна Україна) / Н. Яковенко. – К., 1993. – 416 с.

27. Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens / M. Acheimastou-Potamianou. – Athens, 1998.

28. Аleksandrowycz W. Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicieli książęcych elit Wołynia XVI wieku / W. Аleksandrowycz // Acta Academiae Artium Vilmensis. – 2008. – Т. 51. – S. 21–32.

29. Archiwum xiążąt Lubartowiczów Sanguszków w Sławucie. – Lwów, 1890. – Т. 4.

30. Biskupski R. Ikony w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku / R. Biskupski. – Warszawa, 1991.

31. Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich / R. Biskupski. – Warszawa, 1991.

32. Biskupski R. Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku / R. Biskupski // Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa. – Przemyśl, 1994. – Т. 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. – S. 157–164.

33. Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London, 2004.

34. Grešlík V. Ikony Šarišského múzea v Bardejove / V. Grešlík. – Bratislava, 1994.

35. Lietuvos sakralinė dailė XI–XX a. pradžia. Lietuvos rukstantmečio programos ir Jubiliejiniu 2000 metu parados krikščionibė lietuvos mene. Katalogas. – Vilnius, 2003. – I tomas: Tapyba Sculptūra Grafika XIV–XX a. pradžia.

36. Łuć W. Wołyńskie ikony XIII–XVI wieku / W. Łuć // Przegląd wschodni. – 2001. – Т. VII. – Zesz. 3(27). – S. 749–774.