

Роксолана КОСІВ

Львівська національна академія мистецтв

Ікони Страстей Господніх на полотні риботицької манери малярства*

У творчості західноукраїнських майстрів-іконописців XVII – XVIII ст. вагоме місце посідають ікони намальовані на полотні. Деякі склали верхні яруси іконостасу – переважно чин Моління або Моління і пророчий ярус. Окремі ікони вивішували на стінах храму, причому їхня іконографія була доволі різноманітною. Серед таких ікон можемо виділити окремі групи творів: Страсті Господні, Страшний суд, Богородиця Втілення, Древо Єсея, фризові композиції із зображенням Богородиці, Христа та святих. Окрім того, у техніці іконопису на тканині виконували у той час також хоругви, плащаниці та літургійні покрови на чашу і дискос.

Увага нашої розвідки присвячена групі ікон Страстей Господніх намальованих на полотні у манері риботицького малярства¹. Риботицьке малярство або риботицькі ікони – доволі знане явище в історії українського іконопису, частково висвітлене у працях різних дослідників². Втім, все ще залишається

* Дослідити твори у польських музеях стало можливим завдяки стипендії Міністра культури і національної спадщини Польщі „Gaude Polonia”. Особливу вдячність висловлюємо куратору цієї стипендії п. Богумілі Бердиховській. За можливість дослідити ікони на полотні риботицької манери малярства у музейних збірках дякуємо завідувачу відділу церковного мистецтва Музею-Замку в Ланцуті п. Ярославу Гемзі, завідувачу відділу іконопису Історичного музею в Сяноку п. Катажині Вінницькій, завідувачу відділу іконопису Національного музею Перемиської землі в Перемишлі п. Уршулі Ольбромській.

¹ Містечко Риботичі розташоване у мальовничій гористій місцевості на березі потоку Вигор (Віар) на південь від Перемишля. Розвиток Риботич тісно пов'язаний із монастирем св. Онуфрія у сусідній Посаді Риботицькій, який за документальними джерелами відомий від 1367 р. У 1494 р. Риботичі набули статус міста з подальшим правом влаштування ярмарків, а монастирська церква була популярним центром паломництва. Активізацію праці риботицьких малярів можна також пов'язувати з тим, що містечко розташовувалося поблизу Кальварії Паславської, що від 70-х років XVII ст. також стала відпустовим місцем.

² М. Голубець, *Начерк історії українського мистецтва*, Ч. 1, Львів 1922, с. 201; J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach* [w:] „Polska sztuka ludowa”, 1962, № 1, s. 26–43;

актуальним питання комплексного опрацювання творів цих майстрів, яких збережено доволі багато у різних музейних колекціях, приватних збірках та у храмах. Варто зауважити, що у документах візитацій унійних церков Перемиської єпархії XVIII ст. серед усіх осередків іконопису візитатори виділяли лише ікони „риботицької роботи”³. Таким чином ця манера малярства була добре знана в тогочасному середовищі.

Більшість творів риботицької стилістики виконані на дошці і відносно невелика кількість ікон цієї манери малярства збережено на полотні. Зокрема, що стосується великоформатних творів, то це два полотнища з іконостасу з про-

W. K u g r i k, *Sygnowany ikonostas szkoły rybotyckej* [w:] *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*, 1968, № 7, s. 56; М. Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ 1970, с. 98; М. P r z e ż d z i e c k a, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*, Wrocław 1973, s. 28–30, 55–58; П. Жолтовський, *Станковий живопис (друга половина XVII та XVIII ст.)* [в:] *Історія українського мистецтва в шести томах*, Т. 3, Київ 1968, с. 226; I d e m, *Український живопис XVII–XVIII ст.*, Київ 1978, с. 278, 282; R. B i s k u p s k i, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie* [w:] „Polska sztuka ludowa”, 1986, s. 153–174; В. О т к о в и ч, *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії* [в:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, Київ 1983, с. 90–96; I d e m, *Колекція ікон риботицьких мастерів из ЛМУИ* [в:] *Памятники культуры. Новые открытия*, 1985, с. 323–333; I d e m, *Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.*, Київ 1990, с. 48–75; R. B i s k u p s k i, *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku* [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1994, Т. 2, s. 351–370; В. А л е к с а н д р о в и ч, *Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст.* [в:] „Народна творчість та етнографія”, 1992, № 1, с. 59–63; W. A l e k s a n d r o w i c z, *Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku* [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1994, Т. 2, s. 341–350; М. М о з д и р, *До питання про „риботицьку” ікону та її ареал* [в:] „Мистецтвознавство”, nr 1, Львів 2002, с. 35–38; Р. К о с і в, *Церковні хоругви „риботицької роботи”* [в:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodky-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, Łańcut 2003, s. 236–252; В. О т к о в и ч, *Риботицький осередок ікономалювання* [в:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodky-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 295–315; Т. Д у м а н, *Кивот останньої чверті XVII ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі* [в:] *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Третє читання*, Львів 2010, с. 244–283; В. О т к о в и ч, *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румунії* [в:] *Мистецтво – вічна загадка*, Львів 2010, с. 83–94; Р. К о с і в, *Малярська спадщина майстра Івана Середиського з Риботич* [в:] *Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської духовної семінарії*, Львів 2012, № 32–33, с. 112–120; I d e m, *Твори майстра ікон з церкви у Лімній та майстра Триморфону з церкви у Здвижені в контексті діяльності риботицького малярського осередку першої половини XVIII ст.* [в:] „Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького”, 2014, № 10 (15), с. 68–78.

³ Перелік церков колишнього Старосамбірського, а також Судово-Вишнянського, Ясельського, Дукельського та Самбірського деканатів, де були зафіксовані візитаторами у 1750–1760-х рр. риботицькі твори подала дослідниця М. Новацка, налічивши 38 храмів у яких згадано ікони, інколи цілі іконостаси та вівтарники риботицької роботи. Див.: J. N o w a c k a, *op. cit.*, s. 42.

рочим та Молитовним ярусами⁴, одна ікона Страшного суду⁵ та п'ять ікон Страстей Христових. З одного боку це може вказувати на меншу популярність цієї техніки у риботицьких малярів, які любили прикрашати свої ікони глибокими різьбленими рамами з позолотою та навіть круглою пластиккою, з другого боку – твори намальовані на полотні швидше піддавалися руйнації, коли їх уже не використовували у храмі, ніж ікони на дошці; таким чином до нашого часу вони просто могли не зберегтися⁶.

Як зазначено, ікон Страстей Господніх намальованих на полотні у манері риботицьких майстрів відомо п'ять. Дві з них зберігаються в Національному музеї Перемиської землі в Перемишлі. Одна датована 1703 р. походить із церкви св. Параскеви у Брусні Новому⁷ (Любачівський повіт, гміна Горинец-Здруй), інша – не має відомого місця походження⁸. Ще одна ікона походить з церкви Зішестя Святого Духа у Великому Вислоку (Сяноцький повіт, гміна Команча), знаходиться в Історичному музею в Сяноку⁹. По одній пам'ятці є в Національному музею в Кракові (ікона, ймовірно, походить із західної Бойківщини¹⁰) та в Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ; походження ікони невідоме)¹¹. З цих чотири ікони відомі в літературі, зокрема, були публіковані з описом іконографії у працях Я. Новацкої¹² та А. Гронек¹³, пам'ятка з НМЛ до наукового обігу введена не була. У публікації увагу насамперед буде приділено малярській манері ікон в контексті творчості риботицьких майстрів та виявленню особливостей виконання цими малярами багатосюжетних композицій Страстей Господніх. Для порівняння залучимо

⁴ Одне походить з церкви в Тополі, зберігається в Музеї Українсько-Руської культури у Свиднику (Словаччина). Інше – у дерев'яній церкві св. Луки в Трочанах (Словаччина).

⁵ Репродукована: V. G r e š l i k, *Ikony Šarišského múzea v Bardejove*, Bratislava 1994, s. 47, 76.

⁶ Також відзначимо, що збереглося біля двох десятків церковних хоругв риботицької манери малярства виконаних на полотні, однак нам не відомі плащаниці цих малярів.

⁷ МРН-118. Розмір 176x192 см.

⁸ МРН-4808. Розмір 133x224 см.

⁹ МНС/S/999. Розмір 245x169 см.

¹⁰ Інв. № XVIII-398. Розмір 179x229 см. В найновішому альбомі Національного музею в Кракові зазначено, що ікона походить з Риботич, однак можливо, автори мали на увазі, що вона риботицької манери малярства. Див.: *Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja ksiąg i Czarotoryskich*, aut. tekstów Z. G o ł u b i e w et al. ; red. całości Katarzyna A. Chmielewska ; przy współpr. Barbary Leszczyńskiej-Cyganik, Kraków 2010, s. 456. В каталозі ікон цього музею авторства Я. Клоєнської ікона подана без відомого місця походження. До музею пам'ятка надійшла 1919 р. як дар Валеріяна Лашкевича. Див.: J. K ł o s i Ń s k a, *Ikony*. Т. I, Kraków 1973, s. 137–140. У монографії А. Гронек ікона під знаком питання пов'язується із церквою Різдва Богородиці в Коростенку (с. Коростенко (Коростно) належало до Старосільського деканату). Див.: А. G r o n e k, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym UkrainiŃsko-Polskiego pogranicza*, Kraków 2007, s. 239.

¹¹ НМЛ I-3526. До музею надійшла 1907 р.

¹² J. N o w a c k a, *op. cit.*, s. 26–43, il. 10, 6.

¹³ А. G r o n e k, *op. cit.*, s. 229–230, 233–234, 237–239.

також ікони на дошці цієї стилістики, яких відомо шість. Одна з них, важлива для нашого дослідження пам'ятка, походить із церкви у Волі Вижній¹⁴ (повіт Кросно, гміна Яслиська). Це єдина підписана риботицьким майстром ікона Страстей Господніх, має дату 1675 р. та сигнатуру маляра Якова, який себе назвав міщанином риботицьким. Інші ікони, на жаль анонімних майстрів, походять відповідно із церков у Висоцьку¹⁵ (Турківський р-н, Львівська обл.), Заліктя¹⁶ (Дрогобицький р-н, Львівська обл.), Котаню¹⁷ (повіт Ясло, гміна Кремпна) та Семенівці¹⁸ (Пустомитівський р-н, Львівська обл.). Риси малярства риботицьких майстрів має також ікона Страстей у церкві архангела Михаїла в Святковій Великій (повіт Ясло, гміна Кремпна). Ікона з Котаня датована 1737 р., є однією із „наймолодших” ікон риботицької стилістики із датою. Приблизно тим часом слід датувати ікони з Семенівки та Заліктя. Ікону з Висоцька за стилістикою малярства можна віднести до останньої чверті XVII ст. Таким чином дві датовані ікони Страстей цієї манери виконання визначають приблизний діапазон творчості риботицьких майстрів, оскільки протягом останньої чверті XVII – першої пол. XVIII ст. твори риботицької стилістики мали найбільше поширення.

З перелічених ікон Страстей Господніх на полотні всі приблизно однакового часу виконання – остання чверть XVII – поч. XVIII ст. Однак пам'ятки відрізняються авторськими почерками та манерою малярства. Три ікони мають схожу манеру виконання, де бачимо легке тональне моделювання, відтворення умовного простору, відносно складну іконографію, запозичену в основній схемі із західноєвропейських та українських гравюр¹⁹. В такій манері намальовано ікону з Великого Вислока, ікону невідомого походження з Національного музею Перемиської землі в Перемишлі та ікону з Національного музею у Кракові. Ікона з Великого Вислока має видовжений по вертикалі формат, що притаманно давнішим українським іконам Страстей Господніх та Страшного Суду XV – XVI ст. Орієнтовно з останньої чверті XVII ст. формат цих творів, частково

¹⁴ Історичний музей в Сяноку MHS/S/1000. Розмір 220x235 см. Іконі Страстей з Волі Вижньої присвячена магістерська праця Я. Новацької захищена 1957 р. Ікона публікована у статті про риботицьке малярство. Див.: J. Nowacka, *op. cit.*, s. 26–43. Також див.: A. Groniek, *op. cit.*, s. 56, 221–222.

¹⁵ НМЛ Кв-13648, і-1977. Розмір 178x217x2,8 см. Репродукована: J. Nowacka, *op. cit.*, il. 9; A. Groniek, *op. cit.*, s. 226.

¹⁶ НМЛ Кв-28451, і-3815. Розмір 196,5x82x2,8 см; 196,5x77x2,8 см (ікона складається з двох частин). Пам'ятка не публікована.

¹⁷ Музей-Замок у Ланцуті. Тепер експонується в наві церкви св. Козьми і Дем'яна в Котаню. Репродукована: J. Giemza, *O sztuce sakralnej Przemyskiej eparchii. Słowem i obrazem*, Łańcut 2006, il. 118–125.

¹⁸ Львівська національна галерея мистецтв. Репродукована: В. Откович, *Українська народна ікона. Альбом*, Львів 2010, с. 84–89.

¹⁹ Дослідженню впливу гравюри на українську іконографію Страстей Господніх присвятила увагу А. Гронек, тому увагу на цьому аспекті ми зупиняти будемо лише там, де це має наукову новизну.

під західноєвропейським впливом, став видовженим по горизонталі. Це не вплинуло на загальну композицію ікон Страстей Господніх, оскільки в обох випадках, як правило, у центрі домінувало Розп'яття з пристоячими, що було удвічі більше, ніж інші сцени, закомпоновані у квадратні чи прямокутні клейма, відділені одне від одного мальованою рамкою.

На іконі з Великого Вислока налічуємо 17 сцен, вони розташовані у ледь видовжених по вертикалі клеймах у п'ять ярусів зверху вниз. Перші два яруси уміщують однакові клейма зі сценами В'їзду Христа в Єрусалим, Тайної вечері, Умивання ніг, Молитви в Гетсиманському саді, Поцілунку Юди (Ув'язнення Христа), Христос перед Анною, Христос перед Каяфою, Христос перед Пилатом (Пилат умиває руки). У двох нижніх ярусах бачимо сцени Бичування та Коронування терновим вінком (зліва), Зняття з Хреста та Покладення до гробу (справа), а між ними більшого розміру Розп'яття з пристоячими. У нижньому ярусі закомпоновано сцени Дороги на Голготу, Прибивання до хреста та дві сцени Воскресіння Господнього: одна у варіанті Зішестя в ад, друга, що замикає загальну композицію, представляє воскреслого Христа над саркофагом. Загалом на іконах Страстей сцени різняться послідовністю розташування, хоча майстри старалися дотриматися хронології євангельських подій. Як бачимо, на творі з Великого Вислока сцени двох верхніх ярусів подані згідно із розвитком подій, читаються зліва направо, далі сюжети розгортаються зверху вниз і вправо, потім йде центральне Розп'яття і далі – сцени правої частини ікони. Замикають розповідь сцени Воскресіння, намальовані внизу справа. Сцени відділені одна від одної цеглясто-брунатними смугами. Підписи до зображення уміщені на тлі клейм, літери великі, написані білилом, доволі каліграфічно. Біля окремих персонажів написані їхні імена. У сцені Христос перед Каяфою вгорі підписаний суддя, окрім того, що уміщено підпис зображення „Приведоша Іса до Кайафа”. Як би не було підпису до цього зображення то сюжет можна було би ідентифікувати як суд в першосвященника Анни, оскільки в сусідньому зліва клеймі, який ідентифікується як суд в Анни (підпис сцени втрачений через потертя та осипи фарбового шару), першосвященника зображено у момент коли він роздирає свої шати. Над ним прочитується перша літера А, очевидно, його імені. З євангельського опису відомо, що сюжет із шатою пов'язаний з Каяфою. Таким чином, виглядає, що майстер переплутав ці два епізоди суду над Христом. У центральній сцені Розп'яття з пристоячими бачимо характерно для ікон риботицької стилістики відтворення умовної архітектури Єрусалима з білими будівлями позаду хрестів Господа та двох розбійників. Хрести розбійників традиційно менші, тут бачимо також підписи їхніх імен Димас та Гестас взяті з апокрифів.

Ікона виконана у світлому холодному колориті, домінує світлий сіро-синій відтінок, яким виконано тло сцен. У композиціях багато світло-сірих та світло-бежевих відтінків, якими намальовано архітектуру, елементи вбрання персонажів. Використано також темну коричнево-вохристу та зелену барви.

Майстер доволі вправно моделює форму тіла та складки тканин світлішими по тону рвучкими лініями. Пропорції постатей правильні. На темному зелено-коричневому поземі намальовано невеликі кущики світліших по тону трав. Контури рисунку підведені темною лінією, що об'єднує та підкреслює загальні силуети. За манерою малярства, способом виконання зображення та колоритом пам'ятка подібна до ікони Страстей 1675 р. майстра Якова з Риботич. При порівнянні авторської манери можна сказати, що твір з Великого Вислока намальований вправнішим майстром. Риботицьку стилістику на цій іконі особливо видає манера малювати лики світлої карнації, округлі з лінійно накресленими рисами, червоними рум'янцями, великими зіницями. Такий же прийом моделювання форми фігур світлішими по тону лініями бачимо на двох іконах тієї ж манери малярства. Це на іконі св. Юрій Змієборець з церкви Різдва Богородиці у Підлісках²⁰ (Мостиський р-н, Львівська обл.) та на іконі, ймовірно цокольній, з іконостасу зі сценою Христос та самаритянка з церкви св. Івана Богослова у Березові (?)²¹ (Старосамбірський р-н, Львівська обл.), що припускаємо намальовані одним майстром. Пам'ятки виділяє вправний рисунок, пластика передана лінією та тонально. Лінія тонка, прецизійна, у деяких моментах дещо експресивна. Характерним є позем з невеликими кущиками трав. Лики та відкриті частини тіла майже білі, практично відсутнє тональне моделювання, риси наведені темною лінією, уста та рум'янці червоні (рум'янці нанесені лінійно). Загальний колорит ікон у порівнянні з іншими творами риботицької стилістики доволі холодний. Ті ж прийоми малярства має ікона св. Дмитрія з церкви св. Дмитрія у Стібному поблизу Перемишля, ікона архангел Михаїл руйнус Сodom з церкви Собору Пресвятої Богородиці у Великополі²² (Яворівський р-н, Львівська обл.) та ікона Різдва Христового з історією дитинства з церкви Успіння Богородиці у Торках²³. За стилістикою малярства ікони слід датувати останньою чвертю XVII ст., саме до цього часу відносимо й ікону Страстей з Великого Вислока. Таким чином серед перелічених ікон Страстей на полотні вона може бути найдавнішою.

²⁰ НМЛ І-1838.

²¹ НМЛ І-3767. В альбомі під редакцією В. Свенціцької та В. Отковича записано, що ікона надійшла з церкви св. Миколая в Буцеві Мостиського р-ну Львівської обл., що не відповідає запису у Книзі вступу та картотеці НМЛ (картка опису цієї пам'ятки укладена 1976 р. та підписана згаданими авторами), де вона зафіксована у групі творів, що надійшли 1913 р. з церкви в Березові на Старосамбірщині. Варто відзначити, що с. Буців знаходиться недалеко від с. Підліски у Мостиському р-ні, що могло б вказувати на діяльність маляра у регіоні Мостиська-Перемишль, однак, нам уточнити деталі надходження ікони до Музею не вдалося. Див.: В. Свенціцька, В. Откович, *Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних майстрів. Альбом*, Київ 1991, іл. 75.

²² НМЛ І-2859.

²³ НМЛ І-3819, НМЛ І-1681. Ікона з Торок репродукована: В. Свенціцька, В. Откович, *op. cit.*, іл. 72.

Ікона Страстей Господніх з Національного музею в Кракові та ікона невідомого походження з Національного Музею Перемишльської землі подібні за композицією та розташуванням клейм, обидві пам'ятки видовжені по горизонталі. Ікона з краківського музею найкраще збережена серед згаданих ікон на полотні. Її п'ять ярусів уміщують 23 сцени. Ікона з перемишльського музею налічує всього 14 клейм, закомпонованих у три яруси, оскільки її нижня частина під Розп'яттям втрачена. На обох іконах центральне Розп'яття з пристоячими розташоване у центрі другого і третього ярусу. Клейма обох ікон також видовжені по горизонталі, причому клейма обабіч Розп'яття є вужчими, ніж клейма верхнього і двох нижніх ярусів. Зважаючи на розмір твору з краківського музею (179х229 см) та ікони з перемишльського музею (133х224 см), можемо прийти до висновку, що вони мальовані за одним взірцем, однак припускаємо, що ікона з перемишльського музею мала лише один ярус клейм під Розп'яттям, оскільки вона має дещо „коротшу” євангельську історію. На обох іконах збігається тематика клейм верхнього ярусу. Це Воскресіння Лазаря, В'їзд в Єрусалим, Тайна вечеря, Умивання ніг, Молитва в Гетсиманському саді. У другому ярусі на іконі з краківського музею бачимо наступні сцени: Воїни попадали зі страху перед Христом, Поцілунок Юди, Христос перед Анною, Христос перед Каяфою. У третьому ярусі на тій же іконі уміщено сцени Христос перед Іродом, Христос перед Пилатом (Пилат умиває руки), Бичування, Юда віддає срібняки і смерть Юди. Нижче у четвертому ярусі: Коронування терновим вінком, Се Чоловік (Пилат вивів Христа на суд юдеїв), Дорога на Голготу (Христос падає під хрестом), Прибавання до хреста, Зняття з хреста. В останньому п'ятому ярусі уміщено: Покладення до гробу, Воскресіння Христове, Зішестя в ад, Жінки мироносиці біля гробу Господнього, Христос з учнями по дорозі в Емаус. На іконі з перемишльського музею у другому ярусі є сцени: Поцілунок Юди, Христос перед Каяфою, Христос перед Іродом, Христос перед Пилатом. Далі внизу сцени: Бичування, Коронування терновим вінком, Пилат умиває руки, Дорога на Голготу. Таким чином на цій іконі є дві сцени Христа перед Пилатом, але немає сцени з наляканими воїнами, Христос перед первосвященником Анною та Юда віддає срібняки, ймовірно, також тут не було сцени Се Чоловік. А. Гронек у реконструкції ікони запропонувала такі сюжети у нижньому ярусі: Прибавання до хреста, Зняття з хреста, Покладення до гробу, Зішестя в ад, Воскресіння²⁴. Зважаючи на сюжети, що йдуть після клейма Дороги на Голготу на іконі з краківського музею, там могли бути й інші зображення. Напевно традиційно мусило бути Зняття з хреста, Покладення до гробу та дві сцени Воскресіння Господнього у різних варіантах. Помітно також, що ікона з краківського музею виконана більш прецизійно. Сцени розділені мальованими цеглястими рамками на яких вгорі уміщено детальні підписи до зображень. Окрім того майстер підписує окремих персонажів, як наприклад у сцені Воскресіння Лазаря бачимо підпис

²⁴ A. Groniek, *op. cit.*, s. 238.

імені Лазаря, а біля його сестер підпис „сестры Лазаревы”. Окремо підписані сплячі апостоли у сцені Молитви Христа в Гетсиманському саді, у сцені Поцілунок Юди напис „Юда” уміщений на вбранні зрадника. У сцені Зняття тіла Христового з хреста на німбах бачимо написи імен Никодима та Йосифа з Ариматеї, а на темному отворі печери напис „гробъ Бжіи”. Можна також сказати, що сцени тут дбайливіше промальовані, більшу увагу відведено деталям, в окремих сценах, як от коронування терновим вінком, зображена більша кількість осіб, хоча професійний рівень виконання обох творів однаковий. Варто також відзначити, що на іконі з перемишльського музею негативні персонажі мають вохристу карнацію, а у Христа та святих колір тіла світлий, майже білий.

Окрім композиції, подібною є іконографія обох ікон. Однотипно вирішено сюжети верхнього ярусу, які різняться незначними деталями. Зокрема, у сцені молитви в Гетсиманському саді Христос на іконі з перемишльського музею обернений ліворуч, на іконі з краківського музею – праворуч. Але на обох іконах сплячий ап. Яків зображений у плащі, що покриває його голову. У творчості риботицьких майстрів були відомі обидва взірці. Таке представлення цієї сцени як на іконі з перемишльського музею бачимо також на пам'ятці з Великого Вислока, а на іконі з Волі Вижньої 1675 р. Христос обернений у молитві так, як на іконі з краківського музею. На обох іконах на полотні однаково представлено сцену Бичування Христа. Центральна сцена Розп'яття з пристоячими виконана за одним взірцем традиційно із двома розбійниками, що прив'язані до своїх хрестів, які меншого розміру, ніж хрест Господній. Однак розбійник, що справа, на іконі з перемишльського музею зображений у старшому віці, на іконі з краківського музею обидва злочинці молоді. У правій частині зображення під хрестом представлено сцену з трьома воїнами, що кидають жереб на хітон Христа. У лівій частині композиції уміщено воїна верхи на коні, який копієм пробиває бік Спаса. На очі вершника струменем падає кров з пробитого Христового боку. Зазвичай у цьому епізоді зображують сотника Лонгина, і так представляють його майбутнє навернення на християнство. Також це може вказувати на апокрифічну історію, згідно з якою сотник мав поганий зір і прозрів у момент, коли на нього впала кров Христова. Однак на іконі з краківського музею напис до сцени не вказує імені воїна „еди" ѿ воень копие" ребра ем' проводоша авне изынде кровь и вода”. Ікона з перемишльського музею такого напису взагалі не має. На цій іконі також бачимо більшу меншу кількість осіб, оскільки на іконі з краківського музею окрім воїна на коні, верхи за ним зображено також юдейську старшину. Варто зазначити, що мотив із воїном на коні у сцені Розп'яття був популярним у творчості риботицьких малярів, оскільки бачимо його також на згаданій вище іконі 1675 р. з Волі Вижньої риботицького майстра Якова, де ця сцена однотипна, а також на іконах з Семенівки та Котаня, де сцени динамічніші. Цю іконографію має ікона Страстей, що знаходиться у наві церкви архангела Михаїла у Святковій Великій, яка подібна до творчості майстра Якова, однак на нашу думку намальована іншим автором.

За взірць цього сюжету риботицьким майстрам могла послужити гравюра з Тріоді Квітної, надрукованої у Києві 1631 р., дереворити якої загалом іконописці часто використовували як прототип. На цій гравюрі окрім інших схожих елементів, також бачимо вершника у лівій частині композиції. Відзначимо, що наскільки вдалося простежити, у XVII – на початку XVIII ст. на українських іконах Страстей лише риботицькі майстри малювали групу старшин юдейських та воїна, що пробиває бік Спаса верхи на коні. Популярним у творчості риботицьких майстрів та й загалом на іконах Страстей того часу був сюжет Прибавання до хреста, який бачимо на усіх перелічених іконах риботицької стилістики (окрім пам'ятки з перемишльського музею, яка понизу обрізана). Також відзначимо особливу увагу до величезної пащі адової у клеймі Зішестя Христа в ад на іконі з краківського музею. Ця паща намальована у лівій частині композиції заввишки з фігуру Христа, який з неї за руку витягає старозавітних праведників на чолі з Адамом. Подібного вирішення цього епізоду на риботицьких іконах ми не знайшли. На цій же іконі так само як на іконі з Великого Вислока у сцені суду над Христом, первосвященик Анна, а не Каяфа розриває свої шати. Не часто на іконах Страстей уміщували сцену Дорога в Емаус, яку бачимо останньою на іконі з краківського музею. Привертає увагу також підпис до цієї сцени: „*гавиства їс інымъ вбразом идѹщи на село*”. Ця сцена представлена також на іконі 1675 р. риботицького майстра Якова з Волі Вижньої, де вона вирішена однотипно, щоправда з іншим традиційнішим підписом, та на іконі 1737 р. риботицької стилістики з Котаня.

Що стосується манери малярства цих ікон, то вона попри подібність іконографії, загальних прийомів стилістики, а саме площинного трактування зображення, колориту, виконання ликів дещо різниться, таким чином ймовірно, ікони все ж мають різних авторів. Варто відзначити, що в таких багатофігурних композиціях як Страсті Христові риботицькі майстри більш упрощено виконували зображення, ніж скажімо на іконах намісного ярусу іконостасу чи загалом на не багатофігурних композиціях. Це можна помітити у творчості згаданого майстра Якова з Риботич. Серед усіх відомих нам творів риботицької стилістики манера автора ікони Страстей Господніх з краківського музею близька до ікони Успіння Богородиці з однойменної церкви у Шептичах (Самбірський р-н, Львівська обл.), а також відповідно до ікони Христа Пантократора з іконостасу цієї ж церкви, який виконаний більш ретельно з тональним моделюванням. Цієї ж манери малярства два невеликі датовані твори з двобічним зображенням, що припускаємо виконані одним майстром. Один з датою 1697 р. є епітафією Стефана Комарницького, на звороті – Собор Богородиці, походить з церкви у Ботелці Вижній (Турківський р-н, Львівська обл.). Другий твір є верхом дарохранильниці із зображенням Старозавітної Трійці, на звороті – Благовіщення Анні та Йоакиму, походить з церкви у Гнилій (Турківський р-н, Львівська обл.). Його фундаторкою була „пані Гануся Либохорська”, про що написано у вкладному тексті на звороті. Ще одна унікальна пам'ятка, що має цей же почерк, – це

мальована заставка з образом Старозавітної Трійці у рукописних Акафістах 1699 р.²⁵ Її унікальність полягає у тому, що засвідчує, що риботицькі майстри займалися також ілюструванням рукописів. Таким чином ці датовані пам'ятки визначають час створення Страстей Господніх з Національного музею в Кракові на кін. XVII ст., а саму ікону можна пов'язати із середовищем цього, на жаль, анонічного майстра.

Ікона Страстей Господніх невідомого походження з перемишльського музею має значне потерття фарбового шару, що утруднює атрибуцію. Як уже відзначено, вона, порівняно із твором з краківського музею, намальована ніби поспішно. Проте риси ликів персонажів, малюнок кистей є подібними на обох творах. Ті ж самі присадкуваті пропорції постатей. Ймовірно, пам'ятки виконані в одному часі наприкінці XVII ст. Ікона з перемишльського музею за авторським почерком подібна до частини іконостасу намальованого на полотні, який складається з Апостольського Моління та пророчого ярусу і знаходиться на вівтарній стіні у дерев'яній церкві св. Луки в Трочанах (Словаччина)²⁶. На обох пам'ятках широкими темними, досить експресивними лініями модельовано складки тканини, подібно вирішено позем, схожа манера малюнку ликів. Можна висловити припущення про спільне авторство обох творів.

Дві інші ікони Страстей Господніх на полотні відрізняються від згаданих вище творів графічною манерою подачі. Одна з них – пам'ятка 1703 р. з церкви св. Параскеви у Брусні Новому з вкладним текстом: „справилъ сню стрѣтъ хвѣ блгородны" рабѣ ѳжи иванѣ бѣланѣ со жено своєю тативною за свое дшевное спїне и за преставших родичовѣ своихъ аџг". Своєю аж надто графічною манерою виконання зображення ікона дещо „випадає” з кола творів збережених підписних робіт риботицьких майстрів, проте характерні риси стилізації, виконання ликів, малюнку одяжі, дозволяють пов'язати її з цим осередком. За графічною манерою виконання зображення ікона нагадує підкольорований дереворіз. Тут домінує чорна лінія, що окреслює рисунок, подекуди орнаменти маляр виконує білою лінією. Композиції мають світле тло кольору незагрунтованого полотна, на якому постаті сприймаються контрастно. У колориті домінує вохра червона, якою виконано більшість деталей зображення, зокрема й частину німбів, та зелено-сірий відтінок. Виділяється площинна декоративна стилізація композицій, проте від пристоячих у сцені Розп'яття намальовано падаючі тіні.

Пам'ятка має видовжений по горизонталі формат, однак клейма витягнуті по вертикалі. Її загальна композиція складається із 21 сцени, закомпонованої у чотири яруси. У верхньому ярусі бачимо Воскресіння Лазаря, В'їзд Христа в Єрусалим, Тайну вечерю, Умивання ніг. У другому ярусі – Молитва

²⁵ Репродукована: *Inwentarz rękopisów Biblioteki kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu*, oprac. A. Kaszlej, Warszawa 2011, il. 18.

²⁶ Моління репродуковане: V. Grešlik, *Ikony 17. storočia na Východnom Slovensku*, Prešov 2002, s. 47, il. 10; II. I (на кольоровій вклейці).

в Гетсиманському саді, Налякана сторожа, Поцілунок Юди, Христос у Каяфи. У центрі першого і другого ярусу вміщене більшого розміру Розп'яття з пристоячими. У третьому ярусі зображено наступні сцени: Христос в Ірода (Христос в Капернаумі), Христос в Пилата (Пилат умиває руки), Бичування, Коронування терновим вінком, Дорога на Голготу, Прибивання до хреста. В останньому четвертому ярусі бачимо сюжети: Юда віддає срібняки і смерть Юди, Відречення Петра (Петро гріється біля вогнища), Воїни кидають жереб на хітон Спаси, Зняття з хреста, Поцілунок Юди, Зішестя Христа в ад. Сцени розділені мальованою білою рамкою, на тлі якої по вертикалі закомпонована хвиляста лінія, а по горизонталі підписи до сцен. Підписи не вирізняються каліграфією, виконані досить схематично. У верхньому ярусі написи до двох лівих сцен уміщено на тлі композицій, дві сцени, що справа, без підписів. Вкладний текст написано обабіч тіла розп'ятого Спасителя над головами пристоячих Богородиці та св. Івана, що є не традиційно. Також відзначимо, що сцени трьох верхніх ярусів є типовими для ікон роботницької стилістики. Рідкісним є зображення у нижньому ярусі окремого клейма із воїнами, що кидають жереб на хітон Христа; як правило, ця сцена входила до клейма із Розп'яттям Господнім. Таке її представлення в окремому клеймі бачимо також на іконі 1675 р. з Волі Вижньої роботницького маляра Якова, що свідчить, що в цьому осередку був відомий такий взірець. Також у нижньому ярусі ікони з Брусна Нового, ймовірно як протиставлення поведінки двох апостолів, бачимо поруч дві сцени: в одній Юда віддає срібняки і вішається, в другій – ап. Петро відрікається Спаси. Знову ж таки подібне розташування цих сцен є на згаданій іконі з Волі Вижньої, тут однак в одному клеймі зображено відречення Петра (також як епізод зі служницею), а в другому – каяття ап. Петра і смерть Юди. Варто звернути увагу, що на іконі з Брусна Нового майстер оригінально підписав двох розбійників у сцені Розп'яття: **блго разбѣмны" дикманъ і нецнотливы геста**. Тіло того розбійника, що не покався, на знак його гріховності, намальовано темнішим кольором, ніж інших персонажів. Прототипом іконографії Розп'яття з пристоячими на цій іконі є гравюра з Євангелія 1636 р. львівського друку, де також під хрестом уміщено чотири особи: Богородицю та Марію Магдалину (зліва) і св. Івана та сотника Лонгина (справа).

Подібну графічну манеру виконання зображення має також ікона Страстей Господніх з церкви у Скольому (Львівська обл.)²⁷. Вона намальована на дошці, у другій пол. XVII ст. За манерою виконання пам'ятка має риси ранньої роботницької стилістики. Це стосується загальної композиції, малюнку постатей, рис ликів, орнаменту на обрамленні. Її загальна композиція може бути прототипом до ікони з Брусна Нового, оскільки на обох пам'ятках бачимо центральну сцену Розп'яття з пристоячими у центрі верхніх першого і другого ярусів. Ікона зі Скольного має однак видовжений по вертикалі формат, а її бічні клейма видовжені

²⁷ НМЛ І-2278. Репродукована: В. Свенціцька, В. Откович, *op. cit.*, іл. 57.

по горизонталі, відповідно обабіч Розп'яття закомпоновано лише по одній сцені, а під ним йдуть ще три яруси сюжетів. Загальна кількість сцен – 17. Подібно уміщено підписи до сцен чорними літерами на білих стрічках вгорі над клеймами. Схожою є іконографія центральної сцени Розп'яття з пристоячими. Таким чином, на нашу думку, обидві ікони треба враховувати при розгляді стилістики малярства риботицьких майстрів, втім, оскільки, не диспонуємо підписними творами цих малярів, атрибуція залишається гіпотетичною.

Ікона Страстей Господніх з НМЛ, як уже зазначено, має ту ж графічну манеру виконання. Пам'ятка відрізняється колоритом, оскільки тут домінує світло-синій колір, яким виконано тло та окремі елементи вбрання і активний оранжевий колір, яким виконано деталі архітектури та частини одягу персонажів. Широка чорна лінія окантовує рисунок, нею ж окреслено всі основні елементи зображення. Німби, стіни будівель, карнація персонажів біла, лише лінійно позначено риси. Сцени відділені одна від одної широкою білою мальованою рамкою, підкресленою чорними лініями. До окремих сцен вгорі на обрамленні уміщено короткі чорні підписи. Ця ікона, на відміну від пам'ятки з Брусна Нового, збережена гірше, правий край її полотнища обірваний із втраченою частиною зображення. Полотнище первісно, очевидно, було витягнуте по вертикалі. Композиція ікони складається із шести ярусів по вертикалі. У центрі третього і четвертого ярусів уміщене завбільшки з два клейма Розп'яття з пристоячими. Клейма ледь видовжені по горизонталі. У першому ярусі бачимо наступні сюжети: В'їзд в Єрусалим, Моління в Гетсиманському саду, Тайну вечерю за якою, припускаємо, була сцена Умивання ніг апостолам. У другому ярусі зображено: Христос на суді в Анни (?), Христос на суді в Каяфи, Христос перед Пилатом (?). Ці сцени не мають підписів, останнє клеймо у правій частині втрачене. У третьому ярусі першу сцену точно ідентифікувати складно. Вона має зображення Спаса оголеного у пов'язці на стегнах перед воїнами зі списами. Справа композиції на тлі білого будинку намальований юнак з німбом у вохристій туніці, очевидно, св. Іван Богослов. Під цією сценою зображено Коронування терновим вінком (у цих двох ярусах, сцени, що справа від Розп'яття втрачені). У п'ятому ярусі представлено: Христос перед хрестом на Голготі (?), Прибивання до хреста, у наступній сцені бачимо воїнів у лівій частині композиції і фрагмент Христового німба у центрі, інші деталі зображення втрачені. Ймовірно це Дорога на Голготу, оскільки саме так стоячи представлено Спаса у цій сцені на іконі з Брусна Нового, при тому Його німб попадає у центр композиції клейма. В останньому нижньому ярусі зображено: Оплакування Христа, Жінки-мироносиці біля гробу Господнього, в правому клеймі помітно зображення двох постатей за столом, що може бути фрагментом сцени Юда віддає срібняки. Варто відзначити, що у сцені Прибивання до хреста виділяється активним оранжевим одягом св. Іван Богослов. На іконі з Брусна Нового у цій сцені бачимо окрім Івана Богослова також Богородицю і жінку-мироносицю, а на іконі Страстей з краківського музею цих осіб у цій

сцені немає. У клеймі Розп'яття ікони з НМЛ представлено найменшу кількість пристоячих з усіх творів риботицької стилістики. Тут зліва зображено лише Богородицю, справа традиційно св. єв. Івана та сотника Лонгина. Натомість декоративно потрактовано умовну архітектуру Єрусалима з білими будівлями з оранжевими верхами та активним лінійним декором та, що особливо дивно, поземом, який тут показаний як підлога поділена на квадрати.

Попри схожі прийоми зображення, ікона з Брусна Нового та ікона невідомого походження з НМЛ мають різних авторів. На підставі схожої манери виконання з іконою 1703 р. з Брусна Нового пропонуємо датувати пам'ятку з НМЛ кін. XVII – поч. XVIII ст. На нашу думку, з автором Страстей з НМЛ можна пов'язати невелику овальної форми двобічно мальовану ікону Благовіщення Богородиці / Хрещення Христа невідомого походження²⁸. Пам'ятка виконана в подібній графічній лапідарній манері і має таке ж моделювання ликів видовженої форми із характерно потрактованою верхньою губою, що виступає, рівним носом із своєрідною лінією ніздрі. Ікона має декоративне ажурне різьблене обрамлення, симетричне відносно вертикальної і горизонтальної осі. На невеличких медальйонах вгорі намальовані персоналізовані сонце і місяць, що характерно для іконографії церковних хоругв риботицької стилістики. Таким чином це ще один аргумент пов'язання творів із середовищем риботицьких майстрів.

Графічна манера іконопису, що нагадує дереворити, була доволі розповсюджена у тому часі, і не тільки серед майстрів, що працювали у манері риботицького малярства. Схожу манеру зображення, зокрема, малюнку ликів має невелика ікона на дошці Богородиця Мати Милосердя з церкви Різдва Богородиці у Тур'ї (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)²⁹, графічний прийом виконання зображення має ікона В'їзду Христа в Єрусалим поч. XVIII ст. з церкви архангела Михаїла в Сухому Потоці (Сколівський р-н, Львівська обл.)³⁰, а також комплекс ікон 1720–1730-х рр. з цієї церкви і з церкви у Молдавському маляра Марка Шестаковича³¹.

Немає інформації про те, чи риботицькі майстри займалися некнижковими дереворізами³², що від середини XVII ст. набувають популярності у середо-

²⁸ НМЛ І-1970. Ікона надійшла 1918 р. від митрополита Андрія Шептицького. Репродукована: Р. Косів, *Ікони з двобічним зображенням зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького (призначення, іконографія та художні особливості)* [в:] „Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького”, 2010, № 7 (12), с. 141.

²⁹ НМЛ. Репродукована: В. Свенціцька, В. Откович, *op. cit.*, іл. 80.

³⁰ НМЛ. Репродукована: *Ibidem*, іл. 70.

³¹ НМЛ. Вісім ікон майстра репродуковано: *Ibidem*, іл. 85-93.

³² Припущення про те, що риботицькі майстри виготовляли ксилографури зробила В. Свенціцька, а вслід за нею О. Шпак. Ще припущення опирається на тому, що риботицькі ікони мали графічний характер, однак поки що жодного підтвердження цієї гіпотези немає. Див.: В. Свенціцька, *Українська народна гравюра на дереві в збірці Львівського музею українського мистецтва* [в:] *Народна картинка XVII – XIX століть: Матеріали та дослідження*, науч. ред. М. Алексеєва, Е. Мишина, Санктпетербург 1996, с. 32; О. Шпак, *Українська народна гравюра XVII–XIX століть*, Львів 2006, с. 42.

вищі українських вірних і стають різновидом тиражованої, так званої народної гравюри, але, очевидно, що такі дереворізи були їм відомі. В окремих випадках ці гравюри могли бути підкольорованими, в один чи більше кольорів. Ікона Страстей Господніх з Брусна Нового та ікона невідомого походження з НМЛ, на нашу думку, виконані під значним впливом подібних дереворізів. Не можемо обґрунтовано ствердити, що вони виконані у Риботичах, однак відносяться до творів, що мають риси риботицької стилістики.

Відомо, що у XIX ст., точніше від 1830-х рр. осередок народної гравюри функціонував у Плазові на Любачівщині, де була родинна майстерня (батько і син) Кострицьких, у якій виготовляли дереворізи. Ймовірно, у Плазові діяла також іконописна майстерня, оскільки збережені церковні хоругви та ікони виконані у манері авторів дереворізів із Плазова, а на одній із хоругв з датою 1839 р. знаходимо ім'я маляра – Івана Кострицького³³. Також немає інформації чи осередок народної гравюри функціонував раніше у Плазові і чи там до XIX ст. були майстри іконопису. Варто вважати, що попри велику кількість майстрів іконопису в Риботичах в останній чверті XVII – першій третині XVIII ст., ймовірно, в інших недалеких містечках як-от Ліську, Мостиськах, Плазові, зрештою Перемишлі також були малярі-іконописці. Популярна манера риботицького малярства могла надихати й інших авторів, які малювали подібно, і збували свої твори на ярмарках та у відпустових місцях. Таким чином велика кількість творів риботицької стилістики не обов'язково мусила бути намальована у Риботичах. Подібність малярської манери, використання однакових прорисів, а також мала кількість підписів на іконах цієї стилістики може також вказувати на спільне авторство. Це підтверджує напис на іконі Апостольського Моління з церкви в Котаню³⁴, яке, як вказано у підписі, виконав маляр Тимотей з Риботич зі швагром 1673 р. Таким чином така спільна робота утруднює атрибуцію пам'яток риботицького осередку, які часто виконані за одними прорисами. Як засвідчують прізвиська майстрів Свідерчаків та Хронов'ятів з Риботич традиція іконописного мистецтва цього осередку передавалася з покоління в покоління³⁵. На жаль, дуже мало підписних робіт риботицьких майстрів збереглося до нашого часу. На віцілих іконах відомо про чотирьох різних авторів. Це вже згаданий маляр Яків³⁶, який працював орієнтовно в 1670–1690-х рр. Маляр Тимотей „зі швагром”, який працював у 1670-х рр. і можливо був одним із старших майстрів цього осередку; його творча діяльність могла розпочатися ще у середині XVII ст., про що свідчить стилістика Моління 1673 р. з Котаня. На іконах намісного ярусу іконостасу з церкви в Чертежі коло Сянока залишив підпис

³³ З цим маляром пов'язуємо ще кілька церковних хоругв та ікон на дощці і полотні. Див.: Р. Косів, *Українські хоругви*, Київ 2009, с. 292–293.

³⁴ Музей-Замок у Ланцуті.

³⁵ Дет. див.: Р. Косів, *Твори майстра ікон...*, *op. cit.*, с. 68–71.

³⁶ Згаданого маляра Якова з Риботич можна ототожнити з майстром Яцентієм, про якого є згадка у документах самбірського суду за 1678 р.

та дату 1701 р. маляр Іван Крулицький з Риботич³⁷, і „наймолодшим” за підписами на іконах майстром цього осередку був Іван Середиський, який працював у 1720-х рр.³⁸ Імена майстрів написані на іконах рідко співпадають із згадками про них в архівних документах. Загалом за документами другої пол. XVII³⁹ – першої третини XVIII ст. налічується 10 імен риботицьких малярів⁴⁰, про яких не маємо інформації на збережених творах; таким чином не відомо, яким був їхній авторський почерк.

Отож, представлені ікони Страстей Господніх на полотні об’єднуються спільною стилістикою зображення, однак мають різні авторські почерки, що знаходять аналоги із іншими іконами на дошці або полотні цієї манери малярства, які розглянуті у дослідженні. На підставі датованих ікон на дошці подібної стилістики вдалося уточнити виконання ікон Страстей на полотні та виокремити пам’ятки, що гіпотетично створені тим самим майстром. Сподіваємося, що проведене дослідження стане ще одним штрихом до комплексного опрацювання теми „риботицького малярства”, яке мало найбільшу популярність наприкінці XVII – у першій пол. XVIII ст. у лемківських та бойківських церквах.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрович В., *Нові дані про риботицький малярський осередок другої половини XVII ст.* [в:] „Народна творчість та етнографія”, 1992, № 1, с. 59–63.
- Голубець М., *Начерк історії українського мистецтва*, ч. 1, Львів 1922.
- Драган М., *Українська декоративна різьба*, Київ 1970.
- Думан Т., *Кивот останньої чверті XVII ст. з церкви Воздвиження Чесного Хреста у Дрогобичі* [в:] *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Третє читання*, Львів 2010, с. 244–283.

³⁷ Ці ікони, на жаль, частково перемальовані. Репродуковані: *Ikona Karpacka. Album wystawy w Parku Etnograficznym w Sanoku*, tekst Czajkowski J., Grzadzela R., Szczepkowski A., Sanok 1998, il. 95–96.

³⁸ Р. Косів, *Малярська спадщина...*, *op.cit.*

³⁹ Одним із старших майстрів цього осередку ім’я якого відоме за архівними документами є маляр з Риботич Михайло, який працював у середині XVII ст. Див.: W. Aleksandrowicz, *Rybotycki ośrodek...*, s. 346. У поминальнику лаврівського монастиря за 1672 р. є нотатка про ієродиякона Ісайю Герасимовича, іконописця обителі Лаврів з Риботич. Див.: М. Голубець, *op. cit.*, с. 201; М. Драган, *op. cit.*, с. 98. Це свідчить про те, що риботицький осередок малярства функціонував принаймні з середини XVII ст. і серед його вихідців були духовні особи. В. Александрович навів важливу інформацію про риботицького маляра Васька (можливо, Василя Сидоровича), який працював у 1670–1680-х рр., а також маляра Іванка Домбровського з Риботич, що у 1678 р. разом з майстром Яцентієм приїхав на ярмарок до Самбора і зупинилися у місцевого різьб’яра Лелі, де побилися, через що потрапили у судові документи, а також про двох різьб’ярів з Риботич Івана Ляшевича та Іллю, що працювали у другій пол. XVII ст. Див.: W. Aleksandrowicz, *Rybotycki ośrodek...*, *op. cit.* s. 347–349.

⁴⁰ Р. Косів, *Твори майстра ікон...*, *op. cit.* с. 68–71.

- Жолтовський П., *Станковий живопис (друга половина XVII та XVIII ст.)* [в:] *Історія українського мистецтва в шести томах*, т. 3, Київ 1968.
- Жолтовський П., *Український живопис XVII–XVIII ст.*, Київ 1978.
- Косів Р., *Церковні хоругви „риботицької роботи”* [в:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodki-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku*, Łańcut 2003, s. 236–252.
- Косів Р., *Українські хоругви*, Київ 2009.
- Косів Р., *Ікони з двобічним зображенням зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (призначення, іконографія та художні особливості)* [в:] „Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького”, 2010, № 7 (12).
- Косів Р., *Маялярська спадщина майстра Івана Середиського з Риботич* [в:] „Апологет. Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. Богословський збірник Львівської духовної семінарії”, Львів 2012, № 32–33, с. 112–120.
- Косів Р., *Твори майстра ікон з церкви у Лімній та майстра Триморфону з церкви у Здвижені в контексті діяльності риботицького маялярського осередку першої половини XVIII ст.* [в:] „Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького”, 2014, № 10 (15), с. 68–78.
- Моздир М., *До питання про „риботицьку” ікону та її ареал* [в:] „Мистецтвознавство’01”, Львів 2002, с. 35–38.
- Откович В., *Твори риботицької народної школи маялярства на Україні, у Словаччині та Румунії* [в:] *Українське мистецтво у міжнародних зв’язках. Дожовтневий період*, Київ 1983, с. 90–96.
- Откович В., *Колекція ікон риботицьких мастеров из ЛМУИ* [в:] *Памятники культуры. Новые открытия*, 1985, с. 323–333.
- Откович В., *Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.*, Київ 1990.
- Откович В., *Риботицький осередок ікономалювання* [в:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła-twórcy-ośrodki-techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 295–315.
- Откович В., *Твори риботицької народної школи маялярства на Україні, у Словаччині та Румунії* [в:] *Мистецтво – вічна загадка*, Львів 2010, с. 83–94.
- Откович В., *Українська народна ікона*. Альбом, Львів 2010.
- Свенціцька В., Откович В., *Українське народне маялярство XIII–XX століть. Світ очима народних майстрів*. Альбом, Київ 1991.
- Свенціцька В., *Украинская народная гравюра на дереве в собрании Львовского музея украинского искусства* [в] *Народная картинка XVII – XIX веков: Материалы и исследования*, науч. ред. М. Алексеева, Е. Мишина, Санктпетербург 1996.
- Шпак О., *Українська народна гравюра XVII – XIX століть*, Львів 2006.
- Aleksandrowicz W., *Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII wieku* [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1994, T. 2, s. 341–350.
- Biskupski R., *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku* [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1994, т. 2, s. 351–370.
- Biskupski R., *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie* [w:] „Polska sztuka ludowa”, 1986, s. 153–174.

- Giemza J., *O sztuce sakralnej Przemyskiej eparchii. Słowem i obrazem*, Łańcut 2006.
- Grešlik V., *Ikony Šariškeho múzea v Bardejove*, Bratislava 1994.
- Grešlik V., *Ikony 17. storočia na Východnom Slovensku*, Prešov 2002.
- Gronek A., *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym Ukraińsko-Polskiego pogranicza*, Kraków 2007.
- Ikona Karpacka. Album wystawy w Parku Etnograficznym w Sanoku*, tekst Czajkowski J., Grzadziela R., Szczepkowski A., Sanok 1998.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki kapituły Grekokatolickiej w Przemyślu*, oprac. A. Kaszlej, Warszawa 2011.
- Kłosińska J., *Ikony*. T. I, Kraków 1973.
- Kurpiak W., *Sygnowany ikonostas szkoły rybotyckiej* [w:] „Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku”, 1968, № 7, s. 56.
- Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja ksiąg Czartoryskich*, aut. tekstów Z. Gołubiew et al.; red. całości K. A. Chmielewska; przy współpr. B. Leszczyńskiej-Cyganik, Kraków 2010.
- Nowacka J., *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach* [w:] „Polska sztuka ludowa”, 1962, № 1, s. 26–43.
- Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*, Wrocław 1973.

ICONS OF CHRIST'S PASSION ON CANVAS PAINTED IN THE MANNER OF RYBOTYCHI ARTISTS

The thesis studies five icons of Christ's Passion painted on canvas in the manner of artists from the town of Rybotychi. It traces the role of iconpainting on canvas among Rybotychi painters. To compare the manner of iconpainting, icons of Christ's Passion on wood were examined, including one with the signature of master Jakiv from Rybotychi dated 1675. It is the only icon of that iconography and manner with the author's signature. On the basis of its manner and iconography, an icon from the village of Velykyj Vyslok was dated to the last quarter of the 17th century. Stylistic parallels between this icon and a few other icons on wood were traced. The shape of the canvas and iconography of two icons of unknown origin (from the National Museum in Krakow and the National Museum in Peremyshl) show that Rybotychi masters used common patterns, although these icons were painted by different authors. Based on the similarity of the icon from Krakow museum to Rybotychi icons from the end of the 17th century it was dated to the same time. The other two icons of Christ's Passion on canvas feature a graphic manner similar to the popular local woodcuts of the time. Based on a 1703 icon from Brusno Nove village, the painting of an icon of unknown origin from the National Museum in Lviv was narrowed to the end of the 17th – beginning of the 18th centuries.

Key words: icons of Christ's Passion on canvas, 17th century iconpainting, Rybotychi manner, iconography, stylistic of painting.