



УДК 7.046.3:27-565.7(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.01.159>

ТВОРЧА СПАДЩИНА МАЙСТРА ТРЕТЬОЇ ЧВЕРТІ XVI ст. ЧИНУ «МОЛІННЯ» З БОРТНОГО НА ЛЕМКІВЩИНІ

Марта ФЕДАК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8836-8955>

здобувачка Інституту народознавства НАН України,
молодша наукова співробітниця, Національний музей
у Львові імені Андрея Шептицького,
пр. Свободи, 20, 79008, м. Львів, Україна,
e-mail: marta_fedak@yahoo.com

Аналізуються твори, які за своєю малярською манерою належать до автора чину «Моління» з Бортного. Цей майстер вважається основоположником одного із найбільших стилістичних напрямків другої половини XVI ст. відомого у літературі як «кола майстра ікони «Преображення Господне» з Яблунева.

Метою статті є висвітлити творчий спадок майстра чину «Моління» з Бортного.

Актуальність заявленої теми зумовлена потребою систематизації пам'яток українського іконопису за малярською манерою окремих майстрів чи художніх осередків.

Проблематика дослідження полягає у тому, що хоча окремі твори майстра чину «Моління» з Бортного не раз піддавались оглядам та дискусіям, все ж увесь доступний матеріал залишався не повністю систематизованим та атрибутованим. Діяльність цього анонімного майстра часто отожднюється з автором ікони «Преображення Господне» з Яблунева. Попри різні спроби охарактеризувати його малярську манеру, й досі не було виділено тих творів, які гіпотетично належать автору Молінного ряду з Бортного.

Об'єктом дослідження є іконописні твори, що відповідають малярській манері названого майстра, а предметом — їх художньо-стильові та іконографічні особливості. Основними методами при опрацюванні пам'яток стали методи стилістичного та формального аналізу. А за допомогою іконографії та іконології було розглянуто особливості трактування сюжетів та схем.

Ключові слова: ікона, іконографія, стилістика, малярський осередок, майстер чину «Моління» з Бортного, коло майстра ікони «Преображення Господне» з Яблунева.

Marta FEDAK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8836-8955>

Fellow Researcher of the Ethnology Institute
of the National Academy

of Science of Ukraine,

National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytsky,

20, Svobody av., 79008, Lviv, Ukraine,

e-mail: marta_fedak@yahoo.com

CREATIVE HERITAGE OF THE MASTER OF THE DEESIS ROW PAINTING OF THE THIRD QUARTER OF THE 16TH CENTURY FROM BORTNE IN THE LEMKO REGION

Introduction. The article considers the creative heritage of the master of the Deesis row painting from Bortne as one of the representatives of the painting center of the second half of the 16th century. The relevance of the topic is stipulated by the need to systematize the monuments of Ukrainian icon-painting by the painting manner of specific masters or art centers.

Problem Statement. In spite of the fact that specific works by the master of the «Deesis» row from Bortne have been subjected to reviews and discussions many times, still the material available remains fully unsystematized and non-attributed. The activity of this anonymous master is often associated with the author of the icon «Transfiguration» from Yabluniv. In spite of different attempts to characterize his painting manner, the works that hypothetically belong to the author of the «Deesis» row from Bortne have not yet been identified.

The Purpose of the article is to systematize the icons in which the manner of the master of the «Deesis» row from Bortne has been traced. *The object* of the research is iconic works corresponding to the painting manner of the above master. *The subject* is their specific artistic and stylistic as well as iconographic features. The core *methods* in monument processing are stylistic and formal analysis methods. And special features in the interpretation of the plots and schemes have been considered on the basis of iconography and iconology.

Results. While stylistic and painting characteristics of the icon of «Deesis» from Bortne were taken as the basis, other works performed in the related manner have been identified. 12 monuments have thus been identified.

Conclusion. The icons considered, which are referred by us to the creative heritage of the master of «Deesis» from Bortne, are marked with a specific painting manner. All these works were found in the territory of modern Poland and one — in Slovakia. That may well point to the fact that the creativity of this painting center was possibly launched in the Lemko region. According to the artistic and iconographic characteristics of the icons, they are dated the third quarter of the 16th century, probably, the 60ies. Since the icons by the master of «Deesis» from Bortne preceded the creativity of other masters, it is him who should be considered the founder of the new stylistic movement which was further developed and creatively interpreted by the master of icon «Transfiguration» from Yabluniv.

Keywords: icon, iconography, stylistics, painting center, master of the «Deesis» row from Bortne, circle of the master of icon «Transfiguration of the Lord» from Yabluniv.

Вступ. В історії українського церковного малярства період другої половини XVI ст. знаменується як завершальний етап його формування у візантійських традиціях. З того часу зберіглась велика кількість іконописних творів, більшість з яких можна класифікувати за окремими майстрами чи малярськими осередками. Одна із найбільших груп ікон умовно названа як «коло майстра ікони «Преображення Господнє» з Яблунова». Твори цієї стилістики, з яких нам відомо 106 збережених, в часовому діапазоні охоплюють півстоліття та належать до різних поколінь майстрів — як фахових, так і провінційних. На прикладі ікон простежуються особливості українського іконопису у його перехідному періоді від традицій візантійських до західноєвропейських. Характерною особливістю пам'яток цього кола стало уподібнення краєвиду до Карпатського ландшафту, а також використання на одязі хрещатої орнаментики, що нагадує національну вишивку.

У дослідженні кола цих пам'яток важливою є їх систематизація за почерком окремих майстрів, де, як правило, іконописці фахового рівня вважають провідними, а нижчого — послідовниками. На означення творів професійного виконання у літературі зустрічаються дві назви, закріплені за майстром «Моління» із Бортного та майстром «Преображення Господнє» з Яблунова. Проблематика полягає в тому, що їх ікони часто ототожнюють, або ж вважають, що це два різні означення для однієї групи пам'яток. Хоча, як показує художньо-стильовий аналіз, зокрема трактування частин тіла, особливості анатомії, типологія, стилізація драперій тощо, тут ми маємо різні малярські манери. До творчого спадку майстра «Преображення Господнє» з Яблунова ми вже частково зверталися [1, с. 675—688]. А тому метою і завданнями заявленої статті є виокремити твори, що відповідають художньому почерку майстра чину «Моління» з Бортного, як одного з найбільш знакових іконописців не лише цьому в цьому осередку, але в історії українського церковного малярства загалом.

Об'єктом дослідження є ікони, що відповідають малярській манері майстра чину «Моління» з Бортного, а предметом — їх художньо-стильові та іконографічні особливості як важливі критерії атрибуції цих ікон. Основними методами при опрацюванні пам'яток стали методи стилістичного та формально-

го аналізів. А за допомогою іконографії та іконології було розглянуто особливості трактування сюжетів та схем.

Аналіз досліджень та публікацій. У дослідженнях, присвячених історії українського іконопису, зокрема другої половини XVI ст., знаходимо чимало згадок про творчість майстра ікони «Моління» із Бортного. Здебільшого ці ікони розглядались у контексті діяльності малярського осередку, зосередженого довкола його програмного твору — ікони «Преображення Господнє» з Яблунова. Однак, усі наявні розвідки мають лише спорадичний характер. А головна проблематика полягає у тому, що за браком комплексного підходу до аналізу ікон вони не були поділені за малярською манерою різних іконописців, які працювали від середини XVI і до початку XVII століття.

Оскільки «Моління» з Бортного належить до музею у Сяноку, то ж основне зацікавлення цією пам'яткою, а тому й іншими творами її анонімно-го майстра, найбільше проявили польські дослідники. Перша і найважливіша публікація, присвячена діяльності майстра «Моління» із Бортного, належить мистецтвознавцю Ромуальду Біскупському [2]. Саме він окреслив зачинателя нового стилю, як «майстер Моління із Бортного останньої чверті XVI ст.». Р. Біскупський розглянув художньо-стильові та іконографічні особливості цього Молільного ряду як показового твору. Також вчений здійснив атрибуцію окремих ікон його майстерні з польських та українських збірок, вказуючи на різні малярські манери, але не виділяючи їх.

Дослідниця Агнешка Гронек присвятила окрему статтю характеристиці стилю ікон кола майстра Моління з Бортного, якого ототожнює з майстром яблунівського «Преображення» [3]. Авторка перераховує більшість відомих ікон цієї стилістики, однак не систематизує їх за малярської манерою. Вона доходить висновків про те, що праці кола майстра Моління з Бортного є прикладом поєднання східних стилістичних рис, що йдуть з північної Молдавії та західних, запозичених з місцевих католицьких церков [3, с. 473].

Основна частина. Ікони, які ми відносимо до стилістики майстра чину «Моління» з Бортного, за часом виконання випереджають твори автора яблунівського «Преображення». За рядом художніх та іко-

нографічних характеристик їх датування припадає приблизно на третю чверть XVI ст., а це, приблизно, 60-ті роки. Це свого часу вказала провідна дослідниця Віра Свенціцька [4, с. 18—19]. Натомість датування ікон майстра «Преображення Господнє» з Яблунева є дещо пізнішим, приблизно 1580-ті рр.

Високий рівень виконання цих творів відносить їх до кращих зразків українського церковного малярства за всю його історію. Твори цієї групи наділені як індивідуальною манерою свого майстра, так і узагальненими рисами, що органічно пов'язує їх з тогочасним періодом іконопису. В них ще не настільки виразно простежуються тенденції реалістичного трактування навколишньої дійсності та фольклоризації образу, як це спостерігаємо у творчості автора яблунівського «Преображення» та інших майстрів його кола. Однак, на прикладі ікон, які ми відносимо до творчості майстра чину «Моління» з Бортного, можемо говорити про нову художньо-образно мову, притаманну для перехідного періоду церковного малярства, що розпочався від середини XVI ст. Промовистим у цьому плані є характеристика лків персонажів з виразним проникненням індивідуалізованих рис. Карнація світла, об'єми підкреслено білильними движками. У поставах та жестах спостерігається відхід від умовності та схематичності. Постації підкреслено видовжених пропорцій окреслені чіткими геометричними лініями, що особливо помітно у яскравому укладі бганок одягу. Саме у способі драпірування одягу спостерігається певна особливість, яка, за спостереженням Р. Біскупського, має відгомін давніх традицій з мозаїки Софії Київської [2, с. 37]. Колористика творів здебільшого зберігає традиції попередніх століть, ще не надто втрачаючи свою яскравість. Палітра побудована на локальних кольорах, однак тут присутні тональні переходи та білильні висвітлення.

Порівняно з іконами, які ми відносимо до авторства майстра яблунівського «Преображення», ікони майстра «Моління» з Бортного вирізняються делікатнішим рисунком, витонченішою пластикою форм та витягнутими пропорціями. У літературі знаходимо також твердження про стилістичну спорідненість з творами майстра з церкви Різдва Богородиці в селі Ліковате [5, с. 21—22]. Однак, тут не зазначено конкретно майстра з Бортного, але згадано автора ікони «Спас у славі» зі Шклярів, який міг працюва-

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 1 (175), 2024



Іл. 1, 1а, 1б. Чин «Моління», третя чверть XVI ст., с. Бортне Горлицького повіту Малопольського воєводства. ІМС, МНАС

ти разом з майстром з Ліковате. Таке припущення є цілком слушне, бо вказує на спільні витoki малярської традиції. Однак, як показує аналіз пам'яток, майстер «Моління» з Бортного пішов своїм шляхом започаткувавши окремий стилістичний напрям.

До творчого доробку майстра «Моління» з Бортного належить дванадцять пам'яток (враховуючи три частини «Моління» і три частини «Розп'яття з пристоячими»). Цілком можливо, що над групою цих творів у спільній малярській манері могло працювати кілька іконописців. Чин «Моління» з церкви свв. Косьми і Дем'яна с. Бортного Горлицького повіту Малопольського воєводства (тепер — Польща) прийнято вважати найпоказовішим твором (іл. 1, 1а, 1б). «Моління» привертає увагу своєю вишуканістю

форм переданих художньо-образною мовою віртуозного іконописця. За словами патріарха Яреми, ікона з Бортного є «одним із тих творів, що підносять наше іконописне малярство (здавалось би, провінційне) на рівень найкращих іконописних шкіл» [6, с. 164].

Пам'ятка збереглась повністю у трьох частинах: Пентаморфон та права частина належить до Історичного музею у Сяноку (Польща); ліва — до музею народної архітектури у Сяноку (Польща). Центральна була передана з музею Товариства Лемківщини у Сяноку у 1931 р., а права надійшла з відти ж у 1933 р. Натомість ліва частина була перенесена з церкви до музею у 1962 р., а згодом у 1970 р. оформлена як депозит [7, с. 122].

Ікона з Бортного демонструє один із варіантів цієї іконографії, що набув поширення від середини XVI ст. [8, с. 59]. У Пентаморфоні по центру зображено на троні Христа та архангелів Михаїла і Гавриїла обабіч, які ледь заходять за спинку трону. За ними стоять Богородиця та Іван Предтеча. У редакції ранішого часу найчастіше зустрічається варіант, де поряд Спаса стояли Предтеча і Богородиця, а за ними вже архангели.

Новим на іконі з Бортного постає трактування образу Спаса, який зображений світловолосим та зодягнутим у світлу одіж — світло-охристий хітон та світло-брунатний гіматій густо прорисований асистом. Такий варіант став характерним саме для цього малярського осередку, а також для згаданого кола пам'яток майстра з Лісковате та частково кола майстра Федуска. Поза тим домінував варіант із синьо-червоною барвою одіжі, що вказувала на дуалізм природи Христа, як це було прийнято у іконографії Пантократора. Світла ж колористика була притаманна для образу Ісуса Христа прославленого після воскресіння як у іконографії «Спас у славі», «Вознесіння» та «Страшний суд».

Постава Спаса є традиційною, де Він правцею благословляє, а у лівій тримає оперте на коліно Євангеліє із текстом: «Прийдіть, благословенні Отця мого...» (Мт. 25:34), що є фрагментом євангельської оповіді про Страшний суд. Трон широкий з півкруглою вигнутою спинкою декорований різьбленими елементами. Христос сидить на двох подушках-катизмах, а ноги оперті на прямокутний підніжок.

Архангели зображені із зерцалами та жезлами. В обидвох гіматії відкинуті на одному плечі у сформо-

ваний валик, а іншим кінцем перекинуті петлею з під руки. Такий спосіб укладу гіматія використовували й інші майстри-послідовники цього кола. Ця своєрідна стилізація драперії не популярна на творах українського малярства, але подібні моменти знаходимо на іконах того ж часу — «Архангел Михаїл з діяннями» та «Микита Бісоборець» з Ільник на Турківщині [9, с. 64, іл. 89, 90]. Однак, це не єдина спільність з групою цих ікон, де привертає увагу подібна пластика форм, колористика та навіть спосіб трактування ангельських крил.

Богородиця та Іван Предтеча стоять в адоруючих поставах з простягнутими на рівні грудей руками та з ледь схиленими головами дивляться у бік Христа. За ними на окремих частинах іконного щита зображені по шість апостолів, що є одним із найраніших прикладів такої іконографії в національному іконописі. Апостоли з Бортного об'єднані спільною малярською площиною із суцільним поземом. Вони зображені у легкому півкроку в напрямку до Спасителя. Динаміку їх руху підкреслено активним ритмом бганок. Майстер намагався урізноманітнити апостолів відмінними жестами, зачісками та колористикою одіж. Апостоли Андрій у лівій частині і Варфоломій у правій постають у контрапості, де їх голови обернені в протилежний бік від тулуба. Найранішим прикладом такого прийому в українському малярстві є Деїсіс із Мшанця датований початком XVI ст. [10, с. 210, 211, іл. 98—100]. Подібний характер постави апостолів є у мозаїці «Причастя апостолів» у Михайлівському Золотоверхому соборі, що може вказувати на існування ранньої традиції. Все частіше такі варіанти зустрічаються у другій половині XVI ст. Як припускав Р. Біскупський, прототипами для вирішення цієї іконографії могли бути грецькі або балканські зразки [11, с. 122].

У групі ліворуч від Христа стоять: Петро, Іван, Лука, Андрій, Симон, Тома; праворуч: Павло, Матвій, Марко, Яків, Вартоломій, Филип. Апостоли зображені із згорнутими сувоями, які тримають вертикально перед собою, євангелісти ж із книгами. Однак, майстер з Бортного припустився неточності, оскільки замість Марка книгу тримає Павло.

Мотив вишивки у вигляді хрещатого орнаменту на драперіях, що був характерним для малярів цього кола, у «Молінні» з Борного зустрічається по-

диноко на одязі святих. Типовий брунатний позем з польовими травами зображений у центральній частині композиції, а у частинах з апостолами, переважають кущові трави. Орнаментація німбів святих, окрім Христа, де вміщено монограму, має рослинний орнамент. Рідкісним варіантом для національного іконопису є вибірковий декор тла. Скрізь воно гладке, сріблене тоноване під золото, лише біля голови Спаса має ритий орнамент у вигляді прямої (а не скісної) решітки з подвійних прутів, в центрі яких розміщені розетки квітів, що в такий спосіб нагадує касетони [7, с. 122].

Не менш званою іконою анонімного маляра є «Богородиця Одігітрія з похвалою» з церкви св. Миколая с. Шкляри Кросненського повіту Підкарпатського воєводства (тепер — Польща), яка належить до ІМС (іл. 2). За образними характеристиками вона найперше привертає увагу трактуванням лику Богородиці, позначеного відходом від шаблонів минулих століть. Плавні тональні переходи і тонкий рисунок підкреслили в образі м'які жіночні риси. Широко розплющені мигдалевидні очі з високо піднятими бровами виглядають немов перейняті тривогою. Водночас пухкі щоки із виразним підрум'янком сповнюють образ простою щирістю. Певний відгомін у цьому плані прочитується із знаменитою іконою з Красова, яка, як зазначають дослідники, має «звучання вічнолюдського символу самовідданої материнської любові» [4, с. 13]. Ця характеристика притаманна для багатьох українських ікон Богоматері, де Марія є образом жіночності та материнства, обумовленого не стільки критеріями канону, але розумінням людської краси.

Вишневий мафорій Богородиці укладений густими геометричними складками, де від правого плеча вони лягають паралельними лініями. По краях мафорій оздоблений золотистою каймою, а біля лику має додатково імітацію коштовного каміння. З-під нього видніється блакитна туніка. Такий спосіб опрацювання драперії міг бути запозичений зі зразків італо-візантійської школи [2, с. 34]. На лівій руці Богородиця тримає Еммануїла у охристому гіматію прорисованому асистом. Спас з підкреслено високим чолом правицею іменословно благословляє, а у лівій тримає розгорнутий сувій із текстом. Винятковим моментом на іконі є те, що Богородицю майстер зобразив із хрещатим німбом, як і у Христа.



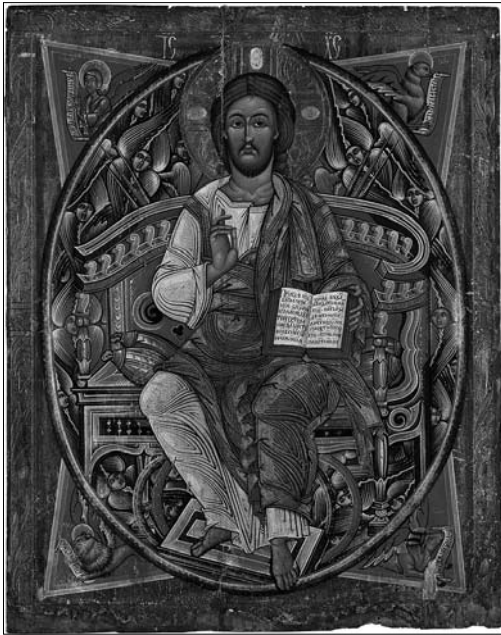
Іл. 2. Ікона «Богородиця Одігітрія з похвалою», третя чверть XVI ст., з с. Шкляри Кросненського повіту Підкарпатського воєводства. ІМС

Німби декоровані рослинним орнаментом, де по периметру вписаний хрест зі слідами від кабошонів. Ще однієї неточності допустився майстер у нижній частині клейм, де пророк Єсей зображений з текстом на сувої, що відповідає Космі Маюмському [12, с. 125].

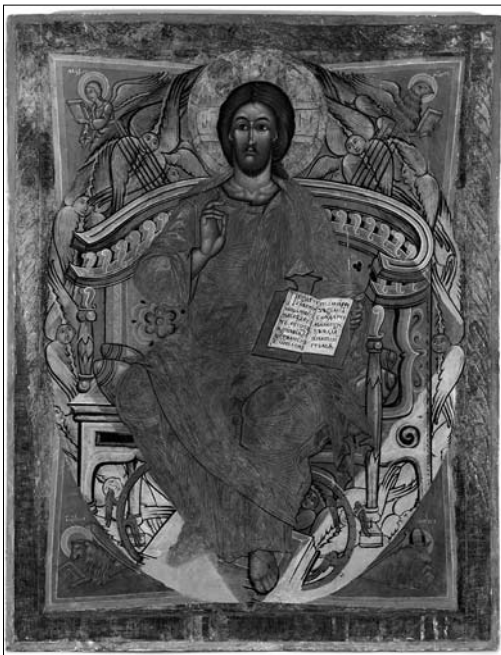
Як зазначив патріарх Ярема, найближчим типологічним відповідником шклярівської Богородиці є ікона з Ванівки, яка належить до кола майстра з Лісковатого [6, с. 134]. Також варто зауважити, що зображення пророків на полях в обидвох пам'ятках майже ідентичне. Натомість з іншими богородичними іконами кола майстра ікон з Лісковатого настільки виразної художньо-стильової спорідненості не спостерігається.

Парною іконою до «Одігітрії» зі Шклярів був «Спас у славі» з колекції НМЛ (іл. 3). «Спас у славі» став хрестоматійною пам'яткою цієї іконографії в історії українського мистецтва [13, с. 72]. Ікона належить до ранніх надбань митрополита А. Шептицького для музейної збірки у 1905—1906 роках. Тим самим вона увійшов у першу сотню заінвентаризованих творів НМЛ.

Ікона зі Шклярів відноситься до сформованого варіанту цього іконографічного типу. Постаць Спаса закомпонована у потрійне сяйво, де овал зібраний у характерну для цього кола мозаїчну веселку. Редакція тетраморфу — символів чотирьох еван-



Іл. 3. Ікона «Спас у славі», третя чверть XVI ст., з с. Шкляри Кросненського повіту Підкарпатського воєводства. НМЛ



Іл. 4. Ікона «Спас у славі», третя чверть XVI ст., с. Суровиця Кросненського повіту Підкарпатського воєводства. ІМС

гелістів відповідає вченню Августина Блаженного¹. Особливістю цієї ікони є те, що символи євангелістів тримають не традиційно закриті книги, а розгорнуті сувої, на котрих початкові слова чотирьох Єван-

¹ Згідно з трактуванням св. Августина, символу євангеліста Марка відповідає лев, Матвія — ангел, Луки — віл, Івану — орел.

гелій. Така іконографічна деталь не зустрічається на жодних інших українських іконах, однак, добре відома у тотожних тематично латинських композиціях. Тому припускаємо, що вона могла бути запозиченою саме з іконографії «*Maiestas Domini*».

Постава Христа традиційна — Він сидить фронтально на троні з півкруглою спинкою, декорованою різьбленими балясинами. Ступні на підніжку розташовані у контрапості. Сам підніжок тримають колесоподібні престоли. Одежа Спаса укладена гіперболізовано густими лініями складок. Поверх хітон прорисований золоченою асистною сіткою, що символізує божественне світло. Попри статику самої фігури, алегоричне сяйво, що трьома гострими променями іде з-за престолу, а також світлоність одяжі Спаса надає відчуття динаміки божественної енергії.

До стилістики майстра з Бортного належать ще дві ікони «Спас у славі». Одна з них із церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Суровиця Кросненського повіту Підкарпатського воєводства (тепер — Польща), що належить ІМС (іл. 4)². Порівняно із шклярівською, вона має деякі іконографічні розбіжності. Зокрема, спосіб трактування мандорли, яка не зібрана у стилізовану веселку, а так само як і ромб має розмитий контур. Хітон як і гіматій у Спаса одного кольору — темно-охристий з густим асистом. Символи євангелістів тут відповідають класифікації Іринія Ліонського, що є рідкісною практикою на українських іконах цієї тематики³.

Остання ікона «Спас у славі» невідомого місця походження з приватної колекції у Польщі (іл. 5) зберіглась у фрагменті — усі краї, за винятком лівого, обрізані приблизно на ширину ковчегу. На ковчезі гравірований орнамент у вигляді жердини обвитої листям аканту. Композиційно-іконографічне вирішення пам'ятки наближене більше до ікони із Суровець, ніж зі Шклярів. Подібним є трактування одяжі Спаса та орнаментика. Євангелісти, як і на попередній пам'ятці, також зображені з книгами, але їхня символіка тотожна зі символікою на іконі зі Шклярів. Овал мандорли тут окреслений червоною лінією, що виходить за межі середника на ковчезне поле.

² Надійшла 1931 р. з лемківського товариства у Сяноку.

³ Згідно з трактуванням св. Іринія Ліонського, символу євангеліста Марка відповідає орел, Матвія — ангел, Луки — віл, Івану — лев.

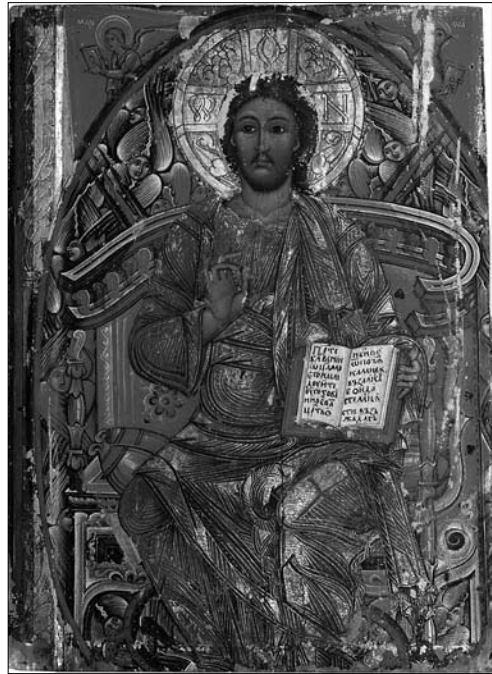
На усіх трьох іконах можемо простежити спільний рисунок, цей же спосіб трактування лику Спаса, уклад волосся, борода, а також характер стилізації драперій. Однак, є й чимало відмінних іконографічних моментів. Помітна також різниця у палеографії. Правдоподібно, майстер не працював сам, а це була колективною працею іконописців однієї артілі. До того ж, у своїй творчій праці малярі майже ніколи не дублювали творів.

До стилістичної групи цих ікон належить «Розп'яття з пристоячими» з церкви Воскресіння Господнього у с. Рушельчичі Перемиського повіту Підкарпатського воєводства (тепер — Польща), що зберігається у музею-замку в Ланцуті (іл. 6). Композиція має певні втрати, адже обрізана нижня частина, де були ноги Марії Магдалини, а також немає зображення Голгофи під хрестом. По усій поверхні, особливо внизу, осипи та потертості малярського шару.

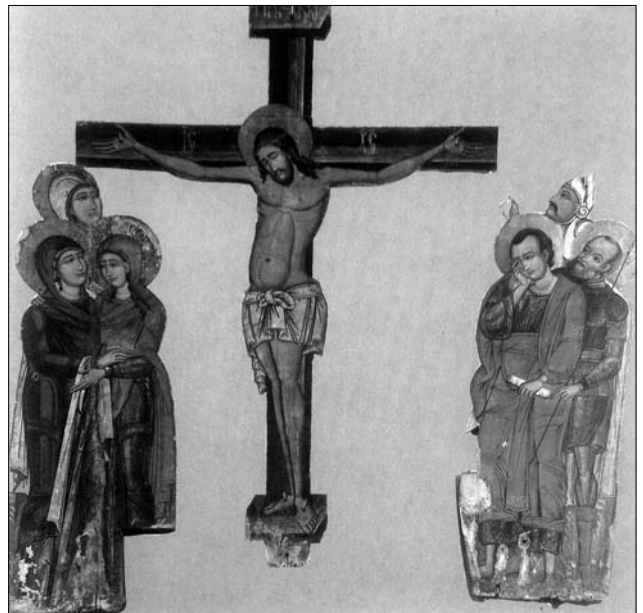
Ікона складається з трьох окремих частин, вирізаних по контуру. Такого типу зображення, як правило, були завершенням іконостаса, немов підсумовуючи його ідейний зміст, кульмінацією чого стала хресна жертва Спасителя. Як стверджують дослідники, розташування Розп'яття у завершенні передвітарної відгороди відоме у церковній практиці ще у до іконоборчий період [14, с. 59—60]. В українському середньовічному малярстві такого типу твори не відзначаються чисельністю.

У трагічно-величавій композиції з Рушельчичі зображено по центру семиконечний хрест із стрункою постаттю Христа, який не висить на хресному дереві, а немов стоїть опершись на нижню перекладину. Його торс анатомічно прорисований з легким прогином у поясниці. Голова із заплученими очима схилена на праве плече. На голові терновий вінок, що нав'язує не стільки до візантійської іконографії, як до західноєвропейської. Позаяк у богословській символіці Східної Церкви зображення Спаса на хресті рідко має характер мученицької смерті, а тому Христос трактований як воскреслий [17, с. 478]. Вгорі на хресті характерний для цього типу композицій напис: **ЦРЬ СЛВЫ**. Його зміст базується на сотеріологічному вченні, де момент кенозису⁴ Бога є моментом Його найбільшої хвали.

⁴ Богословське вчення про «кенозис» (що з грецької означає — «приниження Бога») базується на основі біблійного тексту (Фил. 2:5-8).



Іл. 5. Ікона «Спас у славі», третя чверть XVI ст., невідомого місця походження. Приватна колекція



Іл. 6. Ікона «Розп'яття з пристоячими», третя чверть XVI ст., з с. Рушельчичі Перемиського повіту Підкарпатського воєводства. МЗЛ

Ліворуч у групі пристоячих жінок — три постаті, де на першому плані стоїть Богородиця у вишневому мафорію із зведеним поглядом на Хреста. Її за руку і плече підтримує Магдалина з розпущеним волосся, що спадає з під мафорію. За ними видніється голова третьої жінки з німбом, правдоподібно, Марії Клеопової, яка теж має зведений погляд на розп'яття. У рисах жінок прочитується емоційна



Іл. 7. Ікона «Св. Миколай з житієм», третя чверть XVI ст., з с. Прикра Свидницького округу Пряшівського краю



Іл. 8. Ікона (фрагмент) «Богородиця Одигітрія з похвалою», третя чверть XVI ст., з с. Пашова Ліського повіту Підкарпатського воєводства. МНАС (фотоархів)

виразність — зведені до купи брови та стиснуті уста вказують на трагізм їх переживань, що стало новим явищем у творах пост візантійського періоду.

У групі праворуч щільною групою симетрично стоять Іван Богослов, сотник Лонгин та римський воїн. Апостол Іван на першому плані у червоному гіматії підпирає рукою голову, що є виявом скорботи, як це було притаманно давнішим зразкам. Позаду сотник Лонгин у воїнських обладунках без головного убору має зведений вгору погляд. За ними воїн у шоломі без німбу вказує рукою на хрест.

Така симетрична композиція, де згруповано по три постаті стала характерною для усіх майстрів цього стилістичного кола, хоча є доволі рідкісною для українського іконопису в цілому. До прикладу, в середовищі майстра Федуска побутував варіант з групою по двоє пристоячих. Відома також іконографія з розташуванням по одному пристоячому обабіч розп'яття [18, с. 237, іл. 203], а бо ж несиметричні композиції, де в одній групі п'ять осіб, а в іншій двоє [19, с. 58].

Це одна ікона, яка належить до спадщини анонімного майстра з Бортного є «Св. Миколай з житієм», що походить з церкви Архангела Михаїла у с. Прикра Свидницького округу Пряшівського краю (Словаччина) (іл. 7). Пам'ятка демонструє характерний зразок ікон цієї тематики в національному іконописі, де клейма фланкують середник по боках. У середнику зображено фронтальну постать святого із розведеними в бік руками, де правицею він благословляє, а в іншій тримає розкрите Євангеліє з текстом (Ів. 10:11-12). Постава Миколая статична, у легкому контрапості він опирається на праву ногу. Святий зодягнутий у світло-охристий фелон з червоним відворотом, оздоблений лоратом. Поверх білий омофор з червоними стилізованими хрестами. Біля голови підпис: **ΑΓΙΩς ΝΚΟΛΑ**. Його обличчя ледь видовжене з високим чолом та підкресленими білилом зморшками. Живої виразності йому надають великі мигдалевидні очі.

Витоки однієї стилістичної та іконографічної традиції у зображенні св. Миколая простежуються з іконою з Мочар кола майстра з Лісковатого [20, іл. 16]. Однак, характер клейма типологічно відрізняється. Клейма на іконі з Прикροї, ймовірно, виконав інший майстер, ніж середник. Вони розташовані по чотири з двох боків. Читаються справа наліво: 1. Різдво св. Миколая; 2. Хрещення св. Миколая;

3. Являється царю Константину увісні; 4. Порятуюнок Агрикового сина з полону; 5. Порятуюнок потопаючого Димитрія; 6. Порятуюнок невинно засудженого від карі; 7. Порятуюнок доньок бідняка від безчестя; 8. Погребення св. Миколая.

Набір клейм є характерним для цієї іконографії, за винятком сцени «Порятуюнок доньок бідняка від безчестя». У житійних циклах вона трапляється надзвичайно рідко, а тому ікона з Прикрої є унікальним прикладом цієї іконографії у XVI ст. [21, с. 81].

Невідомою у літературі є пам'ятка «Одигітрія з похвалою» з церкви Собору Пресвятої Богородиці у с. Пашова Ліського повіту Підкарпатського воєводства (Польща), що належить до МНАС (іл. 8)⁵. Відповідно до чорно-білої фотофіксації, ікона збереглась у фрагменті — третина іконного щита і то зі значними втратами малярської площини. На фрагменті бачимо праву частину композиції, де зображено ряд пророків, плече Богородиці і невелика частина її голови без лику. Нижню частину на рівні клейм обрізано. В цьому випадку атрибуція пам'ятки є досить складною. Однак, на стилістику твору вказує трактування пророків у клеймах та частина мафорію Богородиці декорованого січастим орнаментом. На рукаві немає характерного відвороту драперії, рівно ж як і на іконі з Шклярів, проте на всіх інших іконах Одигітрії цього стилістичного кола він є. Ковчег широкий гравірований з мотивом обвитої жердини. Інші складові композиції, які б розкрили відомості про ікону, на жаль, не збережені. Проте навіть такий незначний фрагмент, що залишився поза увагою дослідників, є цінним матеріалом для доповнення спадщини майстрів цього кола.

Висновки. Розглянуті ікони, які ми відносимо до творчої спадщини майстра «Моління» із Бортного, позначені малярською манерою, яка є відмінною від ікон майстра яблунівського «Преображення», а також майстра ікон з Лісковатого. Їхня систематизація дала можливість простежити спільні риси та виявити основні характеристики. Ми побачили, що властиві для цього осередку малярські прикмети виражені ще не так яскраво. Зокрема, мотив вишивки зустрічається на драперіях поодинокі. Ландшафт ще не має виразно реалістичного трактування. Однак, чима-

ло особливостей, таких як гравірування тла, ковчегу, трактування позему з рослинністю, а також спосіб моделювання ликів тощо, стали визначальними для творів усього малярського кола впродовж півстоліття. Водночас за своїми високими художніми характеристиками ці твори репрезентують кращі зразки українського іконопису на етапі переходу від традицій попередніх століть до малярської системи, зорієнтованої на виклики епохи ренесансу.

Усі твори анонімного майстра «Моління» із Бортного виявлені на теренах сучасної Польщі, а одна зі Словаччини. Це може вказувати на те, що перший струмінь творчості цього малярського осередку міг зародився саме на Лемківщині. З огляду на художні та іконографічні характеристики цих творів їх датування припадає на третю чверть XVI ст., ймовірно, 60-ті рр. Оскільки ікони майстра «Моління» із Бортного передувала творчості інших майстрів, то ж саме його доцільно вважати основоположником нового стилістичного напрямку, який розвинув і творчо осмислив майстер ікони «Преображення Господне» з Яблунева.

Перспективи подальших досліджень полягають в опрацюванні інших пам'яток цього кола, відповідно до малярської манери їх майстрів. Це дасть змогу дослідити ікони в комплексі, розглянути їх іконографію, уточнити датування тощо. А також в контексті історії українського іконопису другої половини XVI ст. коло майстра ікони «Преображення Господне» з Яблунева осмислити як самобутнє художнє явище впродовж його півстолітньої історії.

Умовні скорочення

ІМС — Історичний музей у Сяноку (Польща).
МНАС — Музей народної архітектури у Сяноку (Польща).

МЗЛ — Музей-замок у Ланцуті (Польща).

НМЛ — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

1. Федак М. Художньо-іконографічні особливості творів майстра ікони «Преображення Господне» з церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці села Яблунів на Турківщині. Народознавчі зошити. 2021. № 3 (159). С. 675—688.
2. Biskupski R. Wybrany warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku. Folia Historie Atrium. 1982. T. XVIII. S. 25—42.

⁵ Про існування фрагменту ікони вказує інвентарна картка. Однак працівники музею повідомили, що про місце знаходження ікони їм не відомо.

3. Gronek A. Prace kręgu «Mistrza Deesis z Bartnego». Charakterystyka stylu. Nic ponad oryginał. Księga ku pamięci Barbary Tondos i Jerzego Tura. Red. A. Gronek, J. Daranowska-Lukaszewska. Kraków; Rzeszów, 2019. S. 457—474.
4. Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменяр, 1990. 72 с.
5. Гелитович М. Майстер ікон другої половини XVI ст. із церкви Різдва Пресвятої Богородиці в селі Лісковате на Західній Бойківщині. Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Чис. 4 (64). Голов. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2018. С. 16—27.
6. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст. Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
7. Winnicka K. Ikony z XVI wieku w museum historycznym w Sanoku: katalog zbiorów. Sanok, 2013. Tom II. 138 s.
8. Гелитович М. Ікони молитовного ряду українських іконостасів XV—XVI ст. Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск перший. Київ: Спалах, 2000. С. 57—69.
9. Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1929. 135 с.
10. Гелитович М. Українські ікони XIII — початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; Київ: Майстер книг, 2014. 348 с.
11. Biskupski R. Deesis na jednym podobrazii w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku. Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. 1986. № 29. S. 106—127.
12. Kruk M. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. 350 s.
13. Гелитович М. Українські ікони «Спас у славі». Львів: Друкарські куншти, 2005. 96 с.
14. Александрович В. Українська пізньосередньовічна іконографія розп'яття: типологія та функціонування. Апологет: матеріали IV Міжнар. наук. конф. м. Львів, 24—25 листопада 2011 р. С. 57—70.
15. Гелитович М. Ікони Старосамбірщини XIV—XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2010. 240 с.
16. Сидор О. Іконостас. Церковне мистецтво України: у 3-х томах. Декоративне мистецтво. НАН України; Ін-т народознавства; кол. авт.; відп. ред. С.П.Павлюк; кер. проекту, наукред. тому Л.М. Герус; худ. оформ. Є.В. Вдовиченко. Харків: Фоліо, 2021. Т. III. С. 11—138.
17. Gierza J. Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny. Libra, 2016. 656 s.
18. Міляева Л. за участю Гелитович М. Українська ікона XI—XVII століть. Київ: Духовна спадщина України, 2007. 528 с.
19. Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон» у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Автор-упоряд. о. д-р Севастіян Дмитрух. Львів: Срібне слово, 2008. Ч. II. 160 с.
20. Гелитович М. Святий Миколай з житієм: Ікони XV—XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: Художнє видання. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
21. Бурковська Л. Принципи побудови житійних циклів св. Миколи Мірлікійського в українському ікономалярстві XIV—XVI ст. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1. С. 77—87.

REFERENCES

- Fedak, M. (2021). Artistic and iconographic features of the works of the master of the icon «*Lord's Transfiguration*» from the church of the Annunciation of the Blessed Virgin Mary in the village of Yabluniv of Turka district. *The ethnology notebooks*, 3 (159), 675—688 [in Ukrainian].
- Biskupski, R. (1982.). Selected Iconography Workshops of the Halician School in the 15th and 16th centuries. *Folia Historie Atrium* (Vol. XVIII, pp. 25—42) [in Polish].
- Gronek, A., & Daranowska-Lukaszewska, J. (Eds.). (2019). Works of the circle of «Master Deesis from Bartne». Characteristics of style. *Nothing more than the original. A book in memory of Barbara Tondos and Jerzy Tur* (Pp. 457—474). Krakow; Rzeszow [in Polish].
- Sventsitska, V., & Sydor, O. (1990). *Heritage of the ages. Ukrainian painting of the 14th—18th centuries in the Lviv museum collections*. Lviv [in Ukrainian].
- Helytovych, M., & Skrypnyk, H. (Ed.). (2018). Master of the Icons of the Second Half of the 16th Century from the Church of the Nativity of the Holy Virgin in the village of Liskovate in Western Boyko Region. *Art studies: Architecture. Fine Arts, Decorative and Applied Art*, 4 (64), 16—27 [in Ukrainian].
- Patriarch Dymytriy, (Yarema). (2017). *Western Ukrainian iconpainting of the 16th — first half of the 17th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Winycka, K. (2013). *16th-century Icons from the Historical Museum in Sanok* (Vol. II). Sanok [in Polish].
- Helytovych, M. (2000). The Icons of the Deesis Row in Ukrainian Iconostases of the 15th—16th Centuries. *Art Studies of Ukraine. Collection of Scientific Papers* (Issue 1, pp. 57—69). Kyiv: Spalakh [in Ukrainian].
- Sventsitskyy-Svyatytskyy, I. (1929). *Icons of Halician Ukraine in the 15th—16th centuries*. Lviv [in Ukrainian].
- Гелитович, М. (2014). *Ukrainian icons of the 13th — beginning of the 16th centuries from the collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv: catalog album*. Lviv: Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv; Kyiv: Master of Books [In Ukrainian].
- Biskupski, R. (1986). Deesis on one canvas in iconpainting of the 15th and the first half of the 16th century. *Materials of the Museum of Folk Architecture in Sanok*, 29, 106—127 [in Polish].

- Kruk, M. (2000). *Western Ukrainian icons of the Virgin and Child from the 15th and 16th centuries*. Krakow: Jagiellonian University Publishing House [in Polish].
- Helytovych, M. (2005). Ukrainian Icons «*The Christ in Glory*». Lviv [in Ukrainian].
- Aleksandrovych, V. (2011). Ukrainian Late Medieval Iconography of Crucifixion: Typology and Functioning. *Apologet: Materials of the 4th International Scientific Conference, the city of Lviv, November 24—25* (Pp. 57—70) [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2010). *Staryi Sambir Icons of the 14th—16th centuries from the Collection of Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv*. Lviv [in Ukrainian].
- Sydor, O., Pavliuk, S.P., & Herus, L.M. (Eds.). (2021). Iconostasis. *Church Art of Ukraine: in 3 vol. Decorative Art* (Vol. 3, pp. 11—138). National Academy of Sciences of Ukraine; Institute of Ethnic Studies. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Giemza, J. (2016). *Churches and icons of Lemko area*. Ryashin: Libra [in Polish].
- Milyaeva, L., & Helytovych, M. (2007). *Ukrainian icon of the 11th—17th centuries*. Kyiv: Spiritual Heritage of Ukraine [in Ukrainian].
- Dmytrukh, Sevastiyan (Ed.). (2008). *Ukrainian Sacral Art from the Collection «Studion» in the Collection of the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv (Part II)*. Lviv: Sribne Slovo [in Ukrainian].
- Helytovych, M. (2008). *Saint Nicholas with scenes of his life: Icons of the 15th—18th centuries from the Andrey Sheptytskyi National Museum in Lviv: Art edition*. Lviv: Svi-chado [in Ukrainian].
- Burkovska, L. (2008). The Principles of Constructing Life Cycles of St. Nicholas of Myra in the Ukrainian Icon Painting of the 14th—16th Centuries. *Topical Problems of Art Practice and Art Studies* (Issue 1, pp. 77—87) [in Ukrainian].