



УДК 7.04:75.02:003.77](477):811.145
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.03.622>

УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ «СПАС НЕРУКОТВОРНИЙ» XV—XVI ст.: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА СЕМАНТИКА

Михайло СКОП
<https://orcid.org/0000-0001-5901-8211>
аспірант,
Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна,
e-mail: neivanmade@gmail.com

Предмет дослідження — «Спас Нерукотворний» — один із сюжетів, що входив до українських іконостасів та церковної поліхромії XV—XVI ст., іконографія сюжету якого вплинула не лише на композицію, але і на розміщення ікони в храмі. Аналіз цієї іконографії і є метою нашої статті. *Об'єкт дослідження* — ряд ікон цієї іконографії II пол. XV ст. із Лемківщини, що мають спільні риси, які дають підставу говорити про приналежність творів до одного художнього осередку, а також, у випадку двох творів — про одного автора. На прикладі цих ікон висунуте припущення про їх походження та про можливі причини рідкісного вибору архангелів, які тримають убрис. Було підняте питання щодо прочитання напису на іконі із села Зарудці, який до цього не був достатньо дослідженим. При порівнянні ікони з аналогічними зразками грецького сакрального мистецтва XV—XVI ст. напис було ідентифіковано як імітацію грецького мінускула. Висунуте припущення про значення шести слів і можливе походження оригінальності напису. Виконано порівняння із двома іншими іконами II пол. XVI ст.

Проаналізовано семіотику ікони зі с. Устиянів-Горішня, що приписується майстрові Олексію Горошковичу. Виявлено оригінальні композиційні та декоративні рішення, що не зустрічаються на інших збережених іконах цього періоду. Детально розглянуто елементи вбрання, атрибути та декор архангелів. Декоративний елемент на червоному вбранні, що був дуже популярним в українському іконописі XV—XVI ст., було ідентифіковано як сакральний знак Чінтамані.

Ключові слова: іконографія, семантика, Манділіон, «Спас Нерукотворний», Чінтамані, Олексій Горошкович, грецький мінускул.

Mykhailo SKOP
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5901-8211>
Postgraduate student,
the Lviv National Academy of Arts,
38, Kubiivycha Street, 79011, Lviv, Ukraine,
e-mail: neivanmade@gmail.com

UKRAINIAN ICONOGRAPHY OF THE HOLY MANDYLION OF CHRIST OF XV—XVI CENTURIES: ART FEATURES AND SEMANTICS

The Holy Mandylyon is one of the scenes that are included in the Ukrainian iconostases and ecclesiastical polychromies of the XV—XVI centuries. The iconography of the Holy Face influenced not only the composition but also the placement of the icon in the temple. In the Ukrainian tradition, the Holy Mandylyon was based above the royal gates in the iconostasis. As a result, the Ukrainian Mandylyon have a characteristic elongated shape. This feature led to the appropriate placement of elements of iconography. In particular, the elongated form of the towel. But the preserved monuments testify to the occasions of placing the Holy Face not above the royal, but above the deacon's door. And also, about the possibility of duplication of the plot in one row. Due to the interconnection of the local interpretation of iconography with the artistic manner of the artists, considerable attention was drawn to the artistic features of the Mandylyons. So considered a number of icons from 15th century from Lemkivshchyna, which have common features that allow one to speak about the belonging of the works to one artistic center, and also, in the case of two works, one author. On the example of these icons, the assumption is made about the possible reasons for the rare selection of archangels holding a tablecloth.

Assumptions are made about their origin. A question was raised about reading an inscription on icon from Zarudtsy, which had not been sufficiently researched before. During the comparison of the icon with similar specimens of Greek sacred art of the XV—XVI centuries, the inscription was identified as an imitation of the Greek minuscule. Six words have been assumed. The origin of the inscription has been suggested. A comparison is made with two other icons of the 16th century. Common features have been identified that indicate their stylistic relationship. The semiotics of the icon from Ustianiv-Gorishna, which attributed to the master Alexei Goroshkovich, was analyzed. Original compositional and decorative solutions that not found on other stored icons of this period have been identified. The decoration, attributes and decor of the archangels are discussed in detail. The possible reasons for the absence of rods in their hands were mentioned. The decorative element on the red dress, which was very popular in the Ukrainian icon painting of the 15th—16th centuries, was identified as a Chintamani sacred sign.

Keywords: iconography, semiology, Oleksy Horoshkovish, Mandylyon, Holy Face, Chintamany, Greek minuscule.

Вступ. Як і кожен сюжет, що входить до іконостасу, «Спас Нерукотворний» має особливе символічне значення, що в своїй змістовій повноті можливе лише при розумінні того, яке саме положення ікона займала. Попри те, що в українській традиції ця іконографія знаходиться над Царськими вратами, тим не менше, окремі зразки XV—XVI ст. свідчать, що таке розміщення початково могло не бути обов'язковим. *Джерельна база:* цю проблему піднімав В. Ярема, Г. Дружок, Л. Євсєєва, Л. Скоп. Особливості художньої манери українських ікон, зокрема «Спаса Нерукотворного» XV—XVI ст., а також питання авторства є предметом численних досліджень, зокрема В. Яреми, В. Александровича, М. Гелитович, Л. Міляєвої, Л. Скопа. В нашому дослідженні питання авторства розглядається як пов'язане із певним розміщенням конкретних ікон в площині іконостасу.

Питання іконографії українського Манділіона XV—XVI ст. і значення окремих символів досліджується широким колом науковців. Зокрема Я. Гемзою, К. Онашем, Л. Євсєєвою, М. Лідовим, В. Яремою, М. Гелитович. Трактуння декоративного елемента на іконі XVI ст. із с. Зарудці на рівні припущень були у працях В. Яреми і М. Гелитович. Але глибокого лінгвістичного дослідження до цього не проводилось.

Досі не було праць з детальним аналізом окремих елементів на українських іконах «Спаса Нерукотворного» не лише з погляду християнської символіки та іконографії загалом, а й міжкультурних зв'язків, рецепції символіки і її розуміння в українських іконописцях XV—XVI ст. Нашим завданням є виявити такі зв'язки, що дають змогу порівняти початкові значення символіки і тексту із тим значенням, яке могло надаватись при створенні обраних нами ікон. В цьому *мета і актуальність* дослідження. Це дасть можливість розглянути українську ікону не як локальну мистецьку спадщину, а як феномен взаємозв'язків культур і вірувань різних народів.

Основна частина. Положення ікон в площині іконостасу і просторі храму. Значення ікони значною мірою залежить від її місця в просторі храму, адже ікони створювались для заздалегідь спланованої площини іконостасу із відповідними центрами змістового навантаження. Враховуючи відомі нам збережені ікони XV—XVI ст., можна стверджувати, що архітектоніка тогочасних іконостасів не є уніфікованою, а, імовірно, залежала від таких чинників, як художні особливості певного майстра, побажання замовника і внутрішнього простору храму. Тим не менше, згідно із збереженими зразками, починаючи від XV ст. «Спас Нерукотворний» (Манділіон) традиційно розміщувався по центрі празникового ряду над Царськими вратами [1, с. 64], що підтверджує видовжена по горизонталі форма дошки [2, с. 117]. Вона вплинула і на форму плата, що зазвичай зображується також широким. На відміну від українських, до прикладу, російські Манділіони традиційно мають не видовжений горизонтальний, а навпаки — вертикальний, або ж квадратний формат [3, с. 269] через їх розміщення, в намісному ряді.

Лише згодом, із XVII ст., в українському іконостасі місце Св. Лика зайняла «Тайна Вечера». Натомість Манділіон став знаходитись нижче — між празниковим рядом і Царськими вратами [4, с. 149, 154, 157], найчастіше — в ряді П'ятидесятниці. Іноді він розміщувався над дияконськими вратами [5, с. 28].

Слід згадати про епістилій II пол. XVI ст. із ц. св. Параскеви у Крехові (іл. 1). Тут є одразу два Спаси, під якими мали розміщуватись Царські і, відповідно, дияконські врата [6, с. 22]. Можливо, розмістивши в одному ряді одразу два «Спаси Нерукотворні», автор відтворив два варіанти переказів (або народних апокрифів) про появу нерукотворного образу. Наприклад, переказ про царя Авгара і переказ про Вероніку (хоча немає традиційного в цьому сюжеті тернового вінка), чи, імовірніше, чудесного відбиття Лиду на новій поверхні, про що неодноразо-



Іл. 1. Епістилій. II пол. XVI ст. із ц. св. Параскеви, с. Крехів. Фото Михайла Скопа



Іл. 2. «Спас Нерукотворний», поч. XVII ст., ц. Введення Богородиці в Храм, с. Радруж, Лемківщина. Фото Михайла Скопа



Іл. 3. Нава церкви Онуфрія, с. Посада Риботицька, Надсяння, XVI ст. Фото О. Свідзинської

во говорить переказ [7, с. 211—215]. Таким чином, за змістом ніякого «дублювання» сюжету немає, натомість — відображено Манділіон і його відбиток. Таке розміщення поруч неодноразово зустрічається, хоча традиційно мова йде про Манділіон і Керамідіон, як, зокрема, на мініатюрі XII—XIII ст. із Ватиканського музею.

Проте слід визнати, що, враховуючи досить наївну художню манеру, а також те, що на епістилії є плутанина з іменами святих [6, с. 23], напрашується висновок, що цей випадок свідчить не про оригінальне трактування переказу, а радше про те, що автор крехівського епістилію наслідував давніший іконостас, де також були присутні два Спаси. Важко сказати, чи була плутанина (у такому випадку на зразку могли бути присутні Манділіон і Керамідіон), бо ж у названому періоді нам не відомо жодного українського Керамідіона.

Через те, що майже всі ікони «Спаса Нерукотворного» XV—XVI ст. є на окремих дошках, можна припустити, що не всі вони обов'язково знаходились саме над Царськими вратами. Можливо, враховуючи згадані приклади, деякі з них знаходились

над дияконськими вратами, або ж могло мати місце «дублювання» сюжету над двома вратами.

Що ж до традиції розміщення Спаса над Царськими вратами, то вона походить від звичаю закріплювати Маніліон над головними міськими воротами, що є відголоском переказу про Едеський Образ. Тому Св. Лик також часто зустрічається над одним із порталів всередині храму. Проте найчастіше зображення Святого Лику у візантійських та давньоруських храмах розміщувалися на східній і західній підпружній арках, оскільки це місце символізувало місце перетину церкви Земної і церкви Небесної. Такий Спас є на розписах Спаса на Нередиці [8, с. 154; 5, с. 27], а також на мозаїках собору монастиря в Монреалі 1180—1189 рр. і фресках Спасо-Преображенського собору Мирожського монастиря у Пскові.

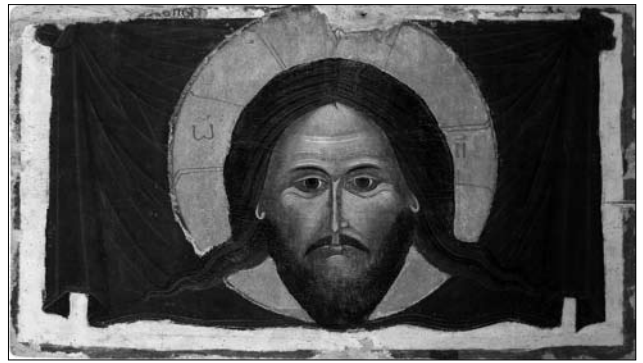
В українському церковному малярстві такий звичай не був надто поширеним. Можливо через те, що вітчизняні малярі уникали дублювання сюжету, який традиційно розміщувався в іконостасі. Проте розташування зображення Св. Лику на арці є в каплиці св. Трійці у Любліні, розписах, виконаних 1418 р., зокрема майстром Андрієм. Імовірно, саме тому, що в католицькій каплиці був відсутній іконостас і маляр переніс традиційні для нього сюжети на стіни храму. Так «Спас Нерукотворний», згідно з візантійським звичаєм, було розміщено на підпружній арці, а Моління міститься праворуч від вівтарної частини. Таке ж розміщення Святого Лику є на стінописах поч. XVII ст. ц. Введення Богородиці в Храм у с. Радруж (нині в межах Польщі) (іл. 2).

На східній стіні, яку частково перекриває іконостас, є чотири біблійні сцени. А вище від них — постаті ангелів. На жаль, балка, на якій розміщувались їхні тіла, була замінена, тому збереглися лише зображення голів. Якраз над ними і знаходиться Манділіон. Тут плат розтягнутий не повністю. Він білий і з парними чорними смугами. Лик Христа та німб у темно-синіх тонах, близьких до фону. Аналогічно, як і голови ангелів під ним. Натомість лики архангелів, що тримають плат, світлі. Вони зодягнені у білі дівітісії і червоні хламиди, скріплені фібулами посередині. Крила у них також червоні. У руках мірила. По боках — сонце і місяць, що більше не зустрічається на цьому сюжеті. Натомість вони доповнюють Розп'яття на іконостасі. Аналогічне винесення окре-

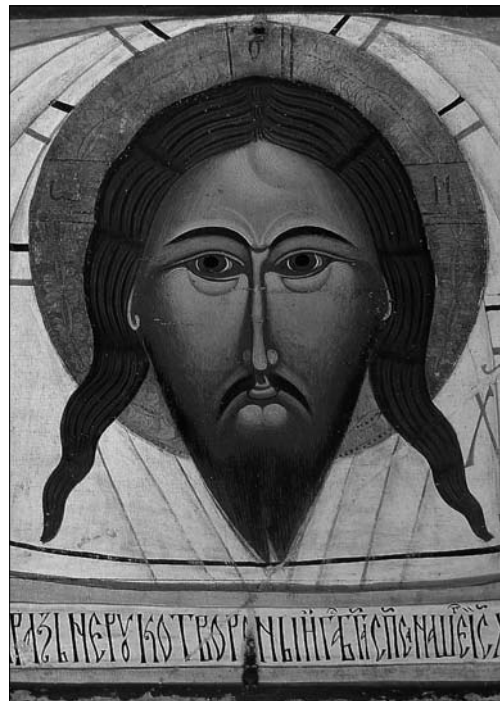
мих елементів іконографії на стіни присутні на стінописах ц. Онуфрія в Посаді Риботицькій (іл. 3). Попри те, що іконостас не збережено, присутність на стінах частково відліплених зображень двох розбійників свідчить, що втрачене Розп'яття мало бути вирізаним по силуету. Це підтверджує той факт, що вибір форми ікони — вирізані фігури або прямокутна ікона — зазвичай залежав від конструкції стіни, яка розділяла наву від віттарної частини. Якщо вона була суцільною, тоді прямокутна ікона ставилась на тябло [9, с. 206]. Натомість у Посаді Риботицькій наву і віттарну частину розділяє арка і, враховуючи наявність розбійників на стінописах, можна ствердно сказати, що втрачене Розп'яття мало бути вирізаним по силуету.

Врешті, можна підсумувати, що у візантійській традиції Манділіон найчастіше розміщувався посередині симетрично поділених площин, проте не в композиційних центрах, яким приділялась найбільша увага і які несли найбільше змістового навантаження (на приклад, іконі Христа Пантогратора). Відповідно, і композиція у цих ікон строго симетрична із концентрацією на центральний об'єкт — Лик Ісуса. Це спричинено і найімовірнішою симетричністю першозразка, — легендарного Едеського Образу, — і тим, що, згідно з переказами, він знаходився над міськими воротами Едеси, внаслідок чого і могла з'явитись традиція такого розміщення.

Художні особливості. Розглядаючи особливості українських Манділіонів XV ст., виявляємо ряд спільних рис, що говорять про тенденції в тогочасному іконописі. Так, на іконі I пол. XV ст. із Радружі (іл. 4) у Христа є два довгих хвилястих пасма волосся, що завершуються гострими кінцями. Посередині кожного видно чіткий розділ. Вони наводять на думку, що пасм насправді є чотири, як на розписах к. Трійці в м. Люблін, проте вони спаровані. З-під волосся виглядають мочки вух, проділ волосся симетричний, присутня коротка волосина, що спадає на чоло Спасителя. Борода видовжена і дещо заокруглена, ледь помітно роздвоєна. Вуса загострені і зігнуті, губи зовсім невеликі і круглі. Ніс прямий, вузький і довгий. На щоках видніються рум'янці, червоним підкреслено контур носа і губи. Брови тонкі і дугоподібні. Очі великі і видовжені, дуги під очима не утворюють традиційних «човників», а відходять пониз очей під зовнішніми



Іл. 4. «Спас Нерукотворний», I пол. XV ст., с. Радруж, Лемківщина. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького



Іл. 5. «Спас Нерукотворний» (фрагмент), II пол. XV ст., с. Ванівка, Лемківщина. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

їхніми краями. Така манера, окрім ікон з Радружа, не зустрічається аж до поч. XVI ст. Німб золочений, хрещатий із подвійною червоною смугою. На ньому букви із титлами: «Ω» (омега, от), «Ο» (омікрон), і «Ν» (ню, наш), що утворюють слово «Сущий», яке є одним із імен Божих (Вих. 3:14). Порядок букв традиційний для українського іконопису. Натомість у грецьких іконах зверху знаходиться літера «Ω», а «Ο» зліва. Унікальним у цій іконі є колір плата — темно-бордовий, що не зустрічається більше у цей період. Це могло бути спричинено відображенням популярними в той час апокрифами [10, с. 75]. Тло, натомість, біле із синьою опуш-



Іл. 6. Спас Нерукотворний» (фрагмент), II пол. XV ст. Національний Музей, м. Краків, Польща. PAŁAC CIOLKA — ZBIORY [Електронний ресурс]. URL: <https://mnk.pl/oddzial/palac-biskupa-erazma-ciolka/zbiory/fotogalerie/galeria-sztuka-cerkiewna-dawnej-rzeczypospolitej>

кою. Також на платі відсутні традиційні титулові підписи «ІС» «ХС».

Наведені риси характерні іншим пам'яткам. Слід виділити групу лемківських ікон другої половини XV ст., до яких належать «Спас Нерукотворний» із с. Терло, із с. Ванівка (іл. 5), ікона із Національного музею Кракова (іл. 6), с. Ковничі, с. Береги Долшні, ц. Козьми і Дем'яна у с. Крампна, музею «Бойківщина». А також трохи відмінні ікони із с. Коросно і с. Рихвальд (нині — Овчари), які є майже копіями [3, с. 370]. А, відповідно, можна припустити, що є творами одного автора.

Аналогічно ікони із Ванівки і Національного музею у Кракові за всіма ознаками ідентичні — як в плані композиції, форми плати, положенням ангелів, так і в таких дрібних характерних деталях, як дещо піднятий кут нахилу очей, тонка біла лінія, що розділяє надбрівні дуги і чоло Спасителя (яка більше не зустрічається на інших зразках Манділіону, окрім ікони з Коросно), виразним висвітленим вохренням довкола вусів, формою мазків на білках очей (по два з правої сторони райдужки і по одному з лівої), а також — нетиповий вибір архангелів (замість Михаїла і Гавриїла, Уриїл і Рафаїл), про що детальніше буде згадано далі. Ці риси беззаперечно свідчать про одного автора. До відмінностей можна віднести лиш

такі деталі, як дещо інше положення складок на платі, колір дівітісія в арх. Рафаїла, а також те, що напис під платом на іконі з Ванівки розміщений на білій площині, а на краківській — поверх золочення. Але вони не можуть свідчити про різне авторство.

Натомість, разом із рештою зазначених ікон, їх можна вільно віднести до однієї малярської школи, бо ж в усіх них є дуже схожі риси, зокрема в трактуванні лику Христа. Це звужений в нижній частині лик, масивне підборіддя, невеликі губи із великими майже чорними загостреними вусами. Очі широкі і чітко геометризовані із вираженими мішками під очима. Брови досить низько посаджені, довгі і загострені. Чоло велике, поділене чіткою дугою. Волосся трактоване подвійними лініями. Пасма волосся хвилясті і загострені. Борода розділена (окрім ікони з Овчарів, де вона суцільна і дещо округла) і ледь нахилена вбік. Враховуючи, як багато рис є спільними з радружською іконою, її також можна віднести до цього ж кола.

Активні лінії пробілів, характерні цим іконам, також зближують їх із люблінською фрескою 1418 р., яка, тим не менше, значно виразніша і дещо випадає з контексту пізніших галицьких ікон. У ній присутні різкі злами на бровах Христа, характерні для іконопису XIII—XIV ст., більш пишні локони волосся, що оточують голову Ісуса, масивні, але не надто промальовані мочки вух. Також традиційно неподалік Манділіону зображено ангелів, що приклоняються Ісусу. Цікавим є те, що плат зображено не в руках ангелів і він не висить у повітрі. Натомість, наче штора, він зачеплений за дев'ять кілець до опушки арки. Схоже вирішення є на фресках XVI ст. собору монастиря Діонісіат, що на Афоні, а також 1535 р. собору Успіння Богородиці в монастирі Гумор в Румунії.

Як відомо, зображення ангелів, що поклоняються Святому Лику, з'являється у Візантії із XII ст. Натомість утримування ними плати, вірогідно, походить ще з римських ранньохристиянських і язичницьких саркофагів, на одному з яких зображено двох летючих геніїв, що тримають розтягнуту тканину із портретом померлого. Згодом цей мотив — ангели, що тримають тканину — був дуже поширеним в італійському готичному мистецтві. В Римі, вірогідно, він і потрапив у сюжет «Спаса Нерукотворного» [2, с. 115].

В українському іконописі ангели, що тримають плат, стають популярними з другої половини XV ст. Традиційно це повні фігури, що витягнутою рукою тримають плат, а іншою — мірило. В іншому випадку, ангели видні лише пів фігурами, бо стоять за Манділіоном, який тримають двома руками. Одягнені вони у червоний і синій дівітісії із лорами, часто додаються гіматії (іноді зав'язані навколо шиї хламиди). Найчастіше це Михаїл і Гавриїл, дуже зрідка — Уриїл і Рафаїл [11, с. 278], про що свідчать написи. Зокрема, останні присутні на іконах «Спаса Нерукотворного» зі с. Ванівка, і Національного музею Кракова. Як вже було згадано, їх сміливо можна ідентифікувати як твори одного майстра. Відповідно, постає питання, чому він вирішив замінити архангелів. Імовірно, це зумовлено бажанням маляра не повторювати архангелів Михаїла і Гавриїла, зображених в Молільному ряді [5, с. 27]. Або ж в празниковому ряді могло бути дві ікони Спаса, як на епістілі XVI ст. з ц. Параскеви у Крехові. В такому випадку на другій з них могли бути саме Михаїл і Гавриїл.

Унікальними рисами наділено ікону другої половини XV ст. із с. Терло, де ангели не тримають плат, а поклоняються йому, в одній руді тримаючи мірила, а в іншому — зеркала — напівпрозорі сфери із монограмою Христа. До слова, на інших сюжетах у ангельському зеркалі розміщена не Христова монограма, а зображення Еммануїла. Це відкриває нам походження даного символу — його можна порівняти із скульптурою давньоримської богині Ніки, що тримає медальйон із зображенням імператора [12, с. 183]. Такі образи Ісуса у зеркалі в українському іконописі XVI—XVII ст. найчастіше трапляються в сюжеті «Собор Архистратига Михаїла». Зокрема на одному із клейм ікони «Архистратиг Михаїл» середини XVI ст. із ц. Архистратига Михаїла у с. Яблунів.

Сам плат із чисельним складками, верхній край утворює півкруг, що втворює круглому німбу. Він традиційно прикрашений орнаментикою чорного і червоного кольорів. На іконах II пол. — кін. XV ст. це широкі парні горизонтальні смуги, що розміщені або внизу плату, або рівномірно по всій його поверхні. Виключенням є хіба «Спас Нерукотворний» із ц. Різдва Богородиці у с. Коросно, де плат оздоблений ще й короткими червоними смужками



Іл. 7. «Спас Нерукотворний» серед. XVI ст., с. Зарудці. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. Фото Богдана Зятка

Із початком XVI ст. декор децю багатшає. Це т.зв. жучки, цятки, геометризовані квіти. Така еволюція спричинена змінами у декорванні рушників, про що свідчить тогочасна мода [10, с. 79]. Зазвичай, у різних художників ні форма складок, ні характер декору дослівно не повторюються, хоч і мають спільні характерні періоду і регіону риси. Особливо цікавим є Манділіон II пол. XVI ст. із ц. Введення (або Різдва) Богородиці у с. Вовче, самбірської школи іконопису. Тут на фронтальній стороні тканини зображено дрібні червонясті квіти, а на тильній, видимій на трьох завернутих краях плату, хвилясті смуги і рослинний фриз. Різний декор на двох сторонах свідчить про відтворення реальної тканини, оздобленої вибіркою.

Внизу ікони традиційно розміщується напис (зазвичай із скороченнями) «СБРАЗ НЕРУКОТВОРЕНИИ Г(ОСПОДА) Б(ОГ)А НАШЕ(ГО) ІС(УСА) ХР(ИСТ)А». Найчастіше, на самому платі, хоча також зустрічається на тлі. Відповідно, немає єдиного правила його розміщення. Все залежало від того, яку роль напису приділяв майстер [10, с. 80].

Напис на іконі із с. Зарудці. Слід згадати про Св. Лик із с. Зарудці II половини XVI ст. (іл. 7). Вірогідно, створений у Львові [1, с. 65], цей образ має ряд цікавих особливостей, що майже не зустрічаються в інших пам'ятках його часу. Найперше увагу привертає колористика. Це ніжне світло-блакитне тло, що цікаво сполучається із партіями лика — оливковим санкірем і рожевим вохренням. Доволі близька кольорова розкладка і характерні, досить м'які риси ликів є на іконах середини XVI ст.: «Богородиця Дороговказниця із похвалою», «Апостол Петро» і «Апостол Павло» із ц. Параскеви П'ятиці



Іл. 8. «Спас Нерукотворний» 1546 р. Феофан Критський, монастир Ставронікіта, Афон, Греція. Ставронікіта [Електронний ресурс]. URL: <http://www.agionoros.ru/docs/39.html>

у м. Бузьк, що може свідчити про один мистецький осередок.

Риси Христового обличчя дуже витончені, елегантні. Замислений погляд звернений трохи вліво. Волосся Ісуса темно-русе, чотири пасма спадають заокругленими хвилями пишних кучерів. Ніжна манера письма наближає пам'ятку до зразків польського і чеського мистецтва, зокрема двох Манділіонів XV ст. із Вроцлава, один з яких знаходиться у Народовому музеї Варшави, а інший походить із собору св. Віта, Прага.

Образ доповнюється оригінальною хвилястою орнаментикою, що чергується із рослинними елементами. Нижня частина плату завершується широкою каймою із більш ніж своєрідним декором. Розглядаючи цю ікону, мистецтвознавці відзначали, що це напис, літери якого мають декоративний характер і нагадують криптограму [1, с. 68], або імітують вірменське письмо, що можуть натякати на лист Авгара до Ісуса [3, с. 269].

Проблема прочитання напису виносилася нами на розгляд вузьких спеціалістів з Австрії, Німеччини, Канади, Греції, РФ та України. Їх стараннями було виявлено, що напис було виконано візантійським грецьким письмом мінускульним рукописним шрифтом.

Оскільки ікона датується II пол. XVI ст., а також було знайдено її відповідник — фрескове зображення Манділіону Феофана Критського в монастирі Ставронікіта, що на Афоні, 1546 р. (іл. 8). Написи на них було порівняно, що дало змогу припустити про його грецьке походження.

Щодо Манділіону із Зарудців, то, найімовірніше, ні художник, ні замовник грецькою мовою не володіли, а, відповідно, напис копіювався механічно.

Попри те, що візантійське грецьке письмо мінускульним рукописним шрифтом загалом вільно читається фахівцями, напис на іконі із Зарудців викликав складності, викликані трьома обставинами.

1) Великою кількістю лігатур та прагненням автора первинного тексту у поданій візуалізації максимально його «логотипізувати», що призводить до спотворення окремих літер;




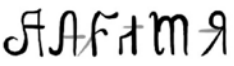


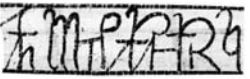



2) Механічним копіюванням, а не переписуванням тексту на досліджуваній іконі. Це підтверджується не однорідністю різних частин тексту. Так, перша третина напису характерна вільнішим заповненням, а також наявністю різної грубизни ліній: маляр намагався відтворити каліграфію. Натомість, права сторона з наближенням до краю характерна тим, що літери розміщені дещо тісніше, їх нанесено однорідними тонкими лініями. Припустимо, що відтворивши першу частину напису, маляр зрозумів, що може не вмістити весь текст, тому суттєво спростив процес, лише імітуючи літери;

3) Можливою лексичною та стилістичною архаїчністю чи «строкатістю» словникового запасу, оскільки напис міг неодноразово копіюватися упродовж тривалого часу, змінюватися та доповнюватися, що могло призвести до одночасного включення окремих слів та їх форм, вживаних у різні періоди розвитку грецької мови, і вже в такому стані дійти на зразка, з якого переписувалось на ікону із Зарудців.

Відтак доводиться оперувати словниками грецької мови різних періодів [13; 14; 15; 16].

До слова, ця проблема є аналогічною тій, якби не носій мови спробував читати сучасні українські, чи російські тексти, користуючись словником церковнослов'янської мови, або навпаки.

Врешті, за допомогою експертів було ідентифіковано шість слів. Решта передані надто неточно, а радше умовно-символічно. Також додамо, що пари хвилястих ліній, які знаходяться між словами, на нашу думку, призначені для розмежування слів. Для наглядності ми створили таблицю, у якій у перших рядках розміщено фрагменти тексту, які можна вважати окремими словами, у другій — виконано розділення окремих мінускульних літер, а в третій — подано аналогічні літери сучасним грецьким письмом. Сірим кольором виділено лінії, які пропонуємо вважати такими, що не відносяться до значення тексту, а відіграють радше декоративну роль.

Фрагмент напису на іконі			
Мінускул			
Сучасні грецькі літери	Χρισ	Δεσποτης	αδρημα
Фрагмент напису на іконі			
Мінускул			
Сучасні грецькі літери	Ιη	ξοη	ημλοσθηταερ

Зокрема, для заповнення порожніх місць. Таким же кольором позначено парні хвилясті лінії, що служать для розмежування слів (табл.).

Ми свідомі того, що ця версія прочитання носить характер наукової гіпотези і повинна бути піддана фаховій критиці.

Перше — «Χρισ» (нижні частини кожної з літер «і» і «σ» («сигма»), ймовірно, стилізовані під якір, який був у візантійській традиції символом Христа).

Друге — «Δεσποτης». Скоріше за все, «дельта» під титлом позначає саме це слово. У сучасній грецькій мові воно зберігає значення «Господь», зокрема зустрічається в акафісті до ікони Спаса Нерукотворного. На користь цієї версії свідчить візуальне виконання цього знаку (окремо розташований і чітко, репрезентативно та симетрично виписаний), що засвідчує його семантичну вагомість для автора прототипу напису.

Третє — «αδρημα». Слово з подібним коренем може означати «милосердний», «щедрий», «сповнений», а також «здоров'я» у значенні «життєва сила».

Четверте — «ιη». Імперфектний час третьої особи однини — «послав». Попри те, що друга літера більш нагадує «к», проте це, найімовірніше, помилка переписувача.

П'яте — «ξοη», що означає «життя». Існує варіант написання цього слова саме через «ξ».

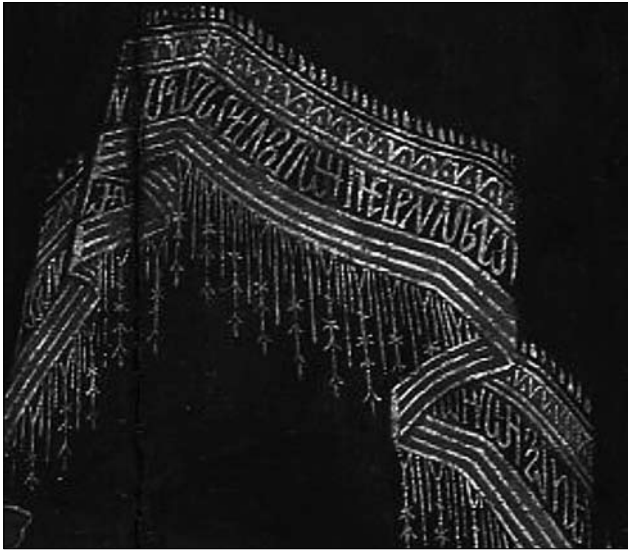
Шосте — «ημλοσθηταερ». Поєднано: 1) префікс «ημ», який має значення посилення, напри-

клад «пре-»; 2) корінь, присутній у слові «λοστος», чи «λοσος» (певна кількість чогось); 3) корінь, присутній у слові «ετησιος» (триваючий рік, річний), а також у більш абстрактному слові «ετι», яке вказує на час [14]. Буквально може перекладатися як «багаторічний», а у стосунку до життя — «довголітній».

Через лінгвістичні і семантичні чинники можемо висунути припущення, що одним з прототипів напису на іконі із Зарудців може бути уривок Писні 5-ї із 16-го дня Мінеї місяця серпня, присвяченої перенесенню Манділіона до Константинополя: «Благодатей Твоїх дарування, Христе, примножились», що сучасною грецькою мовою звучить як «Αι τῶν χαρίτων σου δωρεαί, ὑπερεπληθύνθησαν Χριστέ».

Маємо наголосити, що для перевірки нашої гіпотези, потрібно проаналізувати зразки рукописних Мінеї до друкарської епохи XIV—XV ст., коли, імовірно, міг бути створений першозразок ікони із написом на каймі плата. Адже, як відомо, Канон свята перенесення Нерукотворного Спаса в Константинополь, створений патріархом Германом у VII ст., внаслідок неодноразових переписувань і розвитку грецької мови зазнавав змін.

Слід відзначити, що напис грецьким мінускульним письмом є справді унікальним для українського іконопису, а отже, культурна цінність ікони «Спас Нерукотворний» із с. Зарудці є значно більшою, ніж вважається. І ця ікона може бути ключо-



Іл. 9. Донська Богородиця (фрагмент) XIV—XV ст. Третьяковська Галерея, Москва, Російська Федерація. Кочетков І. Являється ли ікона «Богоматерь Донская» пам'ятником Куликовської битви? Древнерусское искусство. XIV—XV вв. Москва: Наука. 1984. 320 с.



Іл. 10. «Заручини св. Катерини» Франческо Ріццо да Сантакроче XVI ст. Італійська живопись XIV—XVIII вєков. Каталог «Изобразительное искусство». Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1992. 384 с.

чем для ширшого дослідження культурно-релігійних зав'язків тієї доби.

Написання богословських текстів на тканинах, зображених на іконах є явищем не поодиноким і дискусивним. Тому також слід згадати про Донську Богородицю XIV—XV ст. На каймі мафорію Богородиці зображено декор, схожий на напис (іл. 9). Були спроби прочитання цього елемента. Так згідно з Н. Салько, там написано «Иконаматери Христа. 1370. 1380. Помози благослови изографа Феофана Грека из Халкидона» [17, с. 18]. Проте І. Кочетков скептично ставиться до такого «прочитання»

[18, с. 36]. Натомість, згідно з Ю. П'ятницьким, це, найвірогідніше, є уривок псалма 44 (45): «Вся слава дщери царевы внутрь, рясны златыми одеяна, преиспещрена» [19].

Повертаючись до порівняння текстів на Манділіоні із Зарудців і фрески Феофана Критського, слід зауважити принципову відмінність між ними. Так, у першому випадку мова йде про імітацію тексту без його розуміння, а в другому — створення «образу тексту». Тобто попри імовірну географічну близькість невідомого нам першозразка, Феофан Критський не ставив собі за мету відтворити напис. Натомість, наносив декоративні лінії, що лише нагадують письмо, але не піддаються прочитанню. Тим більше, що вони відтворюють вигини драперії. Лише перша літера «Х» справді нагадує першу літеру на іконі із Зарудців, проте це, скоріше, збіг. З цього припустимо, що створення візерунка, який мав би символізувати певний текст, є логічним у двох випадках: якщо оригінальний текст є зовсім не зрозумілим переписувачу (і він не має завдання перемалювати його, як це відбулось із написом на іконі із Зарудців); або тоді, коли текст є самоочевидним як для маляра, так і для його оточення. Схиляємось до другого варіанту, адже грецькі іконописці і ченці Афону XVI ст. очевидно вміли читати мінускульний текст, навіть якщо він знав змін шляхом переписування. З цього виходить, що першозразок іконографії Манділіона з таким написом на каймі мав бути відомим. А враховуючи ряд спільних рис у зразках зі Ставронікити і Зарудців, можна припустити, що першозразок мав бути досить схожим. Це можливо в разі, якщо він був створений не надто давніше, ніж відомі нам списки. Можливо, мова йде про XV ст.

Також згадаємо третій варіант нанесення тексту на ікону, що не має відтворити зміст, не має передати «образ тексту», а лише імітує літери з виключно декоративною метою. Його часто знаходимо його італійському сакральному мистецтві XIV—XVI ст. Цьому є історичне пояснення. Відомо, що ще в епоху Середньовіччя в Європу прибувало безліч близькосхідних шовків, які іноді прикрашалися золоченими вірменськими або арабськими написами.

Привозні тканини були вельми коштовними, доступними лише для вищих прошарків суспільства, тому не рідко саме в них зображали постаті святих. При чому, місцеві майстри не особливо задумувались

над значенням написів, а сприймали їх радше як декоративні елементи, тому навіть не переписували їх, а лише наслідували екзотичні завитки. Тому на різних іконах вони мають відмінний характер і різну ступінь схожості на які-небудь літери, арабську в'язь, або й взагалі більше схожі на простий геометричний орнамент. Приклади такого декору на шатах святих є на іконах «Мадонна з Дитям» Гуарієнто бл. 1350—360 рр., «Заручини св. Катерини» Мікеліано да Базоццо бл. 1420 р. із Національної Пінакотеки в Сієні, а також «Заручини св. Катерини» Франческо Ріццо да Сантакроче XVI ст. (іл. 10).

Цікавим для нас є й інші випадки розміщення тексту на каймі плати. Так ікона із с. Повергів, Манділіон із с. Повергів, Львівщина (Львівський музей історії релігії) (іл. 11), є досить схожою за манерою виконання. На цьому зображенні на каймі нижнього краю плати також розміщено літери. Проте цього разу цілком читабельні — це традиційний для даного сюжету «**Г(О)С(П)ОД(А) Б(О)Г(А) И СПАСА НАШЕГО ІС(У)СА ХР(И)СТ(А)**». Порівнюючи ці ікони, можна помітити спільні риси — це характерне вирішення волосся, зокрема круглих кучерів, які утворюють пасма, волосини, що вигнутою діагоналлю спадає на чоло Спасителя, а також — бороди, яка виконана характерною дрібною штриховкою. Схожі також губи і човники під очима. Проте є і відмінності: форма носа, очей і брів на іконі із Повергова не така елегантна — вони ширші і виразніші. Форма і складки плати також інші — тут вони значно округліші і динамічніші. Кайма на ній посередині трохи здійнята, утворюючи дві дуги. Також на даному образі присутні ангели, що тримають плат. Це свідчить, що обидві ікони були створені в одному осередку, проте різними майстрами. Але це не є достатньою підставою, щоб припустити, що поява напису на каймі ікони з Повергова була спричиненою наслідуванням ікони з Зарудців. Натомість, тут зрозумілим тут є протилежне — прагнення маляра відтворити текст так, щоб його можна було прочитати.

Тут слід згадати про Манділіон середини XVI ст. (іл. 12). Цю ікону достеменно можна поставити в один ряд із згаданими двома іншими. Щоправда, манерою виконання вона значно ближча до Спаса із Повергова, ніж із Зарудців. Найбільш схожими тут є риси обличчя Ісуса і ангелів, спосіб промальов-



Іл. 11. «Спас Нерукотворний» II пол. XVI ст. із с. Повергів. Музей історії релігії, м. Львів. Фото Лева Скопа



Іл. 12. «Спас Нерукотворний» серед. XVI ст., Галичина. Музей ім. А. Рубльова, м. Москва, Російська Федерація. Спас Нерукотворный в Русской иконе. Москва: Московские учебники и Картолиотография, 2008. С. 244

ки волосся і чорні лінії на платі. Хоча положення ангелів, характер складок плати і кайми відмінні. Тут кайма червона і з горизонтальними золотими лініями. А згаданий напис виконаний дрібними буквами поверх рослинного орнаменту на ковчезі. Даний декор суттєво відрізняється від того, що на іконі з Повергова. Бо на ній є майже ідентичне різьблене рослинне оздоблення ковчеза як на іконах празничового ряду із с. Ванівка середини XVI ст. А на іконі із музею Рубльова — рослинний орнамент наливний, віддалено схожий на оздобу німбів на іконах Петра і Павла із Бузька. Із згаданих причин ми схильні вважати, що автором цих двох Спасів є один маляр. Проте, час створення їх був суттєво відмінний, що і спричинило певні стилістичні нововведення, хоч це не вплинуло на характерні авторські риси.

Повертаючись до розвитку Манділіону в галицькому малярстві XVI ст. додамо, що із поч. XVI ст. до «Спаса Нерукотворного» починають додаватися сюжетні сцени із переказу про царя Авгара. Такою, зокрема, є ікона із ц. Св. Дмитрія в с. Жога-



Іл. 13. «Спас Нерукотворний» серед. XVI ст., майстер Олексій Горошкович із с. Устиянів-Горішня. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

тин поч. XVI ст. [20, с. 23]. На ній є шість сцен: «Цар Авгар посилає Ананію до Христа», на протилежному боці — «Ананія приходить до Христа в Єрусалим», під нею — «Ананія хоче написати образ Господній», нижче — «Христос подав образ Ананії», а нижні дві з протилежного боку — «Приніс Ананія образ Господень», «Вилікування кульгавого». Дві нижні сцени були частково обрізані. Враховуючи залишки червоного обрамлення під самим зображенням Христа, можемо припустити, що спершу ікона мала півкруглий нижній край, що переходив у дверний отвір Царських врат [23, с. 269]. Враховуючи висоту збережених ікон празничного ряду, можна припустити що початково ікона мала висоту приблизно 650 мм.

Фігурний контур нижньої частини знаходимо ще на Манділіонах з Либохори II пол. XVI ст. та П'яткової Руської [20, с. 20]. Цей Манділіон традиційно розміщувався у празничному ряді. Та згодом Образ опустили, щоб звільнити місце для Тайної Вечері. Для цього і було відрізано нижню частину. До слова, на інших пам'ятках того часу, зокрема іконі I пол. XVI ст. із с. Луків Венеція, Словацька національна Галерея, м. Братислав у Словаччині, та II пол. XVI ст. із м. Долина, є лише чотири сцени. У кін. XVI ст. місце згаданих клейм, що ілюструють переказ про царя Авгара, замінено на сцени Євхаристії. До таких, зокрема, належить Манділіон кін. XVI ст. із с. Клесів Рівненської обл., а також волинський Спас 1621 р. [21, с. 21].

Декоративні елементи. Про саму різьбу і колір тла слід сказати, що, на жаль, ікон XIV ст. прак-

тично не збереглося [20, с. 23]. Тому нам не відомо, якими були зразки для ікон поч. XV ст. Натомість на іконах II пол. XV ст. поширене геометричне гравіювання на німбах, зокрема прямолінійне у формі решітки або утворене перетином кіл, яке виконувалось за допомогою циркуля та лінійки [20, с. 24]. Приклад такого візерунку є на іконі св. Георгія із ц. св. Миколая у с. Тур'є кін. XV ст.

У цей період фони були не лише золочені, але й світло-вохристі, червоні та темно-сині із опушками відповідних кольорів. Так на Спасі із Жогатина опушка червона. На іконі із Радружа — синя. А на Манділіоні із с. Терло — коричнева. Зазвичай такі смуги займають половину, третину або весь ковчег. Починаючи із середини XVI ст. до вузьких ковчегів із смугами додається широкий ковчег із об'ємною орнаментикою, як на іконі із музею А. Рубльова. Натомість, досить часто дане обрамлення обходиться без ковчегів, як на Спасі із Устиянова-Горішньої майстра Олексія. До слова, тут орнаментика виходить за межі обрамлення і займає весь фон. Така рослинна орнаментика найчастіше зустрічається на пам'ятках Перемиської і, частіше, Самбірської шкіл іконопису (що є одним із доказів їх тісних зв'язів). Починаючи із II пол. XVI ст. в Самбірській школі окрім рослинного мотиву, починають використовувати такі ж наливні круги.

Із середини XVI ст. все більш поширена плосколійна рослинна різьба. Вона, вірогідно, наслідує орнаменту коштовних шат, що не збереглися [20, с. 26]. Такий рослинний декор є на іконі II пол. XVI ст. із Скваряви (Жовкви). У цьому випадку фони між фігурами рослин зазвичай суцільно заповнялися дрібними цятками, або V-подібною «ялиночкою», що, відповідно, візуально їх розмежовує. Поступово із поч. XVII ст. обрамлення із наливними рельєфами витісняються накладними клеєними рамами.

«Спас Нерукотворний» із с. Устиянів-Горішня. Композиція симетрична. Посередині зображено драпірований плат із трьома рядами червоних і чорних смуг (іл. 13). Лик Христа розміщений дещо вище від центру, так що німб торкається краю плати і верхнього обрамлення. Тілесні партії виконані оливковим санкірем і тепло-охристим вохренням, проглядаються делікатні рум'яні на щоках, верхніх повіках, губах і вухах Христа. Досить помітні активні

білі штрихи додають об'ємності. Особливо активні на вухах — тут вони повторюють форму лика. Вуха досить об'ємні, децю звужені, із завитками. Показані майже повністю, щоправда верхня їх частина захована під волоссям. Очі великі і значно видовжені, карі, звернені вліво і трохи вгору. Над ними доволі низько нависли масивні дугоподібні брови, утворені кількома темними лініями. Ніс довгий і тонкий із ледь помітною горбинкою, переносиця утворена дрібним клинцем. Губи невеликі, по ширині трохи ширші від крил носа. Під ними штриховкою мальовано короткі волосини.

Бороду виконано виключно тонкими дугоподібними штрихами, що трохи виходять за межі чіткого округлого санкіру. Невеликий пропуск між лініями посередині свідчить про те, що борода децю роздвоєна. Трохи вище від бороди по діагоналі до неї, по формі вилиць розміщені волосини, візуально витягуючи форму лика. Децю схожий прийом зустрічається лише на іконі із Луків-Венеції серед. XVI ст. Вуса децю масивніші, дуже схожі на волосини під вилицями, діагональним напрямком яких вторують. Волосся гладке, виконане активними вохристими лініями по чорному, нанесені у два лисувальні прийоми, що додає об'ємності. Проділ симетричний, проте посередині є невелика, майже вертикальна гривка, яка ледь заходить на тілесну партію. Аналогів їй не знаходимо. Натомість, віддалено схожі гривки (проте значно вужчі) є на іконах поч. XVI ст. із Жогатина та I пол. XVI ст. із Березова. Крім того, відсутнє традиційне для цього періоду тонке пасмо, що спадає на Чоло Спасителя. На його місці — лише округлий діагональний пропуск між пробілами, що візуально ледь розділяє його на дві нерівні частини. Два локони волосся досить короткі, хвилясті. Правий локон ледь закручений у зовнішню сторону.

Форма плату децю схожа на тканину із Манділіону із ц. Михаїла у с. Ясениця Замкова, хоча драпіровка у них і орнаментика суттєво відрізняється. Так, на іконі майстра Олексія складки здебільшого прямолінійні, із незначними округленими зламами у місці стику протилежних напрямків. Тканину тримають двоє архангелів. Вони вельми схожі на архангелів із ікони I пол. XVI ст. із Березова майстра ікон із Поляни. Також постаті майже ідентичні із аналогічними на Манділіоні із Березова, що може свідчити про спільні зразки для наслідування. Вони сто-

ять, розставивши ноги, немов ідучи. Їхні тіла децю нахилені. У кожного вільна від плату рука опущена із простягнутим вказівним пальцем, який на обох іконах є явно перебільшеним.

Все вказує на те, що ангели повинні були тримати мірила, бо ж на іконі із Березова (і на більшості Манділіонів із таким положенням фігур) вони присутні. Виняток складає хіба ікона I пол. XVI ст. із Володимир-Волинського краєзнавчого музею, на якій вільні руки ангелів так само опущені, але вони не простягають вказівний палець, а благословляють двоперстям. В будь-якому разі навряд чи майстер Олексій свідомо відмовився зобразити мірила, бо ж, на нашу думку, для цього не має ніяких композиційних або змістових причин. Скоріш за все, про них було просто забуто.

Риси ангельських ликів аналогічні Ісусовим, щоправда носи ще тонші, брови посаджені трохи вище, губи ширші. Волосся в них довге, зав'язане білими діадемами. Слід уточнити, що діадема у вигляді білої стрічки в добу Античності вважалась символом імператорської влади (аналогом корони). Відповідно, разом із лором і мірилом даний елемент костюму у візантійській традиції представляв архангела як імператора.

Увагу привертають їх кучері. Вони великі і чітко круглі із відповідними штрихами, чим за манерою зближаються із іконами XIII—XV ст., зокрема волоссям архангелів із Дальови кін. XV ст. Натомість, у середині XVI ст. таке трактування уже відійшло в минуле. Якщо по контуру і проглядаються округлі кучері, то вони зовсім не геометризовані, а навпаки — утворюються дугоподібними штрихами. Наприклад, найпоширеніший спосіб трактування ангельського волосся зустрічається на іконі 70-х рр. XVI ст. із Борислава маляра Федуска [10, с. 72]. Водночас на багатьох іконах цього часу іконописці взагалі відмовляються від яких-небудь кучерів, маючі ангелам хоч і пишне, але, безперечно, пряме волосся (ікони з Жогатина, Березова, Вовчого). Крила ангелів коричневі із блакитно-білими рядами пір'їн підкрилок. Схожі вставки кольору є на Манділіоні із Жогатина. Рукави дівітісіїв розшиті, традиційні для цього періоду лори відсутні. Золочені вставки нашиті на нижніх краях, рукавах і навколо шиї. Вони децю відмінні, від аналогічних ікон, прикрашені білими цятками, червоними і синіми пля-



Іл. 14. Кафтан султана Сулеймана I (1470—1520), Музей Топкапі, Стамбул, Туреччина. SCA clothingmaleeastern/persian/arabic1. URL: <https://www.pinterest.com/granathdaniel/sca-clothing-male-easternpersianarabic/?lp=true>

мами, що зображають перлини і коштовні камені. Вставки навколо шиї продовжуються аж до ліктів. Аналогічні, щоправда, дещо коротші вставки і на ногах. Схожі є на іконі II пол. XV ст. із Крампної, Лемківщина. На ногах в архангелів червоне взуття, прописане кількома темними лініями, що підкреслюють підшви і халяви.

Слід зупинитись на декоруванні одягу, яке, на перший погляд, не викликає особливої уваги. Червоні гіматії у Михаїла і дівітісії у Гавриїла тут прикрашені білими цятками, розміщеними по три у своєрідному трикутнику. Даний мотив поширений на інших українських іконах XVI ст. Зокрема, він зустрічається на покривалі св. Анни на іконі «Різдво Богородиці» маляра Федоска 70-х рр. XVI ст. із с. Наконечне на червоних одягах ангелів «Старозавітної Трійці» серед. XVI ст. із с. Ванівки, «Вознесіння» серед. XVI ст. із ц. Архистратига Михаїла у с. Стара Скварява та ін.

Продовжуючи думку про те, що малярі запозичували декоративні елементи із сучасного життя, слід сказати що такими цятками декорувались тканини, які можна було знайти на тогочасному ринку, тим більш, що збереглося достатньо зразків тогочасного Близькосхідного одягу з таким декором.

Проте у даному випадку такого пояснення не достатньо. Найперше слід зауважити, що такі трійки цятки (або великих кругів) зустрічаються найчастіше

на червоних тканинах, а самі вони білі. По-друге — хоч зазвичай в українських іконах цього періоду червоні тканини зображені без яких-небудь прикрас, у випадку, коли такий декор присутній, то це саме круги або цятки згруповані по три. Натомість цятки по чотири хоч і зустрічаються, проте значно менше і переважно з II пол. XVI ст. Зокрема вони присутні на іконах «В'їзд в Єрусалим» II пол. XVI ст. із с. Потеличі, «Архистратиг Михаїл» II пол. XVI ст. із с. Вовче. Ще менше на червоних тканинах зустрічається легкий рослинний орнамент. Зокрема, як на іконі «Розп'яття» із ц. Собору Богородиці зі с. Либихора II пол. XVI ст. Іншими словами, найпоширенішим декором для червоних тканин у XVI ст. були круги або цятки, згруповані по три і рівномірно розміщені по поверхні. Також він дуже часто зустрічався як у візантійському, так і західноєвропейському середньовічному мистецтві, при чому, також зазвичай на червоних одягах. Зокрема, на зображенні св. Сергія Римлянина XIII ст., що знаходиться в монастирі св. Катерини на Синаї.

Тканини з таким декором є достеменно східного походження. Найвірогідніше, до нас вони потрапляли з сучасної Туреччини, де він і нині досить поширений у традиційному текстилі. Три круги, згруповані у трикутник — це поширений у віруваннях Сходу символ — розділений на три частини камінь Чінтамані, що із санскриту означає «Чудесний камінь». У міфологіях буддизму та індуїзму цей камінь здатний виконувати бажання за запитом. Зокрема, він згадується у «Сутрі про мудрість і дурість», а також у легендах про Крішну. Щоправда, там він називається «С'ямантак». В одній з легенд говориться, що Падма Самбхаве народився в родині сліпого царя Індрабхуті, який роздав всі свої скарби нужденним. Щоб відновити статки, Падма відправився на далекий острів, щоб знайти камінь Чінтамані, який відганяє всілякий сум [22, с. 48, 146, 166, 172]. У Туреччині існувало переконання, що він відганяє злих духів. Це підтверджується великою популярністю цього символу (іл. 14). Також важливо зазначити, що часто вони наносилися золотими або срібними нитками по червоній тканині. Щоправда, іноді до трьох кругів додаються хвилячки, яких в українському іконописі не зустрічаємо.

Позем ікони з Устиянова-Горішньої не суцільний, а розділений на два розтягнутих по вертикалі прямокутники під ногами ангелів. Виконаний лисуваль-

ним шаром, так що досить помітний хаотичний спосіб нанесення фарби — де-не-де в місці накладання двох шарів він темніший, рослинність відсутня. Посередині, трохи нижче від поземів, є чорний прямокутник із написом. Половина його втрачена, проте він є традиційний для цього сюжету: «**НЕРУКОТВО-РЕН(ЫИ СЪБРАЗ ГОСПОДА БОГА НАШЕ-ГО) ІС(УСА) Х(РИСТ)А**».

Як було уже згадано, різьблення притаманне середині — другій половині XVI ст. Практично аналогічний наливний рослинний візерунок є на іконі із музею А. Рубльова, щоправда, на відмінно від останньої, візерунок заповнює все тло. Відсутній ковчег і чорна опушка. Також на іконі Майстра Олексія орнаментика не традиційно безперервна, а поділена по кутах і серединах кожної зі сторін квадратними розетками. Ліва розетка занижена, що дещо порушує симетрію. Ті, що посередині, дещо відмінні та імітують дубові листки. Також вони частково замальовані чорним, так що утворюється певного роду хрест. Таке художнє рішення — оригінальний художній хід, бо не зустрічається на інших іконах.

Висновки. На іконах XVI ст. досить часто зустрічається символ із східних міфологій, про походження якого іконописці навряд чи могли підозрювати. Додаймо лише, що пік зображення такого декору в українському іконописі припадає на XVI ст., і це можна трактувати великою популярністю таких турецьких тканин саме у той період.

«Спас Нерукотворний» в українському іконописі XV—XVI ст. є прикладом продовження візантійської іконографічної традиції, що була розвинута внаслідок творчого виконання сюжету. Він є прикладом локального трактування символіки, а також відображає ряд художніх особливостей, взаємопов'язаних із семіотикою ікони і її розміщенню ікони в просторі храму. Так, видовжена форма дошки, відповідна Царським вратам, відобразилась на характерній формі зображеного плато. Відслідковується присутність символіки не лише візантійського походження, але й далекогосхідного, багато з яких на момент створення ікон в XV—XVI ст., найімовірніше, втратили своє значення і несли лише декоративну функцію. Значну роль відіграла тогочасна мода, що спричинило до вибору тих чи інших елементів, а також вільного їх трактування за умови втрати актуальності певного символу.

1. Гелитович М. Ікони «Спас Нерукотворний» кінця XV — поч. XVII ст. у колекції Національного музею у Львові зі збірки Музею Львівської Духовної Семінарії — Богословської Академії (матеріали до зведеного каталогу іконопису НМЛ). *Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Випуск 2. Львів; Рудно, 2003. С. 63—74.
2. Евсеєва Л. «Св. Образ» в XV—XVI вв. *Спас Нерукотворний в Русской иконе*. Москва: Московские учебники и Картолитография, 2008. 440 с.
3. Димитрій, Патріарх (Ярема). Ікони Нерукотворного образу. *Іконопис Західної України XII—XV століть*. Львів: Друкарські куншти, 2005. С. 370—377.
4. Таранушенко С. Український іконостас. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 1994. С. 141—170.
5. Скоп-Друзюк Г. Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича. *Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доповіді та матеріали IV наукової конференції*. Луцьк, 1997. С. 26—31.
6. Димитрій, Патріарх (Ярема). *Іконопис Західної України XVI — поч. XVII ст.* Львів: Друкарські куншти, 2017. 596 с.
7. Схоластик Е. *Церковная история: в шести книгах*. Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко, 2010. 671 с.
8. Вагнер Г. *Проблема жанров в древнерусском искусстве*. Москва: Искусство, 1974. 334 с.
9. Друзюк Г., Скоп Л. *История создания алтарной преграды в церкви Успения Богородицы в с. Новоселице на Закарпатье. Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989*. Москва: Наука, 1990. С. 204—218.
10. Скоп Л. Ікони «Спас Нерукотворний» кінця XV ст. із с. Зубриці, Рикова та Раневич. *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з с. Мражниця. Серія: Українські іконописці*. Львів: Логос, 2004. С. 73—81.
11. Свенцицкая В. Мастерикон XV века из сел Ванивка и Здвыжень. *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*. Москва: Наука, 1977. С. 291—320.
12. Onash K. *Ikony: fakty i legendy*. Warszawa: Arkady, 2002. 302 s.
13. Strong J. *Greek dictionary of the New Testament*. Albany: Thomas Nelson Publishers, 1984. P. 540.
14. Liddell H.G., D. D., Scott R., D. D. *A Greek-English Lexicon*. Hardcover: Clarendon Press, 1961 P. 2111.
15. Ньюман Б.М. *Греческо-русский словарь Нового Завета*. Москва: Российское библейское общество, 2012. С. 240.
16. Мейчен Д. *Учебник греческого языка Нового Завета*. Москва: Российское библейское общество, 2012. С. 242.
17. Салько Н. Нове про Феофана Грека. *Образотворче мистецтво*. № 2. Київ, 1971. С. 18.

18. Кочетков И. Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? *Древнерусское искусство. XIV—XV вв.* Москва: Наука, 1984. 320 с.
 19. Пятницький Ю.А. Проблема индивидуализации почерка иконописца в художественном стиле XV в. (Икона круга Николаоса Ламбудиса из Спарты). *Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского.* Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1997. С. 69—72.
 20. Драган М. *Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1970. 203 с.
 21. Жолтовський П. *Український живопис XVII—XVIII ст.* Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.
 22. Grünwedel A. *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei.* Leipzig: Bkockhaus, 1900. 285 s.
- REFERENCES
- Helitovich, M. (2003). Icons of the Holy Mandylion of the late XV — beginning XVII c. in the collection of Lviv National Museum from the collection of the Museum of the Lviv Theological Seminary — Theological Academy (materials to the consolidated catalog of the icon-painting of the Lviv National Museum). *Ukrainian Greek Catholic Church and Religious Arts (Historical Experience and Problems of Modernity)* (Issue 2, pp. 63—74). Lviv [in Ukrainian].
- Evseeva, L. (2008). *The Holy Face in the XV—XVI centuries. The Holy Face in the Russian Icon.* Moscow: Moskovskiyе uchebnyky i Kartolitografiya [in Russian].
- Demetrius, Patriarch (Yarema) (2005). *Icons of the Holy. Iconography of Western Ukraine of XII—XV centuries.* Lviv: Drukarsky Kunshty [in Ukrainian].
- Taranushenko, S. (1994). Ukrainian iconostasis. *Notes of the Scientific Society of T. Shevchenko* (pp. 141—170). Lviv [in Ukrainian].
- Skop-Druziuk, G. (1997). The iconographic features of the Mandylion by Job Kondalevich. Volyn Icon: Issues of History of Study, Research and Restoration: *Reports and Materials IV Scientific Conferences* (pp. 26—31). Lutsk [in Ukrainian].
- Demetrius, Patriarch (Yarema) (2017). Iconography of Western Ukraine XVI — beginning XVII century (pp. 370—377). Lviv: Drukarsky Kunshty [in Ukrainian].
- Scholastic, E. (2010). *Church history in six books.* St. Petersburg: Oleg Abishko Publishing House [in Russian].
- Wagner, G. (1974). *The problem of genres in ancient Russian art.* Moscow: Art [in Russian].
- Druziuk, G., & Skop, L. (1990). History of the creation of the altar barrier in the Church of the Assumption of the Virgin in the Novoselica village in Transcarpathia. *Cultural monuments. New discoveries. Literacy. Art. Archeology. Yearbook 1989* (pp. 204—218). Moscow: Science [in Russian].
- Skop, L. (2004). The Holy Mandylion of the end of XV century from the village Zubrytsy, Rykova, and Ranevich. Painter of the Icon of the Virgin-Odigitria from the village Mrazchnica. *Ukrainian Iconographers* (pp. 73—81). Lviv: Logos [in Ukrainian].
- Sventitskaya, V. (1977). Master of icons of the XV century from Vanivka and Zdvizhen. *Ancient Russian art. Problems and attributions* (pp. 291—320). Moscow: Nauka [in Ukrainian].
- Onash, K. (2002). *Icons: facts and legends.* Warszawa: Arkady [in Polish].
- Strong, J. (1984). *Greek dictionary of the New Testament* (p. 540). Albany: Thomas Nelson Publishers.
- Liddell, H., D., D., Scott, R., & D., D. (1961). *A Greek-English Lexicon* (p. 2111). Hardcover: Clarendon Press.
- Newman, B. (2012). *The Greek-Russian Dictionary of the New Testament* (pp. 240). Moscow: Russian Bible Society [in Russian].
- Meychan, D. (2012). *New Testament Greek Workbook* (pp. 242). Moscow: Russian Bible Society [in Russian].
- Salko, N. (1971). New about Theophanes the Greek. *Obrazotvorche mystetstvo, 2.* Kyiv [in Ukrainian].
- Kochetkov, I. (1984). *Is the icon «Our Lady of the Don» a monument to the Battle of Kulikov? Ancient Russian art. XIV—XV centuries.* Moscow: Nauka [in Russian].
- Pyatnitsky, Y. (1997). The problem of individualization of handwriting in the artistic style of the XV century (Nikolaos Lambudis from Sparta's iconographic school). *Hermitage readings in memory of B.B. Piotrovsky* (pp. 69—72). St. Petersburg: Publisher of the State Hermitage Museum [in Russian].
- Dragan, M. (1970). *Ukrainian decorative carvings of XVI—XVIII centuries.* Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Zholtofsky, P. (1978). *Ukrainian painting of the XVII—XVIII centuries.* Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Grünwedel, A. (1900). *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei.* Leipzig: Bkockhaus [in German].