

СТІНОПИС НАВИ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРІЯ В ПОСАДІ РИБОТИЦЬКІЙ (вступні зауваги)

Пйотр Лукаш Гротовський

Настінні розписи у колишній василіанській церкві св. Онуфрія в Посаді Риботицькій відкрито під час реставраційних робіт, які тривали в храмі впродовж 1966–1967 рр. Початкову реставрацію (що стосувалася лише розписів вітварної частини) розпочала Реставраційна майстерня Музею народного будівництва в Сяноку¹. Дослідження програми та стилю посадориботицьких фресок започаткувала стаття А. Ружицької-Бризек у ювілейній книжці на пошану професора Леха Калиновського. А. Ружицька-Бризек проаналізувала низку сцен, які на той час реставрували, визначивши серед них такі: *Тайна вечеря*, *Омовіння ніг апостолам* (на південній стіні), *Причащання апостолів* (на південній і східній стінах), *Христос Недремне Око* (*Anapeson*; на північній стіні), *Христос у гробі* (*Basileos tis doksis*; на східній стіні), а також *Поклоніння Жертві*, яке займає нижній регістр розпису. Одночасно авторка статті припустила можливість зв'язку стилю творів посадориботицької майстерні з Балканами, допускаючи датування фресок XV ст. (певно не раніше 1443 р.)². Її твердження знайшли відображення в екскурсійно-краєзнавчій літературі, яка, проте, не подає нових наукових тверджень³. Останнім часом до проблематики ідейної програми розписів вітваря храму звернулася А. Гронек. Вона, дослідивши композицію *Поклоніння Жертві*, визначила з-поміж складових елементів цієї теми Отців Церкви, зосібна Іоанна Златоустого, Василія Великого, Григорія та Кирила Олександрійського⁴. Принагідно можна також згадати спробу українського історика В. Александровича пов'язати медальйони із півфігурами пророків на склепінні вітварної (тріумфальної) арки храму із візантійсько-руськими фресками, виконаними на замовлення короля Владислава Ягайла у вітварях (презбітеріях) колегіат

Вісліци й Сандомира. Автор, ґрунтуючись на власній гіпотезі, передатував згадану частину розписів проміжком зламу XIV–XV ст. і пов'язав її, хоч і не мав для цього джерельних, стильових чи іконографічних підстав, з іменем перемишльського маляра Гайля, відомого лише з довільної копії королівського привілея⁵.

* * *

Будівля церкви зведена на невеликому, укріпленому колись муром пагорбі, що підноситься над селищем. Вона – тридільна, складається із прямокутного зміцненого ззовні на наріжних кутах ступінчастими контрфорсами вітваря (3,3 м × 4,3 м), ширшої й зміцненої подібним чином нави (6,4 м × 6,4 м) і прибудованої вежі-дзвіниці із притвором (2,12 м × 3,5 м). На нижньому поверсі вежі міститься бабінець (3 м × 3,6 м), а на верхньому – каплиця. Усі три частини церкви перекриті півциркульними склепіннями, над якими розміщені бійниці, які додатково підкреслюють оборонний характер споруди⁶.

Інтер'єр нави з південного боку освітлюють двоє вікон із глибокими розгліфованими скосами. Трохи нижче, у тій самій південній стіні є двері. Ще одні двері розміщені на осі західної стіни нави, спочатку вхідні, а в наш час – це двері, що ведуть у бабінець і притвор. Вітвар від нави відділяє кам'яний іконостас із двома дверима. Цю, на перший погляд архаїчну рису, належить пояснювати радше невеликим розміром внутрішнього простору та провінційним характером споруди⁷.

Дату *ante quem* для зведення об'єму нави визначає напис із датою 1504, яку відкрили під час реставраційного дослідження східної стіни притвору⁸. Частково вцілілий напис на стіні вітваря може містити (відтворений кириличними позначеннями цифр) рік 1401, що відноситься до посвяти храму.

Утім, поганий стан напису та його фрагментарність не дозволяють правильно й точно відчитати дату⁹.

Перша згадка про монастир *Honuffry*, розташованого поблизу Риботичів, Хувників і Серакосців, датується 1367 р. Під цим роком монастир разом із названими місцевостями, а також із сусідніми кляшторами Семенов і Трійця, згадується в грамоті Казимира Великого, виданій Стефану Сас Венгжину. У 1407 р. монастир був власністю православного єпископства Перемишля¹⁰. А. Ружицька-Бризек пов'язує зведення кам'яного храму на місці попереднього, імовірно дерев'яного, з іменем Вашки Риботицького, до якого селище відійшло в 1443 р.¹¹

Після переселення в 1945 р. місцевих жителів в Україну * опікування над храмом передано Національному музею Перемишльської Землі, філіалом якого він залишається й донині. Проте неврегульований правовий статус об'єкта перешкоджає ухваленню рішення про відновлення реставраційних робіт та нагромадження коштів, необхідних для їх проведення. Незахищені розписи швидко руйнуються. Упродовж останніх років можна було спостерігати за процесом розшарування їхньої поверхні¹².

* * *

Іконографічна програма сцен фресок нави залишається на сьогодні недостатньо дослідженою¹³. Незважаючи на те, що шар фарб дуже погано зберігся, усе ще можна розрізнити залишки монументальної композиції *Вознесіння* на склепінні й на верхній частині східної стіни. Нижче видно розписи, зазвичай розповідного характеру, згруповані в три почергові ряди вздовж стін. Відмінності кольорової гами, розмірів і техніки, а також видимі нашарування вказують неоднорідний характер розписів, належність зображень щонайменше до двох різних фаз. До ранньої фази могли належати погано збережені сцени в основі склепіння. Своєю точністю у відтворенні

геометричних елементів архітектури, як і пропорціями фігур, вони найближчі до стилю розписів вівтарної частини. Якщо припустити, що розписи вівтаря, частково прикриті стіною іконостасу (а отже, виникли раніше від нього)¹⁴, належать до першої фази, тоді релікти, що розміщені в наві, слід пов'язувати саме з ними. На жаль, поганий стан цих розписів не дає можливості визначити їхню тематику.

До другої фази, можливо, переписаної пізніше, належать композиції, що розташовані на стінах двома рядами. Руйнування тут також досить значні, проте визначення деяких сцен дає можливість реконструювати їхню тематику як цикл євангельських історій (т. зв. *dodekaorton*) із додаванням певних сюжетів. Початок оповіді, що розвивається зазвичай зліва направо, у розписах посадориботицької церкви слід додати на південній стороні, а не на східній, як заведено. На рівні верхнього регістру, у скосах східного вікна проглядається кілька фігур. З боку вівтаря видніється (на тлі архітектурних форм¹⁵) постать архангела Гавриїла в білій туніці й темно-голубому плащі (іл. 1), а на протилежній стіні – контури постаті Марії, убраної в темно-червоний мафорій. Обидві фігури творять композицію Благовіщення. У мистецькій традиції Східної Церкви її зазвичай поділяють на дві частини: на царських вратах іконостасу, у стінописах вівтарної частини, де зображення розміщені обабіч віконного отвору апсиди¹⁶. Подібним чином на двох протилежних полях віконного отвору храму ця сцена представлена і в Посаді¹⁷.

Простінок між вікнами займає монументальна сцена *Різдва Христового* (іл. 2). Навколо Богородиці, яка відпочиває на голубому матраці, та Немовляти, яке лежить у яслах, розміщено (згідно з традицією візантійської іконографії) групу фігур¹⁸. Над скелями печери можна розгледіти напівфігури ангелів у різнокольорових туніках. У нижній частині, при кутах, бачимо Йосипа в задумі та сцену звітування пастирів.

* Мовиться про примусове виселення корінного українського (лемківського) населення зі споконвічних українських земель Надсяння під час сумнозвісної операції «Вісла», організованої комуністичними режимами повоєнної Польщі та СРСР. – Ред.

Особливу увагу звертає на себе монументальна група трьох волхвів у руських шапках (які нагадують князівські ковпаки) із голубим чи жовтим верхом, облямованих по краях соболиним хутром¹⁹. Вони підходять до Богородиці, приносячи дари (іл. 2а). Їхні фігури займають усю площу правої частини сцени. Художник не зміг розмістити мотив купелі Немовляти в межах простору, наданого архітектурою, і переніс його на скіс сусіднього західного вікна. Таке рішення могло бути спричинене, згідно зі спостереженням М. Янох, еволюцією сюжету на польських територіях під впливом мистецтва епохи Відродження та закономірностей розвитку народної творчості. Симптомом прогресуючої деконструкції укладу православної композиції *Різдва* є цілковите ігнорування, починаючи з кінця XVI ст., мотиву купелі Немовляти; мотиву, корені якого сягають ще античності. Ця тенденція простежується на іконах із Радружа й Потелича (Святотроїцький храм)²⁰. Імовірно, посадориботицькі фрески є провісником цих змін.

Сцена на протилежному боці віконного скосу (іл. 3) примножує труднощі інтерпретації. Дотримуючись логіки оповіді, можна було б очікувати чергові сюжети із євангельського циклу: *Стрітення*, *Убивство немовлят*, *Утеча до Єгипту або Христос проповідує в Храмі*. Однак побудова композиції та деталі вбрання персонажів суперечать такому трактуванню. У центрі сцени бачимо Богородицю з Немовлям, яка стоїть фронтально в товаристві двох мужів, що перебувають позаду й ліворуч від неї. Праворуч можна розгледіти контури голови іншого персонажа. Біля стоп Богоматері видніється обрис четвертої, укляклої, із піднятими руками фігури в довгому підперезаному світло-коричневому вбранні із рукавами (з розрізами), що вільно звисають уздовж плечей. Можна в ньому пізнати щось на зразок шуби, делії чи жупану²¹. Жупан може бути й на бородатому чоловікові, зображеному за плечима Богоматері. Такі деталі одягу відповідають реаліям польської моди, подібно як і шапка із конусатим верхом на голові укляклого²². Ці іконографічні прикмети, а також характер

розміщення решти фігур можуть свідчити, що наразі ми маємо справу з ктиторською сценою, уміщеною в цикл євангельських подій²³. На користь такої інтерпретації свідчить локалізація фрески поблизу дверей, у місці, що традиційно (в малярських програмах православних храмів) відводиться для зображень ктитора²⁴.

Слід також розглянути альтернативну інтерпретацію групи на скосі західного вікна. Розміщення фігур а також головний убір бородатого чоловіка на колінах, що формою нагадує фригійську шапку, можуть вказувати на те, що ми маємо справу із зображенням *Поклоніння волхвів*. Цей сюжет, схожий так само до свята *Богоявлення*, тісно пов'язаного із Різдвом у літургійному календарі Східної Церкви, є зазвичай елементом композиції *Різдва*²⁵. Стінописи в Посаді – яскравий тому приклад. Проте, зваживши на виокремленні купелі Немовляти, слід задатися питанням: чи не мав автор програми розписів наміру розвинути мотив *Утілення*, підсиливши його додатковою сценою?

Самостійно сюжет *Поклоніння* з'являється спорадично вже від III ст. у катакомбному стінописі, а в наступному столітті також і в саркофаговій скульптурі²⁶. Цілковитим сформованим є він у розписах древньої церкви Токалі в Корамі (тур. Гьореме) у Каппадокії, а також серед мініатюр псалтирів (в оздобленні полів) постіконоборського періоду, де він, згідно з тлумаченням св. Афанасія, ілюструє псалом 71(72), 11: *І впадуть перед ним усі царі, і будуть служити йому всі народи*²⁷. У споріднених цій групі рукописів євангеліях *Vaticanus qr.* 1156 (XI ст., фол. 279v) і *Vaticanus Laurentianus* VI 23 (XII ст., фол. 6v) волхви, які вклоняються Немовляті, складають один із епізодів, що детально ілюструють історію втілення за Євангелієм від Матвія (Мт. 2: 1–12)²⁸. Призначення сцени полягає в тому, аби підкреслити сам акт поклоніння Немовляті. Водночас цей сюжет усе частіше з'являється і в монументальному малярстві²⁹. Проте популярним стає лише в балканських фресках палеологівської епохи³⁰. Не був він чужим і для місцевих майстрів, про що свідчить датована серединою XVI ст. іко-

на *Поклоніння волхвів* із церкви Собору Пресвятої Богородиці в Бусовиськах поблизу Старого Самбора (збірка Національного музею у Львові). З часом під впливом народної культури ця тема стала улюбленим сюжетом тутешніх художників³¹.

Проте у випадку із посадориботицькою фрескою такому визначенню сцени суперечить зображення волхвів у сусідній композиції *Різдва Христового*. Повтор тієї ж сцени не мав би, вочевидь, ні літургійного, ні історичного обґрунтування. Слід зазначити також, що лиця й одяг персонажів композиції, розміщеної на віконному скосі, суттєво різняться від зображень у сюжеті *Різдва*. Покінчити з цими домислами міг би кириличний напис, сліди якого проглядаються на склепінні над розписами. Імовірно він якимось чином стосується укляклого сивобородого чоловіка на передньому плані, можливо ктитора будови цього храму або його розписів. Та, на жаль, поганий стан напису утруднює його прочитання³².

По краях південної стіни розміщені монументальні, висотою в два ряди розповідних сцен, фігури святих чи пророків. При східному краю стіни збереглася лише нижня частина постаті, убраної в темно-червоний одяг, а при західному куті – голова й піднесені на рівень грудей (у положенні оранти) долоні персонажа, одягненого в білий плащ і кольору темно-жовтої охри туніку. Ці фрагменти фресок разом із погруддями в медальйонах, рештки яких видніються в замку віконних скосів, є єдиним видимим свідченнями існування однофігурних зображень³³.

Тема розписів має своє продовження на задній стіні. Чергова сцена, яка розміщена на її правому боці, частково знищена, а частково вкрита побілом, що унеможлиблює нині її однозначну ідентифікацію. Наявність жіночої постаті в темно-червоному мафорію (посеред композиційного поля) в оточенні трьох інших фігур дозволяє гадати, що перед нами один із сюжетів богородичної теми. Якщо уявити, що автор програми намагався в цьому місці відновити хід розповіді про євангельські події, то найімовірніше це сцена *Стрітення*³⁴.

Точніше можна визначити сюжет сусідньої композиції, намальованої над входом у бабінець. Посередині поля видніється фігура, переперезана на стегнах. Незважаючи на те, що частина голови не збереглася, проте скупість вбрання, схрещені на грудях руки, а передовсім сліди світло-синього пігменту, застосованого для зображення течії річки на задньому плані, дозволяють ідентифікувати фігуру яко Христа, а всю сцену яко *Хрещення (Богоявлення)* (іл. 4). Правильність такого визначення підтверджує присутність праворуч від Спасителя Івана Предтечі в темно-жовтому плащі та ангела із червоними крилами й долонями, прикритими шатами на знак пошани. Труднощі в інтерпретації створює наступна група, яка стоїть ліворуч від Ісуса. У верхній частині композиції можна розгледіти ряд із чотирьох голів у німбах і ще одну голову, лише дуже потемнілу з часом, дещо нижче.

Сформована в ранньохристиянській період іконографія *Хрещення*, крім самого Ісуса передбачала (за приписами) серед учасників події ще Іоанна, ангелів, кількість яких могла коливатися від одного до дев'яти, а інколи ще елліністичних персонажіфікацій Мертвого моря та Йордану³⁵. Різномірний тип голів фігур у лівій частині посадориботицької сцени, а також і відсутність слідів крил, вказують на те, що це можуть бути свідки події із натовпу, який приймає хрещення, про яку згадує Євангеліє від Луки (Лк. 3: 21).

У візантійському мистецтві цей досить рідкісний мотив з'являється вже на розмальованій накривці релікварія із Санкта Санкторум у Ватикані (VI–VII ст.). Над Предтечею там зображені дві фігури в німбах, поза всяким сумнівом, апостолів. Приводом для включення учнів Спасителя, очевидно, був текст Євангелія від Іоанна (Ін. 1:35–43)³⁶. Багатший виклад цього сюжету знаходимо на мозаїці конхи північної апсиди коатлікону Неа Монія на о. Хіос (бл. 1049 р.). Візантійський майстер у верхній частині сцени представив двох бордатих чоловіків без німбів, які показують долонями на Іоанна, а дещо нижче – двох інших, які супроводжують плавця, який

скидає на берег свій одяг. Серед річкових нуртів видніється голова іншого юнака. Юного плавця зобразив на сцені *Хрещення* і майстер, який працював над розписами храму Спасителя на Нередиці поблизу Новгороду (1198 р.), а юнаки, що знімають одяг, присутні на сторінках *Євангелія Діонісія 587*, (фол. 13v / 137r.) 1059 року. Мотив групи спостерігачів, що походить напевно (на формальному рівні) від композиції *Іоанна, який хрестив євреїв*, присутній на мініатюрах *Проповідей Григорія Богослова (Athos Dionysion 61, фол. 77r.; XI ст.) Євангелія Діонісія 587*, (фол. 141v), тетраєвангелія, *Par. gr. 75* (1128 р.) і *Vat. Urbin. 2*. В останніх випадках їх представлено по троє; вони стоять серед скель на задньому плані³⁷. Проте посадориботицька фреска навіть на тлі наведених прикладів залишається винятковою з огляду на уклад і чисельність означеної групи, що врівноважує цілісність композиції. Варто підкреслити, що такий спосіб вирішення невластивий традиції іконописного малярства Червоної Русі, в якій надавали перевагу варіанту із обмеженою канонічною кількістю осіб³⁸.

Сусідня ділянка стінопису відрізняється своєю тематикою від розповідей євангельського циклу. На ньому відтворено *Одигітрію*, яка тримає в лівій руці Немовля (іл. 5). Темно-червоний покрив Богородиці прикрашають зірки на чолі й на плечах, нагадуючи про Святу Тройцю. На задньому плані композиції (праворуч від фігури) видніються темно-жовті скелі, вимодельовані майстром у формі закручених, розміщених вертикально, виступів-лещат³⁹. Такий самий сюжет повторюється і в нижньому регістрі, з південного боку стіни (іл. 6). Фігура Богородиці тут значно менша, а домінують композиції слугують скельні виступи, які її оточують.

Зображення *Одигітрії* з немовлям в оточенні скельного краєвиду у візантійському мистецтві трапляється досить рідко. На Русі [в Росії. – ред.], починаючи з XV ст., поширився іконографічний тип *Гора Нерукосічна*⁴⁰. Його початок пов'язаний із ілюстрацією старозавітного видіння Даниїла (Дн. 2: 34–35, 45), яке мало б з'ясувати перший із двох снів Навуходоносора.

Уперше ця сцена з'явилася в богородичному контексті мініатюр (на полях) псалтирів Хлюдовської (збірка Московського історичного музею, *Cod. gr. 129; фол. 64r.*), *Барберіні* (фол. 110v) і, датованого 1066 р., *Псалтиря Феодора* (фол. 64r.). У всіх трьох випадках художники, згідно з тлумаченням Феодора Кирського й патріарха Германа I, проілюстрували слова псалма (Пс. 67(68), 16–17) за допомогою композиції, в якій подано видіння пророка Даниїла. Пророк, лежачи на ложі (в нижній частині композиції), спрямовує свій погляд до намальованого в *clipeusie* на поверхні скелястої гори зображення *Богоматері Знамення (Нікопої)*. Біля підніжжя скелі стоїть персидський володар, який підносить руки в бік образу⁴¹. Проте статичне, фронтальне зображення фігури в посадориботицьких сценах указує на те, що тут маємо справу із символічною позачасовою композицією, близькою російській редакції на престольній *Одигітрії* з Ісусом на лівій руці. Заразом, слід зазначити, що в названих фресках відсутня значна частина подробиць, характерних для типу *Гора Нерукосічна*, а саме: хмари на мафорію, драбина, яку Богородиця тримає в правиці, скеля й одірваний від неї камінь, а інколи навіть неопалима купина або руно.

Саме із близькою до монастирських кіл темою *Богородиці Неопалимої Купини* пов'язана інша можливість інтерпретації. Сцена з об'єднаних елементів Старого й Нового Завіту виникає у візантійській іконографії відносно пізно. Попри те, що вже в період отців церкви існувала екзегеза, що пов'язувала неопалимий кущ із Марією (св. Григорій Ниський, Прокл), та на противагу попереднім висловлюванням дослідників, поєднання візії Мойсея із богородичною значеннєвістю відбулося лише в XII ст. під впливом *Другої проповіді про Різдва Якова Кокінабафоса*. Мотив неопалимої купини, що охоплює погруддя Ісуса як символ Марії, з'явився вперше в ілюстрованих кодексах із текстами *Проповідей Якова*, що датуються другою чвертю XII ст. (*Vat. gr. 1162, фол. 54v; Par. gr. 1208, фол. 73v*)⁴². Ще в кінці того самого століття було введено гірський пейзаж як алюзію до вершини Хорєб (Хорив) і зображення Богородиці, прикла-

дом чого є ікона в зібранні Православного Патріархату в Єрусалимі⁴³. Хоча цей іконографічний тип, спопуляризований у монастирі св. Катерини на г. Сінай у пізній і поствізантійський період, використовує зазвичай так, як попередній образ Богородиці на зразок *Nikopoi* або *Platytery*, проте допускає редагування із напрестольною Одигітрією, особливо в менш обмеженому поствізантійському мистецтві⁴⁴.

На жаль, у жодній із посадороботицьких богородичних сцен наразі неможливо віднайти сліди силуету Мойсея або племіні, що огортають Марію. Відмінність композицій та факт двічі повтореного в церкві св. Онуфрія зображення *Одигітрії* на тлі скельного пейзажу спонукають до обережності при розгляді обох висунутих гіпотез⁴⁵. Лише наступні іконографічно-компаративістичні дослідження зможуть допомогти пояснити справжній зміст цих сцен.

Найімовірніше до тієї самої фази належать і фрески, розміщені над сценою *Хрещення* та зображення Богородиці. Вони збереглися досить фрагментарно, аби можна було сьогодні напевно визначити їхню тематику. Тут могло міститися зображення *Страшного суду*⁴⁶, проте не можна відкинути вірогідності продовження сцен, присвячених Марії. Найімовірнішою є реконструкція на цьому місці композиції *Коїмезіс*⁴⁷. Розміщення сцени на західному боці нави, пов'язаної архетипічно з кінцем, відповідає традиції зображення сцени *Успіння Богородиці*, що завершує земну історію Спокутування⁴⁸.

* * *

Розписи на північній стіні (із простими обрамленнями, які спочатку були кольору темно-жовтої вохри, а з часом потемніли) повертають нас знову до христологічної тематики, а точніше, до її страсної частини. Таке розміщення сцен з історії Страстей Господніх характерне для традицій православного мистецтва, яке символічно пов'язує сторони світу із тематикою євангельських подій. У той час, як східна стіна зазвичай використовується для композицій *Благовіщення*, що починає цикл, півден-

на служить для зображень, пов'язаних із радісними моментами отроцтва Христа. Західна стіна часто слугує для композиції *Коїмезіс*. Похмура, позбавлена світла північна стіна зазвичай має зв'язок з історією страстей і смерті Спасителя⁴⁹. Серед багатьох прикладів такого розташування сцен з обширу Балкан і Русі можна назвати фрески монастирів Св. Георгія в Курбінові (1189–1192), у Грачаниці (1318–1321), а також новгородської церкви на Волотовому Полі⁵⁰. У Посаді оповідь розпочинає західна композиція вищого ряду (паса) зображень. Фрагментарність її збереження ускладнює ідентифікацію теми. Проте видима посередині голова Спасителя разом із фрагментами скель дещо вище, а також група людей у пов'язках-талесах на головах (на тлі архітектонічного пейзажу) праворуч від Спасителя дозволяють убачати в цьому місці *В'їзд до Єрусалима*⁵¹. Таке трактування підтверджує той факт, що Вербна неділя розпочинає містерію Пасхальної Тріоди, а сама тема в контексті *dodekaortonu* була пов'язана власне зі страсним циклом⁵².

Продовженням оповіді є розлога сцена Таємної вечері з Христом, який сидить за прямокутним столом посередині в оточенні апостолів (іл. 7). Цю композицію слід пов'язувати з образотворчою традицією, що склалася в епоху Палеологів, на заміну закоріненої в період пізньої античності редакції з напівлежачими бенкетуючими, які розміщені півколом. Тлом композицій слугують розфарбовані червоною барвою мури з увінчаною зубцями баштою над головою Ісуса й скелясний краєвид другого плану. Оборонні споруди, що схожі радше на укріплення Єрусалима, ніж на стіни покою Таємної вечері, а також інші елементи відкритого пейзажу, яких не знало візантійське мистецтво раннього періоду, почали впроваджувати в іконографію в постіконоборський період, а своє широке застосування отримали в палеологівську епоху. Серед прикладів, споріднених посадороботицькій сцені, можна назвати розписи Маркового Монастиря, Грачаниці, Раваниці, Монастиря Панагія Мавротиса в Касторії і католикону афонського монастиря Діохарію⁵³.

На сусідньому чотирикутному полі представлено *Омовіння ніг апостолам* (іл. 8). Ісуса зображено стоячим у правій частині композиції. Середню й праву – займає група із дванадцяти учнів, що сидять двома рядами. Апостол із першого ряду, який ближче за інших до Ісуса, піднімає хітон, показуючи литки. Праву ступню він занурює в миску, а правою долонею торкається голови. Місце, в якому зображено цю фігуру, жест правої руки й сиве волосся голови дозволяють ототожнювати її з особою св. Петра. Динамізм композиції посилюють двоє інших апостолів, які розв'язують ремінці своїх сандалій. Такі жести, які міцно укорінилися у візантійській іконографії⁵⁴, підкреслюють і з'ясовують сенс усієї сцени.

Слід підкреслити, що як *Таємна вечеря*, так і *Омовіння ніг* мають свої еквіваленти в малярській програмі розписів вітваря⁵⁵. Таке повторювання тем у внутрішньому просторі храму, незвичне для логічно впорядкованого мистецтва Східної Церкви, може вказувати на належність фресок у наві до іншої, пізнішої порівняно з вітварем фази розписів⁵⁶.

На останньому полі західної стіни видніється композиція *Поцілунок Іуди*, яка відносно добре збереглася (іл. 9). Праву частину вертикального прямокутника фрески заповнює скелястий краєвид. Посередині намальовано Ісуса в довгій червоній шаті разом із одягненим у світлий плащ Іудою, який його обнімає. Вище вицвілі букви роз'яснювального напису складають слово *молитва*. Друга частина напису, яка, ймовірно, означає слово Гетсиманія, прочитанню не піддається. Іуду супроводжує розміщена в лівій частині композиції група слуг. Позаяк східна іконописна традиція тяжіє до симетричного розташування апостолів і слуг навколо Іуди, який цілує Ісуса, то слід порушити питання про існування зв'язків посадориботицького зображення із вільнішою традицією готичного малярства таблицьового⁵⁷. Пишні вуса й шолом у формі кулястого дзвону із вивернутим ободом першого із них указують, так само як і розташування фігур, на сліди впливу в цій сцені західної іконографії.

З великою мірою імовірності можна при-

пустити, що в цьому місці розповідь переходить до нижнього ряду зображень. На жаль, західна частина стіни в теперішньому її стані не дозволяє визначити тематику початково розташованих тут зображень. Мабуть, це були інші епізоди Страстей: *Суд Синедріона*, *Суд Пілата*, *Бичування або Наруга*. Обмежений простір вказує на те, що автор програми змушений був вибрати один або два із перерахованих епізодів, що передують *Сходженню на Голгофу*, зображення якого подано під *Омовінням ніг та Взяттям під варту*.

Монументальна композиція *Сходження на Голгофу* складається із кількох епізодів. На західній її частині намальовано Ісуса, убраного в довгі червоні шати, переперезані в попереку. Художник представив Спасителя, який, зробивши широкий крок, згинається під тягарем хреста на плечах⁵⁸. На другому плані можна помітити голови трьох сумуючих Марій (іл. 10). Попереду групи йдуть п'ять озброєних воїнів, що прямують у бік вітварної (тріумфальної) арки. Вони в білих готичних обладунках із чітко відтвореними панцирними комірами, центральним ребром нагрудників і фартухами (іл. 10а). Обладунки такого типу, що характерні для західної рицарської культури пізнього Середньовіччя, від XV ст. починають на польських землях проникати в православну іконографію. Серед сцен Страстей прикладом цього може правити відповідна композиція в каплиці Чесного Хреста на Вавелі⁵⁹.

На початку ходи бачимо зображення двох розбійників у коротких білих сорочках із зв'язаними за спиною руками. Цей мотив, чужий візантійській традиції, також був запозичений із мистецтва латинського заходу. Прикладами подібного вирішення, яке могло надихнути посадориботицького маляра, можна назвати гравюри виданого 31 серпня 1476 року *Speculum humanae salvationis* анонімного німецького майстра, а також його послідовника, який працював біля 1481 р.⁶⁰ В обох випадках напівоголені розбійники замикають ходу, що унеможливає безпосереднє копіювання зразка посадориботицьким художником. У сере-

довищі місцевих іконописців копіювання зразка траплялося ще раніше, наслідком чого є одно із клейм ікони *Розп'яття* другої половини XV ст. із монастирської церкви Воздвиження Чесного Хреста в Здвижені поблизу Ліська (збірка Національного музею у Львові) ⁶¹. У написаній в її нижній частині низці сцен, що оточують групу розп'яття, зберігся (перед композицією *Зішестя в пекло*) фрагмент конвою на чолі з двома розбійниками, одягнутими в білі туніки, що сягають ліктів і колін. Їхні долоні, схрещені за спиною, важко розгледіти, проте розпізнати тему уможливорює фрагмент напису, що видніється згори, зі словом *розбійник*. Приставлений до них воїн у білих обладунках, який дме в ріг, також виказує зміст сцени ⁶².

Спершу іконографічні зв'язки між посадориботицькою сценою *Сходження на Голгофу* з іконою зі Здвиження може здатися малопомітним. Проте інші посилання в наступній композиції дають можливість зрозуміти зв'язок між цими творами.

Сходження на Голгофу завершує цикл зображень на північній стіні й спрямовує наш погляд на *Розп'яття*, розміщене в незвичному для нього місці – обабіч вівтарної (тріумфальної) арки. Південну (геральдично праву) частину стіни, займають намальовані на тлі скель хрести Спасителя та доброго розбійника. Обриси фігур персонажів, що згруповані біля розп'ятих, дуже затерті; розпізнати їх в такому стані неможливо. Натомість виразно проглядається скісна лінія бордюру кольору темно-жовтої вохри. На північному боці тріумфальної арки намальований хрест із тілом злого розбійника (іл. 11). Біля його правого плеча видніється сатана із гротескними рисами личини (гачкуватий, довгий ніс), крилами нетопира та сидячою на ньому душею покійного, зображеною у вигляді голого немовляти (іл. 11а). У той час, коли зігнуті в конвульсіях посадориботицькі тіла розбійників знаходять свої аналогії у візантійській іконографії ⁶³, мотив диявола, що забирає душу-немовля, є винятковим явищем для православного мистецтва. Його джерела слід шукати, так само як у випадку розбійників зі зв'язаними руками, у традиції німець-

кої пізньоготичної графіки. Наразі можна визнати за джерело також цикли автора *Speculum* і його наслідувача, а за ближчу інспірацію вважати ікони, що походять із того самого культурного кола: *Розп'яття* зі Здвиження та написані на зламі XV і XV ст. *Страсті* із церкви Покрови Божої Матері в Трушовицях поблизу Добромиля (збірка Національного музею у Львові) ⁶⁴. Проте, якщо в усіх вищеназваних творах ангел і диявол хапають душі розбійників (до того ж на іконі вони представлені спеленатими туго немовлятами), то на посадориботицькій фресці «ініціатива» належить радше душі злого розбійника, яка «осідлала» демона. Що більше, диявол прямує, ніби супроти логіки образної ідеї, у бік хреста Ісуса. Ці риси можуть указувати на інше, невідоме на сьогодні іконографічне джерело, або ж на самостійність посадориботицького малюра у видозміні композиції ⁶⁵.

Будучи візуальною домінантою цілої художньої програми внутрішнього оздоблення церкви, композиція *Розп'яття* не завершує страсну тему. Продовження циклу знаходимо у нижньому регістрі південної стіни, нижче *Благовіщення й Різдва*. Художник подав у цьому місці почергово *Зняття з хреста* та *Оплакування*. Обидві композиції дуже погано збереглися, і тепер видно лише деякі їхні фрагменти. На першій з них (іл. 12) бачимо драбину, що прихилена під кутом до лівого рамена хреста. По ній піднімається людина в карміновому вбранні, поза сумнівом Никодим, який витягує цвях із правої долоні Спасителя. Цей мотив глибоко закорінений у візантійському мистецтві та з'являється ще в мініатюрах у грецьких євангеліях *Laurentianus Conv. Soppr.* 160, фол. 213v (X в.), *Laurentianus VI* 23, фол. 59v (XI в.), на фол. 90g, що зберігається в пармській бібліотеці *Codex Palatinus gr.* 5 (XII ст.), і на північній стіні нави храму св. Георгія в Курбінові ⁶⁶. Особливо близькою до посадориботицької сцени, завдяки використанню мотиву драбини, видається мініатюра з коптського євангелія, що зберігається в Національній бібліотеці в Парижі (*Cod. Copte* 13 фол. 85g) ⁶⁷. Дещо нижче драбини, у західній частині композиції, добре збереглася фігура жінки, яка стоїть

у червоному мафорію й плащі, ймовірно, однієї з мироносиць.

Сильно вигнуте тіло Христа із ще прибитою цвяхом до хреста лівою долонею, обриси постаті Марії, яка стоїть нижче, із написом над її головою, і череп Адама біля підніжжя хреста сьогодні погано проглядаються через численні пошкодження поверхні фрески. Якщо припустити, що автор дотримувався традицій візантійської іконографії, то слід було б очікувати присутності інших персонажів: Йосипа Ариматейського та Івана Богослова, зображення яких на сьогодні цілковито втрачені.

Сусідній простір займає *Оплакування* (іл. 13). Тіло Спасителя лежить на кам'яному саркофазі. На його передній стінці збереглися фрагменти орнаментального оздоблення (кіматіон?), написані темнішою фарбою⁶⁸. Чоловік у червоному вбранні та шапкою із соболиною облямівкою, який стоїть із правого боку композиції, підтримує голову померлого. Позаду саркофага бачимо трьох наречених, які плачуть, а в ногах Христа можна вгадати обриси четвертої фігури. На задньому плані (над головами останніх персонажів) видніються, зображені за правилами перспективи, будови Єрусалима (іл. 13а)⁶⁹.

Тема *Оплакування Христа* з'явилася у візантійському мистецтві відносно пізно в процесі еволюції композиції *Покладення в гріб*. Найдревніші зображення обох епізодів датуються періодом після іконоборства (IX і X ст.)⁷⁰, проте сцена, що дозволяла передати інтимний зміст співчуття Марії, яка обіймала мертве тіло Сина, стала популярною лише в епоху т. зв. комненівського маньєризму. Вона з'являється в той час на фресках храмів св. Пантелеймона в Нарезі (116 р.), Анаргурів у Касторії (близько 1180 р.), Златоуста Кутсовендіс в Пафосі на Кіпрі та св. Георгія в Курбінові, а також на *фол.* 163г кодексу *Vat. Laurentianus VI 23* і на *фол.* 194v *Vat. gr.* 1156 р.⁷¹ Проте в цій редакції оголене тіло Спасителя спочиває на землі, а тлом служить скельний пейзаж із зазначеним темнішими фарбами входом у видовбану в скелі печеру-гріб. У випадку посадориботицької сцени присутність кам'яного саркофага вказує на запозичення

в іншій, пізнішій традиції. Зображення спочилого в гробі тіла Спасителя з'являється, ймовірно, під впливом західноєвропейської іконографії⁷². До раннього прикладу такої редакції слід віднести мініатюру на *фол.* 96г, написану в 1219 р. в нікейському скрипторії тетраєвангелія за авторства єгипетського диякона Абдул-Бадра (збірка Штатсбібліотеки в Берліні *Cod. Berol. gr. quardo* 66)⁷³. Через відсутність плащаниці посадориботицька сцена стає особливо близькою до зображення *Оплакування* в церкві Богородиці Періблептос (тепер св. Климентія) в Охридї, авторства Михаїла та Євтихіуса, так само як і до пізніших грецьких зображень, палеологівських (зокрема, у храмах: св. Миколая в Касторії, Успіння Богородиці в Кучевиште біля Скоп'є, близько 1330 р. авторства маляра Григорія; у Протатоні в Карієсі; у монастирі Ватопедії на Афоні; храмі св. Трійці поблизу Рефимніону на Криті, початку XV ст.; у Святій Софії в Трапезунті) і постпалеологівських (наприклад, фреска в каталіконі монастиря Мега Метеорон)⁷⁴.

Остання сцена нижньої ділянки південної стіни нині вже цілком нечитабельна. Послідовність євангельської оповіді спонукає очікувати в цьому місці сюжети на тему *Явлення Христа святим жінкам* або *Зішестя в пекло*, що відтворюють правду про воскресіння Христа⁷⁵. Посеред верхньої частини композиції видніється обрис мигдалуватої мандоли з фігурою, голову якої оточує німб. Це свідчить на користь присутності другого з них. Проте фрагмент розпису біля дверей, що представляє групу сплячих рицарів (іл. 15), вказує на те, що живописець скористався запозиченою із латинської традиції композицією *Воскресіння*, де Христос, стоячи на віці саркофага, поборює сторожу гробу. Через брак євангельського опису цієї події⁷⁶, візантійські майстри зображали її неохоче. Серед винятків ілюстрації до слів псалма 30(31),5,7 мініатюри на полях псалтирів, що створені безпосередньо після закінчення періоду іконоборства: *Хлудова* (*фол.* 26v), *Пантократор* 61 (*фол.* 30v і 109г) та пізніші іконографічні відповідники в псалтирях Феодора (*фол.* 32v) і *Барберіні*

(фол. 49v)⁷⁷. Лише після падіння Візантії внаслідок послаблення традиційних образотворчих формул у православне мистецтво стали проникати вирішення, характерні для іконографії латинського Заходу. Ілюстрацією цього процесу може слугувати італійсько-критська ікона *I(esus) H(ominem) S(alvator)* пензля Андреаса Ритзоса. Іконописець розмістив на ній поруч дві сцени – постале зі східної традиції *Зішестя в пекло* та запозичене з італійського малярства *Воскресіння*⁷⁸. У випадку посадориботицької фрески можемо гіпотетично реконструювати композицію, що уподібнюється композиції ікони *Воскресіння* кінця XVI ст. із Рави Руської (збірка Національного музею у Львові)⁷⁹. Опис такого типу зображення є також у Негменеїа Діонісія Фурнського, у тексті якої є також згадка про фігури жінок, що несуть пахоші⁸⁰.

Доповнює й завершує цикл *додекаортна* розлога композиція *Вознесіння*. Більша частина фрески цілком утрачена через те, що величезний шмат тиньку склепіння відірвався. Попри це, на збережених фрагментах ще видно обриси вбраної в голубий плащ постаті в круглястій мандорлі в оточенні херувимів і архангелів із довгими тонкими ногами. Мотив цей, що є також серед розписів склепіння вітваря⁸¹, належить до винятків у візантійській іконографії. Натрапляємо на нього, зокрема, й у зовнішніх розписах верхнього регістру апсиди церкви св. Георгія в буковинському Арборі (1502 р.)⁸².

Архангели тримають кришталеві сфери з літерами АΓΣ (святий), що стосуються *Trishagionu*, оспіваного сонмом небесним (іл.16)⁸³. Таким чином, автор програми вводить у оповідну сцену елемент позачасового доксологічного сюжету. Цей момент заслуговує на увагу, позаяк творець програми вкотре повертається до загального змісту розписів у вітварі, на склепінні якого мусило бути зображення, що прославляє Бога⁸⁴. Обведена чорним, трохи незграбним контуром, десниця Бога складається в жест благословення (іл. 14). Доповнення композиції створює група Марії в оточенні апостолів у верхній частині східної стіни (іл. 17).

Композиція *Вознесіння* (зр. *Analipsis*), яка

походить від зображень імператорського апофеозу, сформувалася в доіконоборчий період. Хоча в тексті *Біблії* (Мк. 16: 19–20; Лк. 24: 50–53; Дії. 1: 9–12) не згадується про участь Марії в цій події, її особа разом зі св. Павлом з'являється в колі апостолів уже в найдавніших (з відомих) іконографічних зразках⁸⁵. *Вознесіння* зазвичай представлено в програмі розписів православних храмів у куполі або на склепінні нави ближче до вітваря. Така локалізація сцени дає можливість, з одного боку, сприймати його сенс у контексті євангельського циклу, а з другого – символічно через посередництво асоціації склепіння зі сферою Небес. Відразу після припинення переслідувань іконоборчих, композиція *Вознесіння* була відновлена в куполі фессалонійського кафедрального собору св. Софії, де художник помістив нижче від Христа цитату із *Діянь Апостолів* (Дії. 1: 11)⁸⁶. У церкві Святої Софії в Охридї (1059 р.) відповідна монументальна композиція заповнює величезне циліндричне склепіння нави⁸⁷. Серед прикладів, ближчих за часом посадориботицьким розписам, можна назвати фрески склепіння церкви Періблептос в Охридї, пареклесіону церкви Хора (тур. Кахріє – джамі) в Константинополі (1320 р.) і нави церкви Пантанасса в Містрі (1428 р.)⁸⁸.

Посадориботицька сцена, яка не виходить за рамки іконописних формул, що застосовують місцеві майстри⁸⁹, завдяки читабельній партії фресок на східній стіні уможливорює також проведення формального аналізу. Також постать Богородиці (іл. 18) в позі оранти, і вбрання апостолів (іл. 19) збереглися досить добре, аби дати уявлення про стиль розписів у наві посадориботицької церкви. Різнобарвні хітони і гіматії апостолів укладені дещо жорстко (сухо) намальованими згеометризованими складками. Ефект кубізму та твердості підсилюють також і тіні, широко покладені паралельно до заломлень світла. Подекуди художник намагався змодельювати плащі й туніки світлотінню, відтворюючи заломлення за допомогою різних відтінків одного й того ж кольору. Проте в багатьох місцях контури ореслені чорною лінією. Також лице і мафорій Марії вимодельовано

з використанням обмеженої палітри коричневих і чорного кольорів. Пропорції та неприродні пози фігур вказують недостатню майстерність виконавця.

Посилення процесу геометризації та поступової «кристалізації» складок одягу можна спостерігати в західноруському іконописі на зламі XV і XVI ст. Серединою століття датується група ікон із околиць навколишніх церков, що характеризуються схожою твердістю моделювання й близькою кольористикою (темні червоні, вохрові, кармінові, тоновані голубі й зелені барви). Поміж цих образів назвемо *Успіння* 1547 р. майстра Олексія із церкви Архангела Михаїла в Смольнику над Сяном, *Поклоніння трьох волхвів* із Бусовиськ, *св. Параскеви П'ятниці й Варвари* із церкви Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі, *Спаса в Силах* із церкви св. Миколая в Шклярах, *Різдво* із Трушовиць, *Різдво Марії* із церкви в Потеличі (усі ікони зі збірки Національного музею у Львові), *Стрітення* із церкви св. Симона Стовпника с. Звертов біля Куликова (збірка Національного художнього музею, Київ), *Одигітрія* з пророками із церкви св. Параскеви Тирновської в Паніщеві (збірка Історичного музею, Сянок) і *Різдво* та *Успіння Богородиці* із церкви Різдва Богородиці в Терлі (збірка Національного музею, Краків)⁹⁰. Виразні формальні зв'язки посадориботицької фрески із однорідною групою ікон, що походять із навколишніх храмів у басейні рік Вигора і Стрв'яжа, вказують на місцеве походження художньої майстерні, представники якої були задіяні для створення розписів другої фази.

Зібрані вище зауваження на тему фресок наві церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій лише відкривають дискусію і не вичерпують розлогу її проблематику. Ще чекають свого дослідження фрески верхньої частини наві. Уже побіжний їх огляд дає можливість виділити по три сцени на південній і північній стінах. На першій із них постає композиція із сидячим посередині підлітком, імовірно, *Христом, що повчає в храмі*, а також група виразно написаних старців у білому вбранні (частина *Зішестя в пекло?*). Із протилежного боку видно си-

луети архітектури і групи святих. Чимало питань щодо зображень на темплоні (серед яких видно образ Христа, написаний вохрою), так само проблем, пов'язаних із вищеобговорюваним циклом фресок, що потребує детального аналізу й подолання двозначності тлумачень. Більшість відповідей може дати лише комплексна реставрація розписів.

Утім, можна відважитися на висування перших обережних гіпотез стосовно часу появи ансамблю розписів. Присутність західних готично-ренесансних елементів вбрання й озброєння, а також виразні композиційні впливи мистецтва Західної Церкви вказують на відносно пізню дату створення останнього шару розписів. Воднораз слід підкреслити сильну закоріненість означених елементів і впливи в місцевій художній традиції. Проявляється це як у спільних із місцевою школою іконопису іконографічних вирішеннях (на зразок диявола, який чарує душу злого розбійника), так і в мотивах, запозичених із фресок (на зразок довгих ніг серафимів)⁹¹. Низка композицій презентує й надалі уклад, що відповідає традиції Східної Церкви. Стиль придатних до відповідного аналізу фрагментів розпису (наприклад, нижня частина *Вознесіння*) виявляє близькість до стилю ікон першої половини XVI ст. Співвідносячи вищевикладені зауваження з контекстом історичних подій, можна припустити, що фрески другої фази є результатом робіт із ліквідації збитків, завданих наїздом татар у 1524 р.⁹². Найімовірніше, вони здійснювалися ще в першій половині століття. Відновлення розписів може пояснювати існування двох живописних шарів (початкового, непорушного у віттарі й верхній частині наві, а також значно пізнішого, що займає частину стін наві).

Насамкінець варто підкреслити, що розписи наві церкви Посади Риботицької, виконані місцевою художньою майстернею, підтверджують існування локального мистецького осередку задовго до перших задокументованих історичними джерелами звісток активності художників, що заснували на зламі XVI і XVII ст. т. зв. риботицьку школу іконопису⁹³.

¹ *Kurpik W.* Dalsze prace nad odkryciem malowideł ściennych i napisów w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* – 1968. – 7. – S. 53–56. Чергові реставраційно-рятувальні роботи були проведені в 1982–1983 рр. Техніку малярства під час реставрації визначено як фреску, виконану водяними фарбами по мокрому тиньку з деякими доповненнями темперою. Про архітектурно-археологічні дослідження див.: *Kunysz A.* Badania archeologiczne architektoniczne przy cerkwi w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemyśl // *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* – 1967. – 5. – S. 40–42; *Frazik J. T.* Obronna cerkiew w Posadzie Rybotyckiej // *Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych PAN.* – 1967. – 11/1. – S. 841–843; *Idem.* Wstępne badania architektoniczne cerkwi w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 243–247; *Pudelko E.* Badania wykopaliskowe w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 238–243; *Malinowski A.* Badania antropologiczne smentarzyska w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl // *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966.* – Rzeszów, 1968. – S. 247–248.

² *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej // *Symbolae Historiae Artium: studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane.* – Warszawa, 1986. – S. 349–365. Авторка статті акцентувала увагу на взаємній схожості стилю живопису посадориботицького вітваря із провінційними майстернями, що працювали за дорученням короля Владислава Ягайла в люблінській замковій каплиці св. Трійці (т. зв. III манера) і колегіати у Віслиці.

³ *Wielocha A.* Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej // *Połoniny* 85. – Warszawa, 1985. – S. 6–16; *Kryciński S.* Pogórze Przemyskie. Słownik krajoznawczo historyczny. – Warszawa, 1992. – S. 125–126.

⁴ *Gronek A.* The Officiating Bishops of the Fresco Cycle in St. Onuphrios Church, Posada Rybotycka: Problem of their Identification (реферат, виголошений на міжнародному симпозиумі «Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Art and Archaeology, 9. 09. 2008». – у друці).

⁵ [Александрович В.] Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемиське малярство XI–XV ст. // *Александрович В.* Студії з історії мистецтва. – Л., 1995. – Т. 1: *Українське малярство XIII–XV ст.* – С. 97 (поклик 63); *Idem.* Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyjskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17–18 kwietnia 2008 roku.* – S. 272. – II. 1.

⁶ Архітектуру церкви аналізує З. Б'єрсдорф (див.: *Beiersdorf Z.* Cerkiew obronna w Posadzie Rybotyckiej // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 1968. – 13. – S. 5–13). Є. Фразік подає дещо відмінні розміри

вітваря: 3,36 м × 4,34 м, і нави: 6,3 м × 6,4 м (див.: *Frazik J. T.* Wstępne badania architektoniczne ... – S. 243).

⁷ Існування північних дверей іконостаса, що ведуть в *prothesis* (на відміну від доданих лише для збереження симетрії дяконських воріт з південного боку), має в церкві певне літургійне значення (Великий і Малий вхід) (див.: *Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy. – London, 1971. – P. 155–171). Хоча в розвинутій формі іконостаса традиційно застосовується симетрична тристулкова модель, проте в менш значних храмах, аж до поствізантійських часів, існує асиметрична двостулкова перегородка (див., напр.: перегородки в храмах Чесного Хреста і св. Афанасія в Палеохорі на о. Єгіна. – *Hetherington P.* The Greek Islands, Guide to the Byzantine and Medieval Buildings and their Art. – London, 2001. – P. 5, 9).

⁸ Серед відчитаних на сьогодні сімдесяти п'яти написів з'являються чергові дати 1506 і 1514 рр. (див.: *Kurpik W.* Op. cit. – S. 55. – II. 3). Дату 1506 як *ante quem* для виникнення споруди вказує також А. Волоха (див.: *Wielocha A.* Op. cit. – S. 14).

⁹ *Kurpik W.* Op. cit. – S. 56. Автор пропонує гіпотетичне прочитання рядка: [в]еликого м(у)[че]ника стратілата, що могло вказувати на день освячення храму.

¹⁰ *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 8. Автор на основі зібраного архівного матеріалу пропонує датувати корпус нави першою половиною XV ст.

¹¹ *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 349.

¹² Зміни, що відбувалися у фарбах, автор статті спостерігав під час своїх візитів у Посаду навесні 1993, восени 2007 і влітку 2008 рр.

¹³ Розлогу монографію про посадориботицькі фрески готує д-р Агнешка Гронек із кафедри Українознавства на факультеті Міжнародних і політичних наук Ягеллонського університету.

¹⁴ *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 6.

¹⁵ Ф. Шміт на основі апокрифічної літератури визначає будівлі в сцені Благовіщення як Єрусалимський храм (див.: *Шміт Ф. И.* Благовіщення // *Извѣстія русского археологического института въ Константинополѣ.* – 1911. – 15. – С. 35–36), а А. Ружицька-Бризек пов'язує архітектурне тло із церквою, збудованою пізніше на місці цієї події (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983. – S. 59).

¹⁶ Про розміщення цієї сцени в інтер'єрі храму див.: *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra (Bibliothèque des Cahiers Archeologiques 4). – Paris, 1970. – P. 28, 29, 55. Близькими прикладами в культурному й географічному плані можуть слугувати мозаїка на триумфальній арці собору св. Софії в Києві та фреска в каплиці люблінського замку (див.: *Лазарев В. Н.*, Мозаики Софии Киевской. – М., 1960. – С. 123–125. – Ил. 60–63; *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 59. – II. 55).

¹⁷ Натомість сліди круглого медальйона в замку ніші, так само як і аналогічна форма в сусідньому вікні, в якій можна розгледіти погруддя святого, можливо варто пов'язувати з агіографічним мотивом.

¹⁸ Про сформований ще в доіконоборську епоху іконографічний сюжет Різдва Христового і його складові див.: Покровській Н. Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ. – СПб., 1892. – С. 48–98; Millet G. Recherches sur l'icônographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. – Paris, 1916 (репринт 1960). – Р. 93–169; Καλοῦρη Κ. Δ. Ἡ γεννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τεχνὴν τῆς Ἑλλάδος. – Αθήναι, 1956. – Σ. 22–69; Drobot P. G. Icône de la Nativité. Un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation (Spiritualité orientale 15). – Paris, 1980. – Р. 162–308.

¹⁹ Про руські головні убори див.: Rychlewska M. Historia ubiorów. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. – С. 120–121. Особливо приклади в руському мистецтві XII–XIV ст. (Там само. – II. 132 a–d, h–l). М. Яноха відзначає, що головні убори цього зразка починають у XVI ст. поступатися золотистим митрам і коронам (див.: Janocha M. Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kaponu. – Warszawa, 2001. – С. 230. – II. 69–71). Таку заміну можна пояснити зростаючою популярністю західної іконографії серед місцевих іконописців.

²⁰ Janocha M. Op. cit. – С. 231. – II. 72–73. Про ренезу цієї сцени та її зв'язки з античною композицією народження Діоніса див.: Nordhagen P. J. The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene // Byzantinische Zeitschrift. – 1961. – 54. – Р. 333–337; Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 54–60.

²¹ Приклади польського та європейського вбрання першої половини XVI ст. подає М. Рухлевська (див.: Rychlewska M. Op. cit. – С. 120–121, 315. – II. 134, 452 с, 468 а, 478–482). Особливо порівняй обшитий польський одяг із висячими на жупані рукавами, початку XVI ст. і прошиту вертикальними борознами шубу з висячими на кафтані рукавами (Там само. – II. 484 a–d, 485–486, 494 а, 498 а).

²² Приклади російських конусуватих верхів шапок, які з'являються в давньоруській іконографії, див.: Rychlewska M. Op. cit. – II. 132 e–g.

²³ З-поміж прикладів складних ктиторських сцен аналогією для посадориботицької композиції може слугувати датована XIV ст. синайська ікона Одігітрія із Йоакимом і Анною та монахом-ктитором у рясі, який молиться на колінах біля їхніх ніг (див.: Patterson-Ševčenko N. The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons, Δελτίου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τ. Δ ΙΖ – 1993. – 45. – Σ. 157–164. – Е. 6.

²⁴ Про ктиторські портрети в балканських, грецьких і кіпрських храмах див.: Tatić-Djurić M. Iconographie de la donation dans l'ancien art serbe // Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines. – Bucarest, 1971. – Т. 3. – Р. 311–322; Василуев А. Ктиторски портрета. – София, 1960; Velmans T. Le portrait dans l'art des Paléologues // Art et société à Byzance sous les Paléologues. – Venise, 1971. – Р. 93–148; Kalopissi–

Verti S. Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece. – Vienna, 1992; Stylianou J. i A. Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik Gesellschaft. – 1960. – 9. – Р. 97–128; Deluga W. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej. – Gdańsk, 2000. – С. 81–85. Автору не вдалося ознайомитися з дисертацією, присвячену ктиторським портретам на території середньовічної Русі: Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI–XV вв.). – М., 2004.

²⁵ М. Яноха звертає увагу на значення для формування іконографії Різдва Христового слів кондака Романа Сладкопівця: Дева днесъ Пресуущественнаго раждает, и земля вертеп Неприступному приносит. Ангелы с пастырьми славословят, волхвы же со звездою путешествуют (див.: Janocha M. Op. cit. – С. 220–221, 223). Про іконографію див.: Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 48–54.

²⁶ М. Яноха і К. Калоупсре вказують на існування ранньої форми Поклону вже в малярстві катакомб Калікста і Доміцілли (III/IV ст.) та в мозаїці Сан Аполінаре Нуово (VI ст.) у Равенні (див.: Janocha M. Op. cit. – С. 227–228; Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 68). Прикладом ранньої редакції сюжету в скульптурі може бути пластинка із слонової кістки в колекції Музею Blandin у Невері (див.: Gaborit-Chopin D. Les trios fragments d'ivoire de Berlin, Paris et Nevers // Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. – Princeton, 1995. – Р. 49–56. – II. 5).

²⁷ Epstein A. Wahrton. Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. (Dumbarton Oaks Studies 22). – Washington, 1986. – Р. 62. – II. 20. Псалтири: Брустольський, British Add. 40731, фол. 115v; Teodora, British Add. 19352, фол. 92r; Barberini, Vat. gr. 372, фол. 120r див.: Walter Ch. Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century // Revue des Études Byzantines. – 1987. – 45. – Р. 269–287 [репринт: Idem. Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery. – Aldershot, 1993. – Р. 286]. Цитата за: Psalterz Biblii greckiej/przelżyłwg wersji Septuaginty, wprowadzeniem i komentarzem opatrzył ks. Antoni Tronina. – Lublin, 1996.

²⁸ Millet G. Op. cit. – С. 140–143, 152. – II. 86, 94, 103. Див. інший приклад у вірменському рукописі 1260 р. з колекції Єрусалимського Патріархату.

²⁹ Наприклад, у мозаїках монастиря Дафні поблизу Афін (близько 1100 р.) і в Капелла Палатина в Палермо (близько 1160–1170 рр.) (див.: Καλοῦρη Κ. Δ. Op. cit. – С. 64–69).

³⁰ Наприклад, у фресках церкви св. Миколая Орфаноса (близько 1310–1320 рр.) у Фессалоніках і в сербських монастирях у Матеїчу, Раваніці (близько 1378 р.) і Каленічу (1413 р.) (див.: Mavropoulou-Tsioumi Ch. The Church of St. Nicholas Orphanos. – Thessaloniki, 1986. – II. 14; Millet G. Op. cit. – II. 105–106, 121).

³¹ Miliaeva L. Le icone dal IX all' XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco. – Rimini, 1997. –

II. 115; *Janocha M.* Op. cit. – S. 235–247. – II. 76. Див. також пізніші приклади, датовані XVII ст. із церкви в Раковій поблизу Трави Волоської, Гломчі, Угерцах, Перекопані, Скваряві, Сколе та багатьох інших невідомого походження (Там само. – II. 77–94).

³² Із укладених двома рядами букв можна розпізнати: у верхньому – <...> МТР... , у нижньому: ЦЕ...

³³ Відсутність чину пророків у іконографічній програмі вітаря відзначає А. Ружицька-Бризек (див.: *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352).

³⁴ Загально про означений сюжет у православному мистецтві див.: *Покровський Н.* Знач. праця. – С. 49–112; *Shorr D. C.* The Iconographic Development of the Presentation in the Temple // *The Art Bulletin.* – 1946. – 28. – P. 17–27; *Afpatow W. M.* Ikona «Ofiarowanie Chrystusa w świątyni» z Ławy Troicko-Siergiejewskiej. Ze studiów nad formą artystyczną w malarstwie ruskim // *O sztuce ruskiej i rosyjskiej.* – Warszawa, 1975. – S. 100–108.

³⁵ Про іконографію сюжету в православному мистецтві див.: *Шмит Ф. И.* Одинъ изъ иконографическихъ вариантовъ Крещенія Спасителя // *Извѣстія русскаго археологическаго института въ Константинополь.* – 1911. – 15. – С. 73–89; *Покровскій Н.* Знач. праця. – С. 159–194. Про персоніфікації див.: *Różycka-Bryzek A.* Echa tradycji antycznej w bizantyńsko – ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina // *Ars auro prior: studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata.* – Warszawa, 1981. – S. 115–120. До ранніх прикладів сюжету належать *Хрещення* в баптистеріях православних і аріян у Равенні.

³⁶ Див.: *Konstantin der Grosse, Ausstellungskatalog / red. A. Demandt, J. Engemann.* – Mainz, 2007. – № II 2. 27 (із вичерпною літературою).

³⁷ *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. – Athens, 1985. – Т. 1. – P. 55, 124–125. – II. 16–17, 22–23; *Millet G.* Op. cit. – S. 179, 208–209. – II. 138–139; *Οί θησαυροί του Αγίου Όρους. Είκονογραφησμένα χειρόγραφα. τ. Α. “Протάтов, Μ. Διονυσίου. Μ. Κουτλουμουσίου. Μ. Ξηροττοταου. Μ. Γρηγορίου”.* – 1973. – Ε. 112, 198, 253, 255. На увагу заслуговує також пізня редакція сюжету, яку можна побачити, між іншим, і на фресці в афонському монастирі Діонісія (*ibidem.* – II. 147), на якій за принципом оповіді на задньому плані зображено зустріч Христа з Іваном Предтечею. Мотив жанрової групи, що виводиться із *Хрещення євреїв*, аналізує Д. Маурікі (див.: *Mouriki D.* Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Paleologian Frescoes Depicting the Baptism // *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday (Harvard Ukrainian Studies VII).* – Cambridge Mass, 1983. – P. 464–465). Автор вказує на формальні зв'язки зі звичними в елліністичному малярстві ніловими сценами, а також мариністичними композиціями, що належать до циклу історії Афродіти.

³⁸ *Janocha M.* Op. cit. – S. 278–293. – II. 113–129.

³⁹ Намальовані в такий самий спосіб скелі можна побачити також у сцені *Розп'яття* (див. нижче).

⁴⁰ *Pokorzyna E.* Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni Obrządku Wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, seria B, tom CIII). – Warszawa, 2001. –

S. 113. – Rys. 19; *Prasał A.* Mały słownik ikon maryjnych. – Warszawa, 1996. – S. 61. – II. 28.

⁴¹ *Walter Ch.* Op. cit. – S. 275–276 (див. посилання 29–31 із патріотичною бібліографією); *Ševčenko N.* The Mother of God in Illuminated Manuscripts // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art.* – Milan, 2000. – P. 156. – II. 100. Див. також факсимілії московського й лондонського кодексів: *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. – М., 1977; *Theodore Psalter. Electronic facsimile / red. Ch. Barber.* – University of Illinois. – London, 2000.

⁴² Гіпотезу про появу сюжету у візантійському мистецтві IX або X ст. висунув К. Ветзман (див.: *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // *Dumbarton Oaks Papers.* – 1966. – 20. – P. 67; *Idem.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. – Princeton, 1976. – Т. 1: The Icons from the Sixth to Fourteenth Century. – S. 71. Про походження сцени див.: *Collins K. M.* Visual Piety and Institutional Identity at Sinai // *Icons from Sinai. Holy Image, Hallowed Ground.* – Los Angeles, 2007. – S. 108–113. – II. 91.

⁴³ *Collins K. M.* Op. cit. – II. 88.

⁴⁴ *Ibidem.* – S. 85–87, 96–97. Приклади *Богородиці Неопалимої Купини* в образі Одигітрії див. каталог: *Icons from Sinai. Holy Image, Hallowed Ground ...* – № 58–59 (обидві ікони з о. Крит із XVI і кінця XVII ст., майстерня Михайла Дамаскіноса); *Οί θησαυροί του Αγίου Όρους. Είκονογραφησμένα χειρόγραφα. τ. Α. “Протάтов, Μ. Διονυσίου. Μ. Κουτλουμουσίου. Μ. Ξηροττοταου. Μ. Γρηγορίου”.* – Σ. 135. – Ε. 39 (див. *Богородицю Знамення* в монастирі Архистратига Михаїла у Фарі на о. Родос). Мотив *Богородиці Неопалимої Купини*, що присутній в акафістних циклах монументального живопису Буковини (Молдовіца, 1537 р.; Сучавіца 1596 р.), поширився в іконографічному живопису Русі упродовж XVII ст. за допомогою графіки й брошур (див.: *Deluga W.* Op. cit. – S. 139–140. – II. 55).

⁴⁵ Пов'язування однієї із посадориботицьких сцен із зображенням афонської гори, над якою підноситься ікона Одигітрії, слід відкинути з огляду на хронологію. Найдавніші афонські графічні зображення із цим сюжетом походять із XVIII ст. Наприклад, графіка із монастиря Симонопетра датується близько 1770 р. (див.: *Treasures of Mount Athos / Red. A. A. Karakatsanis.* – Thessaloniki, 1997. – № 4. 2).

⁴⁶ *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 60. Прикладом такої локалізації сюжету, усталеного в XI ст., може слугувати мозаїка в соборі на Торчелло (XII і XIII ст.) (див.: *Niero A.* The Basilica of Torcello and Santa Fosca's. – Venezia; Milano, [b. d.]. – II. 24–36). У сучасній традиції ікону Страшного суду в західноруських храмах розміщують зазвичай у притворі (на північній або західній стіні) (див.: *Himka J.-P.* The Icon of the Last Judgment in the Village of Roztocka, Transcarpathia // *Zachpodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17–18 kwietnia 2008 roku. – S. 363–380 (див. особливо с. 363). З-поміж провінційних прикладів стінописів із розташуванням *Успіння* на західній стіні можна згадати фрески в храмах на

Родосі: св. Хоми біля Месанагрос (XIV ст.); Богородиці в Каттавії (XV ст.?) і св. Миколая в Фунтуклі, а також у північному храмі Богородиці та св. Василя на Китирі (середина XIII ст.) (див.: *Corpus de la Peintre Monumentale Byzantine de la Grèce // L'île de Cythère / Red. M. Chatzidakis, I. Bitha.* – Athènes, 1997. – P. 128. – II. 26–27). У загальному про храми на Родосі див.: *Hetherington P.* Op. cit. – S. 271, 273–274.

⁴⁷ Позаяк Новий Заповіт не згадує про Успіння, основою для формування уявлень про цю подію та її іконографію були апокрифічні тексти, починаючи від найбільш раннього *Transitus R.* Легенда, а за нею й іконографія сюжету, доповнювалися новими історіями, збагачуючи сюжет додатковими деталями (див.: *Апокрыфы Нового Testamentu. Ewangelie apokryficzne / Red. M. Starowyski.* – Kraków, 2003. – Cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzyciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, wniebowzięcie Maryi.* – S. 782–826). Грецький текст апокрифів див.: *Wenger A.* L'assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle: Etudes et documents. – Paris, 1955. Про іконографію сюжету див.: *Wratislav-Mitrovic L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // *Byzantinoslavica.* – 1931. – 3. – P. 131–180; *Jugie M.* La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. – Città del Vaticano, 1944; а в контексті західноруського мистецтва див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej // *Folia Historiae Artium.* 1965. – 2. – S. 74–81. – II. 70; *Idem.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 83. – II. 99; *Kruk M. P.* Ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Żukotyńa // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku.* – Łańcut, 2003. – S. 156–171; *Janocha M.* Op. cit. – S. 438. – II. 246–248; *Idem.* Zachodnioukraińskie ikony Zaśnięcia Matki Boskiej // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna ...* – S. 106–131.

⁴⁸ На західну частину стіни, як на місце, призначене для богородичної тематики, вказує С. Дюфрене (див.: *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 57–58). Серед різних прикладів розташування сцени *Коимесіс* на західній стіні над входом у наву можна згадати фрески в храмах: Сопчанського монастиря (близько 1265 р.), Христа у Верії грецької Македонії (1315 р.), св. Миколая Орфаноса у Фессалоніках, Христа Спасителя в Полях (гр. Хорач, тур. Кахрієджами) у Константинополі (бл. 1316–1320 р.) (див.: *Ђурић Б. Ј.* Сопћани. – Београд, 1991. – Ил. 76; *Г. Γούναρης.* Χριστός Βεροίας. Θεσσαλονίκη. – 1991. – Ε. 5; *Μανρουλι-Τσιουμι Ч.* Op. cit. – II. 19 та ще одна на кольоровій вклейці).

⁴⁹ Про розташування сюжетів *dodekaortonu* в іконографічній програмі православного храму див.: *Dufrenne S.* Op. cit. – S. 29–31, 62–63 (разом із посиланнями на праці Космаса Індікоплеустеса, що пов'язує *Різдво Господнє* та Анастасіс зі сторонами світу; Максима Ісповідника, Феодора Андідського та Сімеона Фесалонійського).

⁵⁰ *Тодић Б.* Грачаница. – Приштина; Београд, 1999. – Т. 2: Сликаство. – С. 83; *Вздорнов Г. И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. – М., 1989. – С. 42–44. – Ил. 42, 46.

⁵¹ Про головні убори в іконографії *Вибраного народу* див.: *Revel-Neher E.* The Image of Jew in Byzantine Art. – Oxford; New York; Seoul; Tokyo, 1992. – P. 55–71. Загалом про іконографію *В'їзд до Єрусалима* див.: *Millet G.* Op. cit. – S. 255–284; *Покровський Н.* Зазнач. праця. – С. 258–266. Визначення посадороботицької сцени як *Воскресіння Лазаря* (епізод, який часто передує образу тріумфального в'їзду в святий город у циклі *dodekaortonu*) слід відкинути, позаяк немає жодних слідів гробу і двох Марій біля ніг Спасителя.

⁵² З-поміж руських розписів, що збереглися на польській території, аналогічне розміщення сцени *В'їзду до Єрусалима* знаходимо в інтер'єрі колегіати Пречистої Діви Марії у Віслиці (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wiślickiej ... – S. 58–59. – II. 16).

⁵³ *Millet G.* Op. cit. – S. 300–305. – II. 287, 289, 293–294; *Покровський Н.* Op. cit. – S. 267–276; *Γούναρης Г.* Ἡ Παναγία Μαυρωτισσα της Καστοριάς. Θεσσαλονίκη, 1993. – Σ. 32; *Љубинковић М.* Ravanica. – Beograd, 1966. – Ил. 28.

⁵⁴ *Millet G.* Op. cit. – S. 310–325. – II. 296–315. Автор розрізняє типи композицій: елліністичний і каппадокійський.

⁵⁵ *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352–353.

⁵⁶ Про утвердження принципу неповторності сцен та однофігурних зображень у візантійському мистецтві після іконоборства див.: *Maguire H.* The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium. – Princeton, 1996. – P. 138–139.

⁵⁷ Типове для Візантії симетричне розташування фігур демонструє, наприклад, мозаїка в католицькому монастиря Дафні поблизу Афин (бл. 1100 р.) (див.: *Lazarides P.* The Monastery of Daphni // *Brief Illustrated Archaeological Guide.* – Athens, [b. d.]. – II. 10; а також: *Millet G.* Op. cit. – S. 326–344. – II. 326–361 (із введенням відмінності на елліністичний та східний типи). Серед місцевих прикладів – на фресках вітарної частини каплиці св. Трійці в Любліні (1418 р.) і колегіати в Сандомирі (див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 73. – II. 15, 79). Про вплив готичного малярства й графіки на композицію *Взяття під варту Ісуса* в палеологівському візантійському малярстві див.: *Grotowski P. Ł.* On the Margin of Meaning: Some remarks on gesture as depicted in the Orthodox frescoes of Roman Catholic churches in Poland // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 2008. – 70. – № 1–2. – P. 173 (і поклик 32). – II. 9.

⁵⁸ У візантійській іконографічній традиції широко використовували редакцію, яка точно відображає переказ синоптичних Євангелій, згідно з яким хрест несе Симон Киренейський. Проте в палеологівському мистецтві поширився запозичений, безсумнівно на Заході, варіант з Ісусом, який несе свій хрест (див.: *Κατσέλακη Α.* Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι. – 15ος αι.). Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, пер. Δ. τόμος ΙΘ. – 1996–1997. – Σ. 167–199.

⁵⁹ Див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu // *Studia do dziejów Wawelu.* – 1968. – 3. – S. 271 (po-

клик 49). – Tabl. 1. – II. 23–25, 27. Ширше про процеси окциденталізації західноруського малярства на прикладі західних елементів військового озброєння див.: *Grotowski P. Ł. Motywy gotyckie w małopolskim malarstwie ikonowym XV wieku na przykładzie uzbrojenia świętych wojowników // Artifex doctus. Studia ofiarowane Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin.* – Kraków, 2007. – Т. 2: Malarstwo. – S. 47–56. Схожий процес окциденталізації військового озброєння в страсних сценах можна спостерігати в поствізантійському малярстві на території Греції, прикладом чого є ікона *Сходження на Голгофу*, що виникла при кінці XV ст. в майстерні Ніколаса Тзафуріса в Кандії на о. Крит (див.: *Byzantium, Faith and Power (1261–1557).* – New York, 2004. – № 308).

⁶⁰ *The Illustrated Bartsch.* – New York, 1981. – Т. 81: German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1476–1477. – № 8176.1476/162; *Op. cit.* – New York, 1982. – Т. 83: German Book Illustration before 1500: Anonymous Artists, 1481–1482. – № 8381.1481/142.

⁶¹ *Miliaeva L.* *Op. cit.* – II. 100; *Свенцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Вановка и Здвизень // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. – М., 1977. – С. 282–284. Запропоноване останньою авторкою датування ікони – початок XV ст., видається занадто раннім. Але й інша дата – кінець XVI ст., яку пропонує В. Делюга (див.: *Deluge W.* *Op. cit.* – S. 119. – II. 28), видається надто пізньою, зважаючи на архаїзований лінеарний стиль роботи, типовий для другої половини XV ст.

⁶² Сцену цю визначає як *Сходження на Голгофу* також і В. Свенцицкая (див.: *Свенцицкая В. И.* Знач. праця. – С. 284).

⁶³ Наприклад, на плакетці зі слонової кістки в колекції Лувру й на критській іконі Розп'яття Костянтина Палеокаппаса (див.: *Millet G.* *Op. cit.* – II. 449 і 480).

⁶⁴ *The Illustrated Bartsch ...* – Т. 81. – №. 8176.1476/171–2; Т. 83. – № 8381.1481/151–2; *Miliaeva L.* *Op. cit.* – II. 100, 110–111. Слід зазначити, що Трушовичі, що належать до складу Старосамбірського району, розташовані біля самого кордону (нинішнього) з Польщею, приблизно за 10 км від Посади Риботицької, а в XVI ст. обидві місцевості зв'язував тракт, що пролягав долиною Вігора із Бірчі до Добромиля.

⁶⁵ Нечіткий слід одягнутої в темну туніку невеликої фігури (диявола?) над головою злого розбійника можна помітити в композиції *Розп'яття* на західній стіні храму св. Теодора на Егіні. Підтвердження присутності цього мотиву на грецькій фресці могло б слугувати доказом паралельності явищ, що відбуваються у візантійському мистецтві на двох різних полюсах православної ойкумени. Цікавою інтерпретацією теми є композиція (з ангелами, які тримають душі, і демонами, які несуть згортки з гріхами), що намальована по краю ікони *Страшного суду* із Ганкович поблизу Мостиська (кінець XVI ст.; збірка Національного музею, Краків) (див.: *Kłosińska J.* *Ikonu.* – Kraków, 1973. – № 161). Б. Гумінська інтерпретує цей незвичайний мотив у контексті видіння блаженної Феодори, описаного Кирилом Олександрійським (див.: *Gumińska B.* *Galeria «Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej».* – Kraków, 2008. – S. 45). Згідно з

видінням очищення душ від мирських гріхів відбувається в кілька етапів, кожен з яких уподібнюється у вигляді келії, т. зв. *teloniami* (рос. мытарства). У поствізантійський період мотив представлення душ праведників і грішників у вигляді немовлят, яких забирають ангели й демони, поширився на Балканах (див.: *Malec Ł.* *Śmierć Sprawiedliwego i Grzesznika w zachodnioruskich ikonach Sądu Ostatecznego z XV–XVII wieku* (машинопис праці, написаної під керівництвом А. Ружицької-Бризек). – *Archiwum Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*).

⁶⁶ *Millet G.* *Op. cit.* – S. 471–472. – II. 494–496.

⁶⁷ *Ibidem.* – S. 469. – II. 493. А. Ружицька-Бризек зазначає, що в поствізантійському мистецтві іконографія сюжету зазнала еволюції в бік представлення пізніших моментів зняття з хреста, таких як виймання цвяхів зі стоп Христа, якого підтримував Йосип Арimateйський (*Różycka-Bryzek A.* *Wizantyjsko-ruskie malowidła ...* – S. 80). Формулу, застосовану в Посаді Риботицькій, слід було б, зважаючи на таку примітку, вважати архаїчним нюансом.

⁶⁸ *Millet G.* *Op. cit.* – S. 461–466.

⁶⁹ Серед зображених будівель не вдається розпізнати центральну ротонду, яку за місцевою традицією іконопису пов'язували з храмом Гробу Господнього (пор.: *Kruk M. P.* *Motyw świątyni w tłach Złożenia Świętego do Grobu w ikonach diecezji przemyskiej // Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa.* – Przemysł, 2000. – Т. 5. – S. 191–208; *Idem.* *Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb on Ruthenian icons // Series Byzantina.* – 2005. – 3. – P. 63–87).

⁷⁰ *Покладення в гріб* як самостійний сюжет з'являється на сторінках псалтирів Хлудова (фол. 87r), Pantokrator 61 (фол. 122r), Teodora (фол. 116r) і Проповедей Григорія Богослова (Par. gr. 510, фол. 30v), що датуються 879–883 рр. (див.: *Schiller G.* *Ikonographie der Christlichen Kunst.* – Gütersloh, 1966. – Т. 1. – S. 164–165; *Weitzmann K.* *The Origin of the Threnos // De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky.* – New York, 1961. – Т. 1. – P. 476–490; Т. 2. – II. 161–168 [репринт: *Idem.* *Byzantine Book Illumination and Ivories.* – London, 1980. – P. 477–480. – II. 1–5]; *Покровський Н.* *Op. cit.* – С. 391–423). У цьому контексті варто також згадати мотив закутаного в плащаницю тіла Ісуса, покладеного в гріб, що входить до композиції *Зняття з хреста*. З'являється він на фресках першої фази розписів у Токалі Кілісе в Корами, а також на середній плитці триптиха зі слонової кістки, що був виконаний у Константинополі (обидва твори X ст.) (див.: *Epstein A.* *Wahrton.* *Op. cit.* – S. 64–65. – II. 38; *Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen / Red. R. Baumstark.* – München, 1999. – № 53).

⁷¹ *Σωτηρίου Μ. Γ.* *Ενταφιασμός – θρήνος.* *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας,* π. Δ. t. Z (1973–74). – Σ. 142–145. – Ε. 48.3, 49.1–4 (див. також с. 141, де автор вказує на слова VIII проповіді Григорія Нікомедійського як на інспірацію композиції); *Hadermann-Misguich L.* *Les Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement // Bruxelles.* – 2005. –

P. 53–56. – II. 4–6. Кольорові репродукції фресок див.: *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria (Byzantine Art in Greece). – Athens, 1985. – II. 12; *Cutler A., Spieser J.-M.* Byzance médiévale 700–1204 (Collection l'univers des formes). – Paris, 1996. – II. 241.

⁷² Г. Міллет звертає увагу на те, що вже в X ст. можна спостерігати у візантійській іконографії розділення на окремі сцени, що зображують *Покладення в гріб* і *Оплакування* (див.: *Millet G.* Op. cit. – P. 262. – II. 485). Приклади композиції із саркофагом взяті з італійського живопису (див.: *Ibidem.* – P. 496–511. – II. 538–542, 546–547, 549, 553–557).

⁷³ *Ibidem.* – S. 465. – II. 487. Див. також кольорову репродукцію: *Cutler A., Spieser J.-M.* Op. cit. – P. 397. – II. 311. Зразком для мініатюриста міг послужити рукопис із середовища латинської культури Святої Землі на подобу створеного близько 1135 р. Псалтиря королеви Мелісанди (див.: *British Library Cod. Egerton 1139* (мініатюра на фол. 9r) (див.: *Millet G.* Op. cit. – P. 494. – II. 534).

⁷⁴ *Grozdanov C.* Crkva Sv. Kliment. – Ohrid; Zagreb, 1991. – II. 6; *Sofianos D. Z.* Meteora. Itinerary. – Salonica, 1991. – S. 126. – II; *Millet G.* Op. cit. – P. 544, 550, 552, 559; *Σωτηρίου Μ. Γ.* Op. cit. – S. 146. – II. 50.2–3; *Spatharakis I.* The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // *Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann.* – Princeton, 1995. – P. 439–440. – II. 7, 11.

⁷⁵ Про євангельську та богословську хронологію див.: *Janocha M.* Op. cit. – S. 346–350.

⁷⁶ Про біблійні історії та джерела сюжету Воскресіння див.: *Ibidem.* – S. 341–345; *Quenot M.* The Resurrection and the Icon. – New York, 1997. – P. 32–41, 69–112.

⁷⁷ *Millet G.* Op. cit. – P. 462. – II. 484; *Walter Ch.* Op. cit. – P. 278. – II. 5–6; Οί θησαυροί του Αγίου Όρους, τ. Γ. “Μ. Μεγίστης Λαύρας. Μ. Παντοκράτορος. Μ. Δοχειαρίου. Μ. Κιρακαΐ Χου. Μ. Φιλόθεου. Μ/Αγίου Παύλου”, ред. Σ. Πελεκάνιδης. Σ. Τσιούσις. Αθήνα. – 1979. – Ε. 186, 216.

⁷⁸ *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. – Athens, 1998. – № 37.

⁷⁹ Див.: *Miliaeva L.* Op. cit. – II. 135. М. Яноха зазначає присутність композиції *Basileos tis doksis* на одному із клейм ікони *Розп'яття* зі *Здвиження*, що має засвідчувати поступову еволюцію сюжету (див.: *Janocha M.* Op. cit. – S. 364. – II. 188).

⁸⁰ *Dionizjusz z Furny.* Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej / Tł. I. Kania. – Kraków, 2003. – S. 134.

⁸¹ *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 352.

⁸² *Nicolescu C., Milcea I.* Arbore, Historisches und Kunstdenkmal. – Bukarest, 1977. – S. 25–26 (II).

⁸³ Присутність напису зі словами гімну *Epinikios*, співаного архангелами в розписах єгипетських (каплиця 17 у Бавіті), каппадокійських (Токалі Кіліце) і грецьких (монастир Влатадон у Фессалоніці), відзначає в контексті *Пояснення Божественної Літургії* Миколи Квасиди С. Дуффрен (див.: *Duffrenne S.* Op. cit. – P. 51).

⁸⁴ А. Ружицька-Бризек висуває гіпотезу про при-

сутність Христа в образі Пантократора, Одвічного Демни або Відцівства в середині фрагмента мандорли, що зберігся (див.: *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 350–352). На вітар як на місце для співу *Trishagionu* звертає увагу Симеон Фессалонійський (див.: *Symeon z Tessaloniki.* O Świątyni Bożej / Przekł. A. Maciejewska. – Kraków, 2007. – S. 62 [rozdział LX]).

⁸⁵ До найдревніших пам'яток належать ампулка із Монзи (№ 10) і барельєф на дверях римської церкви Св. Сабіни, мініатюра на фол. 13 V Євангелія із Россано та пластинки із слонової кістки (зокрема в соборі в Мадіолані, VI ст.), (див.: *Dewald E. T.* The Iconography of the Ascension // *American Journal of Archaeology.* – 1915. – 19. – P. 277–319; *Breck J.* Two Early Christian Ivories of the Ascension // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* – 1919. – 14. – P. 242–244; *Volbach W. F.* Early Christian Art: The Late Roman and Byzantine Empires from the Third to the Seventh Centuries. – London, 1961. – II. 93. На тему іконографії епохи Палеологів див.: *Gouma-Peterson T.* A Palaeologian Ascension Icon in the Menil Collection // *θημίμα μ στη μνήμη της Λαοκαρίνας Μπούρας*. – 1994. – Σ. 107–114.

⁸⁶ Див., напр.: *Grabar A.* L'iconoclasme byzantin. – Paris, 1998. – P. 355–356. – II. 121, 124–135.

⁸⁷ *Hamann-MacLean R., Hallensleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen Jahrhundert. – Giessen, 1963. – S. 14–18; *Grozdanov C.* Sveta Sofija. – Ohrid; Zagreb, 1991. – II. 7–10.

⁸⁸ *Mouriki D.* The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century // *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8–9 May 1989.* – Princeton, 1991. – P. 219. – II. 2–3; *Gouma-Peterson T.* Op. cit. – II. 7, 14–15.

⁸⁹ Див.: *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła ... – S. 82; *Janocha M.* Op. cit. – S. 384–387. – II. 203–206.

⁹⁰ *Miliaeva L.* Op. cit. – II. 114–116, 123, 131; *Свеніцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Л., 1990. – Іл. 33–40, 45–48; *Biskupski R.* Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. – Warszawa, 1991. – II. 35–37; *Kłosińska J.* Ikony. – Kraków, 1973. – № 10, 21.

⁹¹ Нові знахідки, такі як композиція *Христос Недремне Око*, що відкрита на північній стіні каплиці Чесного Христа на Вавелі під час реставраційних робіт групою проф. В. Залевського в 1997–2001 рр., також вказують на спорідненість сюжетів, які спершу вважались чужими малярству іконному в королівстві Ягеллонів (див.: *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 360; *Idem.* Obraz Czuwającego Emmanuela w malowidłach Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu // *Modus.* – 2006. – 7. – S. 53–58. – II. 1–2).

⁹² *Beiersdorf Z.* Op. cit. – S. 10; *Różycka-Bryzek A.* Program ikonograficzny ... – S. 349.

⁹³ Критичні дослідження проблематики подав В. Александрович (див.: *Aleksandrowycz W.* Rybotycki ośrodek malarski w drugiej połowie XVII // *Polska* –



Стінопис церкви св. Онуфрія, Посада Риботицька

57 Іл. 1. Архангел Гавриїл (фрагмент Благовіщення). Скіс східного вікна на південній стіні



Іл. 2. Різдво Христове. Південна стіна



Іл. 2а. Три Волхви (фрагмент Різдва Христового)



Іл. 4. Хрещення Спасителя. Західна стіна

Іл. 3. Ктиторська сцена(?). Західний скіс західного вікна на південній стіні





Іл. 6. Одигірія. Західна стіна, нижній регістр



Іл. 7. Тайна Вечеря. Південна стіна



Іл. 8. Омовіння ніг апостолам. Західна стіна

Іл. 9. Поцілунок Іуди.
Західна стіна



Іл. 10. Сходження на Голгофу
(фрагмент). Західна стіна

Іл. 10а. Сходження на Голгофу
(фрагмент). Західна стіна







Іл. 11а. Сатана несе душу злого разбійника (фрагмент Розп'яття). Східна стіна



Іл. 12. Зняття з Хреста (фрагмент). Південна стіна, нижній регістр



Іл. 13. Оплакування (фрагмент). Південна стіна, нижній регістр



65 Іл. 13а. Стіни Єрусалима (фрагмент Оплакування). Південна стіна, нижній регістр



Іл. 14. Божа рука, що благословляє (фрагмент Воскресіння)



Іл. 15. Сплячі воїни (фрагмент Воскресіння)



Іл. 16. Архангел. Склепіння





Іл. 18. Богородиця (фрагмент Вознесіння). Східна стіна



Іл. 19. Апостоли (фрагмент Вознесіння). Східна стіна

SUMMARY

Frescoes in the post-Basilian church in Posada Rybotycka were discovered between 1966–1967 during the opening conservation (only in the altar) attempted by the Conservation Services of the Sanok Open Air Museum. The research of the style of those paintings was begun by A. Różycka Bryzek, who recognised scenes in the sanctuary. She also put forward hypothesis considering the Balkans style connected with the local workshop and suggesting the possibility of paintings' date after 1443. It also should be mentioned an attempt made by V. Alexandrovich to connect the medallions showing busts of prophets on triumphal arch with the Byzantine-Ruthenian frescoes founded by Ladislaus Jagiello in Wiślica and Sandomierz.

The church consists of a rectangle, altar, wider nave and a tower with marthex housing also women's gallery. Interior of the nave is lightened from the South with two windows with deep, embrasure jambs. Doors are situated on the same wall and other one on the axis of the West wall. The sanctuary is separated from the nave by the two-doors, stone iconostasis, what should be explained by the relatively small size of the interior and provincial character of the building. The date *ante quem* of the construction of the nave is given by the *graffiti* with the year 1504 discovered during the conservatory works.

The iconographic program in the nave has not been yet researched. Even though the bad state of the paintings, it can still be distinguished, from the parts remaining – the traces of the monumental composition of *Ascension* on the ceiling and in the upper part of the East wall. Below are situated Evangelical scenes, grouped in three succeeding rows surrounding interior. The beginning of the narration is on the South wall, and taking direction from left to right. It contains: *Annunciation*, *The Nativity* with separated *The Washing of Child*, and unrecognised scene (*Founders portrait?*) on the S wall; *Presentation to the Temple (?)*, *Baptism of Christ*, *Koimesis(?)* and *Hodegetria between rocks* on the W wall and *Entrance to the Jerusalem*, *Last Supper Christ washing the feet of the Apostles* and *The Kiss of Judas* with inscribed word *moilitwa (Prayer)* on the N wall. The second part of the inscription, most likely contains the words *in Gethsemane*, remains illegible.

With high probability it can be assumed, that in this place the narration moves on to the lowest zone. Unfortunately, the Western part of the wall, in the current state, makes it impossi-

ble to recognise the topic of the paintings. Most likely there were the episodes of the Suffering: *Sanhedrin Trial*, *Christ before Pilate*, *Flagellation* or *Mocking*. Limited surface point to the fact that the author had to pick one or two of the listed episodes, preceding monumental *Ascent to Golgotha*, which was painted below *Foot washing* and *The Kiss of Judas*. The scene includes some motifs uncommon to Byzantine traditions, which were borrowed from the Western engravings such as *Speculum humanae salvationis* (ca. 1481) and present also on some local icons (e. g. *Crucifixion* from Zdvizhen; Lviv National Museum). *Ascent to Golgotha* finishes the narration on the North wall, but also leads the viewer towards *Crucifixion*, unusually located on the sides of the triumphal arch. Again a western origin motif seems to be a demon with mounted on him soul of the Bad Thief.

Being optical dominant of the whole program, the composition of *Crucifixion* does not commence the narration. It continues to the bottom zone of the South wall, below *Annunciation* and *Nativity*. The artist has presented in this place subsequently the *Deposition from the Cross*, *Lamentation* and the hardly visible scene (*Chairete* or *Anastasis*), which closes the cycle.

* * *

Formal relationship of the Posada frescoes with the homogenous group of icons (dated from the end of the 15th to the mid of 16th C.) from the surrounding temples, in the basin of rivers Viar and Strviaz, points towards that the workshop, used to make the murals of the second phase was local. Placing the above comments in the context of historical events, it can be assumed that the frescoes of the nave belonged to the second layer of paintings could be an effect of the works carried out in the first half of the 16th C., most likely repairing the damages caused by a Tatars invasion, in 1524. The renewal of the paintings could explain the presence of two layers (original, untouched in the sanctuary and the higher part of the nave along with later to which we can include lover parties of the walls).

It should be underlined that made by the local workshops paintings in the nave of the church in Posada Rybotycka, confirm the presence of a local painting center, long before the first recorded sources of the activity of artists, who on the break of the 16th and the 17th centuries have formed the so called Rybotycze's school.