

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ



Косів Роксолана Романівна

УДК 7.04(438-21):27

**ЦЕРКОВНЕ МИСТЕЦТВО РИБОТИЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ
1670—1760-х РОКІВ: МАЙСТРИ, ІКОНОГРАФІЯ,
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність 17.00.05 — образотворче мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Львів — 2019

Дисертацією є рукопис
Робота виконана у Львівській національній академії мистецтв
Міністерства освіти і науки України

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ФЕДОРУК Олександр Касьянович,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
провідний науковий співробітник

доктор мистецтвознавства, професор
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Рильського НАН України,
завідувач відділу образотворчого
та декоративного мистецтва

доктор мистецтвознавства, доцент
ПРИЙМИЧ Михайло Васильович,
Закарпатська академія мистецтв МОН України,
завідувач кафедри декоративно-прикладного
мистецтва

Захист відбудеться 30 травня 2019 року о 10 годині на засіданні спеціалізованої
вченої ради Д 35.103.01 у Львівській національній академії мистецтв
за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Львівської національної
академії мистецтв за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38

Автореферат розісланий 27 квітня 2019 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради



Цимбала Л. І.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. Твори риботицьких майстрів пов'язані з мистецьким осередком у Риботичах — колись містечку з магдебурзьким правом, тепер селі на південь від Перемишля (Надсяння, нині Підкарпатське воєводство, Польща). У 1670—1760-х рр. Риботичі належали до Нижанковецького деканату Перемиської єпархії східного церковного обряду, що підпорядковувалася Київській митрополії; від 1691 р., після прийняття унії з Римською церквою, нею управляв місцевий єпископ. У другій половині XVII — першій половині XVIII ст. містечко Риботичі було доволі активним і знаним у регіоні завдяки діяльності ікономалярів і різьбярів, що працювали для церков, переважно Перемиської та частини Мукачівської єпархій, які на той час охоплювали етнографічні землі Надсяння, Лемківщини, західної частини Бойківщини, Закарпаття та західної частини Опілля. Деякі майстри цього осередку означували себе як «маляр риботицький». Це започаткувало прийняте у фаховій літературі поняття риботицького ікономалярського осередку.

На цих землях у XVII — XVIII ст. у селах і невеликих містечках домінувало українське населення, яке через приналежність до київської княжої традиції та грецького (східного) церковного обряду тоді називали «руським». Для цих церков і були створені пам'ятки. Творів риботицьких майстрів, намальованих для костелів, не виявлено, хоча деякі тогочасні малярі працювали для храмів обох віровизнань. Обрядова приналежність до східної традиції в той час визначала національну приналежність, бо польське населення, як відомо, належало до латинського (римського) церковного обряду. 1947 р., після виселення українського населення (акція «Вісла»), українська історія Риботичів фактично обривається. Місцева мурована церква Різдва Богородиці, зведена 1755 р. на місці попередньої, була в 1960-х рр. розібрана.

Актуальність дослідження визначена контекстом сучасних напрацювань і пріоритетних напрямків студій українського церковного мистецтва XVII — XVIII ст., спрямованих на систематизацію творів, опрацювання іконографії, окреслення діяльності окремих майстрів і мистецьких осередків, впровадження до наукового обігу маловідомих творів. Це дасть змогу створити цілісне уявлення про українське церковне мистецтво того часу й уточнити важливі художньо-стилістичні та іконографічні аспекти його розвитку. Постає питання точнішого окреслення способу організації праці майстрів церковного мистецтва загалом і тих, хто працював у XVII — XVIII ст. зокрема. Окреслений період позначений доволі радикальними змінами стилю та іконографії творів, новаціями в облаштуванні церкви. Ці тенденції ставлять перед дослідниками низку завдань щодо з'ясування причин тих змін, як на них реагували конкретні майстри в конкретному середовищі та умовах, у яких вони працювали.

На особливу увагу заслуговує спадщина майстрів і малярських осередків, які працювали над оздобленням церков, що тепер не існують або змінили конфесійного власника. Реконструкція творчості цих майстрів дозволить зрозуміти специфіку розвитку церковного мистецтва XVII — XVIII

ст. колишніх Перемиської та частини Мукачівської єпархій. До сьогодні діяльність риботицького осередку лише частково була окреслена в науковій та популярній літературі, де було зосереджено увагу на окремих пам'ятках чи групі творів однієї тематики. До творів риботицького осередку зараховували пам'ятки, що були виконані в подібній стилістиці, однак малярами з інших місцевостей, які не були дотичні до цього осередку. Не було визначено часових меж діяльності осередку.

Актуальність дослідження визначає також те, що в публікаціях радянського та навіть післярадянського періоду твори риботицьких майстрів разом з низкою менш і більш професійних пам'яток ікономалярів інших осередків і майстерень загалом зараховували до зразків «народного малярства». Поняття «народного малярства» та які твори слід окреслювати цим терміном не розпрацювали щодо ікон XVI — XVIII ст. Утім, це поняття побутує в сучасних наукових працях. У роботі не використовуємо терміна «народна ікона» щодо творів риботицьких майстрів, а питання термінології українського церковного мистецтва зараховуємо до пріоритетних напрямків сучасних наукових студій.

У літературі, переважно закордонних дослідників, твори XV — XVIII ст. досліджуваного регіону часто окреслюють як «ікона карпатська» (термін запроваджений у краківському науковому середовищі в 1970-х рр.). Ми дотримуємося обґрунтованого твердження д-ра Ярослава Константиновича про приналежність церковних пам'яток цього регіону й часу до української культури, про що свідчать самі твори. Важливо також проаналізувати як майстри, що перебували на стику з римо-католицькою церковною культурою, реагували на зміну стильових тенденцій, адаптованих із західноєвропейського мистецтва, та які художні й іконографічні прийоми вони запозичували.

У останнє десятиліття видано доволі багато якісних наукових каталогів і альбомів збірок іконопису з різних музеїв і приватних колекцій, але бракує теоретичного осмислення процесів розвитку українського церковного мистецтва XVII — XVIII ст., характеру діяльності ікономалярських осередків. Досліджуючи твори майстрів риботицького осередку, можемо цілісно охарактеризувати облаштування церкви того часу, що практично не вдається здійснити (за браком пам'яток) при вивченні діяльності інших майстерень чи ікономалярів XVII — першої половини XVIII ст. Враховуючи значну кількість збережених творів цього осередку та різновекторність праці риботицьких майстрів, які могли комплексно облаштувати церкву мистецькими творами (виготовляли іконостаси (структуру, декоративне різьблення та ікони), ікони, що не входили у склад іконостаса (Страсті Христові, Страшний суд та ін.), дарохранильніці, ікони з жертovníків, хоругви, процесійні та напестольні хрести, двобічні ікони, свічники, патериці), можемо розглянути церковний простір як єдине ціле. Це покаже явище в історії українського церковного мистецтва, невідоме за діяльністю інших осередків. Сьогодні бракує комплексного підходу до вивчення сакрального простору з урахуванням синтезу мистецтв. Більшість творів церковного ужиткового мистецтва, окрім церковних хоругв, не були розглянуті як такі, що належать майстрам

риботицького осередку. Актуальним є залучення архівних джерел до дослідження церковного мистецтва майстрів одного осередку.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційна робота є плановою частиною науково-дослідної роботи кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв і відділу давнього мистецтва Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (протокол № 7 засідання науково-методичної ради Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького від 21.12.2010 р.). Дослідження здійснене згідно із завданнями Державної програми “Повернуті імена” (затверджена Постановою Кабінету Міністрів України від 13.03.1996 р. за № 5317/96), що, зокрема, передбачає комплексне висвітлення національної культурної та мистецької спадщини, творчості авторів, які працювали на етнографічних українських землях, що перебувають у складі сусідніх держав. Дослідження творів риботицьких майстрів на території Польщі та Словаччини частково вдалося здійснити завдяки стипендіям на наукові дослідження від Міністра культури і національної спадщини Польщі «Gaude Polonia» («Творчість риботицьких майстрів у контексті сакрального мистецтва XVII — XVIII ст.: ареал діяльності, імена, ідентифікація праць, джерела іконографії»), 2014 р.) та від Міністерства освіти, науки, досліджень і спорту уряду Словаччини, яку координує Словацьке академічне інформаційне агентство (SAIA) («Риботицький осередок іконопису XVII — XVIII ст. на пограниччі Польщі, Словаччини та України: майстри, твори, іконографія, стилістика», 2017 р.).

Мета дослідження — комплексно розглянути та теоретично осмислити творчу спадщину майстрів з осередку церковного мистецтва в Риботичах 1670—1760-х рр. у історичному контексті, з'ясувати іконографічні та художні особливості пам'яток з урахуванням специфіки розвитку українського мистецтва того часу.

Для досягнення мети визначено основні **завдання**:

— опрацювати історіографію, визначити сучасний стан наукового вивчення теми; систематизувати джерельну базу дослідження з урахуванням творів, що зберігаються у церквах, пам'яток з музейних і приватних збірок, архівних матеріалів;

— розглянути історичні умови розвитку мистецького осередку в Риботичах у XVII — першій половині XVIII ст.; на основі архівних документів систематизувати інформацію про діяльність риботицького осередку загалом і окремих майстрів;

— виокремити основні групи пам'яток майстрів риботицького осередку; охарактеризувати специфіку тематики їхніх зображень і художнього виконання у зв'язку з призначенням і місцем розташування у церкві;

— окреслити тенденції іконографії творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. у контексті розвитку українського мистецтва;

— охарактеризувати діяльність авторів риботицького осередку, імена яких відомі за авторськими підписами та архівними джерелами; виявити особливості авторської манери анонімних майстрів, що працювали в стилістиці

риботицького малярства; простежити еволюцію художніх особливостей ікономалярства та декоративного різьблення творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр.; встановити специфіку розвитку та причини занепаду діяльності осередку.

Об'єктом дослідження є риботицький осередок церковного мистецтва 1670—1760-х рр. і твори, які з ним пов'язуємо, насамперед, окремі ікони, іконостасні ансамблі, пристінні вівтарі, дарохранильніці, ікони з жертвників, а також речі ужиткового призначення: хоругви, процесійні та на престольні хрести, двобічні ікони, свічники, патериці.

Предметом дослідження є іконографічні та художні особливості творів майстрів риботицького осередку церковного мистецтва 1670—1760-х рр. у контексті розвитку українського мистецтва.

Хронологічні межі дослідження визначені ідентифікованими творами риботицького малярського осередку. Нижня хронологічна межа становить 1670-ті рр. Орієнтиром є датовані 1673 р. дві ікони Апостолів із чину Моління, підписані риботицьким маляром Тимотеєм. Верхня межа — 1760-ті рр. 1766 р. було видане дієцезіальне розпорядження, за яким твори риботицьких малярів наказано до церкви не приймати. Цим часом датуємо останні твори, що мають риси стилістики риботицьких майстрів. З 1740—1760-х рр. не віднайдено жодної підписаної риботицьким майстром пам'ятки. Твори цього періоду ідентифіковано на основі характерної малярської стилістики, конструкцій і різьби іконостасів і пристінних вівтарів. У окремих випадках датування творів підтверджується часом побудови церкви, у якій вони зберігаються чи зберігалися. Після 1760-х рр. діяльність риботицького осередку не простежується ані за вцілілими творами, ані за архівними документами.

Територіальні межі дослідження охоплюють Лемківщину, Надсяння, західну частину Бойківщини, західну частину Опілля, частково Закарпаття, що є в складі Польщі (Підкарпатське та частина Малопольського воєводства), України (переважно, Львівська обл., менше — Закарпатська та Івано-Франківська обл.), Словаччини (Пряшівський, менше — Кошицький край) і Угорщини (область (медье) Боршод-Абаудж-Земплен). Із церков цих місцевостей походять твори риботицьких майстрів.

Методика дослідження підібрана відповідно до мети й завдань роботи. Для комплексного опрацювання творів використаний системний підхід, який дозволяє максимально повно охарактеризувати явище, що досліджується і показати його розвиток, причини популярності та занепаду. При здійсненні атрибуцій, які є одними з базових засобів дослідження, використано методи формального та стилістичного аналізу, що дозволяють визначити індивідуальний почерк майстра. Ідентифікація анонітного майстра запропонована за найбільш показовою його роботою. Методи іконографічного та іконологічного дослідження дозволили виявити змістові контексти створення пам'яток з урахуванням впливів різних чинників на вибір і візуалізацію сюжету. При розгляді окремих творів застосовано метод семіотичного аналізу, що дозволив проінтерпретувати зміст зображення у

зв'язку з місцем розташування у церкві. Огляд діяльності риботицького осередку, майстри якого працювали на стику східнохристиянської церковної традиції із західнохристиянською (латинською) у час запровадження унії з Римською церквою у Перемиській єпархії (1691 р.), здійснено з урахуванням суспільних, культурних і церковних процесів, що відбувалися у тому часі, які відобразилися у творчості майстрів цього осередку, а також стали причиною його занепаду. Тому було використано метод дослідження культурного контексту. Метод реконструкції дозволив відтворити первісне місце розташування у церкві окремих пам'яток.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

— уперше комплексно систематизовано та вивчено твори стилістики риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. Для цього обстежено твори в церквах, музеях і приватних колекціях, реконструйовано ікони з окремих ансамблів, що нині зберігаються у різних музеях, інколи в різних країнах, опрацьовано архівні джерела;

— на основі залучення значної джерельної бази (архівних рукописних документів і мистецьких творів XVI — XVIII ст. (понад 2000 пам'яток)), вивчення підписаних ікон майстрів з Риботичів окреслено поняття про малярство риботицьких майстрів і твори, які треба зараховувати до цього осередку, що дотепер серед дослідників не мало одностайного розуміння;

— на підставі комплексного опрацювання архівних джерел з'ясовано умови розвитку осередку церковного мистецтва 1670—1760-х рр. в Риботичах, виявлено імена та приблизну кількість майстрів. На основі документів церковних візитацій XVIII ст. визначено, що візитатори при описі церковного облаштування ідентифікували тільки твори риботицьких майстрів. При систематизації зауваг документів візитацій уперше співвіднесено окремі нотатки про риботицьке малярство з описів конкретних церков із вцілілими творами риботицької стилістики. Це стало ще одним аргументом для зарахування анонімних пам'яток до творчої спадщини риботицьких майстрів;

— на підставі підписів майстрів з Риботичів на іконах встановлено імена чотирьох малярів (Івана Крулицького, Тимотея, Якова, Івана Середиського), ще один (Федір Хронов'ят) ідентифікований за архівними джерелами. Вивчена манера малярства цих майстрів і атрибутовано інші твори, що виявляють той самий почерк. Така інформація стала базовою для ідентифікації праць анонімних майстрів цього осередку, що працювали в такій самій стилістиці;

— уперше систематизовано групи творів авторства риботицьких майстрів. Встановлено, що риботицькі майстри могли комплексно облаштувати церкву відповідно до обрядових потреб і тогочасних естетичних смаків замовників. Опрацьовано структуру та програму іконостасів цих майстрів, виділено особливості дарохранильниць, пристінних вівтарів та ікон з предолою, що встановлювалися в наві, часто побіч іконостаса, й були своєрідною імітацією пристінного вівтаря. З'ясовано, що власне пристінні вівтарі з престолом, біля якого можна здійснювати богослужбу, риботицькі майстри почали виготовляти порівняно пізно, у 1720—1730-х рр. Припускаємо, що на це

вплинули постанови Замоїського собору 1720 р., після якого в церквах активізувалися нововведення з латинської традиції. Виявлено особливості художнього виконання церковних хоругв, двобічних ікон, процесійних і напрестольних хрестів, свічників, патериць;

— уперше комплексно розглянуто твори риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. в контексті їхнього призначення та місця експонування у храмі. Для цього використано матеріали церковних візитацій XVIII ст. Перемиської та Мукачівської єпархій, що дозволили реконструювати спосіб експонування двобічних ікон у церкві, кількість церковних хоругв, поширення верхніх ярусів іконостасів, намальованих на полотні, яких збереглося менше десятка, з них чотири — авторства риботицьких майстрів. Ідентифіковано ікони, що належали до дарохранильниці та до жертovníка у святилищі церкви. Виявлено, що майстри з Риботичів надавали увагу таким творам і, відповідно до місця розташування, наділяли їх символічною іконографією;

— комплексно опрацьовано тематику іконографії творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр., простежено розвиток окремих сюжетів і образів у контексті українського мистецтва того часу, традицій та новацій, зумовлених впливами іконографії римо-католицького мистецтва. Вивчені пріоритетні іконописні мотиви у творчості риботицьких майстрів у хронологічній послідовності діяльності осередку та окреслено причини їхньої популярності;

— уперше розглянуто художні особливості творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. у контексті еволюції діяльності осередку та розвитку українського церковного мистецтва. На підставі дослідження манери малярства виокремлено твори конкретних, однак анонімних авторів цього осередку, на підставі датованих пам'яток визначено орієнтовний час їхньої праці;

— простежено зміну стилістики ікономалярства та художнього декоративного оздоблення творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. Окреслено причини занепаду осередку та вплив популярної стилістики творів риботицьких майстрів на іконопис окремих майстрів Перемиської та Мукачівської єпархій другої половини XVIII — першої половини XIX ст.

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати дослідження отримані автором особисто. Усі опубліковані в рамках дослідження наукові праці є одноосібними публікаціями автора.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Методика дослідження з охопленням максимального корпусу пам'яток і архівних джерел в історичному контексті може слугувати прикладом для подібних студій творчості інших мистецьких осередків XVII — XVIII ст., що об'єднані спільними прийомами образотворення та декоративного оздоблення пам'яток (вишенського, мушинського, острозького, жовківського, львівського та ін.) та дозволяє осмислити принципи організації роботи українських майстрів церковного мистецтва того часу. Результати дослідження можна використати при написанні історії українського мистецтва другої половини XVII — першої половини XVIII ст. Працю можна також використати для систематизації та підготовки наукових каталогів творів риботицьких майстрів, що містяться у

збірках різних музеїв в Україні та за кордоном, формування експозицій та підготовки виставок задля популяризації діяльності цього великого осередку майстрів Надсяння. Матеріали дослідження можуть стати частиною лекційних курсів з історії українського церковного мистецтва та з іконографії, а також можуть бути використані як джерельна база для практичних курсів з іконопису та художньої різьби. Результати дослідження можна використати для проведення комплексної реставрації пам'яток риботицьких майстрів, які містяться у церквах, переважно на території України, часто під суцільним перемалюванням пізнішого часу, подекуди останніх десятиліть. Матеріали дослідження можуть стати підставою для визначення історико-мистецької цінності пам'яток. Окремі напрацювання можуть бути внесені до туристичних путівників, присвячених дерев'яним храмам та їх облаштуванню в Україні, Словаччині та Польщі, що є частиною транскордонної співпраці між державами, зокрема в рамках проектів Європейського Союзу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження апробовані на міжнародних наукових конференціях: «Західноукраїнське церковне мистецтво» твори — творці — осередки — техніки (Ланцут, Музей-замок у Ланцуті (Польща), 10-11.05.2003), IV Міжнародній науковій конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво» (Львів, Львівська духовна семінарія УПЦ КП, 24-25.11.2012), XXII Міжнародній науковій конференції «Волинська ікона: дослідження та реставрація» (Луцьк, Музей волинської ікони, 21-22.10.2015), IV та V Міжнародних наукових конференціях «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, ЛННБ України ім. В. Стефаника 25.11.2016; 24.11.2017), Першій міжнародній науково-практичній конференції «Пам'ятки сакрального мистецтва: збереження, дослідження та мистецтвознавча експертиза» (Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 03.11.2016), Міжнародній конференції «Ікона — образ Божого милосердя» (Люблін (Польща), Центр зустрічі культур у Любліні, 18.06.2016), Другій міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми збереження і популяризації культурної спадщини: виклики та можливості» (Львів, Музей народної архітектури і побуту у Львові імені Климентія Шептицького, 18-19.04.2018), Міжнародній науковій конференції професорсько-викладацького складу Львівської національної академії мистецтв «Концептуальні дискусії у мистецьких практиках: ідея, форма, інтерпретація» (Львів, ЛНАМ, 24.04.2018). На всеукраїнських конференціях: четвертій, сьомій, восьмій, дев'ятій і десятій наукових конференціях, присвячених пам'яті Володимира Вуйцика (Львів, Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича, 22.12.2012; 14.12.2015; 15.12.2016; 14.12.2017; Львів, Наукове товариство ім. Шевченка в Україні: історична комісія, 18.12.2018), Пленарних засіданнях Комісії образотворчого та прикладного мистецтва та Інституту колекціонерства мистецьких пам'яток при НТШ XXIV, XXVII та XXIX сесіях Наукового товариства імені Шевченка (Львів, НТШ, 15.03.2013; 16.03.2016, 27.03.2018), Науково-теоретичній конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів

Львівської національної академії мистецтв «Мистецький процес у новій культурно-цивілізаційній реальності: сталі цінності та подолання стереотипів» (Львів, ЛНАМ, 23-24.05.2017), XII Сесії СКІМу «Українське мистецтво сучасності: здобутки і перспективи» (Львів, Інститут народознавства та етнології НАН України, 24.05.2018), круглому столі «Український іконостас» Музею «Староскварявський іконостас XVI — XVIII ст.» філії Львівського музею історії релігії (с. Стара Скварява, Музей «Староскварявський іконостас», 21.12.2018).

Матеріали дослідження апробовані на відкритих лекціях у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (26.10.2016; 12.09.2018; 14.10.2018) та на відкритій лекції в Інституті музичного та образотворчого мистецтва філософського факультету Пряшівського університету в Пряшеві (Словаччина, 31.11.2017). Апробацією стала організація трьох виставок, на яких були представлені окремі твори риботицьких майстрів: «Українські хоругви XVI — XIX ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (Львів, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 13.12.2007—22.01.2008), «Українські хоругви XVI — XIX ст.» (Київ, Національний історико-архітектурний заповідник «Софія Київська», 24.11.2010—25.02.2011), «Іконопис на тканині в українських храмах XVII — першої половини XVIII ст.» (Львів, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 12.03—28.04.2013) та тематичного виставкового проекту «Ікони риботицьких майстрів (1670—1750-ті рр.) зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та приватних колекцій» (Львів, Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 28.08.2018—14.10.2018).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладені у 48-ми публікаціях: у трьох монографіях, 24-х статтях у виданнях, затверджених ДАК України (15 з них включені до міжнародних наукометричних баз), у 12-ти статтях у фахових виданнях в Україні та за кордоном і 9-ти публікаціях апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел, що налічує 520 позицій. Окремий том складають чотири додатки, які містять список ілюстрацій (811 позицій) та ілюстрації, перелік майстрів церковного мистецтва з Риботичів, список місцевостей походження творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр., список публікацій та апробацію результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації становить 397 сторінок, обсяг з додатками — 845 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтована актуальність теми, сформульовані мета й завдання роботи, визначені об'єкт, предмет, межі та методика дослідження, окреслені наукова новизна й практичне значення одержаних результатів. Подана інформація про апробацію матеріалів дослідження та структуру роботи.

Розділ 1 Історіографія, джерела, терміни та методика дослідження містить два підрозділи, у яких розглянуто стан опрацювання теми, джерельна база дослідження, обґрунтована доречність використаних у роботі термінів і визначень щодо окреслення творів риботицьких майстрів, подана розроблена методика дослідження.

У підрозділі *1.1 Історіографія дослідження* виявлено, що діяльність риботицьких майстрів відома серед дослідників західноукраїнського церковного мистецтва від 1920-х рр. У дослідженні творчості риботицьких майстрів є кілька фактів і теорій, що повторювалися, іноді некритично, у працях науковців, які стикалися з іконами стилістики цих малярів. Попри беззаперечне визнання діяльності цього осередку, роботи його майстрів не були систематизовані. Окремі автори схильні надто обмежувати коло риботицьких майстрів і творів, які треба до них зарахувати, деякі, навпаки, залучили до нього малярів, що працювали в іншій манері та досить віддалених від Риботичів місцевостях. Найбільш вагоме значення у дослідженні творчості майстрів цього осередку мали праці В. Отковича, В. Александровича, В. Грешлика, Я. Новацкої, М. Пшездзецької, Б. Пушкаш, Я. Гемзи, Р. Біскупського, В. Свенціцької, П. Жолтовського, М. Моздира.

У підрозділі *1.2 Джерела, терміни, методика дослідження* окреслено основні джерела дослідження — твори риботицьких майстрів 1670—1760-х рр., які (унаслідок географії діяльності майстрів) нині зберігаються в Україні, Польщі, Словаччині, Угорщині в музеях, приватних колекціях і в церквах. Джерелами були також архівні матеріали: документи описів церков канонічних візитацій Перемиської та Мукачівської єпархій 1730—1780-х рр., а також пізніші інвентарі ХІХ — початку ХХ ст., судові справи, міські реєстри, пом'яники ХVІІ — першої половини ХVІІІ ст. Джерелами стали рукописні богослужбові книги, що стосуються історії осередку церковного мистецтва в Риботичах, а також фотоматеріали інтер'єрів церков 1940—1960-х рр., у яких зафіксовано іконостаси та ікони риботицьких майстрів на своєму первісному місці (здебільшого церков місцевостей, що тепер у складі Польщі).

Часто в українському науковому дискурсі, особливо радянського періоду, а за інерцією й пізніше, для ікон, намальованих у площинній манері з рисами примітиву, використовують термін «народний іконопис». На нашу думку, коли поняття «народне мистецтво» у контексті дослідження етнографії є виправданим, то для намальованих до церкви ікон ХVІІ — ХVІІІ ст. не є відповідним. Малювання ікон для майстрів того часу було постійним заняттям. Це була їхня професія, якою вони оволодівали по-різному, як правило, навчаючись у старших колег. Проаналізувавши використання терміна «народна ікона» у наукових працях 1960—2010-х рр., доходимо висновку, що його часто застосовують у широкому контексті як заміну поняття «українська ікона» або ікона невисокого фахового рівня. Щоб охарактеризувати якість виконання творів, у дослідженні використовуємо означення «високий», «низький» рівень виконання, «наївна манера». При загальній характеристиці творів риботицьких майстрів використовуємо термін «стилістика», що позначає спільний напрямок

ікономалярства та декоративного різьблення, який об'єднує майстрів цього осередку. При характеристиці індивідуального почерку майстра застосовуємо визначення «манера». Стан дослідження теми, умови та специфіка праці майстрів риботицького осередку 1670—1760-х рр. зумовлюють обрану методикку. У роботі використані методи історико-системного аналізу, метод дослідження культурного контексту, методи іконографічного та іконологічного аналізу, семіотики, метод реконструкції та метод формального аналізу.

Розділ 2 Історичні умови розвитку осередку церковного мистецтва в Риботичах, архівні відомості XVII — XVIII ст. про майстрів і їхні твори має чотири підрозділи. Тут охарактеризовано історичний контекст діяльності осередку церковного мистецтва в Риботичах 1670—1760-х рр. і систематизована джерельна інформація про його майстрів.

У підрозділі **2.1 Причини розвитку осередку церковного мистецтва в Риботичах у XVII ст.** виявлено передумови появи цього осередку церковного мистецтва. Оскільки Риботичі від княжого часу сусідили з монастирями, які були центрами духовного життя, вважаємо, що це вплинуло на розвиток самого містечка й мистецького життя у ньому. Документально не вдалося простежити зв'язок між діяльністю монастиря св. Онуфрія у Посаді Риботицькій, при якому в XVI ст. (ймовірно, й давніше) діяв скрипторій з осередком церковного мистецтва в Риботичах наприкінці XVI — у XVII ст., однак, припускаємо, що такий був. Вивчення богослужбових рукописів XVI — XVII ст. дозволяє стверджувати, що переписували книги також у Риботичах, очевидно, при міській церкві Різдва Богородиці. Праця риботицьких ікономалярів сягає давнішого періоду, ніж обраний у дослідженні, що підтверджують архівні джерела з нотаткою про місцевого маляра Якова (1617 р.), однак не вдалося ідентифікувати конкретних творів риботицьких майстрів XVI — першої половини XVII ст. Простежено стилістичну подібність мініатюр Євангелія кінця XVI ст., яке переписав у Риботичах єрей Андрей, та великої групи ікон кінця XVI — початку XVII ст. анонімних малярів, що в літературі окреслені колом «автора ікони Переображення з Яблунева». Географія походження творів цих анонімних малярів свідчить, що вони працювали для церков тих регіонів, що й пізніші риботицькі майстри, однак достеменно не відомо, чи був між ними якийсь зв'язок.

У підрозділі **2.2 Імена риботицьких майстрів у пом'яниках, судових справах і міських реєстрах XVII — першої половини XVIII ст.** висвітлено інформацію про майстрів з Риботичів, які не відомі за підписами на творах. Майже всі віднайдені документальні згадки, що стосуються риботицьких малярів і різьбярів, належать до 1660—1730-х рр., що свідчить про період активної діяльності осередку. У документах того часу йдеться про 13 малярів, чотирьох різьбярів і трьох столярів з Риботичів. Однак авторський почерк більшості цих майстрів (окрім Якова, Федора Хронов'ята та, гіпотетично, Якова Свідерчака) не вдалося встановити. Архівні нотатки про малярів з однаковими прізвищами (Сидоровичі, Хронов'яти) дозволяють зробити

висновки щодо способу організації праці принаймні окремих малярів — за принципом родинних майстерень.

У підрозділі **2.3 *Риботицькі майстри за підписами на іконах*** систематизована інформація про конкретних авторів з Риботичів. Виявлено, що риботицькі майстри рідко підписували свої твори, частіше ставили дати виконання. За підписами на творах ідентифіковано чотирьох малярів: Тимотея, Якова, Івана Крулицького, Івана Середиського та різьбяр Юрія «поповича маковського» з Риботичів (на жаль, пам'ятка з його підписом майже цілком знищена). У сукупності період їхньої праці охоплює 1673—1739 рр. Найбільше збереглося творів з підписом майстра Якова з Риботичів, який, очевидно, був міським «райцею» (про це свідчить архівна згадка, яка може його стосуватися). Прізвище майстра не виявлено. Також не відоме прізвище риботицького маляра Тимотея, який залишив унікальну інскрипцію на Молінні 1673 р. (що є найдавнішим відомим твором з підписом майстра цього осередку), вказавши, що його він намалював «зі швагром». Це свідчить, що риботицькі майстри могли працювати над творами спільно. Ім'я цього «швагра» не виявлено. На основі архівної згадки та не цілком однозначного напису на іконі св. Миколая 1713 р. з Нижньої Писаної ідентифіковано твори майстра Якова Свідерчака.

Підрозділ **2.4 «*Риботицька робота*» за документами церковних візитацій Перемиської єпархії XVIII ст.** присвячений матеріалам описів облаштування церков Перемиської єпархії XVIII ст., у яких є часті згадки про «риботицьке малярство» та «риботицьку роботу». Важливо було простежити зв'язок між цими нотатками та збереженими творами. У окремих випадках записи збігаються із творами, як ми вважаємо, авторства риботицьких майстрів (Сушиця Велика, Дусівці, Стібно, Мала Лінина, Ковиничі, Стобенце), отже, підтверджують нашу гіпотезу щодо виконання конкретних творів риботицькими майстрами. Не всі візитатори писали про риботицьке малярство. При описі окремих церков, звідки походять чи де були ще в першій половині XX ст. твори риботицьких майстрів з авторськими підписами, таких означень не виявлено. Візитації є цінним джерелом для розуміння місця розташування окремих творів у церкві. Щодо «риботицької роботи» там знаходимо характеристики фахового рівня її виконання, а також означення «стара робота риботицька» чи «нова робота риботицька», що частково дозволяє з'ясувати хронологію праці майстрів.

Розділ 3 Діапазон творчості риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. містить чотири підрозділи. Тут приділено увагу групам творів, над якими працювали майстри з Риботичів.

У підрозділі **3.1 *Структура та програма іконостасів і пристінних вівтарів*** зосереджено увагу на особливостях структури та тематики іконостасів авторства риботицьких майстрів, а також звернуто увагу на пристінні вівтари й ікони з межами, що могли розташовуватися на стінах навколо іконостаса та були своєрідним його продовженням до храму вірних. Риботицькі майстри наприкінці XVII ст. випрацювали характерну структуру та декоративне обрамлення ікон іконостаса. Ці прийоми збереглися до 1760-х рр.

Іконостаси риботицьких майстрів були п'ятиярусними з домінуванням центральної вертикалі. Особливістю було те, що в них не було дияконських врат, лише отвори. Царські врата риботицьких майстрів є двох типів: з образами євангелістів і Благовіщенням Богородиці й сюжетом Дерева Єсеєвого. Особливістю врат із сюжетом Дерева Єсеєвого є те, що Єсей зображений сидячи, таким чином, коли врата відчинені, його фігура не перерізається надвоє, як у іконостасах інших майстрів. Виділяється принцип побудови цокольного ярусу, у якому вміщували ікони на євангельську тематику чи образи святих, відповідно до традиції (наскільки можна простежити) пов'язані з намісними. Орнаментальних предел у творчості риботицьких майстрів не виявлено. Лише кілька цокольних ікон мають сюжети на старозавітну тематику. У цьому ярусі можна побачити сцени Явління Христа Петру патріарху Александрійському, рідше — Христос і самарянка, що в іконостасах майстрів жовківської школи входили до окремого ярусу циклу неділь П'ятдесятниці. Риботицькі майстри не практикували додаткових ярусів у іконостасі чи додаткових зображень на обрамленнях або над намісним ярусом. Переважно під намісними образами Христа та Богородиці були ікони верховних апостолів і київських преподобних Антонія і Теодосія Печерських, що в контексті тогочасної історичної ситуації мало символічне значення. Під кінець діяльності осередку на цокольних іконах можна простежити незнаний за давнішими творами сюжет Втечі Богородиці в Єгипет. Риботицькі майстри виготовляли ікону із цокольною іконою під нею, що розташовувалася на стінах нави біля іконостаса. Характер обрамлення цих ікон повторював намісні та цокольні ікони в іконостасі, таким чином це була своєрідна імітація пристінних вітварів. Власне пристінні вітварі риботицькі майстри почали виготовляти доволі пізно — у 1720—1760-х рр. Ці вітварі склалися з великої основної ікони та одної чи двох менших (усі в декоративному обрамленні) — над нею.

У підрозділі **3.2 Дарохранильніці та ікони з жертвників** приділена увага розвитку високої дарохранильніці, яка складалася з великої ікони в глибокій декоративній рамі з різьбою, з розірваним фронтоном і власне дарохранильніці — у вигляді шафки, часто з окремим зображенням, переважно «Спас — Виноградна Лоза» або зі символічним образом «Голготи». Ця форма дарохранильніць запозичена з римо-католицької традиції. Найдавнішим таким датованим прикладом є твір майстра Якова з Риботичів 1694 р. У 1700—1760-х рр. такий тип дарохранильніці у творчості риботицьких майстрів став поширеним. Важливо відзначити, що в комплексі з дарохранильніцею риботицькі майстри могли виконувати ікону для жертвника, виділення якого окремими зображеннями бачимо у фресках XV ст. святилища монастирської церкви в Посаді Риботицькій, тож ця традиція відома на місцевому ґрунті давніше. Тематика ікон у дарохранильніці та ікон для жертвника була пов'язана з жертвою Христа та встановленням таїнства Євхаристії (Пієта, Зняття з хреста, Розп'яття, Христос у чаші, Спас — Виноградна Лоза). Ці сюжети не дублювали програми іконостаса. Іконали на дарохранильніці вміщували храмовий образ. Високі дарохранильніці та ікони для жертвників

становили ансамбль з намісними іконами та із центральною іконою чину Моління в іконостасі, які були оправлені в подібні глибокі декоративні рами зі срібленням, поліхромією та різьбою.

У підрозділі **3.3 Церковні хоругви та двобічні ікони** підкреслено, що риботицькі майстри спеціалізувалися на виконанні церковних хоругв, які були мальованими на полотні, однак рідше виготовляли ікони з двобічним зображенням. Церковні хоругви, завжди з двобічним зображенням, мали визначену тематику іконографії (св. Миколай, св. Параскева преподобна і великомучениця, св. Дмитрій, архістратиг Михаїл, Богородиця — Мати Милосердя, Богородиця Одигітрія (часто у варіанті Цариці Небес), Христос, Собор архістратига Михаїла), спільні прийоми композиції та схожу форму полотна (з трьома або чотирма нижніми вирізами). Натомість форма, зміст зображення та розмір двобічних ікон різняться, що зумовлено різним призначенням таких творів у церкві. Як з'ясовано, двобічні ікони могли входити у склад дарохранильниці на престолі, могли бути стаціонарно вивішаними в наві, могли бути процесійними. Двобічні ікони у складі дарохранильниці зумовлені тим, що в церкві східної традиції (на відміну від західної латинської) престіл є в центрі святилища, тому при його обході було видно її зворотний бік. Нам відома лише одна двобічна ікона епітафійного змісту авторства риботицького майстра. Невелика кількість двобічних ікон свідчить, що риботицькі майстри виготовляли їх на спеціальне замовлення, а документи церковних візитацій XVIII ст. вказують, що такі ікони не належали до обов'язкових елементів облаштування церкви та здійснення богослужбових обрядів.

У підрозділі **3.4 Процесійні і напребстольні хрести, свічники та патериці** розглянуто твори, що виконані в стилістиці малярства риботицьких майстрів. Виявлено, що ці майстри стало виготовляли процесійні хрести, — одними з давніших таких прикладів є два твори Якова з Риботичів 1689 р. Якщо в дарохранильницях риботицькі майстри запозичували конструкцію та прийоми оздоблення з римо-католицького мистецтва, то щодо процесійного хреста вони дотримувалися усталеного для місцевої традиції східного обряду форми трираменного, так званого «патріаршого» хреста. Процесійні хрести риботицьких майстрів були семикінцевими, так, як в українській іконографії Розп'яття XV — XVI ст., зокрема, на завершенні іконостасів. Напребстольні хрести мали іншу форму — були восьмикінцевими та із ширшою центральною частиною, на якій закомпоноване зображення. На обох боках напребстольних і процесійних хрестів риботицьких майстрів є мальоване зображення, у переважній більшості — це Розп'яття та Хрещення Господнє. Напребстольні хрести, особливо свічники та патериці з декоративною ажурною різьбою вимагали праці різьбяра. Зображення на свічниках, патерицях і напребстольних хрестах є двобічним, виконане лише лінією з мінімальним вкрапленням кольору. Свічники авторства цих майстрів є трійцями з розташуванням гілок у одній площині. Тематика зображення свічників і патериць, яких відомо небагато, частково перегукується із змістом зображення на хоругвах. Зокрема,

на них бачимо образи св. Миколая, двох святих Параскев, архістратиґа Михаїла, Христа.

Розділ 4 Особливості іконографії творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. у контексті українського мистецтва включає чотири підрозділи, у яких зосереджена увага на специфіці відображення образу Бога, Богородиці, святих і євангельських сцен. Вивчаючи іконографію творів риботицьких майстрів 1670—1760-х рр., можемо стверджувати, що вони мали спільні взірці. Однак кожен твір не був копією іншого. Майстри вводили різні елементи зображення на тлі, в оздобленні одягу, різнилися положення рук чи ракурси фігур, навіть підписи імен святих чи сюжетів часто мають різну орфографію.

У підрозділі **4.1 Образи Христа, Пресвятої Трійці та Бога Отця** виділені тенденції відображення Бога у творах риботицьких майстрів. З'ясовано, що вони одними з перших почали малювати Спаса в чині Моління в образі Архієрея (найдавніші приклади належать до кінця 1680-х рр.). Окремі ікони цього чину представляють Христа з елементами іконографії Бога Отця (у світлому вбранні зі сферою та берлом). На іконах намісного ярусу образ Христа розвивався в контексті української іконографії того часу. На окремих іконах першої половини XVIII ст. Христос зображений у короні митроподібної форми, що є рідкісною деталлю в іконографії Спаса інших українських майстрів. Така форма корони Христа нагадує митру перемиського єпископа Юрія Винницького (1700—1713), яка, за переданням, була зроблена з корони Данила Галицького, саме в той час, коли корона з'являється на іконах Спаса риботицьких майстрів. Інші образи Христа в їхніх творах мають євхаристійну символіку (Спас — Виноградна Лоза, Христос у чаші, Се Чоловік (Людина Болю), Кров Христова (два останні відомі за поодинокими творами), розвивалися у руслі української іконографії кінця XVII — першої половини XVIII ст. Рідко ці майстри зверталися до Нерукотворного образу Спаса та образу Спаса Еммануїла. Серед образів Пресвятої Трійці риботицькі майстри надавали перевагу традиційному взірцеві Старозавітної Трійці. Унікальною в їхній творчості та в українському ікономалярстві загалом є ікона Триликої Пресвятої Трійці початку XVIII ст., намальована за взірцем західноєвропейської гравюри *Scutum Fidei* (Щит віри), яку трактують як геральдичну емблему Бога. У ній заакцентовано на сутності трьох Божих осіб та походженні Святого Духа від Отця і Сина, що є догматом католицького віровизнання. Це відображає унійні настрої, що характерні для часу створення пам'ятки.

У підрозділі **4.2 Образ Богородиці** заакцентовано, що у творах риботицьких майстрів здобуває поширення іконографія Богородиці в типі Елеуси чи Одігітрії з квіткою в руці, що є символом непорочності Марії (Нев'янучий Цвіт), адаптованим із західноєвропейських творів, можливо, вперше на місцевому ґрунті майстрами кола «автора ікони Переображення з Яблунева». Риботицькі майстри були наступними в регіоні Перемиської єпархії, хто часто звертався до цієї іконографії. Вони мали особливу іконографію

Богородиці Елеуси, з характерно задрапірованим мафорієм, що, припускаємо, взорувався на рисунки місцевих чудотворних богородичних ікон (зокрема, Богородиці Лоп'янської). На окремих іконах Елеуси цих малярів можна побачити нечасті в українському іконописі елементи рисунку Звеселення Дитяти, коли Ісус торкається рукою підборіддя матері. Ця деталь вирізняє іконографію чудотворної Богородиці Самбірської. Риботицькі майстри часто представляли Ісуса Дитину зі сферою або книгою. Згорток як атрибут іконографії XV — XVI ст. трапляється на кількох іконах. Малюючи Ісуса в іконографії Елеуси чи Одигітрії, вони також переймали окремі елементи творів західноєвропейського походження, зокрема представляючи Ісуса лише в сорочці без гіматію, що бачимо на кількох іконах, або коли Ісус у руці тримає квітку. Багатою на різні модифікації була іконографія Покрову Богородиці та Богородиці — Матері Милосердя, у якій традиційно для того часу бачимо відображення історичних реалій. Мабуть більше, ніж інші українські майстри, риботицькі малярі розвивали образ Пієти, поширений у римо-католицькому мистецтві. У першій половині XVIII ст. серед творів, намальованих у стилістиці риботицьких майстрів, трапляються сцени Коронування Богородиці, поодинокі образи Страждальної Богородиці, Богородиці Непорочного зачаття. Два останні відомі за творами 1730—1750-х рр.

У підрозділі **4.3 Особливості іконографії святих** простежено, що перебуваючи на стику з римо-католицькою церковною традицією і в контексті посилення латинізації серед церковної ієрархії та шляхти, риботицькі майстри доволі стало трималися «свого» мистецтва, родовід якого вони, зокрема, бачили в київській традиції. Образи св. Антонія і Теодосія Печерських у їхніх творах були одними з найпоширеніших серед інших святих. У ареалі навколо Перемишля та Риботичів простежується культ святих монахів ранньої Церкви, що пов'язаний з місцевими, відомими від княжого часу, монастирями св. Онуфрія та св. Симеона Стовпника. Згідно з традицією, риботицькі майстри популяризували образи св. Миколая, двох св. Параскев (преподобної та великомучениці), св. воїнів: Юрія, Дмитрія та архістратиґа Михаїла. Житійні цикли риботицькі майстри малювали рідко. На іконах 1680—1700-х рр. відоме життя св. Миколая, за давнім взірцем — у клеймах. Житійну історію мав також св. Онуфрій, але сцени розташовані за новим принципом (поширеним в українському іконописі від середини XVII ст.) не в клеймах, а довільно обабіч святого. Дуже швидко в 1690-х рр. «спалахнув» у творах риботицьких майстрів культ нового в західноукраїнському іконописі св. Івана Сучавського, мощі якого 1690 р. перевезли до Жовкви, однак від 1720-х рр. його образ трапляється рідко. Це свідчить, що шанування цього святого не прижилося на місцевому ґрунті.

У підрозділі **4.4 Іконографія євангельських сцен** розкрита специфіка відображення євангельських тем у творах риботицьких малярів 1670—1760-х рр. Іконографія євангельських сцен переважно адаптована з гравюр друкованих богослужбових книг Львова (здебільшого друкарні Ставропігії) та Києва, на які загалом взорувалися й інші українські ікономалярі. Відтак тут простежуємо

спільні тенденції розвитку іконографії. У риботицьких майстрів була особлива іконографія Різдва Христового з історією Його дитинства, яка в такій редакції не відома за творами інших українських майстрів. Розгорнена історія дитинства Ісуса, сформована, окрім канонічних джерел, на основі апокрифічного євангелія Томи, яке використовували українські богослови для проповідей. Поярусна композиція цих творів і тематика сюжетів має прототип у синайській іконі XI ст. Ікони Різдва Христового з історією дитинства авторства риботицьких майстрів свідчать, що окремі іконографічні взірці мали розвиток лише в конкретному мистецькому середовищі. Окремі сюжети цих ікон мають тематичні аналоги зі стінописом монастирських церков у Посаді Риботицькій та Лаврові. Серед ікон, пов'язаних з темою Переображення, виділяється пам'ятка 1710-х рр. невідомого походження (Історичний музей в Сяноку), на якій символізується ідея відображення божественного світла через Богородицю, архангела Михаїла та пророка Мойсея. У цьому підрозділі розглянуто сцену Воздвиження Чесного Хреста, що належить до історії Церкви, яка мала поширення на іконах празникового ярусу іконостаса та на іконах більшого формату, часто намісних храмових. Виділено особливості іконографії багатосюжетних ікон Страстей Христових і Страшного суду авторства риботицьких майстрів. Збережені твори свідчать, що до сюжету Страшного суду риботицькі майстри зверталися рідше, ніж до Страстей, що зумовлено закидами церковної влади проти «непристойних і забобонних малювань». Ці закиди спричинені соціалізацією зображень, — уведенням конкретних дійових осіб, зокрема й духовенства, як правило, у частині, що зображує грішників. Показовою у цьому плані є ікона 1687 р. маляра Якова в церкві архангела Михаїла с. Святкова Мала.

Розділ 5 Художні особливості творів і авторські манери риботицьких майстрів 1670—1760-х рр. рубрикований на два підрозділи. Поділ здійснено на підставі зміни художніх особливостей творів риботицьких майстрів. Для характеристики творчості анонімних майстрів риботицького осередку, зокрема, й ідентифікації творів цього осередку загалом, базовими стали пам'ятки, що мають авторські інскрипції конкретних майстрів з Риботичів.

У підрозділі **5.1 Художні особливості малярства та декоративної різьби творів риботицьких майстрів 1670—1710-х рр.** простежено особливості малярської манери та охарактеризовані твори риботицьких майстрів Тимотея, Якова та Івана Крулицького, з яким (на відміну від Тимотея) можна пов'язати доволі велику групу творів. Найскладніше виявити причетність до риботицького осередку тих майстрів, які працювали у 1670—1680-х рр., оскільки тоді, як свідчать твори малярів Тимотея та Якова, риботицьке малярство не мало чітко виражених ознак, як у пізніших майстрів. Тому до цього осередку того часу зараховано невелику групу творів, зокрема, анонімного автора ікони Собору Богородиці з Трушевичів. Твори майстра Тимотея нав'язують до прийомів малярства та оздоблення ікон першої половини — середини XVII ст., тому його вважаємо старшим майстром

осередку. Від 1680-х рр. у художніх прийомах трактування фігур помітні маньєристичні риси. Це, зокрема, демонструють ікони апостолів маляра Якова. Творчість І. Крулицького є показовою для риботицького осередку, бо вона є підставою для зарахування до його кола великої групи інших пам'яток, виконаних у подібній стилістиці, що має характерні ознаки «риботицького малярства» кінця XVII — першої половини XVIII ст.: декоративність, чистий світлий насичений колорит зі срібленням, тонованим під золото, квіткові орнаменти на вбраннях святих, світлу, майже білу карнацію, стилізований краєвид, що нагадує ландшафт у Риботичах, який став своєрідною візитівкою, хронотопом малярів.

Загалом І. Крулицький і більшість риботицьких майстрів використовували доволі лаконічні художні засоби, однак зуміли досягти ефектного звучання творів за рахунок ритму, звучних кольорових акцентів і орнаментів. Анонімних малярів, що їх пов'язуємо з осередком у Риботичах, окреслено за найбільш показовим твором або комплексом ікон, часто з точною датою виконання. Виразну, подібну до творів І. Крулицького, стилістику малярства та декоративні прийоми обрамлення ікон риботицьких майстрів кінця XVII — першої половини XVIII ст. демонструють твори анонімного автора чину Моління 1690 р. з Русельчичів. До найбільш фахових майстрів цього осередку, які працювали на зламі XVII — XVIII ст., зараховуємо автора намісних ікон 1698 р. з іконостаса в Устияновій, автора намісних ікон Христа та Успіння Богородиці з Шептичів, автора ікон апостолів із церкви в Тиневичах. Автор намісних ікон з Устиянови працював у естетиці ренесансного малярства, що особливо помітно у виконанні лику св. Параскеви 1698 р. У творах автора ікон апостолів з Тиневичів бачимо відображення прийомів бароко. Твори вказаних майстрів вирізняються високим фаховим рівнем. На підставі текстів на іконах і архівних джерел ідентифікований почерк риботицького маляра Якова Свідерчака, який працював у 1710-х рр. переважно для церков у околицях Свидника та Пряшева. Відзначимо, що твори майстрів з Риботичів того часу засвідчують доволі високий фаховий рівень виконання, що помітно в рисунку фігур, зокрема, ликів, моделюванні тканин, каліграфії, яка є одним з композиційних елементів, що вирізняє твори авторів цього осередку. У підрозділі звернено увагу на художні та технічні прийоми виконання дошки, тла та обрамлення ікон риботицьких майстрів.

У підрозділі **5.2 Художні особливості творів і авторські манери риботицьких майстрів 1720—1760-х рр.** виявлено характер малярської манери Івана Середиського (1720-ті рр.) та Федора Хронов'ята (1720—1730-ті рр.), які є наймолодшими з нам відомих за іменами майстрів цього осередку, що їх твори можна ідентифікувати. Одним з найбільш вправних майстрів риботицького осередку, який працював у 1710—1730-х рр., був анонімний автор ікон апостолів чину Моління близько 1735 р. з Грозьової. Ці майстри передавали естетику бароко, що помітно у виконанні постав фігур і малюнку ликів. Барокові прийоми трактування фігур чітко виражені в роботах автора чину Моління з Устиянови, що працював у 1720-х рр. Ікони Богородиці його

авторства мають особливе трактування, у якому бачимо реалістичні прийоми передавання образу, запозичені із західноєвропейської іконографії «Мадон» з типовим для риботицьких майстрів лаконізмом художніх засобів. Контрастом до творчості автора ікон апостолів чину Моління близько 1735 р. з Грозьової та більш вправних майстрів риботицького осередку виглядають пам'ятки низки малярів, що працювали у 1730—1760-х рр., використовуючи спільні для риботицьких майстрів 1690—1750-х рр. іконографію, світлий чистий колорит, декоративне обрамлення зі срібленням, поліхромією, з накладною та об'ємною (голівки ангелів) різьбою. Їхні твори вирізняються деформацією фігур, видовженими або навпаки — вкороченими широкоплечими постатями, недбалою каліграфією, часто з помилками, мінімалізацією написів на іконах, лаконічним моделюванням драперій вбрання, загалом швидким виконанням.

Аналіз творів, що виконані у стилістиці риботицьких майстрів, та вивчення індивідуальної авторської манери засвідчує, що до риботицького осередку 1670—1760-х рр. можна зарахувати значно більше малярів, аніж виявлено за підписами на іконах і в архівних джерелах (разом 16). У дослідженні загалом виділено 25 анонімних авторів, які працювали в 1670—1760-х рр. у спільній стилістиці майстрів риботицького осередку. Творів окремих малярів ідентифіковано порівняно багато, інших — менше. Географія походження пам'яток свідчить, що менш вправні автори працювали в 1730—1760-х рр. переважно для церков Мукачівської єпархії, у регіоні Свидника та Михайловець. Відомі нам ікони того часу є анонімними, за невеликими винятками, не мають дати виконання, ані вкладних текстів. У другій половині XVIII ст. загалом мистецькі смаки змінюються, важливими стають критерії реалізму, які проникають до ікони з різних західноєвропейських творів. Риботицькі майстри вочевидь до цих нових реалій образотворення, які вимагали більше професійної освіти, не пристосувалися, і осередок, не витримавши критики з боку церковної влади, припинив свою діяльність.

ВИСНОВКИ

Опрацювання творів у музеях, приватних колекціях і в церквах, вивчення архівних джерел і літератури дозволили зробити певні узагальнення та сформулювати теоретичні положення, що розкривають роль риботицького осередку 1670—1760-х рр. у розвитку українського церковного мистецтва.

1. Огляд літератури за темою дослідження засвідчує, що риботицький осередок був знаний дослідникам від 1920-х рр. Утім, не було встановлено хронологічних меж його діяльності, — у окремих працях верхня межа становила початок XVIII ст. (Я. Новацка), в інших — сягала кінця XIX ст. (С. Гординський), не була відомою організація роботи майстрів, еволюція художніх особливостей творів, діяльність конкретних авторів. У літературі віднаходимо різні визначення самого осередку як «школи», «майстерні», власне «осередку» — визначення, що використовуємо ми.

Дослідження показало, що хронологію та діапазон діяльності, еволюцію розвитку риботицького осередку церковного мистецтва можна простежити лише на основі комплексного вивчення пам'яток, що зберігаються в музеях, приватних колекціях, церквах України, Польщі, Словаччини та Угорщини, у поєднанні з опрацюванням рукописів і стародруків XVI — XVIII ст., а також архівних документів — матеріалів церковних візитацій, пом'яників, метричних книг, судових справ. Розуміння богословських ідей, обрядових традицій і нововведень, політичної ситуації та соціального контексту того часу дозволяє пояснити наявність або відсутність певних образів чи сюжетів, символіку та художні особливості церковного облаштування. Така методика дослідження діяльності майстрів одного осередку, що об'єднані спільними прийомами творчості та водночас демонструють індивідуальні манери, може бути застосована для вивчення праці інших майстерень церковного мистецтва.

2. Культурне середовище мало важливе значення і стало сприятливим ґрунтом для розвитку осередку церковного мистецтва в Риботичах у 1670—1760-х рр. У XVII ст. у навколишніх від Перемишля містечках працювали окремі ікономалярі; більші осередки церковного мистецтва, які об'єднували групи майстрів, відомі в Судовій Вишні та Мушині. Обидва осередки припинили свою активну діяльність орієнтовно наприкінці XVII ст. Саме на цей період припадає розвиток осередку церковного мистецтва в Риботичах. Як з'ясовано на прикладі рукописів, написаних у Риботичах або вихідцями з Риботичів у другій половині XVI ст., та на підставі архівної згадки 1617 р. про риботицького ікономаляра Якова, мистецька діяльність у Риботичах простежується давніше 1670-х років — часу, від якого збереглися підписні твори. На прикладі стилістики мініатюр Євангелія кінця XVI ст. виявлений зв'язок у прийомах малярства з великою групою ікон анонімних майстрів кінця XVI — початку XVII ст., ідентифікованих у літературі як «коло майстра ікони Переображення з Яблунева». Їхні твори походять з того самого регіону, що й риботицьких ікономалярів. Таким чином, припускаємо зв'язок між цими великими осередками ікономалярства.

На підставі опрацювання архівних джерел і підписних творів виявлено імена 16 ікономалярів і п'яти різьбярів, які працювали в Риботичах чи означували себе як «майстри риботицькі» впродовж 1660—1730-х рр. Ця кількість свідчить про попит на твори цих майстрів, які наприкінці XVII — у першій половині XVIII ст. частково витіснили з ринку праці своїх колег з інших містечок. Інскрипції на відомих нам творах засвідчують діяльність лише чотирьох ікономалярів з Риботичів і одного різьбяра. За окремими джерелами довідуємося, що ікономалярі могли також самі виконувати різьбярські та столярські роботи. Оскільки в архівних документах виступають риботицькі малярі різного часу з однаковими прізвищами, вважаємо, що більшість цих майстрів працювали за принципом родинних майстерень. Це є суттєвим для розуміння організації праці майстрів цього осередку. Таким чином, термін «осередок» найкраще відповідає специфіці праці майстрів у Риботичах. За

архівними джерелами не вдалося простежити організації праці за принципом головного майстра, який би мав помічників — підмайстрів і учнів.

Як з'ясовано, малярського цеху в Риботичах не було. Нам не відомі твори риботицьких малярів, що походять із костелів, а цехові малярі переважно працювали для римо-католиків. Окрім того, їхні твори цінувалися вище. Замовниками творів риботицьких майстрів були, як свідчать вкладні тексти, звичайні віряни — містяни чи селяни, ремісники, солтиси, ереї, церковне братство, монахи. За логікою владних інституцій того часу, риботицькі малярі належали до непрофесійних майстрів. Парадоксально, але саме цей статус дозволив їм вільно працювати, пристосовуючись до запитів місцевого населення та духовенства щодо облаштування церкви. Вони не були обмежені цеховими статутами та системою навчання. Подібні до їхніх прийоми організації праці практикувалися у середовищі українських ікономалярів давніше. Ікономалярські родинні майстерні розвивалися у цьому регіоні також пізніше, однак після риботицького подібного великого осередку майстрів церковного мистецтва на території Перемиської єпархії не простежуємо.

3. Риботицькі майстри 1670—1760-х рр. працювали над комплексним оздобленням церков відповідно до обрядових потреб. Це відповідало на тогочасні запити, оскільки можна було замовити в тих самих майстрів виконання необхідного церковного облаштування. Більшість ікон, які пов'язуємо із цими майстрами, належать до іконостасів. Риботицькі майстри використовували усталену схему п'ятиярусного іконостаса, що сформувався в українських храмах у першій половині XVII ст. Ікони в іконостасах були оправлені в рами з різьбою, у яких простежуються маньєристичні форми та декоративне різьблення. Риботицькі майстри освоїли цей тип іконостаса, орієнтовно, від 1680-х рр. Давніше вони могли робити іконостаси дещо іншої структури, про що свідчать ікони Апостолів чину Моління 1673 р. маляра Тимотея з Риботичів, у якому бачимо переосмислення старих варіантів епістілія, відомих також за творами мушинських майстрів. Утім, і в Молінні 1673 р. з'являються накладні декоративні деталі ренесансного типу. На прикладі творів від 1680-х рр. і до кінця діяльності осередку структура іконостаса авторства цих майстрів була однаковою. Різнитися могла лише форма рам, орнаментальних мотивів, наявність одного чи двох дияконських отворів. У іконостасах майстра Якова з Риботичів кінця 1680-х — початку 1690-х рр. бачимо маньєристичний тип декоративного різьблення та обрамлення ікон, у першій половині XVIII ст. з'являються складні форми рам із розірваними фронтонами, накладними елементами, інспірованими декором бароко.

Характерними для іконостасів риботицьких майстрів першої половини XVIII ст. була оправа ікон намісного ярусу в високі рами з медальйонами в центрі так, що вони частково закривали ікони празникового ярусу. У таку саму раму оправляли центральну ікону чину Моління, на яку кріпили Розп'яття з вирізаними по силуету пристоячими. Таким чином, у центрі пророчого ярусу ікони не було, на відміну від інших українських іконостасів того часу.

Особливістю іконостасів риботицьких майстрів була відсутність дияконських врат. Бічні отвори залишалися відкритими. Відзначимо, що до XVII ст. дияконських врат з українських іконостасів не знаходимо; це може вказувати, що ці врата з'явилися пізніше, ніж царські. Таким чином, риботицькі майстри могли наслідувати давній принцип виконання передвітарної перегороди на місцевому ґрунті. Риботицькі майстри також не вводили до програми іконостаса додаткових ярусів чи додаткових сюжетів на обрамленнях ікон, як це бачимо в іконостасах львівської чи жовківської шкіл. Натомість, вони малювали цокольні ікони, на яких простежуються визначені образи та сюжети.

У комплексі з іконами для іконостаса риботицькі майстри виконували дарохранильниці та ікони для жертovníка. Дарохранильниці авторства риботицьких майстрів мали стінкоподібну конструкцію, що була інспірована ретабулами римо-католицьких храмів і була новою у церквах Перемиської єпархії того часу. Натомість пристінні вівтарі в наві, біля яких можна відправляти богослужби, риботицькі майстри почали виготовляти доволі пізно — у 1720-х рр. Практикували також ікономалярство на полотні, що, окрім верхніх ярусів іконостаса (молільний і пророчий, у випадку твору 1670-х рр. з Незнайової також празниковий) та великоформатних ікон Страстей Христових і Страшного суду, представляють церковні хоругви. Двобічних ікон у спадщині цих малярів відомо небагато. За характерними художніми прийомами малярства авторству риботицьких майстрів належать процесійні та напрестольні хрести, свічники та патериці, що розширило уявлення про діяльність осередку. Могли ілюювати рукописи, однак, як свідчать збережені храми, практично не практикували стінопис. Не виявлено жодної плащаниці риботицького малярства, хоча від XVIII ст. мальовані на полотні чи шовку плащаниці активно запроваджували в церквах, їхню наявність фіксують візитації 1740—1780-х рр. Церковну металопластику ці майстри також, наскільки вдалося простежити, не виконували.

Осередок церковного мистецтва в Риботичах був єдиним з нам відомих у регіоні, майстри якого могли комплексно облаштувати церкву. Така широка спеціалізація була зумовлена потребами замовників. Іконостас, пристінні вівтарі (чи їх імітація) та окремі ікони, дарохранильниці, хоругви, процесійні, напрестольні хрести, свічники та патериці з мальованими сюжетними зображеннями, були об'єднані спільними художніми прийомами, що створило цілісний, гармонійний образ інтер'єру церкви.

4. Як простежено, тематика та іконографія ікон риботицьких майстрів розвивалася у контексті українського мистецтва того часу. Подібно до інших ікономалярів, вони використовували взірці гравюр богослужбових книг, здебільшого львівських (Ставропігії) та київської (Лаврської) друкарень. Час праці риботицьких майстрів припав на важливі зміни в житті місцевої церкви. Це були роки остаточного переходу Перемиської єпархії на унію з Римською церквою (1691 р.) та поступової латинізації обряду, що було узаконено постановами Замойського синоду унійних єпископів (1720 р.). Риботицькі майстри були доволі консервативними щодо нововведень, що на нашу думку

зумовлено бажанням замовників бачити у своїх церквах звичні, впізнавані образи. Риботицькі майстри працювали на стику східнохристиянської та західнохристиянської культури і, як бачимо із судових справ, ситуація навіть у самих Риботичах була непростю. Про існування риботицького маляра Василя Сидоровича довідуємося із судового оскарження, у якому йдеться, що він з групою містян напав на місцевий костел. Такий стан справ пояснює, чому в церквах цього регіону нововведення з латинського обряду впроваджувалися повільно. Це стосується також унійних храмів Мукачівської єпархії того часу.

У відповідності до розвитку української іконографії другої половини XVII — XVIII ст., риботицькі майстри часто зверталися до образу Богородиці Елеуси, що в їхній творчості займала таке саме місце, як і шанована від середньовіччя Одигітрія. Риботицькі майстри зображали Елеусу з елементами іконографії місцевих чудотворних ікон — Лоп'янської, Верхратської, Самбірської та Хлопчицької. Характерною деталлю ікон Богородиці Елеуси чи Одигітрії у виконанні цих майстрів є квітка в руці Марії як символ непорочності. Іконографія Богородиці Нев'янучий Цвіт перегукується з текстом богородичного Акафісту. Поширення друкованих Акафістів у виданнях різних друкарень також мало вплив на розвиток іконографії. Акафісти були укладені на честь шанованих святих — Миколая, архістратига Михаїла, св. Івана Хрестителя та свят — Успіння Богородиці, Воздвиження Чесного Хреста, а також Страстей Христових. Це ті святі та сюжети, які часто з'являються на іконах українських малярів, у тому числі й риботицьких. У контексті уваги до євхаристійної тематики українських богословів розвивається євхаристійна іконографія. Риботицькі майстри, як і інші українські ікономалярі, розвивали теми Спас — Виноградна Лоза та Христос у чаші.

У творчості риботицьких майстрів поширюються образи, зумовлені місцевою традицією. Насамперед, це увага до зображення св. Онуфрія, культ якого пов'язаний з кількома сусідніми монастирями, посвяченими на його честь. У творчості риботицьких майстрів постають маловідомі за творами інших тогочасних малярів образи св. Симеона Стопника та св. Сави Освященного, культ яких виводиться з місцевої монастирської традиції княжого часу. Риботицькі малярі, більше, ніж майстри, які працювали на території Львівської єпархії, пропагували образи св. Антонія і Теодосія Печерських, що нагадувало про зв'язок з київською традицією християнства. За місцевою традицією, що спостерігаємо від XV ст., риботицькі майстри активно підтримували культ святих Параскев, однак, якщо на іконах XV — XVI ст. простежується відмінність у їхній іконографії, то риботицькі малярі їх уніфікували. Усталена іконографія творів опиралася на традицію XV — XVI ст., тому всі образи були впізнаваними для вірних і, вони розуміли, до кого моляться. За збереженими пам'ятками можна стверджувати, що риботицькі майстри першими серед українських ікономалярів почали популяризацію образу св. Івана Сучавського невдовзі після перенесення мощів святого із Сучави до Жовкви. Натомість, пропагований у XVIII ст. єзуїтами й василіянами культ св. Йосафата Кунцевича в їхній творчості не відобразився.

Повторюваність тих самих взірців святих і сюжетів у творах різних майстрів цього осередку вказує на використання спільних прорисів. Тому іконографія є важливим джерелом для визначення приналежності твору до риботицького осередку. Унікальними у цих малярів і в українській іконографії загалом є поодинокі твори на тему Різдва Христового з історією Його дитинства, Переображення Христового з Богородицею та архангелом Михаїлом і Триликої Пресвятої Трійці.

5. На підставі вивчення пам'яток, відомих за підписами риботицьких майстрів Тимотея (1670-ті рр.), Якова (1675—1694-й рр.), Івана Крулицького (1680—1710-ті рр.), Івана Середиського (1720-ті рр.), Федора Хронов'ята (1720—1730-ті рр.), простежено еволюцію художніх особливостей творів осередку загалом. Ікони малярів Тимотея та Якова виявляють відмінне від усталеного в літературі уявлення про вигляд риботицького малярства. Виразні прийоми стилістики майстрів цього осередку помітні щойно у творах І. Крулицького, І. Середиського та Ф. Хронов'ята. Вочевидь, старше покоління риботицьких майстрів, що працювали у 1610—1660-х рр. та імена яких відомі лише за документами, виходило з інших засад образотворення, притаманних зламу XVI — XVII ст. Твори майстра Тимотея виявляють спорідненість у прийомах малярства з іконами майстрів мушинського малярського осередку середини XVII ст. Лаконічна мова художніх засобів, графічність, стриманий колорит споріднюють його ікони зі стінописом дерев'яних церков. Еволюція художніх особливостей творів риботицьких майстрів показує також зв'язок між роботами різних авторів, який дозволяє побачити певну залежність молодших малярів від старших. Виявлені в архівних документах і в написах на іконах 17 імен риботицьких малярів 1610—1730-х рр. не є повним переліком. Це підтверджує більша кількість авторських почерків, що простежуються на творах 1670—1760-х рр. З'ясовано, що твори вищого фахового рівня виконані в межах 1670—1710-х рр. Прийоми малярства більш вправних майстрів риботицького осередку споріднені з тими, що їх застосовували майстри церковного мистецтва того часу, зокрема Центральної України й Волині (т. зв. острозької майстерні). У 1730—1760-х рр. професійний рівень пам'яток риботицьких майстрів помітно знижується, що свідчить про занепад діяльності осередку.

Орієнтовно на початку XVIII ст. риботицькі майстри адаптували тенденції бароко, що в їхніх творах мали своєрідне трактування. Особливо вони проявилися у формі та декоративних мотивах обрамлень, виконанні окремих образів (Богородиця Елеуса, Юрій Змієборець) і сцен (Благовіщення Богородиці), у яких бачимо складні ракурси, емоційність, експресивність у відтворенні тканин. Основна барва — насичена червоно-оранжева, що мала особливу популярність у майстрів українського бароко. Твори риботицьких майстрів цього часу є особливо впізнаваними завдяки барвистості, декоративності (особливо в трактуванні образу Богородиці). У другій третині XVIII ст. у середовищі духовенства та василіянських монастирів з'являються нові запити щодо характеру ікономалярства, яке, відповідно до

західноєвропейських взірців, мало бути більш реалістичним, орієнтованим на здобутки професійних майстрів з академічною освітою. Твори риботицьких майстрів 1740—1760-х рр. переважно походять з невеликих сільських церков. Вони виконані так само декоративно, як і давніші, але більш схематично, спрощено, з набагато скромнішими обрамленнями, незначним гравіюванням на тлі, мінімальними написами, часто з помилками. Вкладних текстів і дат виконання на творах цього часу не виявлено. Твори цих риботицьких малярів у площинних декоративних прийомах трактування зображення знаходять паралелі з некнижковими дереворізами. Риботицькі малярі, використовуючи усталену іконографію, структуру та тематику іконостаса, не змогли адаптуватися до нових вимог, які, насамперед, ішли від церковної влади. Це, на нашу думку, спричинило занепад осередку. Водночас, із цими майстрами зник окремий напрямок ікономалярства, що спирався на традицію церковного мистецтва попередніх століть, бо, як засвідчують твори, у другій половині XVIII ст. на території Лемківщини з'явилися ікони та іконостаси, виконані з наслідуванням західноєвропейських стилів рококо та класицизму.

Роль риботицького осередку церковного мистецтва 1670—1760-х рр. була вагомою у житті вірних Перемиської та Мукачівської єпархій. Ці майстри визначали вигляд облаштування церкви, дотримуючись традиції та запозичуючи ефектні декоративні прийоми оздоблення з творів римокатолицького мистецтва. Осмислюючи роль і масштаби діяльності майстрів з Риботичів, можемо констатувати, що вони були важливими не тільки для цього регіону. Риботицькі майстри творили в контексті українського мистецтва та репрезентували один з локальних напрямів його розвитку. Їхню творчість слід розглядати нарівні з діяльністю київської лаврської ікономалярної майстерні, судово-вишенського, острозького (волинського) та інших осередків, спадок яких ще вимагає ґрунтовних студій.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії:

1. Косів Р. Українські хоругви. К. : Оранта, 2009. 372 с.
2. Косів Р. Ікони «Спас — Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; Свічадо, 2016. 88 с., іл. Резюме англ. (Серія «Від Тайної вечері до Воскресіння» : у 5 кн.).
3. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670—1760-х років. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.

Статті, в яких опубліковані основні результати дисертації:

4. Косів Р. Ікони на полотні кінця 1680 — 1690-х рр. з церкви Переображення Господнього с. Вороблячин на Яворівщині. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча*. 2014. № 6. С. 1281—1289.

5. Косів Р. Західноукраїнські ікони на полотні з фризовим розташуванням фігур XVII — початку XVIII ст.: призначення та іконографія. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1052—1061.
6. Косів Р. Ікони Страстей Христових на полотні риботицької манери малярства. *Studia Ukrainica Varsoviensia*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski katedra ukrainistyki, 2016. Т. IV. S. 412—429.
7. Косів Р. Структура та іконографія іконостасів стилістики майстрів із Риботич 1680—1740-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2017. Вип. 32. С. 130—141.
8. Косів Р. Твори Тимотея — маляра, міщанина риботицького 1660—1670-ті рр. *Народознавчі зошити*. 2017. Вип. 5. С. 1149—1155.
9. Косів Р. Творчість ікономалюра Івана Крулицького в контексті діяльності риботицького осередку (1700-ті рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 87—93. (Мистецтвознавство : № 5).
10. Косів Р. Іконографія Різдва Христового з історією дитинства у творчості риботицьких майстрів 1680—1720-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2017. С. 54—60. (Мистецтвознавство : № 6).
11. Косів Р. Чудотворні ікони Богородиці з Дитям Ісусом та їх репліки у творчості риботицьких майстрів (1680—1720-ті рр.). *Народознавчі зошити*. 2017. № 6. С. 1459—1467.
12. Kosiv R. “Shelter of the World, more Spacious than a Cloud” : Two Types of Iconography of Virgin Mother of Mercy in Western Ukrainian Icons on Canvas and Church Banners of the 1670—1730s. *Ikona. Journal of iconographic studies*. Rijeka, 2017. Vol. 10. P. 387—398.
13. Косів Р. Дарохранильниці риботицьких майстрів (1690—1750-х рр.): іконографія та художнє вирішення. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2018. Вип. 35. С. 72—87.
14. Косів Р. Твори автора чину Моління 1690 року з церкви в Русельчичах у контексті діяльності риботицького малярського осередку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 27—33. (Мистецтвознавство : № 1).
15. Косів Р. Двобічні ікони риботицьких майстрів 1690—1730-х років : призначення, іконографія та художні особливості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 53—60. (Мистецтвознавство : № 2).
16. Косів Р. «Господи нехай буде благословення Твоє на цьому місці»: іконографія та причини популярності св. Антонія і Теодосія Печерських на творах риботицьких майстрів 1670—1750-х рр. *Вісник Львівської*

- національної академії мистецтв. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2018. Вип. 36. С. 54—68.
17. Косів Р. Процесійні хрести авторства риботицьких майстрів 1680—1740-х років : тип і тематика зображення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. — Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 1 (вип. 38). С. 224—230.
 18. Косів Р. Твори автора ікон апостолів чину Моління початку 1730-х рр. з церкви в Грозьовій на Західній Бойківщині в контексті діяльності риботицьких майстрів. *Народознавчі зошити*. 2018. № 3. С. 642—650.
 19. Косів Р. Твори автора намісних ікон 1698 р. іконостаса церкви з Устиянови Горішньої у контексті діяльності риботицького малярського осередку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К. : Міленіум, 2018. № 2. С. 224—228.
 20. Косів Р. «Проста робота риботицька» : твори майстра апостольського ярусу з церкви в Раковій на Лемківщині 1730—1750-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 65—72. (Мистецтвознавство : № 3).
 21. Косів Р. Євхаристійні образи Христа у творчості риботицьких майстрів 1690—1750-х рр. : джерела іконографії та причини популярності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 304—307.
 22. Косів Р. Еволюція стилістики декоративного обрамлення ікон риботицьких майстрів (1670—1760-ті рр.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2018. С. 52—59. (Мистецтвознавство : № 4).
 23. Косів Р. Іконографія святих монахів Онуфрія, Симеона Стовпника та Сави Освященного у творах риботицьких майстрів 1670—1750-х років. *Народознавчі зошити*. 2018. № 5. С. 1268—1278.
 24. Косів Р. Інтерпретація іконографії Покрову Богородиці у творчості риботицьких майстрів 1680—1750-х років. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (вип. 39). С. 207—214.
 25. Косів Р. Іконографія пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів (1680—1760-ті рр.). *Мистецтвознавчі записки*. К. : НАКККіМ, 2018. № 2. С. 96—103.
 26. Косів Р. Образ Христа в іконостасах 1670—1760-х рр. авторства майстрів з м. Риботичі на Надсянні. *Народознавчі зошити*. 2018. № 6. С. 1552—1560.
 27. Kosiv R. 1688—1691 Icons from the Kotan' Church Iconostasis by Master Yakiv from Rybotychi. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*.

Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2018. Вип. 37. С. 52—61.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

28. Косів Р. Церковні хоругви «риботицької роботи». *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła — twórcy — ośrodki — techniki*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10-11 maja 2003 roku. Łańcut : Muzeum-Zamek w Łańcucie, 2003. S. 236—252.
29. Косів Р. Малярська спадщина майстра Івана Середиського з Риботич. *Апологет. Християнська сакральна традиція : віра, духовність, мистецтво*. Богословський збірник Львівської духовної семінарії. Матеріали IV Міжнар. наук. конф., м. Львів, 24-25. 11. 2012. Львів : Львівська духовна семінарія УАПЦ КП, 2012. № 32-33. С. 112—120.
30. Косів Р. Твори майстра ікони «Собору Пресвятої Богородиці» останньої третини XVII ст. з Трушевичів на Старосамбірщині та його середовища. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XXII Міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 21-22 жовтня 2015 р. Луцьк, 2015. С. 108—115.
31. Косів Р. Образ Богородиці Матері Милосердя в українському іконописі другої половини XVII — початку XX ст. *Ikona obrazem Bozego Milosierdzia*. Materiały z międzynarodowej konferencji. Lublin : Fundacja kultury duchowej pohranicza, 2016. S. 31—46.
32. Косів Р. Твори майстра Якова з Риботич 1675—1690-х років. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнар. наук. конф. Львів, 25 листопада, 2016 р. / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаніка, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ; ред.-упор. В. Пасічник. Львів : Растр-7, 2016. С. 9—10.*
33. Косів Р. Структура та іконографія іконостасів стилістики майстрів із Риботич 1680—1750-х рр. *Перша міжнародна науково-практична конференція «Пам'ятки сакрального мистецтва: збереження, дослідження та мистецтвознавча експертиза», присвячена 400-річчю Успенського іконостаса Ставронігійського братства у Львові (1616—1638)*. Збірник тез доповідей. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. С. 14—15. URL : https://nakkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/TEZY_Sakralne_Mystestvo.pdf (дата звернення: 17.02.2018).
34. Косів Р. Іван Крулицький, маляр риботицький початку XVIII ст. (атрибуція творів). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнар. наук. конф. Львів, 24 листопада, 2017 р. / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаніка, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ; Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ; ред.-упор. В. Пасічник, відповід. за випуск О. Осадця. Львів : Растр-7, 2017. С. 16—17.*
35. Косів Р. «Підла робота риботицька»: завершення діяльності ікономалярського осередку в Риботичах. *Концептуальні дискусії у*

мистецьких практиках: ідея, форма, інтерпретація: тези доповідей і повідомлень наук.-теорет. конф. професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ. Львівська національна академія мистецтв, 24 квітня 2018 р. Львів : ЛНАМ, 2018. С. 13—14.

36. Косів Р. Дослідження творчості риботицьких майстрів церковного мистецтва 1670—1750-х рр.: джерела та питання локалізації пам'яток. *Проблеми збереження і популяризації культурної спадщини: виклики та можливості*. Збірник доповідей Другої міжнар. наук.-практ. конф. у Музеї народної архітектури і побуту у Львові імені Климента Шептицького. 18-19 квітня 2018 р. Львів : ТЗОВ «Нео Друк», 2018. С. 268—272.

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

37. Косів Р. Хоругви. *Історія декоративного мистецтва України : у п'яти томах*. Мистецтво XVII — XVIII ст. Том другий / гол. ред. Скрипник Г. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. С. 81—96.
38. Косів Р. Ікони з двобічним зображенням зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (призначення, іконографія та художні особливості). *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2009. № 7 (12). С. 136—154.
39. Косів Р. Українські ікони XVII ст. з двобічним зображенням. *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. Східно-християнські сакральні пам'ятки на словацько-польсько-українському пограниччі / упор. М. Сополіга*. Свидник : Музей української культури у Свиднику, 2010. С. 293—306.
40. Косів Р. Ікони «Покров Богородиці» та «Богородиця Замилування» 1680—1691 років з церкви в Лопушанці Лехновій на Львівщині. *Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького*. Львів, 2011. № 8 (13). С. 107—118.
41. Косів Р. Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики «Богородиця Мати Милосердя / Св. Миколай» зламу XVII — XVIII ст. *Пам'ятки України : історія та культура*. Львівське малярство. 2013. № 12. С. 46—53.
42. Косів Р. Ікона на полотні «Св. Євстахій в житті» 1685 р. з церкви у с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція. *Мистецтвознавчий автограф*. Львів : ЛНАМ, 2013. Вип. 6-8. С. 140—150.
43. Косів Р. Твори майстра ікон з церкви у Лімній та майстра Триморфону з церкви у Здвижені в контексті діяльності риботицького малярського осередку першої половини XVIII ст. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів, 2014. № 10. С. 88—98.
44. Косів Р. Іконопис на тканині в західноукраїнських храмах XVIII ст. (за матеріалами церковних візитацій). *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2009, 2010*. Збірник статей. Національна академія наук України, Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича. Львів, 2015. С. 225—252.

45. Косів Р. Ікони на полотні «Страсті Христові» 17 ст. зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Студії мистецтвознавчі: Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура*. Київ, 2016. Чис. 2 (54). С. 27—46.
46. Косів Р. «Щит віри» : ікона триликої Пресвятої Трійці початку XVIII ст. з Перемищини у збірці НМЛ. *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів : Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, 2016. № 11. С. 103—110.
47. Косів Р. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького: Виставка «Ікони риботицьких майстрів (1670—1750-ті рр.)». *Образотворче мистецтво*. 2018. № 4. С. 42—45.
48. Косів Р. Ікони «майстра Христа Пантократора 1724 року» на межі Закарпатської та Львівської областей в контексті тогочасного іконопису регіону. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель* 2011, 2012 / відп. ред. В. Александрович. Львів, 2019. С. 285—308.

АНОТАЦІЯ

Косів Р. Р. Церковне мистецтво риботицького осередку 1670—1760-х років: майстри, іконографія, художні особливості. — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 «Образотворче мистецтво». — Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2019.

Дисертація присвячена діяльності майстрів риботицького осередку церковного мистецтва, які були активними в 1670—1760-х рр. Творчість цих майстрів розглянута в контексті історичних умов розвитку українського (руського) життя в Риботичах (тепер у складі Польщі) та в регіоні. На підставі вивчення архівних джерел і авторських написів на творах систематизована інформація про осередок, організацію праці його майстрів. Риботицькі майстри виділяються серед інших західноукраїнських тим, що могли комплексно облаштувати церкву відповідно до обрядових потреб. Вони виконували іконостаси, дарохранильниці, ікони для жертovníків, хоругви, двобічні ікони, процесійні та напрестольні хрести, свічники. В іконографії риботицьких майстрів бачимо адаптування взірців, відомих у XV — першій половині XVII ст. Але також з'являються нові образи та сюжети, спричинені богословською літературою, культом окремих святих (Івана Сучавського), увагою до євхаристійної тематики, що притаманна епосі бароко. Основною прикметою художнього виконання творів риботицьких майстрів була декоративність, світлий чистий колорит. У творчості цих майстрів відобразилися тенденції західноєвропейських стилів. У рисунку ікон та їхньому декоративному обрамленні з різьбою 1680—1700-х рр. бачимо відображення маньєристичних впливів, у 1710—1730-х рр. — маньєристично-барокових. Окремі майстри в 1730—1760-х рр. працювали в наївній манері, деформуючи пропорції фігур і спрощуючи рисунок.

Ключові слова: осередок церковного мистецтва 1670—1760-х рр. у Риботичах, іконографія, художні особливості, іконостас, ікона.

ADNOTACJA

Kosiv R. R. Sztuka cerkiewna ośrodka w Rybotyczach 1670—1760 lat: mistrzowie, ikonografia, cechy artystyczne. — Rękopis.

Rozprawa habilitacyjna na stopień doktora habilitowanego w zakresie historii sztuki w kierunku 17.00.05 “Sztuka plastyczna”. — Lwowska Narodowa Akademia Sztuki, Lwów, 2019.

Rozprawa habilitacyjna jest poświęcona działalności mistrzów ośrodka sztuki cerkiewnej w Rybotyczach, którzy pracowali w latach 1670—1760. Twórczość tych mistrzów rozważana jest w kontekście historycznych warunków rozwoju ukraińskiego (ruskiego) życia w Rybotyczach (obecnie województwo Podkarpackie Rzeczypospolitej Polskiej) i w pobliskim regionie. Na podstawie badań źródeł archiwalnych i napisów autorskich na dziełach zostały usystematyzowane informacje o ośrodku, zorganizowaniu pracy jego malarzy. Mistrzowie z Rybotycz wyróżniają się wśród innych malarzy zachodnioukraińskich tym, że mogli wyposażyć cerkiew zgodnie z potrzebami obrzędów religijnych. Oni wykonywali ikonostasy, tabernaculum, ikony dla stołów ofiarnych, chorągwie, dwustronne obrazy, krzyże ołtarzowe i procesyjne, świeczniki. W ikonografii rybotyckich mistrzów spostrzegamy adaptację wzorów znanych w XV — pierwszej połowie XVII wieku. Ponadto powstały nowe obrazy i fabule wywołane przez literaturę teologiczną, kultem niektórych świętych (Jana Suczawskiego), uwagą do tematów eucharystycznych, nierozzerwalnie związane z epoką baroku. Podstawową cechą wykonania artystycznego w dziełach mistrzów rybotyckich była decoracyjność, jasne i czyste kolory. W twórczości tych mistrzów odzwierciedlane tendencje stylów zachodnioeuropejskich. W rysunku ikon oraz w ich oprawie dekoracyjnej z rzeźbą lat 1680—1700, widzimy wpływy manierystyczne, a w latach 1710—1730 manierystyczne barokowych. Większość malarzy w latach 1730—1760 pracowali w naiwnym stylu, deformując proporcję figur i upraszczając rysunek.

Słowa kluczowe: ośrodek sztuki cerkiewnej lat 1670—1760 w Rybotyczach, ikonografia, cechy artystyczne, ikonostas, ikona.

ABSTRACT

Kosiv R. 1670s—1760s Church Art of the Rybotychi Center: Masters, Iconography, Artistic Features. — Manuscript.

Dissertation for the academic degree Doctor of Art Studies with a specialty 17.00.05 “Fine Arts”. — Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2019.

The dissertation deals with the activities of the masters from the Rybotychi center of church art (Nadsiannia, now part of the Podkarpackie Voivodship of Poland), which were active in the 1670s—1760s. Rybotychi masters’ works of art originate from the churches of the western Boyko region, Lemko region, Nadsiannia, partly Opillia, which belonged to the Peremyshl and Mukachevo dioceses of the Ukrainian (Rus’ka) church.

It was discovered that the historical context played a significant role in the development of the church art center in Rybotychi in the 1670s—1760s. There was a St. Onuphrios monastery in the neighboring Posada Rybotycka with a 15th century stone church covered with frescoes of the same time. The regional center of the church art was in Peremyshl, where a number of famous 14th and 15th-century icons were created. However, after the reorganization of the Peremyshl painting guild (1625), only masters of Roman Catholic rite were accepted, and artistic life slowly subsided. Instead, icon painting centers developed in the small towns of Peremyshl diocese: Mushyna, Sudova Vyshnia, Khyriv, Lisko, Rybotychi. Rybotychi workshop was the largest, so its masters took the leading role in the decoration of churches. As it was found on the manuscripts written in Rybotychi or by masters from Rybotychi in the second half of the 16th century, and on the basis of the archival note of 1617, the activity of the masters of the church art in the town can be traced earlier than the 1670s — the time from which the signed artworks are preserved. It was observed that the Rybotychi masters were so famous in the region that only their icons were identified in the documents of the church inventories (*vizytatsiyi*) of the 18th century Peremyshl diocese.

It was traced that the Rybotychi masters could design a church interior according to the requests of ceremonial needs. The main metier of these masters was the execution of iconostases. The iconostases by Rybotychi masters are perfect examples of the complex ensemble: not only they painted, but also did carving and carpentry work. The fact that they could produce such works is evidenced by the authors' inscriptions on the icons and by the archival sources. Besides the icons for iconostasis, the Rybotychi masters made tabernacles, prothesis icons, banners, processional and altar crosses, double-sided icons, and other church artworks. They created a complete arrangement of the church, which had common artistic and iconographic features.

The activity of the Rybotychi workshop falls at the time of the transition of the Peremyshl eparchy to the union with the Roman Church (1691) and the influence of Roman Catholic art, which is observed locally after the decrees of the 1720 synod in Zamost. Rybotychi masters were relatively conservative in regard to innovations in the subject matter of images and adhered to traditional iconography, keeping the typical five-tier iconostases with an established program. Yet, some new iconographic tendencies are seen in their works. This is the Pieté, which these masters actively developed and quite often depicted on the main icon of the high tabernacle or on the prothesis icon in the sanctuary. The icons of the Sovereign tier of the iconostasis, the central icon of the Prayer tier, the icon in the high tabernacle and the prothesis icon were trimmed into frames of intricate design, with broken gables, flat and openwork decorative carvings, often in the form of angels' heads with painted faces. The shape and decorative motifs of these frames were also borrowed from Latin art.

The artworks testify that the Rybotychi masters used common sketches, hence the iconography is the source for the attribution of the works to the painters of this center. Rybotychi masters introduced unique iconography of the Nativity of Christ

with the history of his childhood which accumulate gospel and apocryphal stories. Some scenes of this iconography have their thematic analogs in the frescoes of the monastic churches in Posada Rybotytska and Lavriv. Rybotychi masters often turned to the image of the Virgin Eleusa, which in their work appears as revered as the medieval Hodegetriya. A characteristic detail of the icons of the Virgin Mary of Eleusa or Hodegetria painted by these masters, is a flower in the hand of Mary, echoing with Maria's akathistic epithets — the Flower of Impertinence — the Never Faded Flower. This iconography was developed by anonymous masters of a large workshop (its location is unknown), which worked in the late 16th — early 17th century. Their works, attributed to the “Circle of the Master of the Transfiguration Icon from the Yabluniv church”, were found in the churches of those localities, for which the masters from Rybotychi worked later. So, we assume a connection between these masters and painters from Rybotychi. It was traced that, like the other icon painters, the Rybotychi masters used illustrations from the books, mainly of Lviv and Kyiv Lavra printing houses.

On the basis of the study of artworks and archival sources, names of the 16 painters and five carvers that worked in Rybotychi during the 1670s—1730s were discovered. We managed to identify paintings by six masters. Their works became the basis for attributing works of the anonymous painters who used common iconography and framing. The works of anonymous painters are identified by the most indicative artwork, if possible, with the date of execution.

The study of the artistic features of the 1670s—1760s Rybotychi masters works allowed to highlight icons made by one author. On the basis of common methods of painting, the interrelations between the craftsmen were traced. It was found that in general the works of the 1670s—1710s feature higher professional level than those of later time. In the 1720s—1730s works by the Rybotychi masters, trends of the Baroque style are becoming noticeable. Rybotychi masters Ivan Seredyskyi and Fedir Khronovyat worked in this period. Their works are identified on the basis of authors' inscriptions and archival information. Among the various individual manners of masters who worked in the 1730s—1760s on approximately the same professional level, with a simplified interpretation of the image, anonymous author of the c. 1735 icons of the Apostles from the Hroziova church stands out. We consider him one of the most skillful masters of this center. The works of the 1740s—1760s Rybotychi masters are decorative and plane, but also more schematic and simplified, with modest frames, little engraving on the background, minimal inscriptions, often with errors. Authors' names and donators' inscriptions were not found on the works of this time. Since the 1770s, the activity of the center of church art in Rybotychi is not traceable.

Key words: 1670s—1760s church art center in Rybotychi, iconography, artistic features, iconostasis, icon.