



УДК 75.046.3.011.26:27-312](477.43/.44) «18/19»

Наталія Тимошенко

*Мистецтвознавець,
завідувач сектору «Живопис»,
НЦНК «Музей Івана Гончара»*

Іконографія Ісуса Христа і Богородиці в народному іконопису Східного Поділля XIX – початку XX ст.

Анотація. Розглянуто особливості іконографії Ісуса Христа і Богородиці на іконах зі Східного Поділля, проаналізовано процеси адаптації офіційних релігійних канонів і приписів до народного світобачення, а також вплив західноєвропейського релігійного живопису на розвиток народного іконописного мистецтва.

Ключові слова: народний іконопис, іконографія, релігія, фольклор, канон, традиція.

Постановка проблеми. Зразки народного іконопису зі Східного Поділля упродовж тривалого часу не тільки не підлягали детальному вивченню, а подекуди й загалом не надходили до державних музейних колекцій. Ця обставина негативно позначилась на дослідницькій діяльності, ускладнивши роботу науковців, вимагаючи неабияких зусиль для з'ясування обставин виникнення і поширення багатодільних народних ікон.

Збиральництво переважної кількості наявних зразків було здійснено силами колекціонерів у XX – на початку XXI ст., які сформували власні збірки, а дехто, зокрема Володимир Козюк, передав низку ікон Вінницькому обласному краєзнавчому музеєві.

Оригінальні іконописні зразки придбав свого часу І. М. Гончар – скульптор, художник, колекціонер, видатний громадський діяч. Вони були представлені у хатньому музеї – острівці української культури, упродовж 60 – 90-х років XX ст. На основі цієї збірки започатковано Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», яким тепер керує П. І. Гончар, поповнюючи скарбницю народного мистецтва.

Певний час експедиційною діяльністю займався Вінницький обласний

художній музей; в 1990-ті роки, до його колекції надійшло чимало творів від благодійників, деякі твори було закуплено. Упродовж багатьох років тривала збиральницька діяльність у Національному музеї архітектури та побуту України. Проте, як виявилось, не по всіх зібраних творах зазначено місце їхнього надходження. Деякі східно-подільські іконописні твори зберігаються також у фондах Національного художнього музею України.

Гідним прикладом реалізації не тільки збиральництва, але й відкритості для огляду, є приватна колекція Ольги Богомолець у Радомишлі, що експонується у Замку-музеї «Радомисль».

Зауважимо, що кожна зі збірок має «своє обличчя» і водночас вони чудово доповнюють одна одну. Загальною проблемою є те, що більшість експонатів надходили до музеїв не внаслідок експедиційних пошуків, а випадково – подарунки, митні вилучення, антикварні ринки, вторинні перепродажі – останні два джерела стосуються насамперед приватних колекцій.

Актуальність даного дослідження обумовлена загальносуспільним інтересом до пошуку національного самовизначення і самоідентифікації, до ґрунтовного вивчення визначного релігійно-мистецького спадку. Необхідно ввести до наукового обігу іконописні твори, визнавши їхню беззаперечну мистецьку, наукову і культурну цінність. Розгляд іконографії дасть можливість впевненіше атрибутувати твори, оскільки народні майстри не завжди дотримувались обов'язкових умов зображення святих в межах канону, що ускладнює можливість чіткої їхньої ідентифікації. В цьому полягає зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До 1994 р. вважалось, що «на території Поділля збереглося небагато творів народного малярства як релігійного, так і світського змісту» [9, 461]. А наприкінці 90-х років ХХ ст., завдяки дослідженням Т. Г. Журунової, думка змінилась. Нею були здійснені продуктивні експедиційні пошуки і написані дві змістовні статті: «Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля» [4] та «Народний Іконопис Східного Поділля» [5], де мистецтвознавець у загальних рисах представлено художню сакральну спадщину рідного краю. Попри беззаперечну наукову цінність досліджень, маємо зауважити, що автор не заглиблювалась в тонкощі іконографії, а стилістичні аналогії виявились спірними. Наведені твори мистецтва дуже віддалені за часом створення, що спричинило обрання помилкового шляху встановлення генезису іконографічних зразків [4, с. 52–53; 5, с. 51–52].

Зазначення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Пропонується поглибити вивчення іконографії, виявити характерні риси, притаманні іконописові в межах даного історико-етнографічного регіону. Також важливо з'ясувати, чи відповідає мистецтво іконопису Східного Поділля культурно-мистецьким вимогам своєї епохи.

Новизна наукового дослідження. Для ґрунтовного дослідження виникла потреба реконструювання умов виникнення іконопису і поширення його із

застосовуванням комплексного аналізу – стилістичного, порівняльного та залучення відомостей із суміжних наук – історії, етнографії, релігієзнавства та ін. Такий підхід відповідає новим методологічним та загальнонауковим засадам.

Виклад основного матеріалу. Стилiстично iкони схожi мiж собою за композиційним принципом об'єднання декількох самодостатнiх частин. Вони мають вигляд своєрiдних iконостасних тябел з роздiленням вертикальними смугами рiзного ступеня складностi в декоративному оздобленнi. Твори виконувались олією на вiдрiзах полотна рiзної довжини – залежно вiд кiлькостi святих. Найвнi два види композицiї: тiльки постатi i постатi, перемешованi сюжетами. Їх на iконi могло бути зображено вiд одного до багатьох, в рiзному порядку, частiше з урахуванням релiгiйної iєрархiї.

У сюжетах персонажi представленi на повен зрiст, iхнє положення пiдпорядковане сакраментальним програмам. Центральне мiсце в багатодiльнiй iконi посiдають зображення з життя Исуса Христа – Хрещення, Тайна Вечеря, Розп'яття, Покладання до гробу, Воскресiння; з життя Богородицi – Благовiщення. По центру розташовували також iпостасi Святої Трiїци Новозавiтної i Старозавiтної та деякi сюжети – Недрiманне око, Воздвиження Чесного Хреста Господнього, Усiкновення голови Иоана Хрестителя, Причащання Св. Онуфрiя, Покров Пресвятої Богородицi. Майстри видiляли в центральнє «вiконечко» зображення, визначенi ними, як «Гроб Богородицi» та «Гроб Исуса Христа». Фланкували центральнi сюжети святi – Миколай, Варвара, Марiя Магдалина, апостол Петро, Иоан Богослов, першомученик Стефан, а також святi воїни-захисники: Архiстратиг Михаїл, Иоан Воїн, Микита Бiсборець, Юрiй Змiеборць та iн..

У багатофiгурнiй iконi в центрi розташовувались: Христос Вседержитель, Богородиця Почаївська, Богородиця Покрова, Бог Саваоф, Богоматiр в молитовнiй позi – Халкопратiїська-Деїсус (дещо видозмiнена, з жестом рук, якi складенi на католицький манер). Пристоячими, крiм вище означених святих, були: Василiй Великий, Митрофан Воронежський, Катерина, Параскева, Євдокiя, Марiя Єгипетська та iн.

При зображеннi постатей, пiдкреслюється iнтерес до емоцiйно-психологiчного стану. Вони постають перед нами переважно дещо бiльше нiж по пояс, з великими виразними очима, непропорцiйно збiльшеними головами, з акцентами на вiдповiднi атрибути. Надзвичайно важливим був декор – здебiльшого це рослиннi мотиви, що заповнювали собою тло мiж нiмбами святих, а в окремих випадках повнiстю вкривали одяг. Декор надавав сакральним творам виразних фольклорних iнтонацiй.

Иснує думка щодо «неканонiчностi» народних iкон загалом як таких. А спiвiснування з католицизмом, довготривале перебування пiд унiатством викликає сумнiви щодо повноцiнного вiдтворення iконопису в традицiї схiдного обряду. Розiбратися в цьому можливо тiльки в процесi вдумливого i детального розгляду наявних зразкiв.



1, а



1, б

Лл. 1 Фрагменти тридільної ікони «Св. Миколай, Богородиця Почаївська (1), Усікновення глави Іоана Предтечі (2), Христос Вседержитель, Марія Магдалина (3)». Полотно, олія, 66 x 182. Вінниччина. Кінець XIX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара»: а – фрагмент «Христос Вседержитель»; б – фрагмент «Богородиця Почаївська»

Канон, зведений у збірники, зокрема, в «Иконописные подлинники», не був широко доступним. На практиці він досить вільно передавався під час навчання від вчителя до учня, фіксувався здебільшого у монументальних розписах, в іконах для церковного облаштування. Відхід від канонів візантійсько-київської іконографії розпочався ще в XVI ст., коли іконопис набуває рис, притаманних західноєвропейському релігійному живописові, що впливало на подальший його розвиток. Підтвердженням цьому є формальне дотримання запозичених ознак католицької іконографії в іконописній практиці подолян.

Насамперед розглянемо означені аспекти на прикладі зображень Ісуса Христа і Богородиці. Христос, представлений у народному іконопису, як головна дійова особа Нового Заповіту, найчастіше у вигляді Вседержителя. Він у віці здійснення своєї місії, з хвилястим темним волоссям до плечей, карими очима, в червоному хітоні і синьому гіматії, правою рукою благословляє, лівою тримає закрите або відкрите Євангеліє [10, с. 71]. Канонічно обумовлені кольори хітону та гіматію – вони символізують втілення божественної сутності у людську подобу. Дотримання цих традицій зображення сягає ще домонгольських часів, свідченням чому є сцена Євхаристії у Софії Київській.

Однак виникли і певні зміни в окремих деталях ікон. Христос у лівій руці тримає не тільки книгу, але й, в окремих випадках, сферу, затискаючи між вказівним і великим пальцями скіпетр. Таке іконографічне нововведення спостерігається лише в Україні з початку XVIII ст. У даному випадку символічне значення зображення трактується буквально – як Володар Всесвіту. Зміни, найвірогідніше, відбулись через поширення іконописного сюжету «Новозавітна Трійця», де між Христом і Богом Отцем розташовано сферу з хрестом, яка символізує Всесвіт, підкорений Триєдиному Богу.

На іконах «Христос Вседержитель» представлені традиційні зображення де він підтримує книгу знизу, а також нетрадиційні, коли його рука покоїться на

Евангелії. Цей атрибут символізує заповіт Спасителя своїй церкві – апостолам і послідовникам, рівнозначно, Книгу Життя [8, с. 55]. Трапляються зразки, де він подібним чином кладе руку на сферу-державу (іл. 1, а). Подібне положення рук можна побачити на багатьох фотозображеннях сільських родин, як свідчення тісних родинних стосунків: «чоловік – дружина», «дочка – мати» і т. ін. Іконопис, вочевидь, зазнав впливу родинно-побутових фотографій. Життєстверджуючий і водночас владний жест вніс у догматично-символічне трактування утримування дещо іншого, якогось зовсім нового значення.

До відхилень у каноні належить і анулювання обов'язкового зображення хрещатого німбу, що має нагадувати про хресні страждання Ісуса та позначувати чотири сторони світу, охоплені його спокутною жертвою [10, с. 5]. Як наслідок, відмовились і від літер на деяких іконах, що мали б розташовуватися у трьох видимих сторонах німбу грецького слова « Ω » – «Той, що є» або «Сущий», адже вони відображають божество Христа. За таких обставин мали зберегтися хоча б початкові літери, що вказують на зображеного, але навіть і цього не завжди дотримувались, поступаючись декоративним мотивам, розташовуваним по обидва боки від німбу. У підсумку, можемо говорити про те, що порушення іконографії Христа Вседержителя були доволі своєрідні, вони спрямовані на одночасне узагальнення і деяке зниження умовностей релігійних правил на користь композиційної та декоративної цілісності зображення.

У зображенні ключових моментів життя Ісуса канон дотримано, проте композиції мають дещо спрощений вигляд: «Хрещення», «Моління про чашу», «Таємна Вечеря», «Розп'яття», «Воскресіння». Вони схематично повторюють реалістичні, академічно досконало розроблені сюжети, якими рясніли монументальні розписи та іконостаси церков нового стилю і періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. Знайомство іконописців з академічною школою Петербурга відбувалося різним чином: через розповсюдження хромолітографічних ікон, ознайомлення з періодичними та книжковими виданнями, орієнтування на твори живописців, які закінчили Петербурзьку академію, і споглядання іконостасів, замовлених та виконаних для місцевих церков у російській столиці [11, с. 508, 858].

Маріологічні зображення відігравали важливу роль у житті селян, але сільські іконописці не завжди дотримувались правил відтворення образу. За канонам Богоматір повинна зображуватись в синій туніці і червоному або пурпуровому мафорії, що відповідно символізувало людське походження і набуття царського достоїнства [8, с. 87].

Найчастіше Марія представлена з немовлям Ісусом Христом на правій руці, в лівій руці вона тримає хусточку, що дає можливість визначити цю ікону як «Почаївська Богородиця» (іл. 1, б). Дитя Христос сидить, спираючись ніжками на ліву руку Марії, в деяких випадках лівою рукою він ортає її за шию, права простягнута праворуч, іноді в двоперстому благословенні. Немовля Христос переважно в білому хітоні і жовтому гіматії; навколо голів святих – німби. Корона увінчує голову Марії поверх мафорію, виконаного у кольорах

від рожевого до яскраво-червоного, з жовтою каймою. Зображення корони на богородичних іконах виникло завдяки католикам. Зокрема, православна чудотворна ікона «Почаївська Богородиця», була коронована коронами, надісланими з Риму в 1773 р. за грамотою папи Климента XIV, під проводом екзарха України єп. Сильвестра (Рудницького-Любинецького) [16, с. 180].

В окремих випадках колір мафорію навпаки – синій, а туніка червона (ПКВК), що є порушенням канону; недотриманням канону також є відсутність зірок на чолі і плечах Богоматері. Зокрема, це стосується ікон, де Марія в парчевих, всуціль закритих орнаментом шатах і темній туніці, вохристій або синій (ВОКМ). Цікавим є випадок, коли для дотримання правил іконописець додав ще одну зірку на мафорій, на ліве плече Марії (НЦНК «МІГ»). Тим самим майстер буквально відтворив припис, де три зірки – на голові та на обох раменах – означають дівочтво Марії перед, під час і після народження Христа [8, с. 87].

Рідкісною з-поміж ікон Богоматері з немовлям Ісусом є «Богоматір Втілення», де особливістю іконографії є занадто довге волосся маленького Ісуса, а також відсутність хрещатого німбу навколо голови та початкових літер його імені (НМАПУ).

Свідченням поєднання найрізноманітніших релігійно-мистецьких явищ є винятковий сюжет «Різдво Ісуса Христа» у складі дводільної ікони (ІКК «ЗМР») (іл. 2). Тут поєднано православні й католицькі іконографічні традиції й подано їх в народній інтерпретації. За правилами православного канону зображене небо з Віфлеємською зіркою, від якої цілеспрямовано ліне світло на маленького Ісуса; виразні суцільні жовті німби окреслені червоною лінією навколо голів Марії, Йосипа і немовляти. Ісуса зображено в пропорціях дорослої людини, але маленького зросту, що мало вказувати на його одвічне існування як Божого Слова [8, с. 87]. Католицькі риси проявились в тому, що Марія стоїть на колінах перед сином; на голові її – довгий білий плат, з-під якого злегка вибивається волосся; на католицький манер складено руки



Іл. 2. Ікона дводільна «Св. Іоан Воїн», «Різдво Ісуса Христа». Полотно, олія. 58 x 115. Східне Поділля. ІКК «ЗМР». XIX ст.

пастуха, який схилився на одне коліно перед божественним немовлям. Ікона сповнена наївного світловідчуття, воно проявляється в тому, як вертикально і фронтально нахилена фігура дитини, як незграбно вказує на неї Йосип, воли повернуті в правий бік від Ісуса та дивляться догори. Умовною є споруда хліва, що, вірогідно, символізує печеру, в якій народився Ісус, та зелений позем, де розміщено усю сцену. Наївне трактування образу не псує враження від твору, а, навпаки, є винятковістю, характерною для стилістики ікони.

Зі зворушливо-побожним почуттям виконано також ікони Богородиці «Покрова». Їх зустрічається в подільській іконографії два типи. В одному представлений вже широко відомий сюжет з постаттю Богоматері на хмарах з омофором в руках і Романом Солодкоспівцем внизу, праворуч і ліворуч від якого – цар з царицею, митрополит та інші ієрархи (ПКВК). В іншому, дещо спрощеному, але більш задушевно-довірливому варіанті сюжету Богородиця з омофором в руках розміщена в ряду інших святих або в окремому віконечку (ПКВК). В обох іконографічних варіаціях Марія зображена з піднесеними догори руками, тримаючи вертикально відкриті долоні з відхиленими великими пальцями. Між великими пальцями і долонями – омофор у вигляді тоненької стрічки з китицями і хрестиками вздовж. Така частина єпископського облачення знаменує собою особливу благодать Божу, якою наділений єпископ, і те, що він турбується про всяку людину, яка заблукала чи відстала від церкви [7, с. 43]. В руках Богоматері це стає символом піклування про кожного віруючого, захисту від зла. Отже, композиційна схема наближається відразу до іконографії двох ікон – «Оранти» і «Покрови», накладаючи одне сакральне-символічне значення на інше: молитва за весь світ набуває дієвого значення, заступаючи і охороняючи.

Варто додати, що в народній іконописній практиці обрус тканини, в який загорнутий Ісус в іконі «Почаївська Богородиця» і за край дбайливо підтриманий Матір'ю, розділився на гіматій і білу хусточку. Остання в сільському побуті була важливою ритуальною річчю, зокрема, розглядалась як символ вірності, пам'яті про кохану. «Старанно, з любов'ю вишивали її наречені своїм судженням. Це був пам'ятний подарунок, що супроводжував козака в походах, чумака в далеких мандрах, бідняка – на заробітках на чужині [6, с. 33]. Це знайшло відображення в поезії Тараса Шевченка, у вірші «У неділю не гуляла...» [13, с. 219].

Шанобливе ставлення до цього досить скромного побутового атрибута існувало тривалий час. При розгляді фотографій і народних портретів початку і середини ХХ ст., стає зрозумілим, що тримати в руках хусточку і квіти було своєрідним традиційним ритуалом. На фотокартці «Молодиці з дітьми...», (1941 р., с. Кормалюкове Жмеринського р-ну Вінницької обл.), хлопчик тримає хусточку в правій руці, дівчинка ліворуч – також, і, крім хусточки ще й букет квітів (іл. 3).

Вочевидь, омофор в «Покрові», маючи захисне значення, міг асоціюватися з рушником у селянському побуті [3, с. 515–516]. В означеному контексті



Іл. 3. З історико-етнографічного мистецького альбому І.М.Гончара «Україна і Українці». Фото 1941 р. с. Кормалюкове, Жмеринського р-ну, Вінницької обл. Меморіальний архів НЦНК «Музей Івана Гончара»

присутність омофору чорного кольору в руках Марії викликає труднощі в трактуванні (ПКВК).

До Халкопратійського (Агіосоритисса) типу богородичних ікон відносимо Діву Марію без дитини, з молитовно складеними перед собою руками, за католицькою традицією – долоня до долоні. В православній версії іконографії у Марії, яка звертається до Сина, по-іншому складені руки, однак ідейно, в молитовному проханні ці ікони повністю рівнозначні. Її постать на багатофігурних іконах розміщена поміж святими, майже по коліна, голова трохи нахилена і повернута ліворуч, зрідка – праворуч; постать зображена фронтально; Марія майже завжди з короною на голові.

Богородиця Халкопратійська з ікони НЦНК «МІГ» (іл. 4) віддалено нагадує зображення «Богородиці Салетинської» (Matka Boska Saletynska – польськ.). Іконографія цього зображення є суто народним списком з чудотворної ікони Мадонни з Ласа-Лет. Її явлення начебто відбулось у 1846 р. двом пастухам, що провіщало голод і мор. Зображено Богоматір на повен зріст зі складеними на грудях одна на одну руками. Вона у довгій сукні, з короною на голові, замість мафорію голову вкриває вуаль, на шії – намисто з великим хрестом. Постать розміщено на тлі пейзажу з людськими постатями, свійськими тваринами, будівлями міста [15, с. 116–117; 14, с. 271].

Іноді образ «Богородиці Халкопратійської» в темному мафорії постає сповненим смутку (НЦНК «МІГ»). Так зазвичай зображують Богоматір у ряду святих, що оплакують покладання до Гробу Ісуса Христа, або пристоячу біля Розп'яття Ісуса Христа. В католицькій іконографії образ Скорботної Богоматері доволі розвинений, ікона «Madonna Dolorosa» (італ.) – «Мадонна Скорботна» на колінах в жалобі за Сином. Ця іконографія має варіант «Сім скорбот», затверджений догматом «Семи скорбот Диви Марії» Кельнським собором у 1423 р., де вона постає з сімома мечами на грудях і зі скрещеними руками.



Іл. 4. Ікона «Св. Миколай і Богородиця». Полотно, олія. 55,7 x 66,5. Черкащина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Кінець XIX ст.

Наближеним до означених нами ікон є образ Мадонни на повен зріст зі складеними на грудях руками – Матір Співчуття (Madre Pia – італ.), або Мадонна Страсна (Madonna della Passione – італ.) з характерним жестом – долоня до долоні [2, с. 386–387]. Означені іконографічні типи дають нам право співвідносити в окремих випадках подільську Богоматір Халкопратійську з католицькими скорботними Мадоннами, проте не дають підстав повністю відмежовувати від канонів східного обряду.

Головні висновки. Причини канонічних відхилень в іконопису Східного Поділля можна пояснити, в першу чергу, культурно-

мистецькими зв'язками цього краю з іншими народами, насамперед з поляками. Зрозуміло, що 140-річне перебування під уніатством, співіснування з католицизмом мали вагомий наслідок, і навіть ще довго впливали на традиції іконопису. [12, с. 140]. Західноєвропейський релігійний живопис відкривав можливості вільного трактування образів в іконопису.

Крім того, заборона на будівництво церков української архітектури, настійливе запровадження Синодом нових правил написання ікон викликало потребу створювати образи, близькі національній ментальності [1, с. 29]. Фольклор опоетизував іконописне мистецтво, відкрив широкі можливості для творчих мистецьких пошуків.

Викликає повагу сміливість, з якою народне сакральне мистецтво, консервативне за своєю природою, поринало у загально-мистецькі процеси, які відбувались в той час. Пильна увага до людини, до її індивідуальності, і внутрішнього світу стає однією з головних проблем, які вирішувались у творчості професійних художників-портретистів. Гуманістичними ідеями по-своєму були захоплені і сільські богомази, виписуючи святих як своїх рідних та близьких людей, одухотворяючи, підносячи їхні образи, наділяючи високими людськими і божественними чеснотами.

Перспективи використання результатів дослідження. Розглянуті аспекти іконографії Ісуса Христа і Богородиці на іконах зі Східного Поділля, дозволять певніше атрибутувати багатодільні ікони, сприятимуть точним встановленням особи святого, що є надзвичайно важливим у музейній та виставковій практиці. В подальшому детальний розгляд іконографії інших сюжетів і святих, що зустрічаються на іконах, дасть можливість поглибити уявлення та виділити зазначені твори в окрему стилістичну групу з прив'язкою до регіону поширення.

1. *Вечерський В.* Українські дерев'яні храми : наук.-поп. вид. / В. Вечерський. – К. : Інформаційно-аналітична агенція «Наш час», 2007. – 272 с. – (Невідома Україна).

2. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 10 т.] Т. 5: Л – М. / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. – 768 с.

3. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : Словник-довідник. / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

4. *Журунова Т. Г.* Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля / Т. Г. Журунова // Родовід. – 1997. – № 2. – С. 48–56.

5. *Журунова Т. Г.* Народний Іконопис Східного Поділля / Т. Г. Журунова // Народне мистецтво. – 1998. – №1 – 2. – С. 48–53.

6. *Історія декоративного мистецтва України.* : наук. вид. – У 5 т. – Т. 3. / [ред. кол. : Г. Скрипник голова та ін., наук. ред. Т. Кара-Васильєва]; НАН України. ІМФУ ім. М.Т.Рильського. – К. : [б. в.], 2009. – 516 с.

7. *Розоткі* відомості про свята православної церкви / Укладачі: протоієрей Олександр Кислашко, ієрей Ярослав Кислашко. Українська православна церква – Київський патріархат. З благосл. високопреосвещ. митроп. Переяславського і Січеславського Антонія – К., [б. в.], 1992. – 112 с.

8. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький; Катехитичний ін-тут львівської богословської академії. – 2-ге доп. вид. – Львів: Вид. Монастиря Свято-Іванівська Лавра. ВВ «Свічадо», 2002. – 183 с.

9. *Откович В. П.* Народний живопис / В. П. Откович // Поділля: Історико-етнографічне дослідження : [зб. ст.] – К. : в-во НКЦ «Доля», 1994. – С. 461–465.

10. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. / И. А. Припачкин. – М. : Паломник, 2001. – 151 с.

11. *Приходы и церкви Подольской епархии.* Под редакцией священника Евфимия Сецинского. 1901 : краєзнав. вид. / [ред. рада: О. В. Пшонківський, В. С. Перерва, Є. А. Чернецький, авт. вст. ст. А. М. Трембіцький]. – перевидання. – Біла Церква: Видавець О. Пшонківський, 2008. – XII + 996 с. – (Бібліотека української краєзнавчої класики).

12. *Хіхляч Б. М.* ЧСВВ та УГКЦ на Поділлі (XVIII – I третина XIX ст.): загальний огляд / Б. М. Хіхляч // Подільська старовина: наук. зб. Вип. IV, Вінницький обласний краєзнавчий музей. – Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2008. – С. 139–159.

13. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. / Т. Г. Шевченко. [вст. ст. О. Гончара, прим. Л. Ф. Кодацької]. – К. : Дніпро, 1983. – 648 с.

14. *Яцковский А., Ярнушкевич Я.* Искусство польского народа. / А. Яцковский, Я. Ярнушкевич. – Варшава: Аркада, б/г. – 478 с.

15. *Grabowski J.* Sztuka ludowa formy i regiony w Polsce. / J. Grabowski. – Warszawa: Arkady, 1966. – 524 s.

16. *Interepido pastori.* Наук. зб. на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький престіл 1.11.1944. Українського католицького університету Св. Климента Папи. Том LXII – Vol. – Рим, 1984. – С. 153–188.

Список скорочень:

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей.

ВОХМ – Вінницький обласний художній музей.

ІКК «ЗМР» – Історико-культурний комплекс «Замок-музей Радомисль».

НМАПУ – Національний музей архітектури та побуту України.

НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

ПКВК – приватна колекція Володимира Козюка.

Иконография Иисуса Христа и Богородицы в народной иконописи Восточного Подолья XIX – начала XX века

Наталья Тимошенко

Аннотация. Рассмотрены особенности иконографии Иисуса Христа и Богородицы на иконах с Восточного Подолья, проанализированы процессы адаптации официальных канонів и указов церкви в народном религиозном мировоззрении, а также влияние западноевропейской религиозной живописи на развитие народного иконописного искусства.

Ключевые слова: народная иконопись, иконография, религия, фольклор, канон, традиция.

The Iconography of Jesus Christ and the Virgin in the Folk Icon Painting of Eastern Podillia in the 19th and the early 20th Centuries

Natalya Tymoshenko

Summary. Folk icon-painting of Eastern Podillia in the late 19th and early 20th centuries has some peculiarities of iconography. Long canvas icons have been taken for analysis, usually with some figures and stories, once widely spread during the period, in village churches and everyday life of Podillia people, and now kept in public and private collections. Among many saints the focus has been made on the images of Jesus Christ and Holy Mother, most important in icons, both from religious and hierarchical points. The following deviations from the icon painting canon have been traced: lack of halos and outlines; violations in colouring symbolic of clothes, gestures etc.

The author points at the connection of icon-painting and traditions of West European religious painting through complex historical circumstances of long-lasting subordination to the Uniate Church and years of coexistence with the Catholic Church. The following stories depicted in the icons are the evidences: Jesus Christ's Sepulture, Holy Mother's Sepulture, connected in iconography with the ceremonies of the Greek Catholic Church. Traditions of Western ceremonies are felt in Agiosoritissa Mother of God, where Virgin Mary is without a child, hands together in a prayer, palm to palm.

The icon The Protection of Holy Mother is represented in two variants. The first story is classical: the event of the epiphany of Holy Mother in clouds in the Church of Blachernae holding an omophorion. The other, which is not ordinary, Holy Mother is depicted among other saints with hands raised in prayer, as in the icon Orant, with an omophorion, not lying on the palms but placed between the thumb and the palm. Changes in the composition of the icon gave wider theosophical meaning to the icon.

The folk worldview is expressed in flower decorations of saints' robes and background, a bright colouring, naïve depiction of attributes and images of saints. One can also feel the influence of photographs of families and everyday life.

Key words: folk icon-painting, iconography, religion, folklore, canon, tradition.