

УДК 904: 711.424/477.22/947.1/.477.82
ББК 63.3 (4 Укр)

Ігор Коваль, Ірина Данишук
(м. Івано-Франківськ, Україна)

ДЖЕРЕЛА ІКОНОГРАФІЇ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ У ТВОРЧОСТІ ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

У статті розглядаються джерела самобутньої іконографії Пресвятої Богородиці в творчості Йова Кондзелевича, а саме: 1) його глибока любов до Божої Матері; 2) навчання іконопису в знаменитому Жовківському іконографічному центрі; 3) знайомство з київським іконописом рубежу XVII–XVIII ст.; 4) обізнаність з галицькою іконографічною традицією зображення Богородиці.

Ключові слова: Богородиця, Йов Кондзелевич, ікона, іконостас, іконографія, Скит Манявський.



Й.Кондзелевич. Богородиця. Одигітрія.
Богородчанський іконостас



Й.Кондзелевич. Успіння
Пресвятої Богородиці.
Богородчанський іконостас

Перед кожним середньовічним художником, який приступав до виконання іконостаса для християнського храму, одним із центральних як мистецьких, так і богословських завдань виступало завдання якомога правдивіше воскресити славний і трагічний життєпис Пресвятої Богородиці, бо, як указував доктор Д.Бучинський: “Пречиста й Пресвята Діва Марія дуже любить наш нарід, так дуже, що ми дійсно маємо повне право не тільки називати себе її дітьми, але Марійським народом, вибраним народом Небесної Володарки, через якої спасенні руки маємо доступ до Її Сина Христа Спасителя”¹. У кожному українському храмі домінантою Богородичного циклу є намісний образ Богоматері з Дитятком, що розміщується зліва, обабіч Царських

(Райських) воріт. За більш ніж тисячолітню християнську історію України було створено якщо не сотні, то принаймні десятки тисяч іконостасів, але тільки одиницям з їхніх творців судилося бути удостоєними почесного імені “українського Рафаеля”. Цариця України – Мати Божа впродовж християнського тисячоліття виявила стільки ласки й ніжної любові до нашого народу, що маляр-монах Йов Кондзелевич (1667–1740) вирішив показати її величною і піднесеною, наділеною нежіночою силою волі, у якої навіть скорбота – безмовна. Відбудова монастиря Скиту Манявського, або як його сучасники називали “галицьким Ватопедом”, зруйнованого турками в 1676 р., дала можливість іконографові зреалізувати свою художню концепцію в іконостасі головного Хресто-Воздвиженського храму чернечої обителі на Прикарпатті протягом семи років (1698–1705). Саме в намісних іконах Богородчанського іконостаса митцем була наділена велич усім без винятку образам, що кожен з них можна вважати програмним твором українського бароко. “Образ Богородиці розкритий епічніше, масштабніше, – пише в своєму монографічному дослідженні мистецтвознавець В.Овсійчук. – Страждання матері в ньому виражені величаво, а тому й бездонно, випромінюючись з її широко розкритих, тужливих очей, печального нахилу голови, тремтливих, мов закликлх у благанні рук. Туга як тяжка й неминуча ноша сприймається особливо по-земному завдяки контрастові з прекрасним образом дитяти, сповненим душевної рівноваги й мрійливо-ліричної настроєвості. Навіть його жест благословення, дещо закинута голова і книга в розкішному окладі, так невимушено підтримувана лівою рукою, підпорядковані внутрішній м’якій розкутості”³.

На рубежі XVII–XVIII ст. ні в Галичині, ані в сусідніх країнах у сакральному живописі не було створено більш величавого образу стражденної людини, аніж Богородиця в намісному ряді Хресто-Воздвиженського храму Скиту Манявського. Отже, закономірним постає запитання: “Якими, окрім любові й щирого пошанування образу Богоматері, були й інші джерела мистецького натхнення Йова Кондзелевича?”

За достовірною джерельною базою вчені довели, що дитинство й молодість художника пов’язані з містом Жовквою неподалік від Львова – визначним мистецько-освітнім осередком України XVII ст. Здібності митця-живописця передусім розкрилися в жовківських іконописних майстернях, де набуті технічні навички він згодом застосує у своїй самобутній іконографії. У “галицькій Флоренції” жили й творили майстри із цілої Західної Європи: уславлені архітектори Петро Щасливий, Павло Римлянин, Амброзій Прихильний; Петро Бебер; скульптори Андрій Шютрер і Стефан Шванер; живописці Юрій Шимонович-Семигоновський, Мартино Альтомонте, Стех Андріас⁴.

Західноєвропейському мистецькому осередку в Жовкві своєю майстерністю не поступалися артілі українських умільців, зокрема, декораторів-оздоблювачів (В.Старенський, М.Струмецький, Г.Дунаєвський, І.Гусаковський, М.Рулкевич), сницарів (В.Сакович, С.Путянський, О.Кулявський, І.Стобенський, І.Карпович) та іконописців (В.Петранович, Т.Смисловський, Д.Роевич)⁵.

Найвизначнішим поставником Жовківської іконографічної школи був Іван Руткович (середина XVII – початок XVIII ст.), який репрезентував в тогочасному українському мистецтві народну демократичну лінію. Основною формою виразу для художника був релігійний живопис⁶. Він малював іконостаси, два з яких майже повністю збереглися до нашого часу (Волиня Деревлянська й Нова Скварява). Його намісні Богородиці відзначаються проникливою одухотвореністю образу й красою живописного виконання. “Творчість Рутковича мала особливе значення для формування ідейних переконань Кондзелевича, – указує в науковій розвідці професор В.Овсійчук. – З Рутковичем пов’язує спосіб викінчення деталей, окреслення форми графічною

чорною лінією, таке ж любовне ставлення до мініатюрних зображень, в чому повніше розкрився живописний хист Кондзелевича на початку творчої діяльності”⁷.

До творчих витоків іконографії Й.Кондзелевича слід також відносити видатні іконостасні ансамблі Львова та Рогатина, насамперед вітварний ансамбль у церкві Святого Духа⁸. Але, як слушно вважали львівські дослідники Б.Возницький, В.Овсійчук і В.Свенціцька, найбільший вплив на іконографічну творчість митця мав Київ. Якщо Печерська лавра своїм монументальним зодчеством нагадувала митцю минулу славу княжої Русі-України, то гетьманська сакральна архітектура символізувала очікуване відродження української державності. Ще ніколи раніше, як в епоху правління гетьмана Івана Мазепи, чернецтво київської святині так ревно не молилося за оборонців правовірного християнства – українське козацтво. Для лицарства України Кисво-Печерська лавра стала старозавітним “святеє святим”, яке захищалося до останньої краплі крові від будь-яких релігійних домагань і утисків. Творці майбутньої Козацької держави перетворили монастир у світильник національної освіти, науки й культури.

Сповідуючи ідею національної єдності, Йов Кондзелевич поміщує в розширений обсяг, що перевищував класичні параметри іконостаса, образи Антонія і Феодосія Печерських – засновників “київського Афону”. З тією ж нетлінною ідеєю соборності українських земель ще в княжі часи вирушили з Печерського монастиря до Галичини зі священною київською водою ченці Йоаникій і Пахомій. У передгір’ї Карпат, віднайшовши таку ж цілющу студеницю, вони заснували Скит Манявський. Отже, Йов Кондзелевич прийшов на святі київські гори в той історичний момент, коли гетьман Іван Мазепа, поки що таємничою мовою ранньохристиянських катакомб, проголосив свою державницьку філософію, релігію та ідеологію в сакральній архітектурі та іконописі. “Поряд з величчю архітектури для Кондзелевича, також мусів повстати у всій піднесеності людський образ, насамперед Христа і Богородиці”, – до такого висновку приходять в одному зі своїх численних досліджень В.Овсійчук⁹.

З архівних документів, а також з досліджень істориків і мистецтвознавців ми довідуємося, що, окрім Богородчанського іконостаса, Йов Кондзелевич створив Богородичні ікони для Загорського монастиря на Волині, церкви святого Михаїла в Білостоку, церкви в селі Городище біля Луцька, Воштинського іконостаса й Луцького кафедрального собору. Однак саме Богородиця-Одигітрія з Хресто-Воздвиженського храму Скиту Мянвського, яку він створив на екваторі свого життєвого шляху, стала вершиною у творчості художника, образом виняткової людяності. Очевидно, таким художнім засобом він намагався донести до сумління кожного співвітчизника, що ідею воскресіння української державності можна досягнути через жертвність кожної матері. Так само, як Матір Божа віддала свого Сина на розп’яття задля спасіння всього людства, так і кожна українська матір зобов’язана жертвувати своїми дітьми задля торжества Христової віри й свободи Батьківщини.

І насамкінець, ми спробували з’ясувати, яке місце в генезі іконографії образу Богородиці Йова Кондзелевича займав власне галицький сакральний живопис, адже його становлення як митця відбувалося в зовсім відмінній від Галича художній атмосфері львівського Розточчя і Волині. На жаль, на час прибуття іконописця до Прикарпаття від усього церковного багатства княжого Галича вціліли тільки два храми – святого Пантелеймона і святого Пророка Іллі. У новозбудованому Успенському соборі на Крилоській горі щойно формувалась інфраструктура. Трагічну долю галицьких храмів розділили й іконографічні твори, які майже не дійшли до часів Йова Кондзелевича. Правда, в одному з монастирів Кракова зберігалася візантійська мозаїчна ікона кінця

XII ст. із зображенням Богородиці Агіосоритисси, зверненої поглядом вправо до Спаса в сегменті неба. За легендою, цю ікону вивезла з Галича на початку XIII ст. блаженна Соломія¹⁰. Йов Кондзелевич міг бачити в Домініканському костьолі у Львові старовинний образ Богородиці-Одигітрії. Дослідник В.Ярема відносив її до сакральних скарбів княжого Галича¹¹.

Ікона (97,5х66 см) тепер знаходиться в костьолі святого Миколи в Гданську. Традиційно належить до другої половини XIII ст. і вважається палладіумом князя Данила Галицького. За історичною версією, ікона була подарована королем Данилом своїй невістці, дружині сина Лева Констанції, дочці угорського короля Бели XV і поміщена в новозбудованому храмі Йоана Предтечі католицького обряду у Львові¹². Оскільки обидві вищеназвані ікони мають супроти галицької інтерпретації й серйозні контраргументи, то найнадійнішим джерелом щодо вивчення Богородичних ікон можуть слугувати археологічні матеріали, зокрема дрібна пластика (кам'яні й металеві іконки), виявлена дослідниками на території Галицько-Волинської Русі. Звичайно, що вони є лишень перегуком оригінальних живописних творів, але навіть у стилізованих лініях рисунка й композиціях можна прослідкувати тенденції розвитку іконографії галицьких Богородичних ікон.

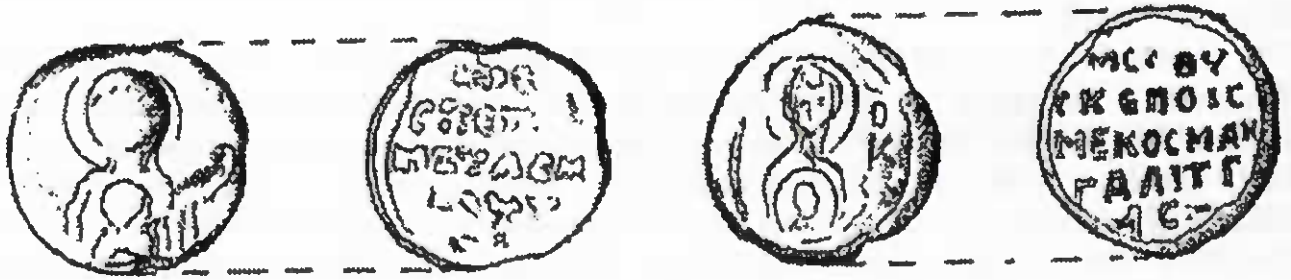
Аналізуючи матеріали, зібрані в спеціальних дослідженнях, можна прийти до висновку, що в галицькій іконографії XI–XIII ст. склалися всі схеми канонічних зображень, особливо в трактуванні образу Пресвятої Богородиці. Появу кам'яних іконок на території Галицької землі професор Чернівецького університету С.Пивоваров пов'язує з християнізацією Русі та візантійськими культурними впливами. На першому етапі, який датується X–XI ст., притаманно поширення в Галицькій Русі імпортованих виробів з візантійських провінцій. Другий етап охоплює XII ст. і характеризується виникненням місцевих центрів, у першу чергу Київського¹³. Визначний мистецтвознавець В.Луцко вважав, що на третьому етапі (1204–1240) спостерігається діяльність візантійських ремісників, які після захоплення Константинополя покинули межі Латинської імперії і прибули на давньоруські землі, де заснували ряд майстерень з виробництва предметів християнського культу¹⁴. Під їхнім безпосереднім впливом виникли й розвинулися нові центри з виробництва кам'яних іконок, зокрема в Галицько-Волинському князівстві. Отже, ми хочемо здійснити спробу класифікувати найбільш поширені в Галицькій Русі іконки із зображенням Божої Матері за найхарактернішими іконографічними мотивами й ознаками.

Учені-мистецтвознавці відмічають, що серед збережених творів дрібної пластики зустрічаються практично всі занесені з Візантії традиційні типи зображень Пресвятої Божої Матері¹⁵.

БОГОРОДИЧНІ ІКОНКИ ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМ ОРАНТИ

Іконографія Оранти сягає своїм корінням ще періоду неолітичної революції, коли зображення праматері людства було поширено в ареалі розміщення ранньоземлеробських цивілізацій Середземномор'я. У предків стародавніх слов'ян вона виступає верховною богинею родючості, покровителькою рослинного й тваринного світу. Ще й сьогодні в гуцульському вишивальницькому мистецтві її зображують із благально піднятими догори руками. Такі сакральні фігури, за християнською традицією, називають на Гуцульщині “Богородичками”. На думку історика й археолога Б.Рибаківа, язичницька богиня Оранта молить верховне небесне божество зросити дощем зорані й засіяні поля¹⁶. “У народній свідомості глибоко шанований образ міфологічної Богині-матері, що уособлювала силу землі, – пише сучасний дослідник В.Жишкович, – органічно

злився з образом Пречистої Діви Марії-Оранти, зображення якої у візантійській релігійній естетиці, окрім знака молитовного стану, було також символом материнського захисту, покровительства”¹⁷.



Зображення Богородиці-Оранти на олов'яній привісній печатці галицького єпископа Косми (1157–1165)

Услід за київськими храмами майже в усіх галицьких церквах інтер'єрна частина центральної апсиди була прикрашена фігурою Пресвятої Марії, що стоїть з піднятими вгору руками. Богородиця-Оранта була патрональним образом Успенського кафедрального собору в Галичі. Такий погляд на розв'язання зазначеної проблеми висловлював видатний український археолог Я.Пастернак¹⁸. Одне з давніх зображень Богородиці-Оранти в галицькому сакральному мистецтві зустрічається на привісній печатці Київського митрополита Костянтина II (1167–1174).

Правда, слід відзначити, що між пам'ятками галицького й київського походження цього іконографічного типу існує суттєва різниця. Галицькі єпископські і митрополичі печатки на лицьовому боці мають переважно зображення Богородиці Втілення (Знамення) або Великої Панагії (Всесвятої), де Марія зображена з піднятими до рівня плечей руками з Божим Сином у “Славі” на її грудях.

В останні роки колекція іконок з фігурою Богородиці-Оранти поповнилася завдяки дослідженням тернопільського археолога М.Ягодинської¹⁹. Образки-підвіски, односторонні, прямокутної форми, відлиті з бронзи, були знайдені на давньоруських пам'ятках у селах Крутилів та Капустянці Гусятинського району та с. Нирків Заліщицького району й у с. Городище Зборівського району. Усі вони датуються другою половиною XII – першою половиною XIII ст.

БОГОРОДИЦЯ-ОДИГІТРІЯ

Цей іконографічний тип можна віднести до найпоширеніших образів у Галицькій землі, що представляє поясне в мафорію зображення Богородиці з благословляючим маленьким Ісусом Христом на руках²⁰. Зображення Богородиці, що стоїть, зустрічається на багатьох галицьких хрестах-енколпіонах.

Кам'яний образок, який відкрив археолог В.Ауліх в ямі-сховищі галицького ювеліра XIII ст., можна віднести до класичного типу іконографії, Богородиці-Оранти²¹. Є всі підстави припускати, що іконку було скопійовано із чудотворного образу Богородиці Пресвятої Матері, який знаходився в катедральному Успенському соборі в Галичі. Львів-



Галицька іконка “Богородиця-Одигітрія”, знайдена в ямі-сховищі ювеліра XIII ст.

ські мистецтвознавці В.Свенціцька та О.Сидор виявили, що аналогічний тип іконографії Одигітрії поширився в західноукраїнському малярстві післямонгольського періоду²². Згідно з традицією, намалював ікону Провідниці, або, як ще її називають, Заступниці українського народу, євангеліст Лука. За іншою версією, її автором був єпископ Лука з єгипетського міста Фіваїди. Іконографічний тип виник на Сході, – у Палестині чи Єгипті – і почав швидко розповсюджуватися із VI ст. Основний його зміст – явлення світові Небесного Царя і Судді та поклоніння царюючому Немовляті.

У 1867 р. польський археолог В.Пшибиславський відкрив, розкопуючи давньоруське городище в с. Городниця Городенківського району на Покутті, верхню частину бронзової іконки з рельєфним зображенням Богоматері з Дитятком на руках. Її голова обведена німбом, а з боків уміщена монограма "ІС ХС"²³. Бронзову ікону із зображенням Богородиці Дороговказниці було знайдено в процесі розкопок Чорнівського городища на Буковині. Розміри іконки: 4,6x4,5 см. Вона має рельєфне зображення тільки з одного боку²⁴.

БОГОРОДИЦЯ МИЛУВАННЯ

Богоматір Змилування, Ніжності, Елеуса, Гликофілуса (грец. "солодкоцілююча") є одним з іконографічних варіантів типу Богородиці-Одигітрії, в якому Богоматір і маленький Ісус ніжно притулилися одне до одного лицями. З XI–XII ст. цей іконографічний тип поширюється в Італії, Франції, Англії, Німеччині, Грузії та на Русі.²⁵

Елеуса, що стоїть з немовлям на лівій руці, відображена на невеликій бронзовій іконці (7,8x6 см) з Крилоського городища. Мистецтвознавець М.Фіголь припускав, що "вона виконана в Галичі, а майстер міг користуватися відповідно і візантійськими, і романськими взірцями"²⁶.



Богородиця Милування. Рельєфні іконки. Бронза, мідь. Галич. XIII ст.

Національною гордістю княжої України вважалася знаменита чудотворна живописна ікона Вишгородської Богородиці, яку на початку XII ст. було перевезено з Константинополя до Вишгорода під Києвом. Суздальський князь Андрій Боголюбський після спалення Києва (1161) загарбав ікону й перевіз її до Володимира-на-Клязьмі. Тут

її перейменували на Володимирську Богоматір і перехували майже до кінця XIV ст. Дослідники неодноразово звертали увагу, що мідний образок XIII ст. київського походження, із с. Сахнівка, був створений як наслідування Вишгородської чудотворної ікони²⁷. Оригінал цієї іконки, яка мала аркове завершення, якимось чином потрапив до Галича. Крім релігійної святості, вона здобула великого поширення серед галичан своїм пластичним ладом, де орнамент нагадує коштовне каміння, а німб над головою Богородиці створює ілюзію прикраси – він ніби виставлений із перлинок. Місцеві майстри використали київський оригінал для виготовлення глиняної формочки, щоби збувати культову продукцію гіршої якості, але з високим попитом, на ринках Галицько-Волинської Русі. Що це було саме так, підтверджує ілюстрація іконки, опублікована професором М.Фіголем²⁸. Її було випадково знайдено на ремісничо-торговому посаді княжого Галича – Підгородді, на зворотному боці образок має великий за текстом дзеркальний напис.

ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ В ІКОНІ “БЛАГОВІЩЕННЯ”

В одній з галицьких ливарних майстерень було виготовлено унікальну за іконографією в давньоукраїнській пластиці бронзову іконку “Благовіщення” з поселення Бовшів, що біля Галича²⁹. Її було відкрито в 1963 р. під час розкопок багаточислової пам’ятки, що знаходилася на невисокому підвищенні на правому березі Гнилої Липи, лівої притоки Дністра. У княжі часи там знаходилося літописне село Бовшів.



Благовіщення. Іконка з Бовшева. Давній Галич. Бронза. Друга половина XII ст.



Розп’яття. Рельєфна іконка. Стеатит. Давній Галич. XII ст.

На іконці зліва зображено в профіль архангела Гавриїла, що наче прямує повільною ходою до Богородиці, яка сидить на троні. Богоматір пряде, її руки, у яких вона тримас нитку та веретено, спрямовані направо. Сюжет “Благовіщення” є рідкісним у малій пластиці Давньої Русі. За прийнятою іконографією архангел Гавриїл сповіщає (благовіщає) Марії радісну звістку в ту мить, коли вона пряде пурпур для завіси

Єрусалимського храму. Це єдина знахідка із зображенням сцени Благовіщення серед пам'яток мистецтва стародавнього Галича. Учені одноставно датують її XII ст.

ОБРАЗ БОЖОЇ МАТЕРІ В ІКОНОГРАФІЇ “РОЗП'ЯТТЯ”

Мистецтвознавець В.Жишкович вважає, що кам'яна іконка “Розп'яття”, виявлена львівськими археологами в 1981 р. у приміщенні давнього галицького ювеліра-ремісника, належить до найбільш ранніх за характером іконографій. Моделювання ликів, доволі примітивне трактування одягу, непропорційно приземкуваті фігури – усе це вказує на її певніший архаїзм. Тому дослідник пропонує датувати рідкісний твір сакрального мистецтва серединою XII ст.³⁰. Глибоко поетичний і разом з тим драматичний образ матері-страдальниці створено галицькими майстрами-іконографами XII ст. в іконці, яку археологи відкрили в літописному місті Василеві на Буковині. Очевидно, що митці запозичили цей сюжет із хрестів-енколпіїв, а згодом він став поширюватися при декоруванні титульної обкладинки галицьких Євангелій.

Таким чином, у світлі найновіших археологічних джерел княжий Галич виступає як визначний центр ювелірного мистецтва, металопластики й виробництва іконок з каменю. На прикладі мікроіконографії в трактуванні образу Божої Матері ми бачимо, як галицькі митці збагатили художню культуру Давньої Русі й усього християнського світу.

Першоджерела галицької Богородичної іконографії знайшли також своє відображення в християнських релікваріях – мощовиках-енколпіонах. На переважній більшості давньоруських нагрудних хрестів на лицевій стулці зображується Розп'яття Христа, що прославляло викупну жертву Спасителя, а на зворотній – Богородицю з євангелістами або ж святими воїнами, апостолами, творцями літургії, які всі разом втілюють образ Христової церкви³¹. Характерною особливістю більшості галицьких хрестів-енколпіїв є те, що Богоматір митці показували в образі Одигітрії (Заступниці й Провідниці) усього християнського люду. Починаючи з XV ст., ікона Богородиці-Одигітрії займає своє почесне місце в намісному ряді галицьких іконостасів³².

Таким чином, застосовуючи ретроспективний метод дослідження, ми спробували гіпотетично реконструювати, практично невідомий, але яскравий і значний пласт галицьких Богородичних ікон, які могли слугувати важливим джерелом для іконописця Йова Кондзелевича при створенні намісного образу Богородчанського іконостаса.

1. Бучинський Д. Україна під Марійським прапором / Д. Бучинський. – Лондон, 1958. – С. 5.
2. Пещанський В. Богородчанський іконостас / В. Пещанський // Скит Манявський і Богородчанський іконостас. – Жовква, 1926. – С. 13–16.
3. Овсійчук В. Майстри українського барокко / В. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 305.
4. Овсійчук В. Твір національної єдності і духовної величі (кілька слів про Богородчанський іконостас) / В. Овсійчук // Народознавчі зошити. – 2006. – Зошити 1–2. – С. 275.
5. Коваль І. Жовківська художня школа / І. Коваль // Нове життя. – Нестерів, 1981. – 22 січня.
6. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / В. Свенціцька. – К., 1966. – С. 18–24.
7. Овсійчук В. Майстри українського барокко / В. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 275–276.
8. Мельник В. Церква Святого Духа в Рогатині / В. Мельник. – К. : Мистецтво, 1991. – 144 с.
9. Овсійчук В. Твір національної єдності і духовної величі (кілька слів про Богородчанський іконостас) / В. Овсійчук // Народознавчі зошити. – 2006. – Зошити 1–2. – С. 279.
10. Свенціцька В. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – С. 8.

11. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. / Димитрій (Ярема) Патріарх. – Львів, 2005. – С. 197–202.
12. Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Т. Николаева. – М. : Наука, 1983. – С. 200.
13. Пуцко В. Мистецтво древнього Галича / В. Пуцко // Дзвін. – 1991. – № 8. – С. 111–112.
14. Лазарев Н. Этюды по иконографии Богоматери / Н. В. Лазарев // Византийская живопись. – М., 1971. – С. 275–329.
15. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – С. 437.
16. Жишкович В. Пластика Русі-України: X – перша половина XIV століть / В. Жишкович. – Львів, 1999. – С. 159.
17. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. / Я. Пастернак. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – С. 234.
18. Ягодинська М. Хрести та іконки княжої доби із Західного Поділля / М. Ягодинська // Студія археологіка. – Львів, 1993. – № 1. – С. 67–71; Ягодинська М. Нові культові речі в давньоруських пам'ятках Західного Поділля / М. Ягодинська // Старожитності Верхнього Придністров'я. – К., 2008. – С. 175–195.
19. Словник українського сакрального мистецтва / за заг. ред. М. Станкевича. – Львів, 2006. – С. 40.
20. Ауліх В. Ковалі золота, срібла й міді давнього Галича / В. Ауліх // Жовтень. – 1987. – № 10. – С. 97.
21. Свенціцька В. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Львів : Каменяр, 1990: іл. (22, 25, 77, 94, 114).
22. Пивоваров С. Середньовічне населення межиріччя Верхнього Пруту та Середнього Дністра / С. Пивоваров. – Чернівці, 2006. – С. 50.
23. Возний І. Чорнівська феодальна укріплена садиба XII–XIII ст. / І. Возний. – Чернівці : Рута, 1998. – С. 113.
24. Лазарев Н. Византийская икона комнинской эпохи / Н. В. Лазарев // Византийское и древнерусское искусство. – М., 1978. – С. 18–22.
25. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997. – С. 195.
26. Антонова В. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери / В. И. Антонова // Византийский временник. – М., 1961. – Т. XVIII. – С. 202–203.
27. Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – К. : Мистецтво, 1997. – С. 195.
28. Баран В. Давньоруська іконка з поселення Бовшів / В. Баран, В. Вуйцик // Археологія. – 1978. – Вип. 28. – С. 93–96.
29. Жишкович В. Скульптура давнього Галича / В. Жишкович // Київська Церква. – К. ; Львів, 1999. – № 5. – С. 85–89.
30. Корзухина Г. Ф. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии X–XIII вв. / Г. Ф. Корзухина, А. А. Пескова. – С. Пб. : Петербургское Востоковедение, 2003. – С. 432.
31. Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостасу / В. Ярема // Православний вісник. – 1959. – № 10. – С. 309–316.

Igor Koval, Irina Danyschuk
(Ivano-Frankivsk, Ukraine)

The sources of iconography of Mother of God in creativity of Yov Kondzelevych

The article deals with the sources of the original iconography of the Blessed Virgin Mary in the works of Yov Kondzelevych: 1) his love to the Virgin Mother; 2) studying in the famous Zhovkyv iconographical centre; 3) familiarity with Kyiv icon painting of the XVII–XVIII century; 4) learning of Galician iconographical tradition of the Virgin Mother graphical representation.

Key words: *the Virgin Mary, Yov Kondzelevych, an icon, iconostasis, iconography, Manyava Monastery.*