



УДК [271.2-526.62-523.47-562:39](477.86-2)"16"  
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.01.181>

## ІКОНОГРАФІЯ, СИМВОЛІКА ТА ХУДОЖНЬО-ПЛАСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОН ПРАЗНИКОВОГО РЯДУ ІКОНОСТАСУ ЦЕРКВИ ЗІСЛАННЯ СВЯТОГО ДУХА В РОГАТИНІ

Андрій ЛЕСІВ

ORCID.ID: <http://orcid.org/0000-0002-3408-7496>

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
відділ мистецтвознавства,

Інститут народознавства НАН України,  
проспект Свободи, 15, 79000, Львів, Україна,  
e-mail: [lesiv@nas.gov.ua](mailto:lesiv@nas.gov.ua)

Аналізуючи генезу та розвиток стилістики іконографії іконостасів українських храмів не можемо оминути увагою ряд ікон, присвячених головним християнським святкам літургійного року — так званий ряд празників. Ці ікони характерні своїм мультикультурним тлом і є цінним джерелом для гуманітарних студій дослідників з історії, богослов'я, мистецтвознавства, культурології, соціальної антропології та інших наукових галузей.

Метою статті є проаналізувати характерні риси та унікальні особливості іконографії та символіки ікон празників у контексті сакрального малярства на теренах Галичини періоду пізнього Ренесансу. Об'єктом дослідження є характерні риси іконографії празникових ікон іконостасу, символіка трактування образів, художньо-стилістичні особливості малярства. Предметом дослідження є дванадцять ікон празникового ряду іконостасу церкви Зіслання Святого Духа у Рогатині. Методологічну основу дослідження побудовано на історичному та мистецтвознавчому аналізі зображених християнських сюжетів у контексті їхньої побудови на стику двох християнських традицій, проникнення світських мотивів у канонічні сакральні мотиви.

В результаті дослідження, на прикладі ікон з рогатинської церкви Зіслання Святого Духа виявлено та окреслено характерні риси іконографії свят періоду середини XVII ст., проникнення і проявлення в ній мотивів із тогочасного світського життя, зокрема, характеру світського побуту, оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів, одягу тощо.

**Ключові слова:** іконографія, іконостас, празниковий ряд, дванадцять свят.

Andriy LESIV

ORCID.ID: <http://orcid.org/0000-0002-3408-7496>

Ph.D, Senior Research Scholar,

Department of Art History,

The Ethnology Institute UNAS,

Svobody Avenue 15, 79000, Lviv, Ukraine,

e-mail: [lesiv@nas.gov.ua](mailto:lesiv@nas.gov.ua)

## ICONOGRAPHY, SYMBOLISM AND ARTISTIC-PLASTIC FEATURES OF THE ICONS OF THE HOLIDAY ROW OF THE ICONOSTAS OF THE CHURCH THE EXILE OF THE HOLY SPIRIT IN ROHATYN

*Statement of the problem and relevance of the research.* Analysing the genesis and stylistic evolution of the iconography of the iconostases in Ukrainian churches, we cannot ignore several icons dedicated to the main Christian holidays of the liturgical year — the Great Feasts. These icons are characterized by their multicultural background and are a valuable source for the researchers' humanities studies in history, theology, art history, cultural studies, social anthropology, and other scientific fields. A wide range of potential scientific interest, as well as the specifics of the evolution and development of the holidays' iconography at the junction of Western and Eastern Christian canonical traditions determine the relevance of this study.

*The purpose of the article is to analyse the main and unique features of the iconography and symbolism of the Great Feasts in the context of sacred painting in Galicia during the late Renaissance. The object of the study is the characteristic features of the iconography of the Festive Row of the iconostasis, the symbolism of the images' interpretation, its artistic and stylistic features. The subject of the study is the twelve icons of the Great Feasts from the iconostasis of the Church of the Descent of the Holy Spirit in Rohatyn. The methodological basis of the study is grounded on the historical and artistic analysis of the depicted Christian images from the point of view of their evolving at the junction of two Christian traditions — eastern and western, penetration of secular motifs into canonical sacred motifs.*

The Festive Row in the Byzantine iconostasis was formed in the 10<sup>th</sup>—11<sup>th</sup> centuries. In its essence, it is an iconographic cycle of feasts dedicated to the most important events from the life of Christ and the Mother of God. The Great Feasts cycle was formed after the approval and codification of the church calendar. In Ukrainian iconostases of the 17<sup>th</sup> century (the oldest intact and unchanged iconostases) festive icons were placed in the order of the calendar year, starting from September 1st, in the direction from north to south.

As a result of the research, based on the example of the icons from the Rohatyn Church of the Descent of the Holy Spirit, the characteristic features of the Great Feasts iconography of the mid-17<sup>th</sup> century, the fusion and incorporation of motifs from the secular life of that time, in particular, the image of the people's every day's life, interior and exterior decoration, clothes, etc were identified and outlined.

**Keywords:** iconography, iconostasis, The Great Feasts Row, The Twelve Great Feasts.

**Вступ.** *Постановка проблеми.* Створення іконостасу рогатинської церкви Зіслання Святого Духа збігається з періодом стрімкого розвитку національного українського малярства. Ще з другої половини XVI ст. поступово відбулася активізація діяльності народних малярів-іконописців на Західно-українських землях. Спрощуючи композицію ікони, вони вносили до неї часто наївні трактування образів, характерні для певної місцевості колорит, типажі, одяг, пейзаж, архітектуру [1, с. 7]. Набуває поширення незвичне трактування біблійних персонажів, в іконопис проникають світські мотиви. Постаті святих, які раніше зображувалися виключно в іdealізованому світлі, тепер все частіше набувають рис реальних людей з земними, людськими характеристиками. Ці унікальні риси українського сакрального мистецтва чудово простежуються саме на сюжетах циклу празникових ікон, адже вони характерні саме багатством іконографічної інтерпретації та свободою іконописного трактування.

*Метою* статті є виявлення та мистецтвознавчий аналіз характерних рис «нової» іконографії свят на теренах Галичини, символіки трактування образів та художньо-стилістичні риси малярства. Для цього предметом дослідження обрано один із нечисленних цілісно збережених до наших днів ренесансних іконостасів.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Наукове зацікавлення українських дослідників іконографією празникового ряду мало місце зазвичай у контексті їхніх праць, присвячених українським іконостасам. Дослідженням українського іконостасу займалися такі знані вчені як І. Свенціцький, М. Драган, С. Таранушенко, В. Овсійчук, О. Сидор та інші, а ряд дослідників й до сьогодення вивчають історію та розвиток українського іконостасу — М. Гелитович, В. Александрович, Р. Зілінко. В останні роки публікації на тему сюжетів церковних празників з'являються онлайн, проте мають характер радше богословсько-теологічних, аніж мистецтвознавчий. В цьому контексті варто відзначити цикл публікацій на тему празничних ікон на порталі РІСУ, авторства Н. Поліщук, М. Федак-Гелитович. Щоправда, комплексного мистецтвознавчого дослідження іконостасного ряду празників в контексті українського ренесансного іконопису на сьогодні не здійснено.

**Основна частина.** Прообразом празникового ряду іконостасу був епістилій — горизонтальні дошки із зображеннями головних християнських свят, що встановлювалися на темплоні по обидва боки від Деїсіса. Пізніше ікони свят розташовувалися другим рядом поміж намісним рядом та рядом Моління, таким чином утворюючи празниковий ряд в іконостасі.

Празниковий ряд у візантійському іконостасі сформувався у X—XI ст. За своєю суттю — це іконографічний цикл свят, присвячених найважливішим подіям з життя Христа та Богородиці. Остаточно празниковий цикл сформувався після утвердження й кодифікації церковного календаря, на основі якого він розвивався. Затвердженими канонічними циклами євангельських сюжетів були: Благовіщення, Різдво Христове, Стрітєння, Хрещення, Преображення, Воскресіння Лазаря, В'їзд до Єрусалиму, Розп'яття, Зішестя в ад, Вознесіння, Зіслання Святого Духа, Успіння Богородиці, Воздвиження Чесного Хреста, Воскресіння Лазаря [2, с. 162]. Ці сюжети комплексно застосовувалися в станковому іконописі, але, залежно від конкретної площі в монументальному і станковому малярстві, цей перелік сюжетів міг змінюватися, доповнюватися додатковими епізодами.

В українських іконостасах XVII ст. (найдавніші цілісно й незмінно збережені іконостаси) ікони празників розміщувалися в порядку календарного року, починаючи з 1 вересня, в напрямку з півночі на південь. Їх було 12 («дванадцять свят»), або 14 («дванадцять свят» та два свята іншого кола). В центрі празникового ярусу була ікона «Тайна вечеря» в історичній (а не символічній) версії іконографії [3, с. 153]. У XVIII ст. в деяких храмах празничні ікони в іконостасі розташовувалися в хронологічному порядку відносно зображуваних подій (іконостас ізюмського собору на Слобожанщині 1765 р.), або частина ікон розташовувалася в календарному порядку свят, а частина — в хронологічному порядку зображених подій-сюжетів (Миколаївська церква в Замості, додаткові два зображення в Миколаївській церкві в Новому Ропську) [3, с. 160].

Коли храм був посвячений якійсь події з циклу свят і відповідна празнична храмова ікона поміщалася в намісному іконостасному ряді, тоді в празниковому ряді її зазвичай вже не дублювали, хоча на прикладі іконостасу церкви Святого Духа в Рoga-

тині бачимо якраз дві ікони відповідного сюжету — окремо храмова ікона в намісному ряді і в циклі свят (храмова ікона — під записом XIX ст.).

Ікони празникового ряду із збережених ренесансних іконостасів часто виступають цінним джерелом додаткових відомостей про тогочасне міське життя, про тогочасну архітектуру, зокрема облаштування екстер'єрів та інтер'єрів.

Ікони свят у празниковому ряді іконостасу церкви Зіслання Святого Духа в Рогатині розташовані з півночі на південь у такій послідовності: «Різдво Богородиці», «Введення Марії до храму», «Різдво Христове», «Хрещення в Йордані», «Стрітєння», «Благовіщення», «Вїзд в Єрусалим», «Воскресіння» («Зішестя в ад»), «Преображення», «Вознесіння», «Зіслання Святого Духа», «Успіння Богоматері». По центру ряду між іконами «Благовіщення» і «Зішестя в ад» розташована ікона «Тайна вечеря».

Іконостас (іл. 1) датується 1650 р. На думку дослідника В. Мельника [4, с. 140], він створювався декількома майстрами, перші три ікони — «Різдво Марії», «Введення в храм» і «Різдво Христове» — вирізняються особливою майстерністю живопису та більш вільним авторським художнім трактуванням канонічної іконографії. У цих іконах відчувається вплив світського малярства, тогочасної архітектури, відтворюються елементи облаштування інтер'єру заможної шляхетської верстви, характерні для XVII ст. [4, с. 140]. У тогочасних майнових описах згадується багате умеблювання шляхетських будинків: різьблені кресла, стільці та крісла, оббиті шкірою. Стіни прикрашалися мальованими колтринами, опонами, килимами. В ужитку поширені були східні золототкані тканини, срібний та золотий посуд, венеціанське скло. Особливою розкішшю відзначався одяг — делії, жупани, куртки з найкоштовніших тканин — оксамиту, дамаску, атласу, підбиті хутром і прикрашені золотими петлицями та коштовними камінцями [5, с. 117].

Композиція ікони «Різдво Марії» зображує подію в інтер'єрі немов би пишної ренесансної кімнати. У правій частині композиції на великому різьбленому ліжку з балдахіном, прикрашеному різьбленими колонами, завісами і постілью з коштовних багатобарвних тканин з кутасами і гаптуванням, спочиває напівсидячи Анна, мати Марії. Коло неї прислужують троє служниць: одна подає Анні келих черво-



Іл. 1. Іконостас церкви Зіслання Святого Духа в Рогатині. Загальний вигляд. Фото: Лесів А.



Іл. 2. «Введення Марії до храму», «Різдво Христове»

ного вина, інша підносить на таці фрукти та ягоди, а третя віддається в напрямку дверей кімнати з тацею інших смаколиків. На передньому плані перед ложем зображено сцену вмивання новонародженої Марії двома служницями. В лівій частині композиції блаженний Йоаким сидить на багатодекорованому кріслі, спрямовуючи погляд на Анну і притупляючи ліву руку до грудей, виявляючи таким жестом свою повагу, шану і вдячність. У цій композиції живописець надав зображенню багатства інтер'єру і декоративним елементам кімнати не меншої художньої уваги аніж власне сюжету і зображенню персонажів. Зеленаві кахлі підлоги, яскраві і насичені кольори драперій і одягу, текстильний декор дають можливість уявити характерний світський декор заможного помешкання XVII століття.

Наступна в ряді ікона зображує сюжет «Введення Марії до храму» (іл. 2). Ліва частина компози-

ції зображує первосвященника Захарія, що стоїть на тлі символічних храмових сходів. Справа до Захарії підходить юна Марія, простягаючи праву руку первосвященнику, немов би свідомо віддаючись під його опіку. Постать Марії мала б бути зображена у дуже юному віці, адже згідно апокрифічного Євангелія від Якова, яке є вагомим джерелом іконографії цього сюжету, Йоаким та Анна посвятили Марію Господу та віддали її до храму у віці трьох років. Тут постать Марії зображена хоча і пропорційно меншою за інших персонажів, проте ніби у дорослому віці, таким чином символізуючи свідоме посвячення юної дівчини Богу. Позаду постаті Марії зображені Йоаким та Анна з покірно схиленими головами, при цьому Йоаким простягає обидві руки до Марії, немов би непомітно підтримуючи її, страхуючи, аби дівчинка не спіткнулася на сходах — такий щемкий батьківський прояв любові і турботи про дитя. Позаду батьків Богородиці зображені гурт дівсвічоносців — за апокрифом, Йоаким покликав сімох дів, аби вони супроводжували Марію до храму, щоб ніхто і ніщо не могло осквернити чистоту уготованого кивота. Над головами зображених дів видно високі свічки, які вони тримають у руках. Деякі дослідники вбачають у зображенні цих дів алюзію на інститут монашества, для якого цнота, убогість та послух є одними із основоположних принципів [6]. Уся група зображених справа постатей стоїть на тлі фрагменту архітектури з високими арками та карнизами — типового мотиву для архітектури періоду Ренесансу. Храмові сходи позаду Захарія провадять вгору, де у верхньому лівому кутку композиції зображена ще одна невеличка сцена, типова для іконографії «Введення в храм» — Марія сидить у святині храму, стилізованому як відкрита альтанка з чотирма колонами і куполом, а до неї підлітає ангел, підносячи на тарелі їжу. Цей образ є символом причастя, як і манна небесна у Старому Завіті, чи хліб, який приймав від крука Ілля [6]. Кольорова гама ікони характерна гармонійним поєднанням холодних блакитно-зелених тонів архітектурного стафажу і насичених гарячих кольорових плям одягу персонажів. Щоправда, з мистецтвознавчого погляду на композицію є дещо незрозумілими декілька колористичних і композиційних рішень іконописця. Наприклад, постаті Захарія та Йоакима й Анни, завдяки яскравим кіноварним плямам їхніх риз, про-

читуються активніше ніж власне постать юної Марії, яка є головною у цьому сюжеті. Марія, зображена у темному синьо-зеленому хітоні та багряному мафорії з кіноварними відживками драперних складок, дещо губиться на сіро-блакитному тлі архітектурного стафажу та храмових сходів. Проте слід зазначити, що ця колористична композиційна особливість сприйняття постаті Марії на другому плані в певному сенсі компенсується побудовою рисунку — поручні храмових сходів проходять діагоналю від верхнього лівого краю ікони, — від зображення Марії в святині, — до постаті Марії на першій сходинці, таким чином увага глядача спроводжується саме до постаті юної Марії. Іншим дещо суперечливим моментом з точки зору композиційної побудови є зображення священничих риз Захарія, межі яких точно потрапляють в зображення меж сходинок, таким чином постать Захарія композиційно «розчиняється» на тлі храмових сходів створюючи відчуття тавтології ритму. Проте ці зухвали з нашого боку зауваги аж ніяк не применшують мистецької ваги твору і живописної майстерності іконописця, які проявляються насамперед в зображеннях ликів та загальній колористиці ікони.

«Різдво Христове» — наступна ікона у празничному ряді Святодухівської церкви, створена з не меншою художньою майстерністю (іл. 2). Іконописцю вдалося передати відчуття особливої містичності моменту Христового народження. При спогляданні на цю ікону час немовби уповільнюється, з'являється благоговійне відчуття співпричетності до найбільшої християнської радості — народження Спасителя.

На передньому плані композиції зображені постаті головних персонажів — Марії, Йосифа, пастухів, що прийшли вклонитися новонародженому та самого немовляти Ісуса. Усі постаті зображені на тлі детально й майстерно виписаної печери-гrotу, з аркою, кам'яними схилами, рослинами й деревами згори — цей гrot виступає немов би театральною декорацією, завісою, на тлі якої відбувається головне дійство. Марія зображена сидячи на білому прямокутному осліні, одягнена в багряний мафорій, з-під якого видніється темно-зелений хітон. Обидві руки Богородиці спрямовані в дещо театральному статичному жесті в бік немовляти Ісуса та Йосифа, що зображені праворуч. Сповитий у білі ризи з червоною стрічкою Ісус лежить у плетених з лози яслах, висте-

лених сіном. Новонароджене дитя зігравають своїми подихами двоє телят, що схилилися над Ним з-за ясел. Йосиф стоїть по центру композиції, обернений спиною до Ісуса та Марії і зустрічає трьох пастирів, що наближаються справа. Грот на другому плані написаний з вражаючою реалістичністю, складається враження, що іконописець взорувався на найкращі зразки західноєвропейського малярства — відразу в уяві постає «Мадонна в гроті» Леонардо, чи «Весна» Боттічеллі. Постать Марії зображена на тлі арко-подібного отвору в скелястому гроті, за яким видніються детально прописані рослини на тлі вкритого травою пагорба. Скеля написана фактурним, живим, насиченим малярським письмом, а її край обрамлює надзвичайно складний силует прописаних дерев. Дивовижно, скільки паралелей виникає в уяві між цією іконою і згаданою Боттічеллівською «Весною», як прочитуються обриси постатей на темному живописному тлі скелястої гори, як іконописець підкреслює постать Богородиці вписуючи її в природну арку. Очевидно, що немає жодних фактологічних підстав вважати, що автор ікони міг бачити якісь зі згаданих творів, проте, цілком можливо, що на його очі могли потрапити гравюри, чи описи творів, котрі були доволі поширеними серед українських майстрів XVII ст.

Наступна в ряді ікона «Хрещення в Йордані» (іл. 3) певною мірою продовжує і розвиває живописну мову попередньої композиції. Сюжет хрещення Ісуса зображує постать Христа, що увійшов по литки у блакитно-зеленавого кольору води ріки Йордан, оточений двома берегами, на одному з яких стоять Іван Хреститель, на іншому — два ангели, що підносять Христу багрянний хітон. Постать Христа прочитується чітким силуетом на тлі річки, що градієнтом простягається від темно-кобальтового тону на передньому плані до світлого блакитно-зеленого кольору вод, на задньому плані, які плавно перетікають в такого ж кольору гірський пейзаж. Лівий берег річки, на якому стоїть Іван Хреститель, вкритий лісом, травами і квітами — кольорова гама і живописність фактурної рослинності перегукується з малярством скелястого гроту на попередній іконі Різдва. Предтеча одягнений вохристо-пустельного кольору волосяницю і хромово-зелений гіматій, накинений на одне плече і підперезаний поясом. Хреститель правою рукою хрестить Ісуса, а Христос підносить свою



Іл. 3. «Хрещення в Йордані», «Стрітіння»

праву руку в благословляючому жесті. Над Ісусом зображено стилізовані розкриті небеса і Дух Святий у образі голуба з нимбом сходить на Спасителя. Як і попередня ікона, ця композиція захоплює майстерним і вільним живописним трактуванням, а також тяжінням до західноєвропейської ренесансної мистецької традиції. Пластика зображених постатей, їхні лики, фактури драперій і живописний антураж засвідчують високу професійність і мистецьку освіченість іконописця.

Ікона «Стрітіння» (іл. 3) зображує момент зустрічі старця Симеона з малим Ісусом у єрусалимському храмі, куди його привели Марія та Йосиф. Симеону було дано Богом обіцянку, що він не помре доки не побачить на власні очі Спасителя. В празниковому ряді ікона «Стрітіння» іноді могла заміщуватися сюжетом «Обрізання Ісуса». Обидва сюжети мають доволі схожу іконографію. Можливо, ікона з рогатинського іконостасу створювалася за гравюрними взірцями саме сюжету «Обрізання». Композиція зображує групу постатей праворуч, серед яких Марія, Йосиф, ймовірно пророчиця Анна та ще двоє персонажів. Постаті зображені на тлі архітектурного стафажу з фрагментами колон із різьбленими капітелями, арками та галереями. В лівій частині зображено інтер'єр храму, де на столі із різьбленими у формі завитків ніжками та застеленому зеленим обрусом лежить оголений малий Ісус, якого з-за спиною підтримує священник, а збоку схиляється і простягає руки Симеон. Ймовірно, гравюра, якою послуговувався іконописець, зображувала замість Симеона первосвященника, який готується здійснити обрізання — саме таким є зображення у відповідній іконі авторства Йова Кондзелевича



Іл. 4. Благовіщення»

для Богородчанського іконостасу, написаний близько 50 років після рогатинської ікони — ідентична позиція Симеона з ідентичними жестами як у «Стрітенні» з Рогатина, але зображений він Кондзелевичем облачений у ризи первосвященника. Проте, в руках Симеона на обидвох іконах відсутній ритуальний ніж, що засвідчує, що це саме сюжет «Стрітення». У рогатинській іконі Симеон зображений у поважному старечому віці з густою сивою бородою та вусами. Він шанобливо схиляється над малим Ісусом з розкритими долонями, немов би от-от підніме Його на руки. Марія та Йосиф з німбами над головами спостерігають за цим дійством збоку, Марія схрестила руки на грудях в жесті пошани і покори, а Йосиф тримає в одній руці свічку, а в іншій ціпок з фігурним руків'ям. Позаду Йосифа зображений ще один літній сивоволосий чоловік, що тримає на руці двох голубів — типовий мотив для іконографії «Стрітення», щоправда, в канонічних композиціях голубів тримає Марія, або Йосиф. Цікавим в даній іконі є зображення жінки на другому плані поміж постатями Марії та Йосифа — жінка середнього віку з непокритою головою, одягнена не в типові для іконографічних персонажів хітон і мафорій, а в світський одяг, типовий для країн Західної Європи — сукенка світлого блакитно-зеленого кольору з суцільним рядом гудзиків спереду згори до самого низу. Поверх сукенки одягнений червоний корсет, що міцно стягує стан, а пишній комір сукні по краях оздоблений

мереживом. Зазвичай в іконографії «Стрітення» зображена жінка — це образ пророчиці Анни, дочки Фануїла, пророчиці з коліна Асирового, згаданій в Євангелії від Луки в розповіді про Стрітення Господне: «вона дожила до глибокої старости, живши з мужем сім років від свого дівування, удова років вісімдесяти й чотирьох, що не відлучалась від храму, служачи Богові вдень і вночі постами й молитвами» (Лк 2. 36—37). Зображення жінки в світському одязі та у віці значно молодшому за 84 роки аж ніяк не може бути зображенням пророчиці Анни. Ймовірно, іконописець зобразив тут ктиторський портрет своєї сучасниці жертводавиці храму.

Сцена «Благовіщення» (іл. 4), яка є наступною в іконостасному ряді празників, ймовірно, була написана іншим автором аніж попередні ікони. Насамперед це помітно в характері малярства, але також в загальній колористиці і манері письма. Сюжет зображує Діву Марію, що стоїть на прямокутному под'юмі білого кольору на тлі балдахіна, поруч з нею зображено стіл, застелений зеленим обрусом з золотими китицями, на якому лежать дві книги, одна з яких відкрита, і ваза квітами. Праворуч, стоячи на хмарині і тримаючи квітку лілеї в лівій руці, до Марії наближається архангел Гавриїл і правою рукою благословляє Богородицю, сповіщаючи її радісну звістку, що вона стане матір'ю Спасителя. Над Гавриїлом розкрилися небеса і у яскравому сонячному світінні з неба спускається голуб. На задньому плані композиції зображено архітектурні фрагменти кам'яниць з виразними стилевими ознаками ренесансу.

Загалом, композиція вирізняється лаконічністю кольорових площин і певною геометризациєю. Живописні мотиви, які ми бачили в кількох попередніх іконах цього празникового циклу тут не є так помітні, навпаки — позем, тло, архітектурний стафаж написані лаконічно, більш декоративно і площинно. Помітним є чорний контур, що виразно домінує в усій композиції. В загальному сприйнятті панує статика і виваженість. Цікаво, що сюжет розгортається немов би водночас і в інтер'єрі, і в екстер'єрі — на задньому плані видніється фасад кам'яниці з ренесансними карнизами і вікнами, тоді як Марія перебуває в приміщенні зі столом і балдахіном. Колористично ікона умовно розділена на дві частини неіснуючою діагоналлю від правого верхнього кута до нижнього лівого. В композиційному плані цей умов-

ний поділ підсилюється зображенням розкритих небес з золотим світінням тла у правому верхньому куті і Духом Святим у вигляді голуба, що сходить з неба по напрямку тієї ж неіснуючої діагоналі. Натомість у нижньому лівому кутку композиції, прямокутний подіум-позем, на якому стоїть Богородиця, зображений з використанням лінійної перспективи, — поява якої є принциповим нововведенням в іконописі періоду ренесансу, — з точкою сходження паралельних сторін якраз у верхньому правому кутку ікони. Отож, іконописець створив виразну композиційну вісь, що ділить ікону діагоналлю на дві частини: у лівій частині колористично переважають умброво-червоно-багряні тони з виразними акцентами золотого світіння німба, вікна в будинку на задньому плані і розкритих небес, а в правій частині домінують зелено-блакитні і зелено-земляні пастельні відтінки, з акцентом на блідо-рожевому хітоні архангела Гавриїла.

Ікона «Благовіщення» замикає північну групу з шести ікон в празниковому ряді. Далі, по центру ряду над царськими воротами розташована ікона «Тайна вечеря». Праворуч від неї — південна частина празникового ряду з наступними шістьма іконами.

«В'їзд до Єрусалима» — ікона зображує тріумфальний в'їзд Спасителя до Єрусалима (іл. 5). Ця подія відбулася за шість днів до єврейського свята Пасхи, в неділю. В християнській традиції це свято є перехідним і припадає на неділю перед Воскресінням. Сюжет описується в усіх чотирьох Євангеліях, а також в декількох апокрифічних текстах. В'їзд Ісуса до Єрусалима став чи не найтріумфальнішим моментом Його земного життя. Він в'їхав до міста як цар, як правитель, хоча свідомо обрав не коня, а молоде осли, як символ скромності і покірності. Мешканці вийшли привітати Ісуса аж далеко за межі міських мурів, несучи пальмове віття і встеляючи ним дорогу перед Спасителем, а інші стелили перед ним свій одяг. Усі вітали Його вигуками «Осанна!», хоча ці ж мешканці міста кричатимуть «Розіпни Його!» вже за декілька днів.

Ікона зображує Ісуса верхи на ослі у центральній частині композиції. За ним слідує апостоли. Праворуч, на тлі міської брами з стилізованою оборонною баштою з зубцями та аркою, стоять мешканці Єрусалима та первосвященники, що вийшли привітати



Іл. 5. «В'їзд в Єрусалим», «Воскресіння» («Зішестя в ад»)

приїзд Месії. На передньому плані зображено непропорційно малу відносно інших фігур постать жінки, що розстеляє перед Ісусом червону тканину і осли вже ступає на цю тканину передніми ногами. Цей образ — символ персоніфікованого Єрусалима, що вітає царя-визволителя, месію — доволі поширений мотив в українських іконах цього сюжету. На другому плані позаду апостолів видніється оливна гора з пальмою на ній — місце, де Христос проведе наступні декілька днів, де молитиметься і де піддаватиметься спокусі, де зрештою буде зраджений своїми учнями і зокрема — Юдою Іскаріотом, що поцілунком видасть Його на суд і страту. На дальньому плані ікони видніється міський пейзаж Єрусалима, написаний в приглушених пастельних тонах з урахуванням повітряної перспективи — чергове новаторське віяння світського ренесансного малярства. Цікавим є характер архітектури зображеного Єрусалима — серед споруд видніється купол храму в стилі куполу флорентійського Санта Марія дель Фіоре, шестигранна вежа з багато декорованим бароковим куполом, а також інші будівлі, в характері яких прочитуються риси ренесансу та бароко. Іконописці часто зображали в єрусалимському пейзажі архітектурні споруди, характерні для локального середовища. Так, наприклад, в іконі «В'їзд до Єрусалиму» з церкви Параскеви П'ятниці у Львові, створеній в першій половині XVII ст., у міському пейзажі Єрусалима прочитуються риси барокової львівської ратуші, львівських храмів та веж. У рогатинській іконі бачимо намагання іконописця зобразити узагальнено європейське місто, з вежами, храмами і куполами.

Колористично в іконі переважають світлі й холодні відтінки сірого, сіро-зеленого, зелено-блакитного,



Іл. 6. «Преображення», «Вознесіння»

пастельного рожевого кольорів. Акцентами виступають гарячі кіноварні плями Христового хітону та тканини перед осям на передньому плані. Хромово-зелений відтінок позему та схилів Оливної гори гармонійно доповнює кольорову гаму ікони.

Ікона «Воскресіння» (іл. 5), що є наступною у раді празників, наслідує канонічну візантійську іконографію, в якій цей найвеличніший християнський празник Христового Воскресіння трактується за посередництва сюжету «Зішестя в ад». За церковним вченням, в часі перебування Тіла Христового в гробі, Дух Його спустився до місця померлих, що очікували Спасителя, бо кожен — і грішник і праведник — був запламований первородним гріхом. Сходження Христа в ад означає сходження не в глибини пекла, але в *sheol* — місце Старозавітних святих. Ісус зішшов не до грішників, бо їхнє перебування в пеклі є довічним, але до праведників, що перебували в аді через первородний гріх Адама і чекали на прихід Месії [7]. Таким чином, ікона «Зішестя в ад» демонструє саме важливу християнську догму події Христового воскресіння — найвищу жертву відкуплення людського гріха.

Ікона зображує Христа в блакитному сьйві мандорли з золотими проміннями-асистом, з довгим тонким хрестом у лівій руці — символом перемоги над смертю — і стоячи на розбитих вратах пекла. Христос обернений в три чверті праворуч до постаті Адама, що встає з колін, подавши праву руку правиці Христа. Ісус немов би допомагає Адамові піднятися з колін, що символізує відкуплення від первородного гріха усього людства — головної християнської жертви Господа заради всіх людей. У правій частині композиції, за спиною Ісуса на передньому пла-

ні зображена Єва з молитовно схрещеними на грудях руками, а з-за її плеча визирає інша праведниця. На другому плані по обидва боки від Ісуса зображені численні праведники, серед яких в лівій частині зображені традиційні для канонічної іконографії цього сюжету образи царів Соломона і Давида, а також Івана Предтечі, а праворуч — чисельна група інших праведників.

На задньому плані зображено дуже живописний в колористичному плані пейзаж пекла, утворений скелястими горами з гострими краями. Гори стилізовані площинними рівнинами з гострими межами, що переходять одна в одну і написані в багатій колористичній гамі — темно-брунатне, майже чорне загальне тло створює підклад для хоча й темних в сприйнятті, проте різнокольорових площин — від напівпрозорих рожево-фіолетових, до багряно-червоних, помаранчевих і вохристих відтінків. Містичний образ підземного потойбіччя якнайповніше відчувається в цій іконі.

Зображення сюжету «Зішестя в ад» в сенсі Христового воскресіння у празниковому ряді давньоукраїнських іконостасів було характерним до кінця XVI століття, коли під впливом західноєвропейського мистецтва почав утверджуватися окремий сюжет Воскресіння, де зображувався сам момент коли Ісус вставав з гробу. Проте, в рогатинському іконостасі маємо саме традиційне давньоукраїнське зображення Воскресіння.

«Преображення» (іл. 6) — наступна ікона в празниковому ряді рогатинського іконостасу — зображує сюжет, описаний у Євангелії від Луки 9, 28—36, за яким на горі Тавор Христос явив трьом своїм учням свою божественну сутність. Писання засвідчує, як апостоли Іван, Петро та Яків супроводили Ісуса на гору Тавор, де Христос молився. В часі молитви вигляд Христа враз переминівся, засіяв, а одяг Його став білим, коло Нього з'явилися двоє Старозавітних пророків — Мойсей та Іля і Христос провадив з ними розмову, а тоді хмари ніби розкрилися у божественному світлі і Голос Божий засвідчив: «Це Син Мій Вибраний — Його слухайтеся» (Лк. 9, 35).

Канонічна іконографія цього сюжету в давньоукраїнському іконописі зосереджує символічне значення саме на божественному таворському світлі, як символи Божої слави і засвідчення Христової Боже-



ственної сутності. Це світло зображувалося як символічна мандорла мигдалевидної, або круглої форми навколо постаті Ісуса, преображеного в білосніжні ризи. В рогатинській празникової іконі немає зображення мандорли таворського світла, іконописець взорується на більш реалістичні зображення, очевидно, інспіровані західноєвропейським мистецтвом. Ікона композиційно розділена на два яруси: верхній ярус — по центру зображено Ісуса, облаченого в білий одяг, обабіч Нього стоять пророки Мойсей та Ілля. Усі троє стоять на стилізованій хмарі на золоченому тлі. Мойсей одягнений у темно-синій хітон та бордово-червоний гіматій, лівою рукою підтримує масивні скрижалі з заповідями, а праву руку простягає до Христа. Про вплив європейського мистецтва на дану композицію додатково свідчить зображення Мойсея з двома короткими рогами. Ілля стоїть ліворуч від Ісуса, по Його праву руку, одягнений у вохристого кольору хітон та червоно-рожевий гіматій, який динамічно розвивається немов би на пориві сильного вітру, що йде від Христа. У нижньому ярусі композиції зображені апостоли Іван, Петро та Яків на тлі зеленої гірської трави. Іван та Яків зображені навколішки з обох боків композиції, молитовно склавши долоні, а Петро зображений по центру напівлежачи, немов би в момент прокидання від сну — про що засвідчується і в Євангелії — правою рукою він ніби затуляється від яскравого світла, що йде від постаті Христа.

Ймовірно, ікона була створена учнями іконописцями, про що свідчить відносна простота в трактуванні персонажів, антуражу, спрощеність загальної композиції, яка, не зважаючи на окремі динамічні фрагменти, сприймається в загальному статично.

Наступна в ряді ікона присвячена святу Вознесіння Христового (іл. 7). Сюжет зображує подію, описану в Євангеліях від Марка (Мк. 16:15—20) та Луки (Лк. 24:50—53), а також в Діяннях апостолів (Дії, 1:4—14), згідно якої на сороковий день після свого воскресіння Христос вознісся на небо на очах у своїх учнів і Богородиці, настановивши перед своїм вознесінням апостолів навчати і поширювати Слово Боже в світі. Рогатинська ікона наслідує традиційну візантійську іконографію цього сюжету, за якою у верхній частині композиції зображується Христос в оточенні сяючого світла і хмар, по обидва боки від Нього зображуються ангели, в нижній час-



Іл. 7. «Вознесіння», «Зіслання Святого Духа», «Успіння Богоматері»

тині по центру стоїть Богородиця, а по обидва боки від неї — апостоли. Ікона з рогатинського іконостасу в повній мірі розкриває урочистість і піднесеність події. Не зважаючи на те, що головною особою в даному сюжеті є Христос, центральною фігурою, що є водночас і композиційним центром іконографії, без сумніву є Богородиця. Марія зображена стоячи по центру в позиції Оранти, її погляд спрямований прямо перед собою, а над головою зображений німб. Ці два моменти — погляд прямо і наявність німбу — вирізняють постать Марії серед зображених обабіч апостолів і мають важливе символічне значення. На противагу Марії усі апостоли зображені в більш динамічних позах, перебуваючи немов би в неспокої: хтось споглядає вознесіння Ісуса, хтось спрямовує погляд на Богородицю, усі активно жестикулюють і ніхто з апостолів не зображений з німбами — своєрідний натяк, що лише через десять днів апостоли будуть «хрещені Духом Святим», що зійде на них і лише тоді вони стануть блаженними і зображуватимуться з німбами. Марія ж уже є святою, вона є символічним уособленням Церкви, її величі. Саме тому її погляд спрямовується прямо, вона не мусить піднімати очі в небо, бо вже разом з Сином споглядає Бога «перед собою». Іконописець зобразив Марію навіть трохи вищою від решти апостолів. Її постать сприймається статично і монументально.

По обидва боки від Богородиці зображені одинадцять апостолів — шестеро ліворуч, по праву руку від Марії, і п'ятеро праворуч. Кожен з апостолів тримає в руці згорнутий сувій — символ Слова Божого і християнського вчення, яке Ісус зобов'язав апостолів поширювати серед усіх людей. На другому плані, за спинами Марії і апостолів зображені двоє ан-

гелів, що жестами вказівних пальців вказують вгору, на небеса, де Ісус возноситься на хмарах.

У верхній частині ікони, по центру, над постаттю Марії зображений Христос у небесному сяйві, стилізованому у вигляді перевернутої арки з хмар, зовні сірого кольору, а всередині рефлекторно підсвіченими яскравим золотисто-червоним світінням, що випромінюється постаттю Христа. Ісус одягнений вже не у звичний синій хітон і багрянний гіматій, а у суцільно золотисті шати — символ Його божественної сутності. Обидві руки Христа підняті і розведені в боки в благословляючому жесті з випрямленими вказівним і середнім пальцями. По обидва боки від Ісуса зображені два ангели, що підлітають до розкритих небес.

Уся композиція створює піднесене святкове враження, викликає трепет і спонукає до молитви. Колористично, верхня частина композиції сяє золотом і світлими відтінками жовтого, помаранчевого, червоного, вохристого тонів, а на противагу їй, у нижній — «земній» — частині переважають земляні умброві, зелені, сині, сіруваті відтінки з акцентами червоних і вохристих площин одягу апостолів.

Цікавим і децю наївним моментом є зображення ніг апостолів — усі вони зображені немов би босоніж, оскільки тоненькі ремінці сандалів практично не помітні на їхніх ступнях. Натомість самі ступні виписані іконописцем доволі детально і децю наївно-реалістично, з чітким виділенням пальців і анатомічними, характерними для реалістичного вигляду ступні вигинами.

Наступною у ряді є ікона «Зіслання Святого Духа» (іл. 7). Ця празнична ікона зображує момент, коли на свято П'ятдесятниці апостоли та Богородиця зібралися у сіонській світлиці разом і Святий Дух зійшов на них у вигляді вогненних язиків, наділивши здатністю розмовляти різними мовами, аби розносити євангельську правду серед різних народів.

У цій багатофігурній композиції знову бачимо Марію як центральний образ — Богородиця сидить на пишному троні по центру світлиці, молитовно схрестивши руки на грудях. Як і в іконі «Вознесіння», постать Богородиці тут символізує саму Христову церкву, яка остаточно утверджується саме в цей момент — момент «хрещення апостолів Духом Святим», як заповідав Христос перед вознесінням. Півколом навколо Богородиці розташувалися дванадця-

теро апостолів — двоє на передньому плані сидять, решта стоять, усі активно жестикулюють, переглядаються і жваво спілкуються між собою — знову ж таки, як і попередній в ряді іконі «Вознесіння» постать Богородиці єдина серед усіх зображених є статичною, спокійною, в певному сенсі монументальною. Цей момент чудово ілюструє народження нової християнської церкви: серед бурхливого моря емоцій, вигуків, жестів, шуму, Марія є міцною основою, островом спокою і надійності.

У верхній частині композиції, стеля зображеної світлиці немов би розкривається, як небеса, і у світлі божественного сяйва на присутніх сходить Святий Дух у символічному образі голуба з німбом, даруючи кожному з апостолів вогненного язика. Ці язики зображені на іконі двічі: півколом вгорі біля образу голуба і безпосередньо над головами кожного з апостолів на тлі німба — саме так, з цього моменту апостоли зображуються з німбами над головами, адже вони вже сповнилися Духом Святим.

В іконографії «Зіслання Святого Духа» апостоли часто зображувалися з сувоями-кодексами в руках — символами їхньої подальшої місіонерської діяльності. Проте, в рогатинській іконі лише четверо апостолів зображені з сувоями в руках, і тут іконописець виділив саме чотирьох апостолів, які стали також Євангелистами, авторами чотирьох канонічних Євангелій.

Колористика ікони передає відчуття місця події — світлиці з приглушеним розсіяним освітленням у теплих вохристо-червонявих тонах, контрастними акцентами в якій є «спалахи» золотого світла вгорі, у зображенні розкритих небес, і з двох вікон на бічних стінах, що зображені на другому плані за апостолами. Стилістика малярства наводить на думку, що ікона також писалася учнями. Відчувається вплив народної школи іконопису, активний чорний контур в прописуванні очей та ликів загалом, децю наївне їхнє трактування. Також впадає в око певна несумісність у композиційній побудові рисунку світлиці — стіни прописані з урахуванням лінійної перспективи, проте, стіл на передньому плані, на якому Євангелист Іван підтримує розкрити книгу, зображений в оберненій перспективі.

Незважаючи на ці особливості, ікона передає містичний і величний момент великого празника Зіслання і містить чимало символічних елементів, поклика-

них закликати віруючих до молитовного споглядання і роздумів над Євангельським вченням.

Останньою, дванадцятою в празниковому ряді іконостасу іконою є «Успення Богородиці» (іл. 7). Свято Успення є особливо важливим для українських християн і відзначається ще з княжих часів. Головний собор Києво-печерської лаври — найдавнішої монашої лаври на українських теренах — посвячено на честь Успення Богородиці. І зокрема у Львові — три головні собори трьох конфесій — латинський, руський і вірменський посвячені на честь цього великого свята й називаються серед вірних «Успенськими».

У Євангеліях нічого не розповідається про смерть Марії, тому уся іконографія цього свята, яке було канонізоване на III Вселенському соборі в Ефесі у 431 р., ґрунтується на різних апокрифах та усних переказах. Завершення земного життя Богородиці знайшло чимало різних трактувань і варіацій, зокрема, в західній традиції з IX ст. це свято називали «Внебовзяттям Богородиці» [8]. Оскільки у тому часі не було конкретних біблійних текстів щодо Успення, то й іконографія цього свята на початках була напрочуд різноманітною: Смерть Марії, Похорони, Внебовзяття, Вознесення, пізніше — Коронування Марії. Згодом ці сюжети могли поєднуватися, переплітатися, інтерпретуватися. Один з найвідоміших апокрифів, що розповідає про цей празник — «Святого Івана Богослова сказання про Успення Богородиці». Говориться, що про смерть Богородицю попередив архангел Гавриїл, який також сповіщав її про народження Христа. Мовляв, тоді прийдуть апостоли зі всіх кінців світу, усупення відбудеться за участю Христа, будуть похорони і вознесення. Уже в V столітті виникають перші ікони цієї події [8]. У X—XI століттях утвердився більш сталий тип ікони Успення, який повторюють і сьогодні. У центрі — горизонтальне ложе, на якому лежить Марія. Довкола стоять апостоли, перший зліва — Петро, який схиляється над покійною із кадилом в руках, Іван схиляє голову до плечей Марії, а біля ніг припадає Павло. Разом із апостолами часто зображають і церковних достойників. Позаду ложа Марії стоїть Ісус Христос у славі й оточенні ангелів і тримає у лівій руці немовля, яке уособлює душу Богородиці. На задньому плані зображувалися будівлі, які символізують дім Марії на горі Сіон у Єрусалимі.

Мотив з ангелом, який відрубав руки єврейцю, що тягнеться до Богородиці, з'являється у XIV столітті у церкві св. Теодора у Містрі [8]. Існує апокрифічна оповідь про єврейського жреця Ефонія, який під час похорону Богородиці намагався перевернути ложе з її тілом. У цей момент з'явився архангел Михаїл з мечем і відрубав Ефонію долоні, які ментально приросли до ложа Богородиці. Жрець, розкаявшись, почав благати Матір про помилування, тоді долоні знову приросли до його рук.

Рогатинська ікона «Успення» значною мірою відображає саме таку традиційну іконографію цього сюжету. Богородиця з заплученими очима і складеними навхрест на грудях руками лежить на горизонтальному ложі, застеленому декількома драперіями — найперше яскраво червоною з лінійно-рапортним декоративно-рослинним орнаментом, потім — білою з золотими китицями і облямівкою. Під головою Марії підкладено білу з червоним вишиттям подушку. Богородиця лежить головою ліворуч, з боку її голови стоїть апостол Петро з кадилом. З дальнього боку ложа видно голову апостола Івана, що низько схилюється до Марії. Біля ніг Богородиці стоїть Павло, зажурено схилюючи голову і підпираючи її долонею. Обабіч зображено ще декілька апостолів і ряд праведників у священних ризах — очевидно, отців церкви. По центру на другому плані, відразу над Марією стоїть Христос у мигдалевидному сьйві мандорли з численними ангелами за Його плечима. У лівій руці він тримає сповите в білі пелени немовля — душу Марії. Над Ісусом зображено шестикрилого херувима, а на задньому плані — стилізований архітектурний стафаж, що символізує сіонський дім Марії. На передньому плані перед ложем зображено мотив з єврейським жрецем, якому архангел Михаїл відрубав мечем руки.

У колористичному плані ікона гармонійно співіснує з попередньою іконою «Зіслання Святого Духа» — переважають ті ж вохристі, червоняво-золотисті тони з вкрапленнями зелених, синіх і сірватих відтінків. Біла пляма застеленого ложа виступає базою, що тримає усю композицію: на її тлі чітко прочитується силует Марії, а доповненням є зображення сповитої в біле душі Богородиці.

**Висновки.** Ікони празникового ряду Святодухівської церкви у Рогатині є яскравим та самобутнім

прикладом «нової» іконографії, що поширювалася та розвивалася на теренах Галичини з XVII століття. В малярстві окремих сюжетів, як-от, наприклад, «Різдво Марії», виразно простежуються композиційні прийоми та мотиви, що проникли до канонічної східно-християнської іконографії з західноєвропейського мистецтва за посередництвом тиражованих графічних взірців та лицевих Біблій. Поряд із ренесансними характерними стилістичними елементами, в малярстві окремих ікон знаходять вираження новітні барокові віяння та композиційні прийоми — діагональна композиційна побудова, багатство декору, орнаментальні мотиви тощо, які тісно переплітаються з традиційними іконографічними елементами, такими як золочене тло, трактування постатей, їхніх ликів, жестів. Такий симбіоз східно-християнської візантійської іконописної традиції та прийомів західноєвропейського сакрального і навіть світського малярства творить унікальне та самобутнє явище європейської культури XVII століття, якими безперечно є ікони з церкви Зіслання Святого Духа у Рогатині.

1. Свенціцька В., Сидор О. *Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр, 1990. С. 7—19.
2. Овсійчук В., Крвавич Д. *Оповідь про ікону*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.
3. Таранушенко С. *Український іконостас. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том ССХХVII. Праці секції мистецтвознавства*. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1994.
4. Мельник В.І. *Церква Святого Духа в Рогатині: Альбом*. Київ: Мистецтво, 1991.
5. Łoziński W. *Prawem i Lewem. Obuczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII w.* Т. 1. Kraków, 1960.
6. Поліщук Н. *Введення у храм Пресвятої Богородиці в давній українській іконографії*. (Опубліковано: 02.12.2016). URL: [https://risu.ua/vvedennya-u-hram-presvyatoji-bogorodici-v-davniy-ukrajinskiy-ikonografiji\\_n82378](https://risu.ua/vvedennya-u-hram-presvyatoji-bogorodici-v-davniy-ukrajinskiy-ikonografiji_n82378)
7. Федак-Гелитович М. *«Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад»)* в українській іконографії. (Опубліковано: 14.04.2021). URL: [https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji\\_n56051](https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051)
8. Поліщук Н. *Іконографія Успення Пресвятої Богородиці: бути в руках Божих*. (Опубліковано: 28.08.2015). URL: [https://risu.ua/ikonografiya-uspennya-presvyatoji-bogorodici-buti-v-rukah-bozhih\\_n75811](https://risu.ua/ikonografiya-uspennya-presvyatoji-bogorodici-buti-v-rukah-bozhih_n75811)

## REFERENCES

- Svientsitska, V., & Sydor, O. (1990). *A legacy of the ages. Ukrainian painting of the 14<sup>th</sup>—18<sup>th</sup> centuries in the museum collections of Lviv* (Рр. 7—19). Lviv [in Ukrainian].
- Ovsijchuk, V., & Kravych, D. (2000). *A story about the icon*. Lviv [in Ukrainian].
- Taranushchenko, S. (1994). *Ukrainian iconostasis. Notes of the Scientific Society named after Taras Shevchenko* (Vol. CCXXVII: works of the art history section). Lviv: the Scientific Society named after Taras Shevchenko [in Ukrainian].
- Melnyk, V. (1991). *The Church of the Descent of the Holy Spirit in Rohatyn*. Kyiv [in Ukrainian].
- Lozinski, W. (1960). *Right and Left. Customs in Red Ruthenia in the first half of the 17th century*. (Vol. 1). Cracow. [in Polish]
- Polishchuk, N. *The Entry of the Blessed Virgin Mary into the Temple in the ancient Ukrainian iconography*. (Published: 02.12.2016). Retrieved from: [https://risu.ua/vvedennya-u-hram-presvyatoji-bogorodici-v-davniy-ukrajinskiy-ikonografiji\\_n82378](https://risu.ua/vvedennya-u-hram-presvyatoji-bogorodici-v-davniy-ukrajinskiy-ikonografiji_n82378) [in Ukrainian].
- Fedak-Helytovych, M. *Resurrection (Descent into Hell) in the Ukrainian iconography*. (Published: 14.04.2021). Retrieved from: [https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji\\_n56051](https://risu.ua/voskresinnya-gospodnye-zishestya-v-ad-v-ukrajinskiy-ikonografiji_n56051) [in Ukrainian].
- Polishchuk, N. *Iconography of The Dormition of the Blessed Virgin Mary: to be in the hands of God*. (Published: 28.08.2015). Retrieved from: [https://risu.ua/ikonografiya-uspennya-presvyatoji-bogorodici-buti-v-rukah-bozhih\\_n75811](https://risu.ua/ikonografiya-uspennya-presvyatoji-bogorodici-buti-v-rukah-bozhih_n75811) [in Ukrainian].