

Оксана ТРИСКА  
*пошуковець,*  
*Інститут народознавства НАН України*

## **ІКОНОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІКОНИ НА СКЛІ**

Народне малярство на склі, поширене в Західній Україні з другої пол. XIX ст., належить до наслідувально-інтерпретаційного мистецтва. У матеріалах, що висвітлюють цей вид творчості, українські та польські вчені неодноразово торкались питань іконографії. Т. Северин стверджував, що для з'ясування тематики творів необхідно провести агіографічні (поширення культу того чи іншого святого в регіоні) та мистецтвознавчі розвідки, які полягали б у формуванні збірки всіх існуючих графічних зразків, доступних для відтворення [1, 85]. Це стало б основою фактологічного обґрунтування вибору народних майстрів.

У вітчизняних публікаціях знаходимо огляд іконографічного репертуару, який проведений, на основі виставок цього виду народної творчості [2; 3]. Слушно зауважував Г. Островський, що палітра сюжетів досить обмежена, «світ малярства на склі незвичайно живописний та своєрідний, проте не такий вже великий» [4, 250]. В. Свенціцька наголошувала, що певні теми — наприклад «Притча про багача та бідного Лазаря» — були популярні вже в літературі часів Київської Русі. У графічному варіанті це зображення з'явилося в «Учительському євангелії», виданому друкарнею Києво-Печерської Лаври в 1637 р. [5, 145]. Порівняльне співставлення із іконографією народної гравюри започаткувала О. Шпак, яка підтвердила поділ всіх творів на три цикли — христологічний, богородичний та агіографічний [6, 72]. На даний час актуальним постає глибше дослідження іконографічних варіантів, побудоване на залученні максимальної кількості збережених творів до аналізу.

З метою фіксування зображення, необхідного для швидко-го «серійного» виготовлення, майстри виконували образи за графічним взірцем, який підкладали під скло (шаблон-прорис або «підкладка») [7, 167]. При такому принципі виконання іконографія носить вторинний характер. У більшості випадків вона залежала від доступної у середовищі малярів графічної продукції для наслідування. Щоб зрозуміти та визначити іконографічні різновиди, насамперед, доцільно ознайомитись із розповсюдженими друкарськими відбитками.

На час появи малярства на склі народний дереворит вже мав столітню історію та сформовану художньо-образну систему [8, 63]. Він був попередником хатніх ікон, тому з появою нової техніки виконання часто слугував зразком. Деякі сюжети повністю перейшли в іконопис на склі. Так сталося із зображенням св. Варвари, яке виконували за лежайським дереворитом з першої пол. XIX ст., поширеним у Східній Польщі. Про це свідчить і розмір відбитка — 38,5x29,5 см, що відповідає більшості образів цієї тематики [9, 65].

На початку XIX ст. в Україні, як і в сусідніх країнах, були популярними не лише місцеві, але й здалека привезені гравюри та літографії [9, 24-25]. З другої пол. XVIII ст. в Австрії, Німеччині, Сілезії та Чехії працювали друкарні, які випускали одно- та багатосюжетні графічні твори на релігійну тематику. Їх швидко збували серед сільських мешканців за невелику ціну. Деякі сюжети виконували для українців [10, 227]. Збереглась кольорована літографія, розміром 35,6x27 см, видана у Відні («Drukert v.H.Gerchart Margarethen Grungefst. Nr. 32 Wien»), внизу якої — напис: «Праведний Лазар в гною лежить, а брат багач веселиться». Графічний видрук розмальований напівпрозорими яскравими кольорами — червоним, жовтим, зеленим, блакитним, які надають йому народного звучання. Ідентична композиція є і в малярстві на склі — на деяких іконах збігається навіть напис.

У колекції Івана Снігура міститься парна ілюмінована літографія (два графічні аркуші, вставлені в одну раму), надрукована в Сілезії. Збирач придбав її в одному із сіл Північної

Буковини. Обрамлена, під склом, вона виглядає як подвійний буковинський образ. На одному листі зображено дві іконографічні теми: «Ісус Христос та Іван Хреститель у дитячому віці» — у верхній частині та «Різдво Христове» — у нижній, на іншому поєднано чотири сюжети — св.Миколай, Марія Помочі (нім. Maria Hilf), Ченстоховська і Почаївська Богородиці.

Подібні графічні твори польські мистецтвознавці окреслюють терміном «ярмаркова графіка» [11, 204]. На ній відтворювали чудотворні ікони, святих-патронів тієї чи іншої місцевості, релігійні події. Видруки виконували різними техніками — це були ксилографури, літографії, хромолітографії, сталерити [12, 52]. Їх продавали, переважно, у місцях відпустів.

Прикладом поширення зображень чудотворних ікон можна вважати Богородицю Лежайську, поклоніння якій розпочалося 1608 р. [12, 47-58]. Після коронації образу в 1752 році з'явилися численні дереворити, що виконували народні майстри для прочан. У ХІХ ст. продавали різні графічні варіанти образів. Цей тип Богородиці був відомий на Гуцульщині та Покутті, саме тому його «запозичили» для іконопису на склі.

Тематично спадщину народного малярства на склі можна поділити на «богородичні», «господні» та «агіографічні» ікони — із зображеннями святих, особливо шанованих у регіоні.

Чільне місце посіли твори богородичного циклу. Із давніх часів зображення Богоматері належить до найпоширеніших в іконописі та книжковій мініатюрі. У ХVІ–ХVІІІ ст. його використовували у гравюрі, церковному шитві та гаптуванні, у середині ХІХ ст. воно стало головною темою хатніх ікон. У малярстві на склі Богородиця–Одигітрія (грец. Провідниця) — один із головних іконографічних типів. Це доколінне зображення Діви Марії із благословляючим маленьким Ісусом Христом на руках.

Малярі здебільшого зображали коронованих Богородицю та Ісуса — Царицю Небесну та Царя Слави. Таке подання, започатковане у книжковій гравюрі ХVІІ ст., пов'язане із наданням найсвятішим особам символів влади [13, 143]. Воно стало близьким для виконавців, тому що в народній уяві корона, очевидно,

була невід'ємним символом панування. Відомий лише один образ із с. Заболотів (Снятинського р-ну Івано-Франк. обл., Коломийський музей Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського), який представляє Богоматір на престолі без корони, що відповідає класичному типу Одигітрії. Богородицю без корони зображували ще біля Розп'яття та в сюжеті Різдва.

В образах 50-х р. XIX ст. Діву Марію малювали у червоному мафорії з жовтою облямівкою, який з часом почали розписувати квітами на золотому тлі. У верхніх кутах площини завжди розміщували херувимів або ангелів. Ісуса зображали з Євангелією або «державою» в руці.

Рідше зустрічаються ікони Богородиці Неустанної Помочі. Цей варіант з'явився у зв'язку з поширенням культу неустанного заступництва Богородиці [14, 32] і є єдиним типом зображення Одигітрії, на якому Ісус Христос повернений обличчям набік, що асоціюється з відстороненістю від реального буття.

Варто зазначити, що в народному малярстві на склі іконографія Богородиці збагатилась новим варіантом, невідомим у традиційному та церковному іконописі. Богородиця Годувальниця (Молококормилиця) була запозичена із західноєвропейської тематики та набула значного поширення в Карпатському регіоні. На більшості творів Ісус зображений сповитим немовлям, прикладеним до грудей Марії. Але насправді іконописці малювали українську молодицю, яка з любов'ю годує дитя. «Про її «українськість» свідчить одяг (вишита сорочка і уставки на рукавах), запеленане у «перинчик», запоясане крайкою Дитятко-Ісус, ...звисаюча аж до запліччя перемітка ... та коралі з хрестиком на шиї» [14, 34]. Таке земне трактування сюжету робило його зрозумілим та бажаним, а споконвічна тема материнства, втілена в образі Богородиці Годувальниці, була символічною.

Велику народною прихильністю користувався сюжет Богородиці Покрови, який в Україні має давні історичні корені та традицію вшанування. Ще за часів Козаччини свято Покрови набуло особливої популярності та національного забарвлення.

На Східній Україні були поширеними зображення Богородиці із старшинами та посполитими козаками [15, 59]. Саме відтоді почали малювати Покрову, наслідуючи італійський іконографічний тип «Мадонни Милосердя», який і перейшов у малярство на склі. Образи виконані за максимально спрощеною схемою — на них доколінне зображення Марії у квітчатому мафорії, під яким розміщені св. Миколай, апостоли Петро і Павло та двоє святих. Утім, ця версія часто видозмінювалась — інколи зображували трьох святих, інколи — лише св. Миколая або ангела. Поруч із Покровою, вгорі, малювали ангелів. Часто їх місця займали інші святі — наприклад, св. Юрій та св. Варвара. Але найбільш охоче малярі біля Покрови зображували сцену Благовіщення. Діва Марія представлена зі стрічкою на голові та з віночком у руках, символізуючи дівочу невинність.

У XVIII ст. набули поширення народні гравюри, темою яких було Коронування Марії [8, 75]. З часом їх використовувати як взірць до створення образів на склі. Над юною Марією Бог Отець та Ісус Христос тримають корону, на яку променіє з небес Святий Дух, у верхній частині зображені херувими. Це одна із небагатьох композицій, на якій постаті представлені в повний зріст. За подібним композиційним принципом зображували народні майстри і сцену Благовіщення, яка декілька разів з'являється самостійним сюжетом у буковинських творах. Центром стає Святий Дух, що посилає Божественне благословення на Діву Марію. Це, ймовірно, єдина композиція на склі, в якій подія відображена в умовному інтер'єрі — посередині стоїть столик із відкритою книгою та квітами в глечичку.

Лейтмотивом всього малярства на склі є Розп'яття з Пристоячими, яке виступає самостійним сюжетом та часто стає центром багатофігурних композицій. Упродовж століть воно було усталеним сакральним символом. Це зображення завершує церковні іконостаси, присутнє у каплицях, «фігурах» (придорожніх хрестах), на престольних розп'яттях, ручних різьблених хрестах, нагрудних хрестиках тощо [16, 208]. У XIX ст. ця тема органічно перейшла у малярство на склі. У ранніх творах Христос зображений на хресті без підніжжя,

вгорі із монограмою. Поруч розміщені Марія та Іоанн Богослов із похиленою головою та молитовно складеними руками.

В іншому варіанті цієї ж теми біля Розп'яття зображували ще Марію Магдалину та ангела з чашею. Вгорі традиційно розміщені сонце та місяць, над якими деколи витають два ангели. Стилiстично подiбне виконання знаходимо у мiд'єритi з Афону, 1851 р., за яким часто виконували iкони на склi в Румунiї [24, 115]).

В iконографiї Розп'яття вiдобразились рiзні мистецькi традицiї, поєднання яких проявилось вже в народному дереворiзi [8, 62]. У раннiх творах лик Христа представлений iз заплющеними очима, натомiсть у пiзнiших малювали Исуса з розплющеними очима. Розмiщення стiп (прибитi двома цвяхами) вказує на вплив схiдної християнської iконографiї, водночас терновий вiнок є елементом iз латинської традицiї.

iз сюжетiв празникового ряду в малярствi на склi представлене «Рiздво Христове». Упродовж столiть ця подiя мала рiзні iконографiчнi наголоси — в iконах XV–XVIII ст., за давньою вiзантiйською схемою, центром композицiї була Богородиця, у гравюрах, починаючи iз XVI ст., з'являється сюжетна лiнiя поклонiння Христовi, в якiй увага зосереджена на новонародженому Дитятi. Як наслiдок, до Рiздва приєднується сюжет поклонiння пастирiв [13, 215]. Таке трактування лежить в основi поширених зображень на склi — сповите Дитя розмiщене в центрi, поруч у поклонi «триє царi» та Богоматiр iз Йосипом Обручником, над немовлям — два ангели, якi iнколи тримають стрiчку iз написом «Боже народження Исуса».

Сюжет Новозавiтної Трiйцi (без Коронування Богородицi) вiдомий лише у кількох варiантах. Образ iз нiмецьким написом «Die Heilige Dreieinigkeit» (Свята Трiйця, Коломийський музей Гуцульщини та Покуття iм. Й. Кобринського) вирiзняється незвично точним наслiдуванням гравюри-шаблону. Майстер намагався вiдтворити всi деталi графiчного зразка, якi йому потiм не вдалось гармонiйно поєднати iз кiтковими мотивами. Напевно, це була, одна iз перших спроб освоїти нову вiдмiну iконографiї, яка все ж не набула поширення.

Зображення «Св. Йосипа з Дитям» нетипове для української іконографії. Воно часто трапляється у групі західного малярства на склі [20, 115] і не притаманне для групи східного напрямку, до якої належать твори, виконані в країнах із переважачим православ'ям — Україні, Румунії, Сербії, Хорватії [18, 19-34].

Образ Христа-Пантократора у народному малярстві на склі з'являвся лише іноді. Церковні ікони цієї тематики, поряд із Богородицею Одигітрією, займали чільні місця іконостасів, натомість у хатніх іконах Західної України сюжет не був поширеним. Збереглося декілька творів неканонічної іконографії — Христос із «державою», розміщений поряд із святими Миколаєм та Варварою.

Серед господньої тематики вирізняється твір з колекції Ярослава Мотики. Він виконаний, очевидно, за композицією західного зразка «Серце Ісуса», про що свідчить розміщення рук Спасителя. Народний майстер винахідливо потрактував серце, зобразивши його у вигляді червоної троянди («ружі»).

Сюжет «Ісус Христос та Іван Хреститель — діти» фігурує у малярстві на склі всіх європейських країн [11, 207-210]. На Покутті виконували і парні зображення, згідно з літографією, і одинарні — Іван Хреститель з баранчиком або Ісус Христос із «державою». Ця тема не властива для української іконографії, вона ілюструє поширення західних впливів через тиражовану графічну продукцію.

«Страшний суд» та «Притча про багача та бідного Лазаря» стоять осторонь тематичних циклів. Ці сюжети торкалися тем, які хвилюють просту людину: грішного життя, покарання за нього, соціальної нерівності. «Народні художники, що писали переважно «страшносудні картини», всю увагу зосереджують не на канонічній частині, а на зображенні грішників та покарань за гріхи...» [29, 285]. У народному іконописі на склі цей сюжет також не втілений згідно церковної іконографії. В центрі зображена постать архангела Михаїла з терезами, над ним розміщені ангельський хор та Новозавітна Трійця. Якщо в церковних іконах були детально вимальовані сцени в пеклі,

в раю — то на склі вони схематичні, умовні. Таке трактування ставало знаковим, символічним. На сьогодні відомі лише сім образів цього сюжету.

Як було зазначено вище, «Притча про багача та бідного Лазаря» виконувалась за віденською літографією, стилістика якої вказує на призначення для простого люду. У нижній частині зображений Лазар, який асоціюється з Ісусом Христом (у сюжеті Гробу Господнього [20, іл.47]), у верхній — представлений бенкет у багача, який вражає поєднанням вигадливих деталей одягу.

До агіографічного циклу належать численні образи із зображеннями святих, яким у народі приписували «заступницьку», «оберігаючу» силу. Святий Миколай за популярністю поступався лише Богородиці та Ісусу Христу. Його вшанування набуло особливої образності в українському народному сакральному мистецтві — в іконах з клеймами, у кам'яній та дерев'яній скульптурі [16, 147]. У XVII – XVIII ст. з'явилися гравюри, за якими почали виконувати хатні образи на дереві та полотні. На них св. Миколая зображували поряд з Розп'яттям та Богородицею [21, 211]. Така композиційна схема перейшла і в малярство на склі. Але найчастіше святого малювали за звичною церковною іконографією — це доколінне, деколи поясне фронтальне зображення, із хрещатим омофором у митрі. Св. Угодник в одній руці тримає Євангелію та другою, благословляючим жестом, звертається до пастви.

Рідкісним є зображення святого у повний зріст, у мальованому обрамленні, що імітує церковну ікону. Воно походить із Калущини (Національний музей у Львові ім. А. Шептицького) та виконане за лемківським дереворитом.

Юрій Змієборець також належить до найбільш шанованих святих. В Україні він віддавна асоціюється з образом національного героя, що став на захист добра та справедливості. В зображеннях домінує фольклорне трактування події — непереможний лицар рятує приречену на смерть царівну. Особливою простотою та наївністю відзначався образ святого в дереворитах [8, 81] та церковних іконах народного письма. У малярстві



на склі Юрій Змієборець на здибленому білому коні перемагає змія. Гуцульський письменник-аматор Онуфрій Манчук так описав ікону святого: «Сидит собі молодечьок дес так у двацїт і штири роки на шкапети у такїй чяці, ек бувало нашї гусари носили, й буком ещчїрці у зуби тичет» [22, 14]. Цей опис є достеменною характеристикою Юрія, відтвореного на склі.

Серед жіночих постатей святих поширення набули Варвара, Параскева та Катерина. Св. Варвара посїдає особливе місце у пантеонї «заступницьких» образів. Її шанували як покровительку жіноцтва та малювали пишногрудою, багато та винахідливо одягненою молодлицею, гордий вираз якої був уособленням чеснот та достоїнств. Побутувало доколїнне зображення святої, в руках вона тримає атрибути мучеництва — чашу та меч, інколи чашу та пальмову гїлку. Як вже згадувалось, бїльшїсть ікон на склі виконано, ймовїрно, за лежайським дереворитом з першої половини ХІХ столїття. Де-кїлька образів відтворюють іншу іконографїчну схему — св. Варвара стоїть ледь схиливши голову, в плащї-накидцї поверх простої сукні, несучи покору та скромнїсть.

Свята Параскева найчастїше фігурує у композицїях поряд із св. Миколаєм, Варварою, Василїєм. Її шанували як покровительку прядїння, ткацтва та родинного добробуту [16, 176].

Образ св. Іллі у малярствї на склі справляє казкове та феєричне враження — яскравою кольоровою дорогою в небо піднімається колїсниця зі святим, запряжена бїлими крилатими кїньми, якими править ангел. Поява цього сюжету невипадкова. Ілля — один із найшанованїших старозавїтних пророкїв, у народї його прирївнювали до язичницького бога Перуна. Вважали, що він охороняє худобу, насилає дощ, у нього просили заступництва під час лїтнїх стихїй [23, 65]. Схожа тематика була поширена у Румунїї, проте там святого малювали у вогнянїй колїсницї, запряженїй червоними крилатими кїньми, з якої він посилає плащ своєму учневі — пророковї Єлїсею [24, 56-59].

До репертуару народних малярїв належала також тема Трьох Святителїв. Упродовж столїть іконографїя Отцїв церкви залишалася незмїнною. Зображення Василїя Великого,

Григорія Богослова та Іоанна Златоуста, започатковане у гравюрах стрятинського «Службника» (1604) [25, 33], використовували як зразок для церковних ікон. Воно знайшло також своє продовження і в образах на склі.

Апостолів Петра і Павла зображували в парі, на повний зріст із символами в руках — ключами та мечем. На тлі — трибанна церква, спрощений рисунок якої нагадує зображення на гуцульських кахлях. Зберігся народний дереворит із Плазова, побудований за подібною композиційною схемою з тією відмінністю, що апостоли представлені у три чверті, в одязі із домінантою барокового орнаменту. Примітно, що всі образи на склі виконані за графічним підкладом із яскраво вираженими ознаками народного примітиву — перебільшеними пропорціями ликів, рук, схематичністю подання.

Серед збережених артефактів несподівано з'являється постать Івана Непомука, запозичена із західної іконографії (на деяких образах напис «Sw. Iwan»). Іван (Ян) Непомук (1345-1393) був канонізований 1729 р., його вважають патроном Чеської землі, священників, проповідників, млинарів [26, 26].

У Галичині святий був особливо шанований у Бучачі, що на Тернопільщині. У 1751 р. скульптуру Івана Непомука роботи І. Пінзеля встановили на в'їзді до міста. Напис польською мовою свідчив, що йому приписували заступницьку силу: «Патроне доброї слави, опікуне подорожуючих, борони мене і місто від різних випадків». У ХІХ ст. цей образ з'явився у меморіальній скульптурі [28], а згодом — і в малярстві на склі. На іконах Іван Непомук представлений у католицькій митрі, сутані, поверх якої зображена розшита квітами безрукавка. В руках він тримає пальмову гілку та хрест, який майстри малювали по-різному, інколи це «пілава» — трираменний хрест із одним півраменом, що належав до геральдики роду Потоцьких [27, 49; 96]. Поява святого в Галичині стала яскравим зразком тематичного запозичення, яке виникло на ґрунті сусідніх мистецьких впливів.

У буковинських творах улюбленим сюжетом було «Воздвиження Чесного Хреста». В народі Константин та Олена не

наділені заступництвом, їх особливо поважали через легендарну подію віднайдення хреста царицею Оленою. Ця тема часто зустрічається у румунських іконах, з яких, очевидно, і була запозичена майстрами. Графічним зразком слугував мід'єрит, надрукований в Афоні. Малярі акцентували увагу на мотиві розквітлого хреста, який ставав декоративним та композиційним центром.

Іконографія народного малярства на склі вирізняється неканонічним поданням. Якщо церковні зображення мали відповідати приписам, викладеним в ермініях, то ікони, призначені для оселі відзначались вільнішим ставленням до канону [13, 87]. Слушно зауважував П. Жолтовський, що для українського селянства був характерним світогляд, далекий від канонічного церковного християнства [29, 283]. У церквах Карпатського регіону переважали ікони народного письма, між ними та образами на склі прослідковується закономірний зв'язок. Спрощена церковна іконографія знаходить своє продовження у наївному трактуванні сюжетів, виконаних на склі. Власне його подання є ключовим моментом розуміння і сприйняття ікони. Попри дещо «обмежену» сюжетну лінію, іконографія творів вирізнялася варіативністю та композиційним різноманіттям. Малярі, засвоївши певне зображення-схему, творили образи за власним уявленням — вони довільно співставляли різні теми на одному склі. Це процес формування «народної» іконографії, яка заслуговує на окреме дослідження.

Тематичний вибір образів на склі відображав релігійні переконання та смаки мешканців. Вони формувались у руслі місцевих традицій та під впливом поширеної в регіоні друкованої продукції. Входження Західної України до Австро-Угорщини сприяло розповсюдженню європейських зразків, які приносили на українські терени західні мистецькі тенденції. «Іван Непомук», «Богородиця Одігітрія Лежайська», «Богородиця Годувальниця», «Ісус Христос та Іван Хреститель — діти» слугують зразками адаптації запозичених композиційних схем на Буковині, Гуцульщині Покутті. Водночас іконографія традиційно українських тем містить також певні елементи

із католицької традиції, наприклад, атрибути коронування у Богородиці та Ісуса.

Проведений огляд дозволяє встановити чіткий перелік сюжетів, відтворюваних народними майстрами. Найповніше представлений Богородичний цикл — це «Богородиця Одигітрія», «Богородиця Неустанної Помочі», «Богородиця Лежайська», «Покрова», «Богородиця Годувальниця», «Коронування Марії». Значно менше уваги приділяли виконавці образу Ісуса Христа. Господній цикл поступається попередньому і за чисельністю тем («Ісус Христос та Іван Хреститель — діти», «Св. Трійця», «Розп'яття», «Христос Пантократор») і за кількістю збережених артефактів. Особливого значення автори надавали Розп'яттю, яке вони зображували не лише із Присяжними, але і самостійно, поєднуючи навколо нього інші сюжети.

Улюблені в народі святі-патрони творили певний «регіональний» пантеон, дещо відмінний у кожній місцевості. Якщо всюди були особливо шанованими св. Миколай, св. Юрій, св. Варвара, то на Буковині цей ряд доповнюють ще св. Василій, св. Параскева, св. Катерина, архангел Михаїл та св. Ілля.

Іконографія народного малярства на склі функціонувала в чітких сюжетних «межах» і лише зрідка з'являються образи, доповнені новими темами — наприклад, «Гріб Господній», «Іван Хреститель — Ангел пустелі», «Св. Іван Воїн», «Мироносиця Марія Магдалина». Постійність майстрів у виборі сюжетів, схвалена та підтримувана покупцями, сприяла формуванню цілого ряду святих — «символів», признаних та зрозумілих у регіоні.

1. *Seweryn T.* Polskie malarstwo ludowe.— Kraków, 1937.
2. *Откович В.* Живопис на склі — традиції та сучасність: Каталог виставки.— Львів, 1988.
3. *Свєнціцька В.* Малювання на склі // Каталог виставки з фондів Музею та збірок львівських колекціонерів.— Львів, 1990.
4. *Островский Г.* Украинская народная живопись на стекле // Панорама искусств.— 1982.— №5. — С.246-255.
5. *Свєнціцька В.* Осяйні барви «червоних образів» Гуцульщини // Дзвін.— 1990. —

- № 12.— С.142-146.
6. *Шпак О.* Народна гравюра та ікона на склі // Мистецтвознавство '03.— Львів, 2004.— С.63-76.
  7. *Логвин Г.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — Київ, 1968.
  8. *Шпак О.* Українська народна гравюра XVII–XIX століть — Львів, 2006.
  9. *Blachowski A.* Malarstwo na szkle.— Lublin, Torun, 2004.
  10. *Pienkowska H.* Biedny Lazarz z Orawy // Granice sztuki.— Warszawa, 1972.— S.227-233.
  11. *Reinffuss R.* Dewocyjna grafika jarmarczna jako źródło inspiracji dla malarstwa ludowego // Granice sztuki.— Warszawa, 1972.— S.203-217.
  12. *Jacher-Tyszkowa A.* Drzeworyty Leżajskie i ich rodowód // Polska sztuka ludowa. — 1987.— № 1-4.— S.47-58.
  13. *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття.— Київ, 2003.
  14. *Гречко І.* Іконографія Богородиці в гуцульській іконі на склі // Київська церква.— 1999. — № 2-3.— С.39-43.
  15. Шедври Українського іконопису XII – XIX ст.— Київ, 1999.
  16. Словник українського сакрального мистецтва.— Львів, 2006.
  17. *Grabowski J.* Ludowe malarstwo na szkle.— Wrocław, 1968.
  18. *Lippoczy N.* „Semper sitio” // Polska sztuka ludowa.— 1975. — № 1-2, S.19- 34.
  19. *Шухевич В.* Гуцульщина: Репринтне відтворення видання 1899 року.— Верховина, 1997.
  20. *Grabowski J.* Ludowe malarstwo na szkle.— Wrocław, 1968.
  21. *Тріска О.* Буковинська народна ікона на склі із львівських приватних збірок // Українська греко-католицька церква та релігійне мистецтво.— Львів, 2006.— С. 210-215.
  22. *Манчук О.* Жьиб'ївські новелі.— Боффало, 1992.
  23. *Гнатюк В.* Нарис української міфології.— Львів, 2000.
  24. *Fabritius R., Nentwig J.* Hinterglasikonen. Museumschriften der Diözese Würzburg.— 2003.
  25. *Свєнціцька В., Сидір О.* Спадщина віків.— Львів, 1990.
  26. *Kubečková I., Lenderova Z.* Lidove podmalby.— Praha, 1995.
  27. *Barącz S.* Pamiątki buczackie.— 1882.
  28. Польові матеріали Юркевича Ю. С. Лішня, с. Монастирок Лішнянський Дрогобицького р-ну Львівської обл.
  29. *Жолтовський П.* Український живопис XVII – XVIII століття.— Київ, 1978.

*Oksana Triska*

Postgraduate Researcher  
The Ethnology Institute, NAS.

### **The Iconography of Folk Painting on Glass**

The article bring review of iconographical repertory of folk icons on glass sheets spread in Bukovina, Hutsul land and Pokutia

at the second half of XIX and the first third of XX cc. According to their themes the works are divided into Our Lady's, Lord's and hagiographical ones. The creations had been painted after graphical examples or patterns, designed by craftsmen especially for this aim.