

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 046; 7.041.6

Роксолана Косів

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ У ТВОРЧОСТІ РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ 1680–1740-Х РОКІВ

*У статті розглянуто сцени Покрову Богородиці та Богородиці Матері Милосердя у творчості майстрів з містечка Риботичі біля Перемишля (Надсяння, тепер – Польща), які були активними у 1680–1740-х рр. Простежено, що обидва варіанти мали однакове поширення на іконах цих майстрів. Образ Богородиці Матері Милосердя відомий також на церковних хоругвах. Більшу увагу відведено персонажам нижнього ярусу сцени, в чиїх образах представлено реалії тогочасного суспільства.*

**Ключові слова:** іконографія, ікона, сцени Покрову Богородиці, риботицький осередок церковного мистецтва 1680–1740-х рр.

Роксолана Косив

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИКОНОГРАФИИ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РЫБОТИЦКИХ МАСТЕРОВ 1680–1740-Х ГОДОВ

*В статье рассмотрены сцены Покрова Богородицы и Богородицы Матери Милосердия в творчестве мастеров из города Рыботичи около Перемишля (Надсянье, теперь – Польша), которые были активными в 1680–1740-х гг. Прослежено, что оба варианта имели одинаковое распространение на иконах этих мастеров. Образ Богородицы Матери Милосердия известный также на церковных хоругвах. Больше внимание отведено персонажам нижнего яруса сцены, в чьих образах представлены реалии тогдашнего общества.*

**Ключевые слова:** иконография, икона, сцены Покрова Богородицы, риботицький центр церковного искусства 1680–1740-х гг.

Roksolana Kosiv

## PROTECTION OF THE VIRGIN MARY ICONOGRAPHY INTERPRETATION ON THE 1680–1740 WORKS OF RYBOTYCHI MASTERS

*The article deals with the scenes of the Protection of the Virgin Mary and the Virgin Mary Mother of Mercy painted by the masters from the town of Rybotychi near Przemyśl. The Rybotychi iconpainting center was active mostly in the 1680–1740's. It was traced that both scenes were quite popular among these masters. The image of the Virgin Mary Mother of Mercy is also known on church banners. They introduced the Protection of the Virgin Mary scene to the feast tier of the iconostasis,*

where it replaced one of the 12 major holidays of the church year. More attention is paid to the characters on the icons' lower tier, whose images represent social realities of the time.

It is important to note that at the time of the Rybotychi masters, a separate Akathist for the Protection of the Mother of God developed, where the intercession of the Virgin Mary over the faithful is sung in the context of the vision of St. Andrew the Blessed Fool-for-Christ. There is a manuscript of the Akathists of the 17-th century from the monastery church of St. Onuphrii in the neighboring to Rybotychi Posada Rybotytska (the collection of the Andriy Sheptytsky National Museum in Lviv), which includes, besides the traditional Akathists of Christ and the Virgin, also the Akathist to the Virgin's Protection.

On some icons of the Rybotychi masters we can trace the combination of iconography of the Protection of the Virgin and the Virgin Mary Mother of Mercy. Such a combination happens in the works of the iconpainters who were active at that time in Lemko and Boyko region.

The Rybotychi masters painted the image of the Virgin Mary Mother of Mercy in the version of All the Suffering Virgin. This iconography was especially popular among the Ukrainian masters who worked in the Boyko and Lemko region and Transcarpathia in the second half of the 17-th – the first half of the 18-th century. On the icons of the Virgin Mary Mother of Mercy by the Rybotychi masters the composition emphasizes on people of various society levels and those in special needs: from cripples, those who could not walk lying on their beds, elders, orphans and those in despair, prisoners to persons in power: archbishops and a king, which emphasizes that before God all are equal “kings and the poor”.

The Rybotychi masters used a compositional scheme, known from the older Ukrainian iconpainters of this region, where people were depicted in two groups on both sides of the Virgin. In this iconography, there were usually white ribbons with the inscriptions of prayers to the Virgin, which were partly taken from the Prayer service to the Mother of God and Akathist to the Virgin's Protection, but the Rybotychi masters rarely used such ribbons. On the older icons from the 1680–1700's, the figure of the archbishop in liturgical vestment dominate on the foreground, which obviously represents the hierarch of the Przemyśl diocese. His image, however, was not endowed with individual portraiture, unlike the secular ruler.

On some icons, the secular ruler has the features of king Jan III Sobieski (1674–1696), who was a patron of art, a patron of some Basilian monasteries and active promoter of the Ukrainian (Rus') Orthodox Church union with the Roman Church. (Under his rule Innokentiy Vynnytsky bishop of the Przemyśl diocese signed the union in 1691). On some icons we see the king or a royal couple depicted in the clothes of the time, which is also the source for the works dating.

In the scene of the Protection of the Virgin Mary on the works of Rybotychi masters, the emphasis is placed on persons of the lower tier, which are larger than the Virgin in the upper one. There are no people with special needs, and the key figures of the Earthly Church are the king and the high priest. This tendency characterizes the Ukrainian iconography of the Protection of the Virgin Mary of that time.

**Keywords:** iconography, icon, scenes of the Protection of the Virgin Mary, 1680–1740 Rybotychi center of church art.

Покров Богородиці належить до сцен, які в XVII–XVIII ст. мали важливе значення в розвитку українського іконопису. Покрова тоді стала неофіційним національним святом, святом козацького війська. На честь Покрову Богородиці було посвячено всі січові церкви. Сцена Покрову Богородиці уособлює ідею християнського розуміння Церкви. У верхньому ярусі композиції зображено Церкву небесну, в нижньому – Церкву земну, над якою має заступництво Богородиця зі святими.

В окресленому періоді розвиваються різні варіанти сцени Покрову Богородиці, а також появляється новий для української іконографії образ Богородиці Матері Милосердя, запозичений з латинського мистецтва. Поширення різних варіантів сцени Покрову Богородиці та образу Богородиці Матері Милосердя спостерігаємо на всій території українських земель. Утім, у цій іконографії бачимо також деталі, що характеризують мистецтво певного регіону чи малярського осередку. В цьому контексті розглянемо відображення сцени Покрову Богородиці

у творчості риботицьких майстрів-іконописців, які працювали для західноукраїнських церков регіонів Лемківщини та Бойківщини, і звернемо увагу на трактування персонажів нижнього ярусу, які представляють земну Церкву. До уваги взяті традиційний для українського мистецтва сюжет Покрову Богородиці й новий образ Богородиці Матері Милосердя.

Зазначимо, що у період, коли працювали риботицькі майстри, розвивався окремий Акафіст Покрову Богородиці, де оспівано заступництво Богородиці над вірними у контексті видіння Андрія Юродивого. Зокрема, у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) є рукописний примірник Акафістів XVII ст. з монастирської церкви св. Онуфрія в сусідній до Риботич Посаді Риботицькій, що охоплює крім традиційних Акафістів Христу та Богородиці, й Акафіст Покрову Богородиці.

Дослідженню сцени Покрову Богородиці в українському мистецтві присвячено чимало праць, у яких розглянуто її генезу, окремі ікони чи групи пам'яток певного періоду. Найбільше уваги найдавнішим творам XIV–XVI ст. приділено у статтях В. Александровича [1–3] і В. Пуцка [8]. Окремі праці присвячені образу Богородиці Матері Милосердя автора даної статті [4–5] та М. Гембарович [10]. Розглянуте також значення свята Покрову Богородиці в середовищі запорізького війська – у монографії І. Лимана [6] та в статті М. Сарма-Соколовського [9]. Втім, як і більшість образів та сцен українського сакрального мистецтва, комплексного вивчення української іконографії Покрову Богородиці з урахуванням різних її варіантів, специфіки розвитку, відображення локальних історичних особливостей здійснено не було. Нагадаємо, що свято та сцена Покрову Богородиці появилися в культурі Київської Русі орієнтовно наприкінці XII ст. У візантійському середовищі вони не відомі.

Мета статті – розглянути особливості трактування сцени Покрову Богородиці, зокрема, осіб у нижньому ярусі, у творчості риботицьких майстрів-іконописців 1680–1740-х років.

Сюжет Покрову Богородиці риботицькі майстри представляли у двох візріцях: традиційному, з Романом Солодкоспівцем і Андрієм Юродивим, що, як відзначено, відомий із княжого часу, та новому в українському іконописі XVII ст. образі Богородиці Матері Милосердя з плащем опіки, під яким зображені люди різного суспільного стану та потреб. На прикладі збережених творів можна сказати, що обидва образи мали однакове поширення на іконах цих майстрів 1680–1740-х рр. На церковних хоругвах та двобічних іконах риботицькі майстри представляли образ Богородиці Матері Милосердя. Натомість сцену Покрову Богородиці вводили до празникового ярусу іконостаса, де вона заміщала одне з 12 великих свят церковного року. На прикладі вибраних ікон майстрів цього осередку простежимо варіанти та особливості іконографії Покрову Богородиці й Богородиці Матері Милосердя, що доповнить уявлення про їхній розвиток в українському мистецтві та виявить локальні особливості трактування обох сюжетів.

Одна з давніших збережених ікон Покрову Богородиці з Романом Солодкоспівцем, що має риси почерку риботицьких майстрів 1680-х рр., походить із церкви в Сушиці Великій на Старосамбірщині (Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. Климентія Шептицького). На іконі, що характерно для української іконографії Покрову того часу, персонажі нижнього ярусу масштабно більші, ніж Богородиця зі святими у другому ярусі. Примітно те, що на цій іконі Богородиця тримає білий покров у руках, але ангели такий самий покров тримають також над нею. Тут в одній іконі поєднано два візріці іконографії Покрову Богородиці: давніший, коли тканину-покров тримають ангели, та пізніший, коли Богородиця тримає покров сама [4, с. 41–49]. У нижньому ярусі бачимо в лівій групі осіб монахів, серед них на передньому плані сивобородий чернець у архиєрейській мантиї з чотками в руці. Його постать на іконі, очевидно, не випадкова, бо у Сушиці Великій, звідки походить ікона, був монастир Вознесіння Господнього (заснований 1650 р., скасований 1753 р.). Таким чином, припускаємо, що ікона належала монастирській церкві. Ближче до Романа Солодкоспівця зображений патріарх, який тут з німбом. Навпроти, також із німбом, – св. Андрій Юродивий, який вказує юнакові Епіфанію на Богородицю. Короля на цій іконі немає. Тим часом на іконі Покрову кінця XVII ст., що у збірці Національного музею в Кракові (походження твору невідоме; більшість ікон колекції цього музею надійшли з українських церков Перемиської єпархії) внизу в лівій частині композиції за архиєреєм зображені тогочасний король Ян

Собеський (1674–1696) та його дружина Марисенька, обоє з коронами. Король із берлом, лівою (!) рукою тримається за руків'я шаблі, у традиційному шляхецькому вбранні: кунтуші та підперезаному жупані. Королева виділяється прикрасами: коралями, кульчиками, браслетами й елементами вбрання, особливо білими черевичками на підборах. Персонажі нижнього ярусу більші, ніж Богородиця зі святими, котрі підписані як “лик апостольський” та “лик пророчий” у верхньому ярусі. Богородиця з ангелами та святими зображена на золотому тлі на хмарині, як у сцені Успіння в епізоді її вознесення на небо.

На іконі 1710-х рр. (походження невідоме) зі збірки Історичного музею у Сяноку представлено короля, одягненого за тогочасною французькою модою. Він у перуці з довгими кучерями, з короткими вусиками з піднятими кутиками, у жабо, короткому кафтані й штанах до колін, білих панчохах і черевиках із прикрасою, на підборах. У шляхецькому вбранні на цій іконі зображено юнака Епіфанія, до котрого звертається св. Андрій Юродивий, що є унікальною деталлю. Іконографія правителів, окрім відображення історичних реалій, слугує підставою для датування творів. Французька мода стала популярною серед правлячої еліти тодішньої Речі Посполитої у XVIII ст. Приблизно таку ж іконографію має ікона 1707 р. з Перемищини (Національний музей Перемиської землі в Перемишлі). Король тут без вусів, але з довгими темними кучерями та у митроподібній короні, з білими рукавичками в руці (на той час королем Речі Посполитої був Станіслав Лещинський (1704–1711)). За королем на цій іконі зображені воїни. Незвичною деталлю для сцени Покрову є два диякони зі свічками обабіч св. Романа Солодкоспівця. Їхні фігури набагато менші, ніж інші персонажі цього ярусу. Таке розміщення дияконів більш характерне для іконографії Воздвиження Чесного Хреста, де їх зображали обабіч патріарха. Святих у верхньому ярусі на обох іконах немає. Тим часом на іконі Покрову Богородиці 1720–1730-х рр., що у збірці Музею народної архітектури в Сяноку, вгорі зображено два яруси: один зі святими (апостолами у лівій частині та пророками – у правій), другий – з ангелами на хмарах.

На деяких іконах стилістики риботицьких майстрів бачимо поєднання елементів іконографії Покрову Богородиці та Богородиці Матері Милосердя. Так, на іконі з церкви в Рудавці (Музей-Замок у Ланцуті) у нижньому ярусі намальовано св. Романа Солодкоспівця й Андрія Юродивого, котрий вказує на Марію, у верхньому – Богородицю, яка стоїть на молодому серповидному місяці, з обох боків два невеликі ангели відгортають поли її плаща над вірними. Таке поєднання традиційного варіанта із західноєвропейським образом Богородиці з плащем опіки інколи трапляється у творчості майстрів, які працювали у тому часі на Лемківщині та Бойківщині. Подібний приклад бачимо на іконі Покрову 1681–1691 рр. з церкви у Лопушанці Лехновій, котру пов'язуємо з майстром Яковом з містечка Лісько (НМЛ).

Образ Богородиці Матері Милосердя, що активно розвивав в українському іконописі другої половини XVII ст. риботицькі майстри малювали у варіанті Всіх Страждущих. Цей варіант був особливо популярний у середовищі українських майстрів, які працювали на Бойківщині, Лемківщині й Закарпатті у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. Очевидно, це зумовлено також симпатією до цього взірця місцевих вірних. Особливістю цього варіанта є те, що двома групами зліва і справа під плащем Марії зображено людей різного суспільного стану та потреб, у тому числі осіб з особливими потребами: калік, лежачих хворих, старців, а також сиріт і тих, хто у відчаї, в ув'язненні. Зазвичай у цій іконографії уміщували білі стрічки з написами моління вірних до Богородиці, що були взяті в основному із Молебню до Богоматері, але риботицькі майстри ці стрічки з написами малювали рідко. Постаць Богородиці у такій іконографії набагато більша, ніж фігури пристоячих. Св. Романа Солодкоспівця, Андрея Юродивого та Епіфанія у цій сцені немає.

На українських іконах цієї іконографії віднаходимо різні назви, що є, переважно, епітетами Богородиці: “Всім Скорботним Радість”, “Богородиця Заступниця”, “Покров Богородиці”. Перший епітет безпосередньо запозичений з відомої богородичної стихири, що входить до Октоїха, Мінеї та Молебню до Богородиці. Означення “Мати Милосердя” (з лат. – Misericordia), яке ми використовуємо, на досліджуваних іконах не трапляється, воно є радше науковим окресленням цієї іконографії, що відрізняє її від традиційного Покрову Богородиці з Романом Солодкоспівцем.

Особливо емоційно вирішено образ Богородиці Матері Милосердя на одному боці двобічної ікони кінця XVII – початку XVIII ст., що надійшла до НМЛ 1954 р. з розформованого музею “Бойківщина” у Самборі. Пам’ятка, імовірно, походить із Самбірщини або навколишніх територій. На звороті ікони цілофігурне зображення св. Миколая. Таке поєднання зображень було поширеним на церковних хоругвах та двобічних іконах стилістики майстрів з Риботич. Єпископ Миколай був, як відомо, найшанованішим святим серед українських вірних і заступником у різних потребах та нещастях.

На іконі привертає увагу уклад пристоячих, особливо у лівій частині композиції. На передньому плані бачимо напівоголеного чоловіка, котрий благально склав руки у молитві. У нього підняте волосся, що передає особливий відчай та безнадію, яка спіткала цю людину (такий образ з підписом бачимо на інших іконах цього взірця). За ним ліворуч – каліка без ноги на милиці з кривавою раною на плечі. В куті лежить старий німецький сивий чоловік, вище за ним стоїть згорблена бабуся з виразом смутку на обличчі, яка руками опирається на палицю. Справа від неї убогий чоловік у пов’язці на стегнах з рясними сльозами на лиці, вище – засмучений старець у капелюсі, біля нього плаче закований у кайдани юнак з ланцюгом і замком на шиї, ближче біля Богородиці зображені два воїни у латах та шоломах. Над цими вірними представлені дівчата у віночках з коралями на шиї, старець, чоловіки, жінка у білій намітці, яка хустиною витирає сльози. Перед Богородицею намальований оголений чоловік без ніг, з тримачем для відштовхування на візочку в лівій руці. У правій групі вірних на передньому плані сивий архиєрей у повному літургійному вбранні, біля нього ще один святий у чорній архиєрейській мантиї зі скрижалями, поверх якої одягнутий омофор, у митрі з жезлом в руці. За архиєреями намальований середнього віку чоловік з темними вусами у кунтуші та невеликій тризубій короні на голові. Його образ нагадує портрети короля Яна III Собеського. Архиєреї на іконі потрактовані доволі умовно без індивідуальних портретних рис. Справа, на краю композиції, поруч із королем намальована черниця, вище – чоловіки різного віку. Такий уклад пристоячих був типовим для ікон цього взірця другої половини XVII ст., у XVIII ст. все частіше на передньому плані малювали королівську пару.

На давніших іконах майстри акцентували на особах архиєреїв, що підкреслює важливе значення Церкви у житті тогочасного українського населення. Описану іконографію має також ікона кінця XVII ст. з Музею-Замку в Ланцуті (походження невідоме). Виділяється ця пам’ятка тим, що архиєрей, зображений у повному літургійному вбранні на передньому плані у правій групі вірних, має німб. Поруч з ним ще один архиєрей у мантиї з митрою, без німба. За ними видніється постать короля в короні. Німб в архиєрея на іконах цього взірця є рідкісною деталлю. Такий приклад також віднаходимо на іконі з церкви в Катині на Старосамбірщині (приватна колекція), де з німбами патріарх та король.

“Повну” версію Богородиці Матері Милосердя зі стрічками з написами молінь має двобічна ікона кінця XVII – початку XVIII ст. з церкви у Берегах (на звороті – Страшний суд; Музей народної архітектури в Сяноку). Окремі написи на стрічках перегукуються зі словами Акафісту Покрову Богородиці, зокрема, з молитви константинопольського патріарха Філотія, що уміщена наприкінці. В іконі втрачена більша частина авторського малярства, але окремі написи можна прочитати. У лівій частині ікони читаємо: “путником наставнице”, “дівам чистота”, “блудником покаяніє”, “воином побідо”, “всім нам спасеніє”, “юним мудрое наказаніє”, “сліпим руковожденіє”, “обидимим ізбавленіє”, “хромим [...]”, “сиротам питательница”, “[...] хожденіє”. У правій групі, де архиєреї та король, написано: “святителем удобреніє”, “архиєреем благоліпіє”, “на враги побіда”, “постником кріпости”, “плавающим [...]”. У композиції цієї ікони під руками Богородиці зображені подорожуючі з посохами та мореплавці на кораблі. Ці деталі зображення відомі на іконах інших майстрів, які працювали на Бойківщині, однак у спадщині риботицьких майстрів трапляються рідко. Наведені написи також типові для ікон цього взірця, однак ми не зафіксували на інших пам’ятках напису, що стосується покаяння блудників. Можливо, він мав якихось конкретних адресатів, а може, був пов’язаний зі сценою Страшного суду на звороті ікони, на якій виділений епізод з грішниками, котрих чорт тягне до вогняної пекельної пащі. Якщо образ Богородиці

Матері Милосердя був типовим для двобічних ікон та хоругв, то сцена Страшного суду для таких тогочасних творів є радше унікальною.

Образ Богородиці Матері Милосердя мають три церковні хоругви (місце походження усіх невідоме). Дві з них намальовані у спільній манері, припускаємо, що це роботи риботицького майстра Івана Середиського, орієнтовно 1720–1730-х рр. (НМЛ), інша виконана наприкінці XVII – на початку XVIII ст. (Львівська національна галерея мистецтв). Одна з хоругв 1720–1730-х рр. виділяється іконографією. На одному її боці зображено Богородицю з піднятими у молінні руками, як в образі Оранти, внизу зліва – сцену Причастя св. Онуфрія, справа – св. Івана Хрестителя, а посередині між ними дві церкви, огорожені мурами. Це незвична іконографія, що не відома за іншими творами. На території Перемиської єпархії, звідки, очевидно, походить хоругва, знаний лише один монастир, де були церкви, посвячені цим святам. Це монастир св. Онуфрія в Лаврові на Старосамбірщині. Походження з цього монастирського храму могло б пояснити іконографію хоругви. На другій хоругві 1720–1730-х рр. серед пристоячих виділяється королівська пара у багатому вбранні; чоловік із червоним плащем у білій перуці з короною митроподібної форми, жінка з високою білою зачіскою, наміткою та в сукні, що відображає особливості тогочасної моди. Зображення на другому боці цієї хоругви св. Івана Хрестителя може свідчити про те, що вона також належала церкві лаврівського монастиря (обидві пам'ятки надійшли до НМЛ у 1940-х рр. з Музею Наукового товариства Шевченка у Львові). Образ св. Івана Хрестителя на збережених хоругвах того часу є рідкісним, він вочевидь пов'язаний із посвятою церкви цьому святому. Короля з королевою, яка в темній накидці на голові, зображено також на іконі Богородиці Матері Милосердя 1740-х рр., що входить до дарохранильниці, яка перебуває на престолі церкви архангела Михаїла в Ладомировій (південна Лемківщина, Словаччина).

Отож, на всіх іконах Богородиці Матері Милосердя акцентом композиції є люди різного стану та потреб – від найнижчих до тих, хто при владі. Риботицькі майстри малювали відому зі спадщини старших українських малярів композиційну схему, коли ці люди зображені двома групами обабіч Богородиці. На давніших іконах на передньому плані домінує фігура архиєрея у літургійному вбранні, який, очевидно, представляє образ місцевого владика Перемиської єпархії. Як свідчать пам'ятки, його образ не був наділений індивідуальними портретними рисами, на противагу світському правителю. На деяких іконах світський правитель має риси короля Яна III Собеського, який був меценатом мистецтва, патроном деяких василіянських монастирів і активним впроваджувачем церковної унії з Римською церквою (за його правління Перемиський єпископ Інокентій Винницький цю унію підписав у 1691 р.). На окремих іконах цього взірця бачимо короля або й королівську пару, зображених в одягах тогочасної моди, що стають також джерелом до датування творів. На противагу образу правителів представлено людей особливо покривджених та збідованих, а це підкреслює, що перед Богом усі рівні “царі і нищі”. Як засвідчують збережені твори, такий взірець образу Богородиці Матері Милосердя мав поширення лише у середовищі майстрів Бойківщини, Лемківщини і Закарпаття. У сцені Покрову Богородиці на творах риботицьких майстрів акцентовано на особах нижнього ярусу, котрі є масштабно більшими, ніж Богородиця у верхньому. Тут нема людей з особливими потребами, а ключовими фігурами земної церкви є король та архиєрей. Ця тенденція загалом характеризує українську іконографію Покрову Богородиці того часу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович В. Найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці (епізод з історії культу Богородиці-Заступниці в Україні) / В. Александрович // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень III “круглого столу”. – Київ–Львів, 1993. – С. 5–6.
2. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія / В. Александрович. – Львів : Національна академія наук України, 2010. – 465 с.
3. Александрович В. Старокиївський культ Богородиці-Заступниці і становлення іконографії Покрови Богородиці / В. Александрович // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. – Київ, 1994. – Т. III. – С. 46–67.

4. Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVII століть / Р. Косів // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк : Музей волинської ікони, 2003. – Вип. 13. – С. 41–49.
5. Косів Р. Образ Богородиці Матері Милосердя в українському іконописі другої половини XVII–XIX ст. (на прикладі творів зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Р. Косів // Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. Міжнародна наукова конференція, 6–7 червня 2014 року, Український католицький університет, Львів. – Львів, 2014. – С. 68–77.
6. Лиман І. Церква в духовному світі запорізького козацтва / І. Лиман. – Запоріжжя : ТанDEM-У, 1997. – 61 с.
7. Плохій С. Покрова Богородиці в Україні / С. Плохій // Пам'ятки України. – 1991. – № 6. – С. 35–40.
8. Пуцко В. Найдавніші ікони Покрови / В. Пуцко // Родовід. – Київ : Родовід. – 1994. – № 8. – С. 30–37.
9. Сарма-Соколовський М. На храмовому святі (У Покровській церкві Петра Калнишевського в Полтаві) / М. Сарма-Соколовський // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 5–6. – С. 58–59.
10. Gęmbarowicz M. Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Srodkowo-Wschodniej Europy / M. Gęmbarowicz. – Wrocław : PAN, 1986. – 209 s.

#### REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (1993), The Most Ancient Western Ukrainian icon of the Protection of the Virgin Mary (episode on the history of the cult of the Virgin-Patron of Ukraine), *Istoriia religii v Ukraini. Tezy povidomlen III kruhloho stolu* [History of religions in Ukraine. Abstracts of the III Round Table], Kyiv–Lviv, pp. 5–6. (in Ukrainian).
2. Aleksandrovych, V. (2010), *Pokrov Bohorodytsi. Ukrainska serednovichna ikonohrafiia* [Protection of the Virgin Mary. Ukrainian Medieval Iconography], Lviv, Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. (in Ukrainian).
3. Aleksandrovych, V. (1994), Old Kyivan cult of the Virgin-Patron and the Genesis of the Iconography of the Protection of the Virgin Mary, *Mediaevalia Ucrainica: mentalnist ta istoriya idey* [Mediaevalia Ucrainica: mentality and history of ideas], Kyiv, Vol. III, pp. 46–67. (in Ukrainian).
4. Kosiv, R. (2003), Iconography of the Theotokos in Western Ukrainian icons of the Protection of the Virgin Mary of the XIV–XVII centuries, *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. Materialy XIII mizhnarodnoi naukovoï konferentsiï* [Volyn Icon: Research and Restoration. Materials of the XIII International Scientific Conference], Lutsk, Muzey volynskoyi ikony, Iss. 3, pp. 41–49. (in Ukrainian).
5. Kosiv, R. (2014), The image of the Virgin Mary Mother of Mercy in the Ukrainian icon painting of the second half of the XVII – XIX centuries (on the example of works from the collection of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytsky), *Khrystyianska sakralna tradytsiia: istoriia i siododennia. Mizhnarodna naukova konferentsiia, 6–7 chervnia 2014 roku, Ukrayinskyi katolytskyi universytet, Lviv* [Christian sacred tradition: history and present]. International Scientific Conference, June 6-7, 2014, Ukrainian Catholic University, Lviv, Lviv, pp. 68–77. (in Ukrainian).
6. Lyman, I. (1997), *Tserkva v dukhovnomu sviti zaporizkoho kozatstva* [Church in the spiritual world of the Zaporizhzhya Cossacks], Zaporizhzhia, Tandem-U. (in Ukrainian).
7. Plohyi, S (1991), Protection of the Virgin Mary in Ukraine, *Pamyatky Ukrayiny* [Monuments of Ukraine], no. 6, pp. 35–40. (In Ukrainian).
8. Putsko, V. (1994), The most ancient icons of the Protection of Virgin Mary, *Rodovid* [Rodovid], Kyiv, Rodovid, no. 8, pp. 30–37. (in Ukrainian).
9. Sarma-Sokolovskyy, M. (1997), At the church feast (in the Protection of Virgin Mary church of Petro Kalnyshevskyyi in Poltava), *Narodna tvorchist ta etnohrafiia* [Folk art and ethnography], no. 5–6, pp. 58–59. (in Ukrainian).

10. Gęmbarowicz, M. (1986), *Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Środkowo-Wschodniej Europy* [Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa in art and the legend of Central and Eastern Europe], Wrocław, PAN. (In Polish).

УДК 766:7.012-027.3 (477)

**Василь Косів**

### **ОБРАЗИ ДІТЕЙ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ)**

*У статті досліджено особливості зображень дітей на обкладинках періодичних видань повоєнної хвилі української діаспори. З'ясовано, що вони показують не так реальних дівчат і хлопців, як образи “наступного покоління”. Виявлено, що діти дошкільного (та інколи молодшого шкільного) віку зображені у вишитих сорочках, що дає змогу легко ідентифікувати їхню національність і свідчить про збереження “української субстанції” на чужині. Показано, що старші діти, одягнені в мілітаризовані однострої скаутських організацій, запевняють про готовність до боротьби за визволення України.*

**Ключові слова:** графічний дизайн, українська діаспора, образи дітей, національна ідентичність.

**Василий Косив**

### **ОБРАЗИ ДЕТЕЙ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ (1945-1989 ГОДЫ)**

*В статье исследованы особенности изображений детей на обложках периодических изданий послевоенной волны украинской диаспоры. Выяснено, что они показывают не столько реальных девочек и мальчиков, как образы “следующего поколения”. Обнаружено, что дети дошкольного (а иногда младшего школьного) возраста изображены в вышитых рубашках, что дает возможность позволяет легко идентифицировать их национальность и свидетельствует о сохранении “украинской субстанции” на чужбине. Показано, что старшие дети, одетые в милитаризованные униформы скаутских организаций, уверяют о готовности к борьбе за освобождение Украины.*

**Ключевые слова:** графический дизайн, украинская диаспора, образы детей, национальная идентичность.

**Vasyl Kosiv**

### **IMAGES OF CHILDREN IN GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989 YEARS)**

*For the mass visual communication in the Ukrainian diaspora communities, images of children were extremely important as almost all the motivations for social work were associated with children. The main task of Ukrainian emigrants – to preserve their national identity abroad – could only be realized through appropriate education of a new generation. Not the real children images, but certain “educational ideals” that mobilized parents, church and community organizations were created. Patriotic education involved well-known artists in the creation of iconic graphic images and their distribution through periodicals. Based on the diaspora periodicals’ covers from 1945–1989 years, this article traces the iconography of Ukrainian children images, focusing on the visualization of national identity.*