

УДК 7.046.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/50-17>

Алла ЛИТВИНЕНКО,

orcid.org/0000-0002-8572-4774

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри культурології

Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

(Полтава, Україна) *allailityvnenko@gmail.com*

СИМВОЛІЗМ У МИСТЕЦТВІ: ІКОНА І ПОРТРЕТ

У статті проведено аналіз елементів символізму в іконописанні та визначено їх вплив на формування портретного живопису в Україні. Розглянуто особливості зображення християнських образів у світовому та українському сакральному мистецтві, досліджено вплив символіки іконописання на розвиток портретного живопису в добу козацького бароко. Встановлено, що духовний символізм, присутній для світових релігійних течій, використовує систему значень, за допомогою яких подаються різноманітні духовні думки і догмати. На основі проведеного дослідження визначено, що ікони є засобом репрезентації та фіксації культурно-релігійного досвіду. Встановлено, що деякі релігійні символи мають ритуальний характер і можуть служити еквівалентними замінами священного тексту, божества, етики заповіді. Протягом усієї історії людства в мистецтві було сформовано поняття символічного образу, який, на думку автора, був обґрунтований символічними уявленнями про Бога, святих в їх антропоморфних образах. Ідея підняти людський дух до вищої істини, будучи божественним архетипом за допомогою символічного зображення, стала однією з провідних у візантійській естетиці. З часом, зазначені положення заклали основи портретного живопису. Встановлено, що символічна образність ікон, основні принципи їх створення сформувалися в епоху раннього середньовіччя. Визначено, що символізм православних ікон має глибоке обґрунтування. З'ясовано, що українське іконописання розвивалося під впливом візантійських мистецьких норм. З часом, європейська мистецька традиція також почала впливати на релігійні зображення. Доведено, що перехідним мистецьким явищем стала поява ікони-портрету, розквіт якої на українських землях припав на епоху козацького бароко і тому українські історичні портрети мають у своїй основі елементи символізму християнських ікон.

Ключові слова: ікона, портрет, духовність, естетика, церква, релігія.

Alla LITVYNNENKO,

orcid.org/0000-0002-8572-4774

Candidate of Art History, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Cultural Studies

Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

(Poltava, Ukraine) *allailityvnenko@gmail.com*

SYMBOLISM IN ART: ICON AND PORTRAIT

The article analyzes the elements of symbolism in icon painting and determines their influence on the formation of portrait painting in Ukraine. The peculiarities of the depiction of Christian images in world and Ukrainian sacred art are considered, the influence of the symbolism of icon painting on the development of portrait painting in the Cossack Baroque era is investigated. It is established that spiritual symbolism, present for world religious movements, uses a system of meanings, through which various spiritual thoughts and dogmas are presented. Based on the research, it was determined that icons are a means of representation and fixation of cultural and religious experience. It has been established that some religious symbols have a ritual character and can serve as equivalent substitutes for the sacred text, deity, ethics of the commandment. Throughout the history of mankind, the concept of symbolic image has been formed in art, which, according to the author, was substantiated by symbolic ideas about God, the saints in their anthropomorphic images. The idea of raising the human spirit to the highest truth, being a divine archetype through a symbolic image, became one of the leading Byzantine aesthetics. Over time, these provisions laid the foundations of portrait painting. It is established that the symbolic imagery of icons, the basic principles of their creation were formed in the early Middle Ages. It is determined that the symbolism of Orthodox icons has a deep justification. It was found that Ukrainian icon painting developed under the influence of Byzantine artistic norms. Over time, European artistic tradition also began to influence religious images. It has been proved that the appearance of the icon-portrait became a transitional artistic phenomenon, which flourished in the Ukrainian lands during the Cossack Baroque era and therefore Ukrainian historical portraits are based on elements of the symbolism of Christian icons.

Key words: icon, portrait, spirituality, aesthetics, church, religion.

Постановка проблеми. Вивчення проблематики символічного значення божественного образу як відтворення та передача божественно-світоглядних цілей індивідуума відіграє значну роль у дослідженні проблематики формування українського портретного мистецтва. Це питання залишається актуальним, адже воно пов'язане з вивченням культури та релігії, оригінальність яких постійно несе у собі характеристики інновацій. Досить цікавим є повне розуміння філософського змісту, відтворення та естетичного уявлення у значенні божественного образу проблематики особистості сьогодні, духовно-філософської суті життя людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Визначеній проблематиці присвячено значну кількість досліджень вітчизняних вчених (Д. Степовик, І. Пляшко, В. Александрович, В. Овсійчук та інші). Символізм божественного образу у формі портретів досліджували теологи минулого, наприклад, Діонісій Ареопігит та Павло Флоренський.

Метою дослідження є аналіз елементів символізму в іконописанні та визначення їх впливу на формування портретного живопису в Україні.

Виклад основного матеріалу. Античне мистецтво, що базується на фізичній та чуттєвій характеристиках у своєму фундаменті, відрізняється від християнського тим, що сакральна творчість базується на абсолюті «нематеріальної», трансцендентної естетики, маючи своєрідні інструменти естетичного прояву. Ми погоджуємось з поглядами науковців, що духовний символізм, присутній у світових релігійних течіях, використовує систему значень, за допомогою яких подаються різноманітні духовні думки і догмати. Духовний символізм виражається у різноманітних знаках та символах.

Знакам та символам притаманний обрядовий сенс, що замінює Святе Писання, Трійцю, моральні заповіді. Зразків духовного символізму немало: риба у християнстві показує образ Сина Господнього, рисунки живності та пернатих – чотирьох євангелістів та інше. Багатий символізм присутній у духовній творчій діяльності. Для християнського символізму характерна багата моральна основа та можливість транслювати внутрішній стан. Він представляє собою живий синтез сутності, матеріального представлення, і як богомаз формує чи створює символ.

Питання зображення духовного має важливу вагомість для християнської культури. Це питання стало темою теологічних дискусій, які продовжувались століттями. Коли Господь прийняв людську схожість, християнський бог став пока-

зовим. Але теологам довелося проводити безліч досліджень для того, щоб довести раціональність та потребу застосування людської подоби у релігійному шануванні через аргументацію важливої тези про те, що естетичне зображення, яке не має нічого спільного з онтологією та першим образом, символічно показує божественну суть образу. Найвагоміший вклад у формування доктрини духовного зображення належить ромейським філософам – Псевдо-Діонісію Ареопігиту, Іоану Дамаскіну, Федору Студиту. Теологи спирались на релігійну тезу про те, що індивідуум народжений «за образом і подобою» Господа. Також богослови ствердили реальність символічних образів Господа та блаженних в людських зображеннях, тому що фізичний образ індивіда роз'яснювався богословами як фізичне втілення духовної релігійності (Богачевська, 2001: 18).

Задум мотивування внутрішнього стану людини через символічну подобу до найвищої правди – Господнього першообразу – став однією із важливих концепцій візантійської художності. Більшою мірою, насущність цієї концепції проявилася в часи іконоборства, коли боротьба з поклонінням святим зображенням ставила під сумнів відтворення святого в естетичних образах. Саме в період цього конфлікту християнські письменники, які вшановували ікони, серйозно розширили вчення щодо вшановування подоби, тому що зосередили велику увагу на вагомих площинах, наприклад: як пояснення відповідності зображення з першим образом, пов'язування вшанування ікони з правилом про божественне втілення; знаходження та структуризація значень духовних образів; сприйняття релігійного образу як зображеного фізичного та духовного знаку, який може бути посередником духовної сили, провідником у комунікації між особистістю і Господом; створення і філософсько-естетичне утвердження норми іконопису. Варто зауважити, що філософи Візантії у ранні християнські часи створили і багато часу вдосконалювали концепцію онтологічного символізму. У патристиці Господь, як Творець світу, часто зустрічається як і Майстер – фундаментальне визначення процесу створення як дію естестичну, що виходить зі Святого Писання.

У Біблії Господня Мудрість проголошує про свою участь у будові Всесвіту: «Тоді я митцем у Нього була» (Пр. 8; 30). У Євангеліє апостол Павло вважає Господа «Творцем та Архітектором». Матеріальний Всесвіт у творіннях Батьків Церкви існує як естетичний витвір геніального митця. «Отец Східного християнства» Святий Афанасій Вели-

кий також вважає Господа Митцем, а індивідуума – «Господнім художнім витвором», «Господнім витвором». Для Святого Григорія Богослова Син Божий є «митецьке Слово». Святий Василій Великий визначає, що «всесвіт є художнім витвором» та звертає увагу: «Славимо найкращого Митця, Який наймудріше і художньо збудував Всесвіт». А ось у Святого Кирилла Єрусалимського, який також славить Господа як Митця, можна знайти важливу думку про те, що «саме в побудові Всесвіту, яка проходила від нематеріального Господа, велике значення мав символічний статус». У Біблії, за колективним оцінюванням ромейських філософів – Батьків Церкви, під «небосхилом» потрібно вважати Всесвіт, який ми не бачимо, а під значенням «земля» – знаний Всесвіт. Єпископ Микола Велимирович так пояснює цей символізм: «Під небосхилом нам дається поняття світу божественних реалій – не видимих для ока і нефізичних. Під поняттям «земля» нам треба розуміти систему символів певних реалій, тобто тих, які нам дано бачити, матеріальних». Земля, виходячи з вищесказаного, є символом образу неба. Тобто, духовне зображення, що містить у собі духовне знання, стає таємним за допомогою символізму. Ікона (від грецьк. *eikon* – зображення, образ) – художній, рідко виразний образ божеств, святих та інших героїв міфології народів світу, який є сутністю духовного вшанування. Поклоніння іконам має широке значення у християнстві східного та західного обрядів. На ранньому етапі розвитку християнства ікони сприймалися у якості відголосків ідолопоклонства (Богачевська, 2001: 18).

Перші релігійні спільноти християнства не використовували ніяких зображень людини чи інших образів і, тим паче, не застосовували їх під час власних зборів та служінь. Але для того, щоб розрізнити власних одновірців, вони користувались символічними образами, які були зрозумілі лише своїм. Сина Божого зображали спершу як маленьке ягнятко (Агнца), образ голуба означав Святий Дух. Для того, щоб не зображати ім'я Сина Божого, використовували образ риби, тому що грецькою мовою слово «риба» містить ті ж самі букви, що і початкові в імені Сина Божого. Перші люди, які сповідували християнську релігію, ховалися у катакомбах і формували в таких сховищах протоцеркви, де й були розміщені образи. За манерою і технікою написання вони нагадували зображення. Поклоніння і божественне визначення святих образів у релігії християн сформувалось поступово. Минуло 7 віків з того часу створення, пройшов період переслідувань, релігія східного християнства поширювалась у багатьох

місцях світу, і в церквах під час християнських зборів почали використовувати «точні образи Сина Божого за людською подобою» та других божеств. За цей час встановились деякі види рисунків релігійних божеств на іконах, а в богомольнях створювались візерунки і розписи, які показували буття і вчинки Сина Божого, Богородиці, євангелістів та пророків, богомучеників во славу віри до Господа (Креховецький, 2002: 56).

Офіційне пошанування ікон відбулося лише у 787 році, під час проведення VII-го Вселенського собору. Існували й такі божественні зображення, які оголосили чудотворними. У східному християнстві божественне зображення вважається святим, на рівні зі Святим Писанням. Зображення святих має перебувати в домівці кожної релігійної людини. Віруюча людина намагається просити через молитви у ікони допомоги у вирішенні питань свого життя (Симонова, 2015: 126).

Іконопис зародився наприкінці першого століття нашої ери. Ікономалярство, іконопис означає образ Сина Божого, Божої Матері та усіх персон Старого і Нового Завітів, героїв релігійної повісті (у цей перелік включають також христомучеників, яких церква канонізувала), при використанні розведених матеріалів для малювання (енкаустика, яєчна темпера, олія, акрилова фарба та інше) на палітрі, тканині, металевій площині.

Релігійна історія вважає, що перші релігійні зображення створив богослов Лука. Із початку третього століття згадування про релігійні зображення часто зустрічались у працях авторів та вчених-істориків православної Церкви. Серйозними трансцендентними та теологічними твердженнями богослужіння та художнього походження релігійних зображень вважаються роботи ромейських теологів Діонісія Ареопагіта Нового (кінець V – початок VI століття), Іоана Дамаскіна (VIII століття) та Теодора Студита (IX століття). Після довгострокового етапу важкої боротьби проти культу шанування божественних зображень (період з 726 по 843 роки), у повній мірі здобула перемогу концепція шанування ікон у Церкві і було сформовано стандарт написання ікон. У писаннях VII-го Вселенського Собору були консолідовані точні змісти божественних зображень та конкретний порядок нанесення описання.

Правило зображення божественних образів треба розуміти лише як варіант релігійного нагляду щодо духовних зображень, як систему вимог офіційного та табуованого характеру. Вони, по-перше, несуть у собі деякі духовні погляди сакрального всесвіту, формульовані елементи і шляхи пояснення художніх зображень,

структури, символізм форм і фарб. Відповідно до правил східного християнства божественні образи як символізм Господнього не потрібно прирівнювати до реального зображення портрету синкретичного образу чоловіка, у цих образах не потрібно зображати щось сенсуальне, емотивне або фізичне. Виходячи з цього, робота художника, який зображає божественні образи, має бути зорієнтована на нематеріалізацію та духовність образів. Найбільш видима духовність божественного образу православ'я виражається в особливому зображенні площини і часу шляхом групування в єдину структуру багатовекторних, різночасових та одночасних подій, а також у застосуванні методу «оберненої перспективи». Суть та принципи цього методу в живописі детально розкрито в праці П. Флоренського (Степовик, 2003, 47).

Як бачимо, божественне зображення має існувати як «прохід» у релігійний всесвіт надбуття, позачасовий і позапросторовий всесвіт. Необхідність створити образ ікони, який був би легким для розуміння усіма учасниками релігійної общини, зобов'язує митця застосовувати такі кольорові та рельєфні знаки, які містять у собі встановлену для усієї релігійної общини цінність. У божественному зображенні не має бути нічого епізодичного, безпідставного. Позиція кожного образу, кожний кольоровий сегмент містять у собі певне символічне значення. Духовне мистецтво несе в собі широке розуміння духовної цінності мистецько-культурного символізму і його відповідне використання.

Зображення божественних образів в Україні починається з періоду після Хрещення Русі 988 року. Символізм поєднань кольорів на божественних зображеннях спирається, великою мірою, на роботу Діонісія Ареопігита. Відому працю цього дослідника часто називають «Корпус Ареопігітум» (Степовик, 2004: 24–25).

Приведемо приклади кольорового символізму в зображенні божественних образів: золотий і жовтий – колір, який символізує сонце, значить Господню наявність та є особливістю Царства Небесного чи навіть діянь Духа Святого; білий колір – це колір бездоганності, світла, потіхи, слави Господньої, яка оточила Сина Божого у Воскресінні, Різдві, Преображенні, Вознесінні та Зішесті; насичений синій колір – це колір «небесного схилу», безмежного неба (у ясний день), подібність до релігійного, невидимого небосхила, де у світлі існує Бог; колір блакитний – це відтінок небосхила біля небосхилу, знак земного всесвіту; зелений і синьо-зелені кольори – фарби природи, матеріального земного життя; колір зелені також символізує духовний

ренесанс через благодать Духа Святого; пурпуровий та фіолетові кольори – це знак царської влади; його застосовують коли розписують стихар Божого Сина та верхні ризи Божої Матері, а також ризи зображення царських образів, які надавали християнську релігію своїм народам; червоний та коричневий кольори – це знак Божественної сили, полум'я, енергійності, життя, перемоги, мучеництва; чорний колір – означає, що світло Господа відсутнє, знак смерті, суму, зла, слуги Диявола, різні сюжети із Божого Суду; пробіли – це білі мазки на образах святих, які символізують Господню ласку та духовну благодать; асист – це лінії у золотому кольорі, які мають паралельний напрям або йдуть навхрест на ризах Сина Божого у всій його божественності, маленького Сина Божого, Божої Матері і на крилах архангелів. Асист означає Господню благодать, духовне світло та блаженство.

Таким чином, кольорова палітра в божественному зображенні містить серйозну роль. У східному християнстві і уніатстві фарби, які використовуються для зображення святих, деталі ікони мають глибокий сенс. У матеріалах для писання ікон подається інформація, якими фарбами потрібно зображати той чи інший образ. Кольорові сегменти райдуги є основою колористики і символізму стародавнього божественного зображення. Червоний колір – це кровавий колір, кров яку пролив Христос за визволення людей, тому червона фарба передає живлення церкви кров'ю Сина Божого. Червоний є символом мучеників, тобто, їхня кров була пролита мучениками за віру Сину Божому, також, це символ їх сильної любові до Бога, тому, колір крові у релігійному символізмі – колір нескінченної взаємної любові Господа і людей. Золотий колір в символізмі писання ікон – це знак Господньої благодаті, також слава царів, гідність та благодать, тому що Син Божий є «Світло від Світла» (тобто від Бога-Отця) (Яковлев, 1989: 11).

У написанні ікон Господня благодать зображується не тільки золотим кольором, а також ще й білим, який символізує світло нескінченного буття, духовної чистоти, на відмінну від чорного кольору, тому що чорний – символ смерті, духовної тьми, бісів. «У часи, коли символічно-алегорійне зображення у релігійній естетиці переважало над образом людини, золотий та білі кольори формували головне єднання Трійці», вважає науковець Д. Степовик. Тому саме ці три кольори формували кольорову гаму Софії Константинопольської: наявність золотого й білих кольорів у візерунках було доповнено малахітовою зеленню колон. З мистецької точки зору, це дуже естетичне поєднання кольорової гами, а з богословської – символічна проєкція

діянь Господньої Волі: починаючи від Господнього Дому, його царства (золотий колір) через фаворське світло (одяг) до земної благодаті (зелень). Варто зауважити, що черговість зображення кольорової гама – від золотого кольору купола вгорі до колон із смарагдового каменю внизу, – мотивує общину церкви, щоб вони саме так сприймали Господній дух у цьому місці» (Симонова, 2015).

Зазначені знаки особливо проявились у писанні ікон у часи бароко. В українських храмах релігійні ікони дійшли до широкої урочистості та святковості: саме в той час ікони і почали розташовуватись на стелі храму, в найвищому місці – під головною банею; кількість божественних образів дуже збільшилась; творці ікон вивчили правило тримання золотого тла, а для більшої урочистості це тло почали творити не рівним, а мозаїчно тисненням візерунком рослинного орнаменту (Пляшко, 2001: 120).

Особливо славетні барокові композиції ікон XVII століття залишились в Західній Україні. Зображення іконостаса із Богородчани – це витвір митця Йова Кондзелевича. Ймовірно, що Йов Кондзелевич перебрався зі своїми студентами та підмайстрами до Манявського скиту з Києва, де він у 1698 році завершив іконостас для Троїцької церкви над лаврською брамою. Створення божественних зображень богородчанського іконостаса свідчить про те, що Йов Кондзелевич не лише мав художній талант і хист, але й був інтелектуальним митцем своєї доби, був обізнаний з італійським, німецьким та нідерландським малярством (Овсійчук, 2006: 16). У переліку таких ікон відомий і тип «Бавлення Немовлята», коли маленький Ісус, граючись, ставав на ніжки й почав обіймати руками шию Богоматері, а вона, оберігаючи, тримала Ісуса.

Особливе місце в історії українського живопису займає портретна ікона. Таким типом божественного зображення є «Покрова». Ця ікона передає ідею вищого заступництва не однією людиною, а людей і держави. Тільки в деяких з таких ікон зустрічаються одиничні портретні зображення, наприклад, в «Покровах», які створили у козацькій общині – «Покрова» з Сулимівки, «Покрова» з Новгород-Сіверського, «Покрова з портретом Богдана Хмельницького». Одним із найкращих зразків «портрету-ікони» доби правління Івана Мазепи є Запорізька Покрова з Переяслава (Александрович, 2001: 24).

До XVII століття ікони залишалися головними художніми творами на українських землях. Проміжну ланку між іконописом і світським портретним живописом займали так звані парсуни – портрети, виконані прийомами іконописної техніки. Заможні родини козацької старшини часто замов-

ляли свої портрети. Зазначені твори були намальовані саме з позицій іконописання.

У XVII–XVIII століттях важливу роль у розвитку національного художнього мистецтва відігравали мистецька школа при Києво-Печерській лаврі та Києво-Могилянська академія. Визначним мистецьким осередком у Харкові були «додаткові класи» при Харківському колегіумі, які фактично були справжньою академією мистецтва.

Одним із прикладів українського мистецтва, в якому божественна тема з'єднувалась із нерелігійною, є композиція Воздвиження Чесного Хреста церкви в Сихові під Львовом. На фоні присутніх при воздвиженні Чесного Хреста, дослідник Петро Холодний виявив зображення гетьмана Самойловича, митрополита Четвертинського та багато дійових осіб драматичного моменту підкорення української Церкви московському патріархату. Варто звернути увагу на її жанровість. Вона виділяє такі елементи, як група музикантів із панськими чубами й козацькими зачісками, які співають із нот. Часто на божественних зображеннях Божої Матері та інших божеств, можна побачити квітку лілею (Ернст, 1919: 67–68).

На межі XVII–XVIII століть саме іконописання являє собою базу для становлення портретного живопису на теренах України. Особливістю цих творів є більш ретельне зображення індивідуальних рис персонажів ікон. Примітно, що поряд із зображенням святих на іконах з'являються реальні люди, представники козацької старшини, міщанської верстви тощо. Не дивлячись на паралельний розвиток історичного портрету та іконопису, ці два жанри були дуже пов'язані між собою. Вже наприкінці XVII століття портрет починає значно відрізнятися від ікони, у ньому превалює реалізм, а не християнський символізм, канони іконописання (Александрович, 2001: 24).

Таке явище, як ікона-портрет було відоме на українських землях починаючи з епохи середніх віків. Найвищого розвитку ікона-портрет досягає в епоху козацького бароко. Реалістичні риси, притаманні першим портретам, надають нового забарвлення іконопису. У іконах вітчизняних майстрів відтепер бачимо українські ландшафти, постаті людей теж стають відчутно національними. Причиною цього, безперечно, стає усвідомлення художниками своєї національної приналежності.

Повага і любов народу до своїх героїв відображалася навіть в образах святих, яким надавали портретну схожість з Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким. Їх зображували в «Покрові» та «Розп'ятті». Саме тоді виробився і мистецький український тип Діви Марії, немовля – Христа,

«часто рівненько, по-народному підстриженого». Українізація образів заходила так далеко, що Діву Марію могли зображати у вінку з квітів, апостола Андрія – в козацькому кунтуші, царя Давида – в гетьманській киреї, підперезаній кунтушем, св. Іоакима в образі козацького старшини, а св. Ганну – в плахті із запаскою. Такий вплив народного мистецтва на іконопис, за переконаннями Ф. Ернста відбувався через вплив Заходу.

У XVII-XVIII століттях на іконах-портретах з'являються зображення міщанських та козацьких родин (ікона-портрет «Христос – вседержитель» 1683 р. худ. І. Руткович.). Родинні портрети представників різних соціальних верств все частіше зустрічаються на іконах «Розп'яття». Так, родина священика на образі з с. Мельничного (XVII ст.), родина заможних селян на іконі з церкви Дрогобича (1742 р.) та інші слугують прикладом поширення іконних родинних портретів. Цей сюжет міг містити зображення замовників та їх дітей. У цьому люди вбачали захист родини від усіялого лиха та хвороб. Крім родин, які виступали

донаторами церкви, на іконах поруч з святими зображали козацьку старшину з побожно складеними руками, в національному одязі, чоловіків – з оселедцями та довгими вусами. На іконі-портреті «Розп'яття» написано лубенського полковника І. Свічку, що мало уособлювати прагнення козацтва до збереження держави, звернення українського народу до Бога за заступництвом проти всіялого лиха (Ернст, 1919: 68–69).

Висновки. Таким чином, символічна образність ікон, основні принципи їх створення сформувалися в епоху раннього середньовіччя. Символізм православних ікон має глибоке обґрунтування. Українське іконописання розвивалося під впливом візантійських мистецьких канонів. З часом, європейська мистецька традиція також почала впливати на релігійні зображення. Перехідним мистецьким явищем стала поява ікони-портрету, розквіт якого на українських землях припав на епоху козацького бароко. Саме тому українські історичні портрети мають у своїй основі елементи символізму християнських ікон.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVI – першої половини XVIII століття. Луцьк, 2001. URL: <https://volart.com.ua/art/konzelevyz/tkt3.html>
2. Богачевська І. Методологічні аспекти побудови семіотичної моделі релігії. Українське релігієзнавство. 2001. № 20. С. 32–40.
3. Ернст Ф. Л. Українське мистецтво XVII-XVIII віків. Київ : Криниця, 1919. 32 с.
4. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів, 2002. 184 с.
5. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Наукове видання. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 344 с.
6. Пляшко Л. Сорочинський іконостас: ознаки стилю рококо: мистецтвознавча розвідка. Київ : Українознавство, 2001. 120 с.
7. Симонова А. В. Візантійские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец XX – начало XXI веков). Харьков, 2015. URL: <http://www.ksada.org/doc/simonova-diss.pdf>
8. Степовик Д. Іконологія і іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. 374 с.
9. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ, 2004. 442 с.
10. Яковлев Є. Г. Мистецтво і світові релігії: навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 224 с.

REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (2001). *U koli spodyvzhnykiv: Jov Kondzelevych u religijnomu maljarstvi Volyni kincja XVI – pershoji polovyny XVIII stolittja* [In the circle of associates: Jov Kondzelevych in the religious painting of Volhynia in the late XVI – first half of the XVIII century]. Lucyk. Retrieved from <https://volart.com.ua/art/konzelevyz/tkt3.html> [in Ukrainian].
2. Boghachevsjka, I. (2001). Metodologichni aspekty pobudovy semiotychnoji modeli religiji [Methodological aspects of building a semiotic model of religion]. *Ukrajinsjke religijeznavstvo* [Ukrainian religious studies], 20, 32–40 [in Ukrainian].
3. Ernst, F. L. (1919). *Ukrajinsjke mystectvo KhVII KhVIII vikiv* [Ukrainian art of the seventeenth and eighteenth centuries]. Kyjiv : Kryncja [in Ukrainian].
4. Krekhoveckij, Ja. (2002). *Boghoslov'ja ta dukhovnistj ikony* [Theology and spirituality of the icon]. Ljviv [in Ukrainian].
5. Ovsijchuk, V. (2006). *Ukrajinsjke maljarstvo X-XVIII stolitj. Problemy koljoru* [Ukrainian painting of X-XVIII centuries. Color problems]. Naukove vydannja. Ljviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
6. Pljashko, L. (2001). *Sorochynskij ikonostas: oznaky stylju rokoko: mystectvoznavcha rozvidka* [Sorochinsky iconostasis: signs of the Rococo style: art exploration]. K.: Ukrajinoznnavstvo [in Ukrainian].
7. Symonova, A. V. (2015). *Vizantijskie tradicii v sovremennyh rospisjah pravoslavnyh hramov Ukrainy (konec XX – nachalo XXI vekov)* [Byzantine traditions in modern paintings of Orthodox churches in Ukraine (late XX – early XXI centuries)]. Harkov. Retrieved from <http://www.ksada.org/doc/simonova-diss.pdf> [in Ukrainian].
8. Stepovyk, D. (2003). *Ikonologhija i ikonoghrafija* [Iconology and iconography]. Ivano-Frankivsk : Nova Zorja [in Ukrainian].
9. Stepovyk, D/ (2004). *Istorija ukrajinsjkoji ikony Kh–KhKh stolitj* [History of the Ukrainian icon of the X–XX centuries]. Kyjiv [in Ukrainian].
10. Jakovlev, Je. Gh. (1989). *Mystectvo i svitovi religiji: navch. Posibnyk* [Art and world religions: textbook. manual]. Kyjiv : Vyshha shkola [in Ukrainian].