УДК 316.7+2-1:7.01

ORCID: 0000-0002-5748-1824

Марина Савенко,

*аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, 02000, Україна*

Marina Savenko,

*Postgraduate at the Department of Theory and History of Culture,
Ukrainian National Tchaikovsky academy of music,
1-3/11 Architect Gorodetsky St., Kyiv 02000, Ukraine*

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК КАНОНУ/ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ БОГОРОДИЧНОГО ІДЕАЛУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

У статті досліджується генезис образу Богородиці в художньому мистецтві християнської епохи. На прикладі історико-культурологічного аналізу іконографічних зображень Богоматері вивчається взаємозв'язок канону/традицій і сучасного втілення Богородичного ідеалу в християнському мистецтві, зокрема в сучасному українському живописі.

Ключові слова: Богородиця, ікона, живопис, іконографія, сучасне мистецтво.

The connection between the canon/tradition and the modern understanding of the Mother of God's ideal in Ukrainian painting. The article studies the genesis of the image of the Mother of God in the Christian's art. Using the historical and cultural analysis of the iconographic images of the Mother of God, the author studies the relationship between the canon/traditions and the modern embodiment of the Mother of God's ideal in Christian art, in particular in contemporary Ukrainian painting.

Key words: Mother of God, icons, paintings, iconography, contemporary art.

Взаимосвязь канона/традиции и современного художественного осмысления Богородичного идеала в украинской живописи. В статье исследуется генезис образа Богородицы в художественном искусстве христианской эпохи. На примере историко-культурологического анализа иконографических изображений Богоматери изучается взаимосвязь канона/традиций и современного воплощения Богородичного идеала в христианском искусстве, в частности в современной украинской живописи.

Ключевые слова: Богородица, икона, живопись, иконография, современное искусство.

Вектор сучасного руху світової художньої культури спрямований до заглиблення у сфери сакральних ідей, тем та образів, що все більше оприявлюється і в українській сучасній культурі, зокрема, у мистецтві. Священний образ Богоматері, яка є однією з найважливіших постатей художньої свідомості людства від зародження християнської доби і до сьогодні, займає особливе місце у божественному надземному просторі сакрального мистецтва.

У недавньому ХХ ст., великий польський мислитель, церковний діяч і, що особливо важливо у контексті нашого дослідження, драматург, Кароль Войтила (який працював до отримання церковного сану під псевдонімами Анджей Явень, Станіслав Анджей Груда та Петр Ясень, а згодом отримав титул Папи Римського, Іван-Павло II) у листі «До митців» наголошує на унікальності художнього образу Богородиці. Він вказує на гармонічне поєднання у цьому образі Краси, Мудрості і Любові: «І нехай Пречиста Діва Марія вас супроводжує, Богоматір, яку у своїх творах змалювали численні митці, яку славетний Данте споглядає у саяві Раю – „Краса, й на неї радо всі святі дивились”» [14, с. 10].

Розкриттю нашої теми сприяють численні дослідження в галузі релігієзнавства, історії релігії, богослов'я, а також – і це виокремлюється нами як основне джерелознавче підґрунтя статті – праці сучасних культурологів-дослідників богородичного ідеалу в художній культурі. Перш за все йдеться про розмірковування таких сучасних дослідників, як Д. Белова [3], І. Васильєва [6], О. Матушек [16], О. Немкова [17], які присвятили свої праці темі осмислення богородичної традиції у мистецтві як одної із універсальних або архетипових, тобто закріпленої у колективній свідомості людства, що існує у формі універсальної моделі. Ми не можемо не погодитись з такими міркуваннями. Однак, хоча образ Богородиці у виокремленому контексті й постає у якості найрельєфнішого носія означеного явища у культурній пам'яті людства, на наш погляд, потребує більш детального вивчення генеза цього сакрального образу саме у сучасному мистецтві, зокрема, в українському живопису. Тому *мета* нашого дослідження полягає по-перше, в концепційному узагальненні існуючих знань з обраної теми дослідження в галузі культурології та мистецтвознавства; по-друге у висвітленні символічного наповнення та духовного змісту образу Богоматері у сучасному українському живопису. Задля досягнення поставленої мети, в даній статті ми звертаємося до праць таких зарубіжних та вітчизняних мислителів, дослідників і науковців, як С. Аверінцев, В. Бичков, У. Еко, С. Кримський, Д. Ліхачов, А. Усманова, П. Флоренський та ін.

Актуальність обраної теми ґрунтується на необхідності більш детально розкрити малодосліджене у вітчизняній культурологічній думці питання втілення образу Богоматері в сучасному українському живопису в контексті розвитку художньої культури України наприкінці ХХ–початку ХХІ століть. **Об’єктом** статті постає ґрунтовне дослідження взаємозв’язку канону/традицій іконописного образу Богоматері та сучасного втілення Богородичного ідеалу в мистецтві у широкому історико-культурологічному контексті, на матеріалі творів українського живопису. **Предметом** статті є дослідження феномену існування образу Богоматері в сучасній художній культурі та в українському мистецтві іконопису.

Символіка сакрального християнського мистецтва, яке сповнене багатьма важливими та глибокими духовними образами, представляє собою гармонічну систему, що існує навколо таїнства Благовіщення у розумінні його як шляху спасіння людства. Тому надважливе місце наскрізного у всесвітній культурі образу Богоматері, як головного джерела для здійснення його (спасіння) у християнській доктрині, не є випадковим. Додамо, що образ універсальної жіночності розпочав своє формування в процесі цивілізаційного поступу людства ще у далекі дохристиянські часи, згодом поєднавши у собі художньо-світоглядні настанови античності з сакральним «наповненням» християнської доби у гармонічній семантичній системі мистецького твору [22].

Саме завдяки мові символів християнство змогли зрозуміти та продовжують сприймати і сьогодні велика кількість людей по всьому світові, тому що саме символ, як форма виразу, що його винайшли одного разу і сприйняли у всій Церкві, вже не змінювався та використовувався у всьому християнському світі, входячи до складу загальної символічної мови та лишаючись зрозумілим кожному християнину, незалежно від його національності чи культури [19, с. 47–48].

Додамо, що закони, які тлумачать і систематизують внутрішні процеси християнської церкви були затвердженні Отцями Церкви Сіми Вселенських Соборів та мають назву релігійних догматів (від грец. *Dógma* – думка, учення, постанова). Так головним догматом Сьомго Вселенського Собору був догмат про іконошанування, який затвердив за іконописом статус особливої форми одкровення, що стає надбанням віруючих через Богослужіння та ікону. Згодом, з розвитком іконопису на території Давньої Русі була розроблена своя самобутня концепція ікони, яка, ґрунтуючись на візантійській іконописній теорії образу та зображення, і до сьогодні визначає практику релігійних зображень, зокрема зображень Богородиці у творчості сучасних митців. Отже ікона, постаючи однією з

головних складових православної культури, отримує в ній найбільш глибоке художньо-естетичне втілення [20, с. 60–64]. В іконі як художньому творі, стає можливим одночасне існування краси, духовності та мудрості, як смислоутворюючих категорій образу Богородиці. Однак зазначимо, що задля втілення такого ідеального співіснування навіть високорозвинене художньо-символічне мислення митців початку християнської доби потребувало закріпленої системи символічної структури на рівні естетичної свідомості. Роль такої структури виконував *канон*, зокрема іконописний канон, несучи функцію «головного хранителя переказу (традиції); виконуючи в структурі художнього образу роль знаку-моделі розумом незбагненого духовного світу» [4].

Специфіка ікони, як унікального сакрального явища духовного життя людства криється, перш за все, в тому, що як будь-який витвір мистецтва, вона відображає напрямок мислення митця, що її створює, а разом з цим за допомогою церковно визнаної канонічної системи і суспільну ідеологію або «концентрований розум людства» [20]. Давні майстри знаючи таку систему, у майбутньому творі могли скерувати свої творчі сили та за допомогою художніх засобів втілити, прихований в цій схемі духовний потенціал (у композиції, формі, кольорі і т. п.). Така традиція, що була характерною для художньої творчості середньовічних християнських митців, в певній мірі не втратила своєї актуальності і у живопису XX–XXI ст. Однак, сучасні богородичні образи, отримуючи різноманітні уособлення в творчості зокрема українських художників – М. Журавеля, І. Марчука, О. Клименко, К. Косьяненко, Є. Піскунова та ін. – існують вже як витвори образотворчого мистецтва та ставлять таку додаткову для спостерігача задачу, як розшифрування складної образної сфери ікони, про що ми будемо говорити далі на прикладі аналізу сучасних юогородичних ікон.

Нагадаємо, що за християнськими іконографічними канонами справжній митець має прагнути не суб'єктивного самовиразу, а бажати «прекрасного, об'єктивно-прекрасного, тобто художньо втіленої істини речей» [12], через що його власна особистість не має «проявлятися», а навпаки повинна розчинитися у творі та за допомогою художньої майстерності підносити зображений образ до божественних недосяжних небесних сфер. Таке розуміння ролі особистості художника є типовим «породженням» культури Середньовіччя, що задовольняло, перш за все, релігійні потреби суспільства, саме тому середньовічна ікона і була обмежена певним колом абстрактних церковних сюжетів, а в середині кожного з них – традиційною схемою його відображення (канон), за якою не легко було розгледіти реальне історичне обличчя митця та його епохи.

Однак вже у гуманістичну епоху Відродження, митець отримує право вкладати у зображуваний образ не тільки свою майстерність, але і надавати йому власних художніх стильових особливостей, що рельєфно відзначається, зокрема у богородичній традиції живопису. Згадати, наприклад, алтарний образ «Богоматір на троні» (Ognissanti Madonna) (біля 1310 р.), італійського художника раннього Відродження Джотто ді Бондоне, або образ «Мадонни із дитиною на троні і святими» (Madonna col Bambino in trono e cinque santi) (1503–1505) Рафаеля Санті, та, зрештою, українську парсуну (від лат. «особистість» – ікона-портрет, що з'явилася ще за часів середньовіччя та набула розквіту у епоху Відродження) «Козацька Покрова» з портретом Б. Хмельницького (XVII–поч. XVIII), що походить з Покровської церкви с. Дешки Канівського повіту (тепер Богуславський р-н Київської обл.). Усі ці, та багато інших прикладів барокового зображення Богородиці демонструють наскільки рельєфно проступають особистісні риси художнього стилю митця на тлі семантики іконописного канону, оприявлюючи тим самим неминучий синкретизм церковного та особистісного у художній творчості.

Відомо, що перші ікони Богоматері приписують св. євангелісту Луці, де Діва Марія зображується митцем у сцені «Поклоніння волхвів», іконі, що повсякчасно (майже як і ікони Спасителя) зустрічається на фресках та саркофагах катакомб [2]. Не рідкими були перші зображення Богоматері на богослужбових сосудах у вигляді Оранти, тобто з піднятими руками у молитві, як Заступниці перед Богом за людство та всесвіт [23]. Однак зазначимо, що в будь-яких інтерпретаціях образу «Честнейшей Херувим Матерь Бога нашего», лик Богородиці завжди за словами св. Амвросія Медіоланського, був уособленням доброти та голосом всієї церкви (de virgin. L. I. II. c. 2), а всі митці, хто наважився зображувати Приснодіву, намагалися надати Її образу всю красу, ніжність та велич на яку була здатна їх уява та майстерність [21; 24].

Давні майстри східнохристиянської землі, переймаючи високий художній рівень візантійського іконопису, згодом створили свої національні шедеври, зокрема в традиціях Богородичної іконографії. Тому в нашому дослідженні ми не можемо не згадати таких найвидатніших митців іконопису Давньої Русі, як Феофан Грек (біля 1340–1410), Андрій Рубльов (біля 1360–1428) та Діонісій Ферапонтовський (біля 1440–1502), творчість яких є відображенням основних тенденції канонічного християнського мистецтва, де досягнув колосальної духовної висоти саме образ Богоматері, що постав взірцем для художніх уособлень богородичної традиції у майбутньому.

У творчості Феофана Грека, для мислення якого характерними були величність, виразний драматизм та глибока філософська концепція, що оприявлювала глибоку християнську ідею про велику гріховність людини [5, с. 112], Богородиця зображується як Посередниця та Захисниця людини перед Богом. Згадаємо, наприклад, образ «Донської Богоматері» (1380–1395) та образ «Богоматері» (1405) з іконостасу Благовещенського монастиря, лики яких, що сповнені тихого суму, споглядальності та материнського співстраждання, згодом стають ідеальними молитовними образами для християн [1, Т. 2., с. 87–88, с. 311–312].

Особистісне сприйняття християнства іншим давньоруським іконописцем, Андрієм Рубльовим, перш за все проявилось крізь його мистецьке розуміння головних принципів цієї віри – любові, надії, всепрощення та милосердя – які знайшли неповторне втілення саме в богородичних іконах цього митця. Наприклад, відома ікона митця Богоматір Володимирська «Замилування» (біля 1380 р.) зображує богородичний лик духовним, ніжним, чистим та велично сильним у материнстві. Вона споглядає на нас ніби з вічності, заспокоюючи та надаючи надію [8, с. 37–38].

Характерна для Рубльова підвищена увага до пропорцій людського тіла, просвітленість його образів та колористична їх гармонія відтворюють новий для епохи стиль іконопису – лірично-гармонічний – що став виразом «духа часу», «психологічного умиротворення», а згодом проявився у богородичній іконографії його наступника, Діонісія Ферапонтовського [15, с. 93], мистецькій спадщині якого образ Богоматері доповнився виразом особистого художнього ідеалу жіночої краси та грації, сповнився відчуттями ніжності, ліричної журби та світлої печалі. У виразній іконі митця «Одигітрія» (1502–1503), Богоматір щирим жестом руки, виразом всерозуміючих та сумних очей ніби пробачає і одночасно благословляє людство.

Отже в творчості зазначених вище видатних давньоруських іконописців, що на тлі візантійської традиції створювали вже національні шедеври іконопису, образ Богоматері сповнився проникливості, щирості та набув глибокої психологічності у рамках існуючої канонічної системи іконопису. Крізь композицію, колір та особистий іконописний стиль давні митці змогли створити унікальний неповторний образ Богородиці, що став близьким, зрозумілим та необхідним народу слов'янської ментальності з його давнім розумінням материнства, як необхідної складової світобудови.

Не менш різноманітною та визначною богородична традиція іконопису набула втілення в українському художньому мистецтві, про що пише у праці «Українська ікона XII–XVIII ст.» знавець української іконографії С. Гординський. Автор виділяє серед богородичних зображень,

що були виконані українськими майстрами починаючи з XII ст. відповідно до богословських вимог та іконописного канону, сім основних зображень Богородиці: Панагія (Всесвята), Оранта (в молитві), Одигітрія (Провідниці), Елеуса (Милующа), Влахернітіса (Знамення), Агіосорітіса (Деїсусна) та Протекторітіса (Покрова) [7]. Серед відомих зі збережених богородичних зображень періоду Русі-Київської Русі нагадаємо такі її образи, як «Оранта» з Софійського собору м. Києва (XI ст.), ікона Богородиці «Одигітрія» (XVII ст.) Федіра Сеньковича іконостасу Успенської братської церкви у м. Львові, Вишгородська ікона Пресвятої Богородиці «Елеуса» (XI ст.), яка була однією з перших проголошена чудотворною та згодом була наслідувана у творчості іконописців Києво-Печерської лаври [18], і, нарешті, Богоматір «Велика Панагія» (XII ст.) святого Аліпія, який прибув з Константинополя до Києва для роботи в церквах Києво-Печерського монастиря та був першим, кого називає іконописцем «Києво-Печерський патерик» (XIII ст.) [9]. Додамо, що за «Житієм» цього святого, про яке ми знаємо з «Києво-Печерського патерика» Аліпія називали наслідувачем євангеліста Луки – першого іконописця, який, як ми зазначали, зобразив образ Богоматері. У «Патерику» також наголошено на високо духовних чеснотах митця, що їх Аліпій отримував старанно працюючи над іконами та щиро молячись у ночі у традиціях ісихазму (від грец. *ήσυχία* «спокій», «тиша» – мовчазна молитва). Такий високодуховний усамітнений образ життя став запорукою унікальної особливості ікон Аліпія, які ніби написані «духом» та «являють світ інакше побачений та влаштований» [13]. Образ Богоматері зокрема і стає тим «вікном» у небесний світ, яке «відкривається» у іконографії святого Аліпія, втілюючи крізь мистецтво шлях як індивідуального спасіння автора, так і спасіння Людства в цілому.

Узагальнюючи результати попереднього стислого історично-культурологічного аналізу давньої східнохристиянської богородичної іконографії, зазначимо, що рисою, яка підносить образ Богоматері на новий сакральний рівень сприйняття і разом з цим відокремлюється у специфічну особливість ментальності крізь іконографічне уособлення, стає проникливий вираз в іконах зазначеної традиції неймовірно психологічно-загостреного материнського почуття. Саме такою материнською любов'ю сповнена сучасна ікона Богородиці «Равенбюркська» (2017) українського художника Є. Піскунова, що написана за канонами візантійського іконопису для храму Святої Трійці с. Білолуцьк, Луганської області та ікона Богоматері художника О. Клименко з унікального циклу

«Іловайський Деїсус» (2016) у рамках однойменного проекту сучасних українських художників.

Оригінал ікони «Равенбюркська», що зображує Богородицю, яка обіймає дитину або отрока Христа вже розіп'ятого на хресті, є дуже рідким у православному іконописі і був вперше виконаний у техніці вишивки монахинею Марією у концентраційному таборі Равенсбрюк у 1945 р. Сюжет ікони хоча і вважається подібним до «Ахтирської» ікони Богоматері XVIII ст., де Марія зображена у скорботній молитві з складеними руками біля розп'ятого Христа у Його земному віці 33 років, однак, на нашу думку, «Равенбюркська» ікона Богоматері є значно більш психологічною та загостреною у виразі відчуття Матері, що добровільно віддає Сина на хрест за для порятунку людства. Така глибока психологізація ікони обумовлена її первісною семантикою, якої дотримується і художник Піскунов у написаному їм списку/копії оригіналу. Сучасний митець користується у композиції звичною для візантійської іконографії зворотною перспективою, зображуючи фігуру Богоматері значно більшою за фігуру Христа, яка ніби огортає Його з материнською турботою та лагідністю, намагаючись захистити. Також не випадково автором обрано червоно-багряний колір для мафорію Марії, який символізує у іконографічному каноні життя, любов, тепло і, зрештою, Воскресіння, та білий – для одяжі Ісуса, як трансцендентний сакральний символ чистоти, безгрішності та святості Спасителя. Водночас сюжет цієї ікони загострює відчуття швидкоплинності часу, нагадуючи, що хоча «ще вітер віє у терночку і дерево на хрест росте», однак дитинство, а з ним і материнство і життя є однією миттю у Всесвіті [11, с. 233].

Додамо, що сучасне уособлення образу Богоматері такої надзвичайної сили, яку випромінює ікона «Равенбюркська» Є. Піскунова, є нагально необхідним суспільству явищем сьогодні, тому що крізь матрицю таких зрозумілих і сучасній людині почуттів Матері, як любов, мудрість, співстраждання, милосердя та надія, оприявлюється сконцентрована відтворююча сила всесвіту, закладена людством ще з давніх часів у сакральному жіночому образі милосердної Матері. Через образ Марії поняття такої надважливої християнської чесноти як милосердя, несе головну ідею материнської всепрощаючої любові, яка здатна перемогти навіть причинно-наслідковий закон долі.

Схожим чином образ милосердої молитвениці втілюється у таких ликах православної богородичної традиції, як Параклесіс або Деїсусна, що уособилися в образах таких сучасних художників, як О. Лавданський

(деісусний ряд іконостасу храма св. Іоанна Богослова на Малій Бронній м. Москви) та А. Ейтенеєв (Деісус Феодоровського приділу в Новосимоновому монастирі м. Москви). Однак особливо гостро та пронизливо ця тема продовжує сьогодні існування у проекті українських художників О. Клименко, С. Атлантової та Н. Волобуєвої «Іловайський Деісис» (частина масштабного мистецького проекту «Ікони на ящиках з-під набоїв»), виставка якого проходила в київській галереї сучасного мистецтва «КалітаАртКлуб» у серпні 2017 року. Започаткував цей проект О. Клименко, який реалізував раптову особисту мистецьку ідею – на дошці від ящика для набоїв з зони бойових дій на Донбасі, зобразити копію чудотворної ікони Божої Матері. Зазначимо, що саме з цієї богородичної ікони почався унікальний концептуальний художній проект «Ікони на ящиках з-під набоїв», до якого залучилися ще кілька молодих митців. Вражає вибір матеріалу та образів для втілення проекту, які символічно поєднують минуле та теперішнє, смерть та життя, відроджуючи сакральну та споконвічну християнську надію на захист. Не випадково художник О. Клименко почав проект саме з ікони Богоматері, Яка є уособленням захисту, продовження життя та милості і через образ Якої люди отримують на це надію і сьогодні. Така сучасна інтерпретація канонічних християнських ікон, знову підкреслює наскільки велике значення у формуванні будь якого образу має особистість митця, його обізнаність у процесах розвитку історії та суспільства, його ціннісна шкала та, зрештою, його власне розуміння буття.

Отже, *підсумовуючи* все викладене у нашому дослідженні, зазначимо:

- на прикладі аналізу художніх творів визначних митців християнської доби від її початку і до сьогодні, можна сказати, що сакральний образ Богородиці, персоніфікуючись у мистецькому творі, зокрема іконі, за допомогою кольору, лінії, іконографічного взірця (канону) та, зрештою, таланту художника, перетворюється в унікальний, особистісний, авторський витвір, тим самим поєднуючи «матеріал» всієї культури (християнська художня іконографічна спадщина), що передував появі цього твору, із творчим потенціалом особистості митця, його власним розумінням буття;
- сучасні втілення богородичного ідеалу у творах багатьох українських художників, що продовжують ідею гуманістичного світосприйняття закладену ще у епоху бароко, лишаються необхідним сегментом сучасного українського культурно-мистецького простору.

1. Антонова В. И., Мневен Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI начала XVIII века. Москва : Искусство, 1963. Т. 1. 394 с. ; Т. 2. 510 с.
2. Арсеньев В. О первой иконе Божией Матери приписываемой Евангелисту Луке, в связи с другими древнейшими изображениями Богоматери. Москва : Радость Христианства, 1894. С. 1–15.
3. Белова Д. Н. Образ Богоматери в живописи православия и католицизма XIV–XVI веков : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Москва, 2003. 208 с.
4. Бычков В. В. Гносеологические корни восточно-христианского искусства // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 4–5. Москва : Московский университет, 1970. С. 218–238.
5. Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. Москва : Искусство, 1993. 255 с.
6. Васильева И. И. Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях (нарративный аспект) : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Москва, 2007. 156 с.
7. Гординський С. Українська ікона XII–XVIII століття. Філадельфія, 1973. С. 27–28.
8. Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. Москва : Искусство, 1972. 170 с.
9. Києво-Печерські патерики з колекції Музею книги і друкарства України : каталог. Київ : ВАТ «УкрНДІСВД», 2003. 184 с.
10. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. Москва : Паломник, 1998. С. 70–71.
11. Костенко Л. Свят-вечір. «Триста поезій». Вибрані вірші. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. Вид. 12. 416 с.
12. Кравец С. Л. Место эстетики в философии Павла Флоренского // Общественная мысль. Исследования и публикации. Вып. 3. Москва : Наука, 1993. С. 31–49.
13. Кураев А. Традиция. Догмат. Обряд. Апологетические очерки. Москва ; Клин, 1996.
14. Лист Папи Івана-Павла II «До митців» // Поступ. Львів, 1999. № 90.
15. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. Москва : Наука, 1970. 178 с.
16. Матушек О. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Харків, 1999. 21 с.
17. Немкова О. В. Ave Maria : Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 254 с.
18. Степовик Д. Історія Вишгородської ікони Богородиці – свідчення традиційного євразійського святокрадства // Сила м'якого знака, або повернення Руської правди. Київ, 2011. С. 349–359.
19. Успенский А. А. Богословие иконы православной церкви. Москва : Изд-во западноевропейского Экзархата, Московский патриархат, 1996. 474 с.
20. Флоренский П. Иконостас. Москва : Искусство, 1994. 255 с.
21. Lilienfeld Fairy. Sophia-die Weissheit Gottes, Una Sancta, 1984/2. S 125–129.
22. Nissiotis N. «Mary in Orthodox Theology». Concilium 168. 1983. P. 25–39.
23. Weitzmann K. Byzantine Book Illumination and Ivories. London, 1980. P. 1–60.
24. Stemberger G. 2000 Jahre Christentum. Salzburg, 1983. S. 252.

References

1. Antonova, V., Mneve, N. (1963). *Catalog of ancient Russian paintings of the XI–beginning XVIII century*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Arsenyev, V. (1894). *About the first icon of the Mother of God, that attributed to the Evangelist, Luke, in connection with other most ancient images of Our Lady*. Moscow: Radost Hristianstva [in Russian].
3. Belova, D. (2003). *The image of Mother of God in the painting of Orthodoxy and Catholicism of the fourteenth and sixteenth centuries*. Candidate's thesis. Moscow: Moscow [in Russian].
4. Bychkov, V. (1970). *Epistemological roots of the Eastern Christian art*. Moscow: Moscow University, 4-5, p. 218-238 [in Russian].
5. Wagner, G., Vladyshevskaya, T. (1993). *The Art of Ancient Russia*. Moscow: Nauka [in Russian].
6. Vasilieva, I. (2007). *The archetype of motherhood in ancient and Christian cultures and religions (narrative aspect)*. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
7. Gordynsky, S. (1973). *Ukrainian icon of the XII–XVIII centuries*. USA: Philadelphia [in English].
8. Demina, N. (1972). *Andrei Rublev and artists of his circle*. Moscow: Iskustvo [in Russian].
9. Kievo-Pechersk's Pateriks from the collection of the Museum of Books and Printing in Ukraine: Catalog. (2003). Kyiv: OJSC «UkrNDISVD» [in Ukrainian].
10. Kondakov, N. (1998) *Iconography of Mother of God*. Moscow: Pilgrim [in Russian].
11. Kostenko, L. (2017). *Sacred Evening. «Three hundred Poems»*. Selected poems. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-GA [in Ukrainian].
12. Kravets, S. (1993). *The Place of Aesthetics in the Philosophy of Pavel Florensky*. Nauka, 3, 31–49 [in Russian].
13. Kuraev, A. (1996). *Tradition. Dogma. Ritual. Apologetic essays*. Moscow: Klin [in Russian].
14. *Letter from Pope John Paul II «To the Artists»*. (1999). Lviv: Postup [in Ukrainian].
15. Likhachev, D. (1970). *Man in the literature of Ancient Russia*. Moscow: Nauka [in Russian].
16. Matushek, O. (1999). *Symbolics of the Virgin in metatext of Baroque literature*. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
17. Nemkova, O. (2002). *Ave Maria image of the Mother of God in European musical art*. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].
18. Stepovik, D. (2011). *The History of the Vyshhorod's Icon of the Mother of God - evidence of Traditional Eurasian Holiness*. Sula miakogo znaka abo poverneia Ruskoy pravdu. Kyiv: Kyiv, 349–359 [in Ukrainian].
19. Uspensky, A. (1996). *Theology icons of the Orthodox Church*. Moscow: The publication of the West European Exarchate, the Moscow Patriarchate [in Russian].
20. Florenskiy, P. (1994). *Iconostas*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
21. Lilienfeld, F. (1984/2). *Sophia-die Weisheit Gottes. Una Sancta*. Freising. 125–129 [in German].
22. Nissiotis, N. (1983). *Mary in Orthodox Theology*. Nijmegen: Concilium, 168, 25–39 [in English].
23. Weitzmann, K. (1980). *Byzantine Book Illumination and Ivories*. London: London [in English].
24. Stemberger, G. (1983). *2000 Jahre Christentum*. Salzburg [in English].