

УДК 7.04:27"IX/XIII"

## РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ІКОНОГРАФІЇ У КИЇВСЬКІЙ РУСІ

**Юрій МАКСИМ'ЮК**

*Івано-Франківський богословський університет імені св. Івана Золотоустого, кафедра східного канонічного права, вул. Гарбарська, 22, 76019, Івано-Франківськ, Україна*

*У статті розкрито світоглядне підґрунтя виникнення іконописання в Київській Русі, проаналізовано вплив візантійської іконописної школи на становлення автентичного києворуського сакрального живопису, з'ясовано роль монастирів як осередків малярства та іконографії.*

**Ключові слова:** *символіка ікони, руські зодчі, богородичні ікони.*

*In the article world view subsoil of origin of the icon limning is exposed in to Kievan Rus, influence of Byzantium icon-painting school is analysed on becoming of authentic Kievan Rus of the sacral painting, the role of monasteries is found out as cells of engaged in painting and iconography.*

**Keywords:** *symbolism of icon, ruski architects, icons of theotokion.*

**Постановка проблеми.** Період становлення християнства на Русі XI-XII століть заклав належне підґрунтя для продовження тих іконописних традицій, сформовані у цю історичну епоху, у плані популяризації через шедеври сакрального мистецтва, сповідування духу чистого християнства ще не забарвленого різного роду нашаруваннями, які спричинили надвірний еклектизм досліджуваної традиції. Ми мали змогу прослідкувати історію виникнення і вивезення чи загарблення найвідоміших ікон Київської Русі, що є прямим свідченням їхньої неабиякої мистецької вартості. Також дане дослідження показало нам те, що на Русі дійсно витворився свій власний мистецький погляд на іконописання – відмінний від автентичного візантійського, що значною мірою послужив для нього основою.

**Теоретико-методоогічною основою** цього дослідження стали праці таких мистецтвознавців - С. Аверинцева, Т. Богуша, В. Лепакіна, В. Овсійчука та Д. Степовика.

**Виклад основного матеріалу.** За тисячолітній період християнства український народ досяг вершини церковної архітектури, малярства, орнаментальної та об'ємної пластики, вітражного мистецтва, церковного спорядження. Отримавши свій високий розвиток у часи визвольної доби, церковне мистецтво в часи лихоліть було чи не єдиним вогнищем культури нашого народу. У храмі зосереджувався увесь синтез мистецтва. Це мистецтво творили талановиті люди у монастирських келіях, іконописних майстернях.

У процесі здобуття Українською Церквою свого власного обличчя помітне місце належить іконі як головному жанрові храмового сакрального малярства. За тисячу років розвитку українське ікономалярство пройшло багато стильових напрямів і, відповідно, етапів змін.

Формування власного стилю в іконному малярстві України жодною мірою не означало порушення канонічних основ цього мистецтва, зокрема його зв'язку з першообразами, про що наголошувалося в постановах VII Вселенського Собору. Процес розвитку давнього українського мистецтва відбувався нерівномірно, факти свідчать про те, що українські митці творили найбільш прекрасно і величаво, з особливим натхненням і піднесенням, коли Україна була самостійною незалежною державою і духовні сили народу були вільними і розкованими.

Українське образотворче мистецтво використовувало християнські символічні знаки, зазначає Д. Степовик, та доповнювало їх іншими символами, втіленими у художній формі (голуб, орел, півень, вівця) [7, с. 67]. Український філософ, С. Кримський вважає, що світ символів української національної культури, містить сонячно-світлову символіку, яка була вираженням української ментальності, світобачення. Д. Степовик зазначає, що в давньоруському іконописі стилістичні особливості київської школи мали більшу життєвість та експресію, відкритість і безпосередність і характеризувались особливим зацікавленням темою страждань на протигагу витонченому інтелектуалізму візантійського мистецтва [7, с.34]. Символіка візантійського малярства була основою сакрального вираження в Київській Русі. До візантійської спадщини в семіотиці давньоруської ікони був обмежений репертуар умовних жестів-знаків зображуваних персонажів та символічне значення кольорів. У візантійському мистецтві іконопису пурпуровий колір символізував божественну велич, червоний – водночас животворне тепло та кров самопожертви, білий – божественне світло, зелений – молодість та цвітіння, а синій та блакитний сприймалися як символи трансцендентного світу [2, с. 102–107].

Особливої уваги заслуговує ікона Київської доби, що була частиною образотворчого мистецтва, яке також зароджувалось, по суті, заново разом із християнізацією. Літопис свідчить, що перші ікони потрапили до християнізованого Києва не з Візантії, а з Криму. Для Десятинної церкви необхідне начиння, в тому числі й ікони, привезли з Корсуня (Херсонеса Кримського). Візантійський посібник для іконописців став одним з основних джерел для київських малярів. Русичі навчалися іконописному мистецтву у візантійських майстрів і виробляли власні акценти.

Першими іконами на українських землях були ікони грецького походження. У літописі згадується, що фундатор церкви св. Богородиці (Десятинної) у Києві князь Володимир Великий прикрасив ту святиню «іконами, які привіз із Корсуня». З прийняттям християнства, як дар княгині Анни (дружини Володимира-Хрестителя і сестри візантійського цісаря), в Київську Русь привезено дві дуже важливі ікони — Матері Божої Переможної, яку українці вшановували протягом століть до 1945 року, коли її було перенесено до костюлу св. Миколи в Гданську, а також ікону Матері Божої Холмської, яка знаходиться постійно у святині Різдва Матері Божої в Холмі [3, с. 28].

Ікона доповнювала літургійно-художній ансамбль храму, а також використовувалася для житла. Попит на неї був величезний. На початках багато ікон привозилося з Візантії. Враховуючи те, що на митрополичій кафедрі в Києві частіше були греки, то це красномовно пояснює джерела надходження ікон та появу грецьких майстрів. Крім того, чимало русів відвідували міста Візантії, особливо Константинополь, де навіть існував густо заселений руський квартал, та приблизно з 1016 р. на Афоні постав руський монастир св. Пантелеймона, який з Києвом завжди мав пожвавлені зносини. Цілеспрямовано здійснювалися також подорожі іноків Печерського монастиря до Константинополя. Цілком можливо, що поява на Русі великих іконописних візантійських шедеврів завдячує печерським монахам [6, с. 47].

У запрошуваних грецьких майстрів (зодчих, живописців) вчилися, працюючи поруч, місцеві художники. Напевно, так було у Софії Київській та Михайлівському Золотоверхому соборі. З Константинополя, з Влахернського кварталу столиці походили майстри, які для печерських монахів будували Успенський собор.

«Києво-Печерський патерик» розповідає про чорноризця Еразма, що прикрасив іконами Печерський монастир, і про легендарного іконописця Алімпія, якого батьки віддали «на навчання іконо писанню». Він вчився у грецьких майстрів, одночасно допомагаючи їм при розмальовуванні Печерської церкви, так що невдовзі «здобув дуже хороші навикі і став вправним майстром, писав ігумену і всій братії ікони».

Алімпій також «старі ікони обнови́в, поставивши кожна на своє місце», працював пильно і з посвятою, «незаспокоючись повсякчас», «ніколи ніхто не бачив його без діла» [4]. Сам князь Володимир Мономах шанував художника і захоплювався його творіннями, наче «під натхнення Божого провидіння», тож замовив «ікону святої Богородиці та послав її у Ростов, у місцеву церкву». Оповіді про блаженного Алімпія пересипані різноманітними історіями, в яких реальність і фантастика тісно переплетені, — одне очевидно, що його ікони для сучасників видавалися сповненими чудодійної сили. Уже перед смертю, тяжко хворий, художник розповідав ігумену, що замовлену ікону не він малював, а «ангел, який написав її, стоячи переді мною». Хоча жодного твору Алімпія не збереглося (можливо, не вдалося встановити його авторства з тих ікон, що належать до періоду Київської Русі), ім'я іконописця залишилося свідченням високого художньо-естетичного рівня цього виду малярства, що почало розвиватися на Русі. За пошаною і захопленнями до його картин прирівнювалися (за згадками літописів) лише великі візантійські шедеври, ікони Богоматері Пирогощі, Вишгородської (Володимирської) [4].

Київська ікона була бажаною усюди, як зразок, близький до грецьких прототипів правильного іконописного втілення, що надовго зберігало за Києвом значення найвищого духовного центру. Тому чимало ікон тут спеціально замовлялось і вивозилося в інші міста Русі. Про князя Володимира Мономаха, який замовив ікону в Алімпія для церкви Богородиці

в Ростові, вже згадувалося. Мстислав тут також замовляв ікони для Новгороду, а ще більше їх вивозили в часи смути та після монгольського погрому [5, с. 50].

Київська Русь успадкувала разом з прийняттям християнства від візантійської культури і значну частину культу іконошанування, що супроводжувався прагненням особисто володіти іконою-оберегом. Значний комплекс збереженої дрібної пластики XI – XIII ст. утворюють іконки, енкаліпії, мініатюрні складні, які були аналогами робіт грецьких майстрів і принесені київськими, чернігівськими прочанами-ченцями з Константинополя, Солуні, Афону. Взірцями для наслідування стали і твори корсунських майстрів. Однією з тенденцій розвитку рельєфних ікон було спрощення візантійського зразка давньоруськими майстрами та поєднання їх з місцевими традиціями образотворчості. На землях Київської Русі ці твори поступово набули характерних місцевих рис, що з особливою рельєфністю виявилось у характері їхньої символіки, тісно пов'язаної з давньоруською дійсністю та давніми місцевими віруваннями і уявленнями слов'ян. Важливими є припущення згаданих дослідників пластики стосовно зв'язку та взаємодії різьбярів і іконописців у мистецьких осередках.

Таким чином, перелічені факти свідчать про вірогідність зародження в давньоруській культурі народної течії в іконописі, що створювалася відповідно уподобанням, віруванням та смакам давніх русичів.

Стилістичні особливості пам'яток підтверджують поширену в дослідницькому середовищі думку про постійне спілкування між собою художників Стародавньої Русі. І якщо в XI та на початку XII ст. головним постачальником кадрів художників для всієї східнослов'янської держави був передусім Київ, то в другій половині XII — на початку XIII ст. у тому ж Києві можна було зустріти майстра і з Новгороду, і з Галича, і з Волині, і з Чернігова, і з Володимира чи Ростова. Давні літописи дуже мало зберегли імен живописців, найбільше згадок про Алімпія, менше — про «живописця Григорія». Поіменно ж не вшановано прибулих з Візантії майстрів, хоча вони неодноразово згадуються. Проте, згідно з церковною традицією, майстер XII століття, якого вважали греком, Гречин Петрович, виявився новгородським отцем Саввою. Ці факти і роздуми викликані вкрай незavidним станом у мистецтвознавчій науці відносно київської ікони.

Тогочасною іконою протягом XX ст. займалися дослідники, які найчастіше походження давніх ікон приписували тим місцям, де їх виявляли. Такими центрами визнавали Київ, Галич, Чернігів, Володимир, часто всупереч скупим історичним даним і, очевидно, що найважливіше, всупереч зіставленню художнього аналізу ікони з культурним рівнем того чи іншого міста, його мистецькими можливостями, органічного, чи, навпаки, неорганічного злиття виняткового за своїми якостями іконописного твору з духовною культурою середовища, його традиціями і подальшим розвитком. У цьому питанні надовго запанували місцевий патріотизм і неприхований шовінізм, що стали гальмом не на користь об'єктивній науці, заохочуючи до

повторення прийнятих істин, а то й до свідомого суб'єктивізму, прикритого ерудованою фразеологією. В справедливому зауваженні В. Антонової щодо похапливого погляду на стару ікону була закладена програма вивчення: «Потрібно передовсім звернутися до того, що хотів висловити художник в своєму творі, до його змісту». І далі автор висловлює важливу думку про те, що «нечисленні домонгольські пам'ятки мають між собою надто більше подібних рис, ніж ті, які дають сумнівні іноземні візантійські зближення», завершуючи сентенцією, в якій приховується глибоке розуміння сутності епохи: «В Київській Русі існувала своя, місцева, освячена часом візантійська традиція» [7, с. 78].

Київська ікона, як і київські мозаїки (хоча відомо, що їх виконували візантійські майстри), тамує в собі світ, уже не відомий втомленій Візантії, в якому ще на повну силу бив струмінь безпосереднього захоплення природою, степовим сходом, з його напружено пульсуючим змаганням життя і смерті, принад і розкошів, а також пробудженим потягом до духовних вершин, сповнених світлої печалі й бездонної ясності. У ній міцніше відчувається відбиток емпіричного світу, ніж прагнення до зображення трансцендентальних подій — давні ікони на теми «Розп'яття», «Покладення у гріб», спасіння, таємниць світобудови. Живі спостереження, захоплення красою юності, відвагою ратних мужів, мудрістю старості, стриманою шляхетністю жінки поряд зі свіжою релігійною ідеєю творять на цьому позбавленому суперечностей симбіозі величаві образи. Така ікона була близькою тогочасній людині зверненням до емоційного світу, до її душі, і тим самим глибоко вкарбовувалась у свідомість. Підносячись до духовних висот і відчуваючи єдність з Богом, людина переживала хвилюючий катарсис. Образи в іконах були близькими їй, оскільки вона в них бачила і відчувала свою органічну сутність фізично і духовно, і свій час. Тому невіддільними є мозаїчний Дмитро Солунський, «Богоматір Велика Панагія» чи «Дмитро Солунський на троні» від «Повчань Володимира Мономаха» або від поетичного світу образів «Слова о полку Ігоревім». Вони становлять феномен своєї епохи, з відходом якої жодна ікона згодом не повторить ту величаву епічність, силу мужнього терпіння і спротиву та виняткової цільності характерів. В ідеальних образах Київська Русь відбила свій зримий і духовний портрет з такою повнотою, як це не могла відтворити Візантія ні за Комненів, ні за Палеологів. У київській іконі передані свіжість почуттів і краса пробудженого творення, як і незрівнянна поетична образність в епічному «Слові о полку Ігоревім». Це явища одного генію, одного феноменального культурного шару, що став для наступних поколінь духовною опорою, своїм, руським античним світом. Мистецтво того часу ще не зовсім умовне й абстрактне, яким воно буде дещо згодом [6, с. 55].

У мистецтві тогочасної ікони виразно виявлено дві головні тенденції. Одна з них – орієнтування на зразки Константинопольського живопису, що своїм підґрунтям мала про візантійські симпатії Ярослава Мудрого; друга – формулювання вітчизняної Київської малювання ікон. Перший напрям

психологічно пов'язаний із відчуттям «даності» ікони, котра розглядалася як Божий дар, що прийшов разом із християнством. Звідси – бажання князя й вищого духовництва Києва привозити ікони з Візантії, де розвинулося мистецтво ікони в найвищих духовних і мистецьких зразках, де склалася символіка кольорів ікони, були вироблені засоби й технічні методи її малювання.

Найпізнішою за часом змалювання іконою з-поміж інших візантійських чудотворних Богородичних ікон, які потрапили в Україну, була Вишгородська ікона. Вважається, що ікона намальована одним із майстрів Константинопольської патріаршої ікономалярної артілі замовлена котрогось із українських князів, а саме 1134 року ікона була доставлена в Київ.

Під впливом Вишгородської Богородиці створено чимало ікон, кілька з них у XII ст., в основі яких відчутно київське формування, передовсім виражене в колористиці, у зіставленні блакитного, червоно-коричневого кольорів і золота, улюблених в мозаїці. Однією з них є невелика ікона «Богоматір Милування» — дзеркальне відбиття Вишгородської. Блакитний мафорій на Богоматері досить незвичний, особливо для того давнього часу, проте непоодиноким, бо з XIII ст. з'явиться в галицькій іконі [6, с. 99].

Як пише В. Лазарев в цій іконі ми маємо ускладнений тип «Милування», який відрізняється особливою інтимністю і безпосередністю виразу. Це, мабуть, одна з найемоційніших російських ікон XIII століття. Автор намагається довести ярославське походження ікони, акцентуючи на тому, що «рясне використання орнаментальних прикрас на одязі Богородиці, на троні і на верхній подушці — чисто ярославська риса ікони [1, с. 139].

Автор не помічає своєї непослідовності в намаганні затримати пам'ятку за даною територією або містом, порушуючи, по суті, ним же самим запроваджений принцип щодо закріплення за твором того місця, в якому він за будь-яких причин опинився.

Про популярність ікони «Богоматір Печерська (Свенська) з преподобним Антонієм та Феодосієм Печерськими» свідчать численні пізніші відтворення. Незадовільне збереження та живописні втручання послабили художній рівень твору, що викликало думку про копійність збереженого примірника.

У ній розповідається історія «чудесного прозріння князя» Романа, сина Михайла Чернігівського, коли за його проханням була принесена в 1288 р. ікона «Богоматір Печерська» з Києво-Печерського монастиря на місце в «п'яти поприщах от града» Брянська з метою побудови там Свенського (від річки Свині) монастиря, — такою була умова для позбавлення від сліпоті. Отже, датування ікони пов'язують із записом події, хоча з її драматичної ситуації чітко простежується висновок: на той час ікона існувала в Києві, була прославлена «чудами» [6, с. 66]. Проте, які б перипетії не спіткали ікону, вона зберегла первісну композицію, образний лад і кольорове вирішення [6, с. 72].

Дослідник І. Грабар сприйняв ікону близькою до мозаїк XI ст., а за характером живопису відніс її до епохи Алімпія, бо, аналізуючи живописний стиль, відзначає, що «...голови трактовані в широкій живописній манері, яка не має жодних аналогій ні в Новгороді, ні в Суздалі, ні серед стародавніх пам'яток московського Успенського собору, розкритих до цього часу». Продовженням цієї слушної думки є судження про духовну атмосферу, в якій створювалася ікона і яка вже не властива художнім пам'яткам XIII-XIV ст., бо «розумна і вільна техніка живопису розкриває твір мистецтва тієї епохи, коли споглядання ще зберігало радість відкриття. Ці художні відкриття в силу їхнього містичного призначення негайно ж набирали форми усвідомленого знака, але відбиток завченості ще не торкнувся живопису ікони. Так звана «грубість» і свобода письма тільки підкреслюють глибину і трепетність почуття, видають ту поспішність, з якою творяться справжні відвертості, що не потребують технічної обробки». Далі автор відзначає, що «в цьому вільному живописі немає жодного затверділого іконописного штампа, що й спонукує дослідників вважати її дещо примітивною. Однак така свобода виконання до XIII століття зникає з іконопису остаточно...». На той час формуються інші художні засади іконопису — обов'язкова каліграфічність форм та іконописна ретельність. Характер живопису, виражений в написанні цієї ікони, залишається поки що поодиноким, не знаходячи підтверджень серед тогочасних ікон.

Протилежної думки дотримується В. Лазарєв: «Намальована в досить широкій і сміливій манері, ікона несе на собі відбиток прискореного виконання. Вірогідно, братія Печерського монастиря, не бажаючи, природно, розлучатися зі своїм прославленим образом, послала князю Роману Михайловичу нашвидку виконану копію». На цей роздум (бо він спирається лише на суб'єктивне смакове сприймання) можна було б зауважити, що живопис XIII ст., до якого В. Лазарєв відносить ікону, уже набрав каліграфічно-усталених норм і не відзначався такою свободою. І виникає закономірне питання: чи широта письма і сміливість манери є ознакою поспішності? Очевидно, деколи так буває, й тоді не відкидається можливість копії (однак в даному випадку лише теоретично, але не з гуманно-людських позицій) [1, с. 56].

Скупа палітра ікони водночас є досить могутньою. Одяг монахів неодноманітно коричневий, під яким звучить червоний підклад, посилений зіставленнями з темно-синім та темно-зеленим. Ці два фланкуючих кольорових масиви сприяють розвитку червоних у центрі, — від вишнево-пурпурового до яскравого карміну та червоно-оранжевого, викликаючи враження особливого насичення, що, врешті, посилюється контрастуючим блакитно-синім кольором. Кольорові плями в іконі гарні самі по собі, але ще кращі їхні співвідношення, що творять, впливаючи одна на одну й збагачуючи образ, кольорову єдність, яка по-справжньому захоплює й передбачає гармонійні досягнення значно пізніших століть. Внутрішню основу виразності кольорового вирішення цієї чудової ікони становлять

оранжево-червоний і блакитно-синій кольори по центру — на одязі Христа, що благословляє двома руками, — тут виражено емоційно-піднесене, радісне звучання. Можливо, вперше в українській іконі, таки на досить ранньому етапі її розвитку, поставлено й самотньо розв'язано живописне й образне, досить складне творче завдання. Звідси впливає трактування гіматію Христа — блакитно-синіх бганок з переливами світла на них, що доносять красу тканини, виражаючи насамперед схвильовану безпосередність дитяти. Ця природність окремих елементів, посилена життєвою позою Богородиці, стикається з нарочитістю композиції — приклад своєрідного переосмислення «класичного» стилю візантійського мистецтва — зразок деісусних і мозаїчних імператорських подруж перед Христом або Богоматір'ю в Софії Константинопольській. Спокійна величавість таких зображень з натхненним обличчям Богоматері та духовно зосередженими образами печерських монахів є ознакою Свенської ікони [6, С. 74-76].

У цій іконі повторено (після Трірського псалтиря) іконографічний тип Богоматері, який був надзвичайно поширений у візантійському монументальному живописі й який греки називали платитера, а М. Кондаков — «Кіпрським», в Київській Русі його називали «Печерським». Ця ікона стала святинєю київських, а згодом і московських митрополитів, її мозаїчне зображення знаходилось у вівтарі Києво-Печерської церкви і прославилось з часу своєї появи (1083—1089 рр.). Про її давнє в Києві існування свідчить опис святинь Софії Константинопольської, вміщений в «Беседі о святинях Цареграда», що відноситься до кінця XIII або початку XIV ст., а саме: «Дале же пошедь мало, по левой стороне есть теремець чюдно устроень; въ немъ икона Пречистая Царица Богородица; та икона посылала мастеры на Киевъ ставить церковъ въ Печере ко святому Антонию и Феодосию...» [4, с. 93].

На не цілком впевнене зауваження В. Лазарева про те, що «в обличчі Богоматері ще чимало елементів традиційного грецького канону», можна було б відповісти, зіставляючи її обличчя з обличчям Богоматері Великої Панагії, в яких справді чимало спільного, і яке не менш образно й духовно поєднується з Феодосієм та Антонієм, хоча у них «виявляється більш вільне й реалістичне розуміння образу». Печерські преподобні настільки індивідуалізовані, що закономірно їхні зображення переконують у портретності, передаючи не тільки зовнішньовікові ознаки, а й внутрішній стан. У них досить активно намічені характери й виявлена зацікавленість до людської особистості — вони разом з портретами сім'ї Ярослава Мудрого з Софії Київської започатковують історію українського портрета [6, с. 77].

**Висновки.** У руському іконописі яскраво виявилася тенденція до монументалізації. Це стимулювалося величчю нових духовних обр'їв, а зовнішньо — великими масштабами фресок та мозаїк як провідного жанру образотворчого мистецтва. При цьому велику увагу приділяли й психологічній характеристиці. Ікона Київської Русі унікає зайвої площинності й декоративності, образ своєрідно «матеріалізований» і неначе наближений до глядача, хоча світлотінню київські малярі користувалися



обмежено (наприклад, виділення деталі тощо). Вона не така строга за лініями, як візантійська; тут менше геометризованих композицій.

Формування місцевої малярської школи починається за Феодосія Печерського. До цього ікони привозилися з Криму, Балкан чи Візантії. Феодосій же вперше прикрасив лаврські церкви іконами, намальованими в Києві. Від цього бере початок знаменита київська лаврська ікономалярська школа, яка вплинула у наступні століття на становлення ікономалярства у всьому східному й південному слов'янському світі – від Адріатики до Білого моря, а також на ікономалювання Румунії (Волощини) та Молдови. Іконописці з усієї Київської держави навчалися у столиці, а також запрошували київських майстрів до себе.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Богуш Т. Історія релігій в Україні. Науковий щорічник / Т. Богуш. – Львів, 2007. – кн. 2. – 508 с.
2. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1977. – 199 с.
3. Давня українська ікона із приватних збірок / Упорядники О.Сидор, Т.Лозинський. — К.: Родовід, 2003. — 334 с.
4. Києво - Печерський Патерик. - Львів: Свічадо, 2001. - 192 с.
5. Мороз М. Українська ікона: християнське мистецтво XI-XV ст. / М. Мороз // Пам'ятки України. – 1990. – № 3. – С. 48-57.
6. Овсійчук В. Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору: [наукове видання Інституту народознавства НАН України] / В. А. Овсійчук. – Львів, 1996. – 479 с.
7. Степовик Д. Історія української ікони X-XX століть / Д. Степовик. – Київ: Либідь, 1996. – 436 с.

Дата надходження до редакції: 09.10. 2018