
***Народне мистецтво
у міждисциплінарних дискурсах:
історія, теорія,
методика, термінологія***

УДК 75.046.3(477.43/.44):27
К 59

**НАРОДНІ ІКОНИ
СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИСТАВКИ
З КОЛЕКЦІЇ
ОЛЕКСАНДРА ЧЕРНОВА)**

Віталій КОЗІНЧУК
ORCID ID <http://orcid.org/0000-0002-8518-5686>
доктор філософії,
член Національної спілки художників України,
провідний науковий співробітник,
Музей мистецтв Прикарпаття,
вул. Низова, 2, 76000, Івано-Франківськ, Україна
br_vitalik@bigmir.net

*Vitalii KOZINCHUK
Ph.D.
member of the National Union of Artists of Ukraine
leading researcher of
Precarpathian Art Museum,
2, Nizova str., 76000, Ivano-Frankivsk, Ukraine
br_vitalik@bigmir.net*

**FOLK ICONS OF THE EASTERN PODILLYA
(BY EXHIBITION FROM THE COLLECTION
OF ALEXANDER CHERNOV)**

Через невідповідність з усталеними зразками вигаданого так званого «візантійсько-московського канонічного стилю» українські духовні артефакти тривалий час були забороненими. У статті розглядаються мистецько-культурні й теологічні особливості народних ікон Східного Поділля. Ці твори мають багато спільних рис із мистецьким надбанням західноукраїнського регіону. Подільська ікона — це самобутній зразок народного мистецтва, який дає змогу глибше дослідити спосіб життя та морально-етичні засади мешканців Подільського краю. Тому є потреба про них говорити.

Ключові слова: ікона, мистецтво, Поділля, канон, параканон, іконологія, іконографія.

Ukrainian spiritual artifacts have been forbidden long time because of inconsistency with established fictitious samples of the so-called «Byzantine-Moscow canonical style». The article deals with artistic, cultural and theological peculiarities of the icons of Podillia. This is argued of the fact that they have many common features with the artistic heritage of the Western Ukrainian region. Icons of Podillia is a distinctive sample of folk art, which makes it possible to study the lifestyle and moral and ethical principles of the land of Podillia, so there is a need to speak about them.

Keywords: icon, art, Podillya, canon, paracanon, iconology, iconography.

Вступ. Обрана тема зумовлена потребою дослідження на загал мало відомої і до кінця не вивченої народної ікони Східного Поділля. Актуальність також полягає в тому, що вітчизняне народне ікономалювання не отримало належного пошанування у царині як української, так і зарубіжної культурології. Важливим завданням для сучасних мистецтвознавців та культурологів є збереження та вивчення сакрального мистецтва подільського краю. Постмодерні світоглядно-мистецькі традиції нівелюють рукотворне ікономалярство. Сакральні артефакти, що зберігаються у державних та приватних музейних фондах, потребують кваліфікованої мистецької оцінки та належної популяризації.

З метою повернення духовно-історичних та культурно-мистецьких цінностей українського народу на високому науковому рівні слід популяризувати маловідоме і не до кінця досліджене сакральне мистецтво Поділля, зокрема й народну ікону. Умовини сьогодення спонукають відновити історичну справедливість щодо визнання українських культурних цінностей у світі.

Основна частина. Київська Русь впродовж своєї кривавої й нелегкої історії навіть у той жахливий передмонгольський період досить часто бувала пограбована через вторгнення диких племен. Але напад на Київ 1169 року перевершив всі минулі біди. Андрій Боголюбський, онук Володимира Мономаха (сьогодні вважається святим Російської Православної Церкви Московського Патріархату), влаштував у рідній дідівській столиці погром і грабунок, скоївши великий злочин, завдавши удару зі спини своїм рідним і близьким [10, с. 11—12]. За декілька діб вороже військо оголило всі київські храми від ікон, риз, дорогоцінних хрестів та коштовного богослужбового посуду. Всі ці культові цінності А. Боголюбський вивіз у свої вотчини, у напрямку на північ.

Таким чином протягом історичного минулого виникла заміна понять. Вишгородська ікона Божої Матері сьогодні стала «Володимирської іконою». Славнозвісний іконний сюжет Благовіщення став нині називатися «Устюжское Благовещение», а українська ікона Богородиця велика Оранта — «Ярославская Богородица», аналогічно й славні образи Спас — Золоте Волосся та Георгій Побідоносець стали канонічними шедеврами кремлівського Успенського собору. Чимало наших українських ікон було вивезено до Новгороду, Суздалі, Твері, Москви та інших міст [5, с. 35—37].

До речі, коли постала Москва, яка була заснована сином Київського князя Володимира Мономаха Юрієм Долгоруким, безбожні грабунки українських ікон продовжувалися й далі. А це й не дивно, бо своєї культури, глибоких християнських традицій московити взагалі не мали. Для них властиво було прийти на чужу землю, розколоти череп сусіда й забрати його жінку, дітей, все нажите тяжкою працею добро й сказати, що «это всегда было моим».

Москва хоче зробити себе центром прийняття християнства часів Київської Русі. Проте в дійсності Москви в той час ще не було і бути в принципі не могло, бо першу письмову згадку про неї знаходимо в Іпатіївському літописі під роком 1147-м, та то тільки як про населений пункт [4]. Тому, коли в 988-му році Володимир хрестив Русь, «московського стилю» в іконографії ще не було, бо й держави такої не існувало. Тогочасний московський народ взагалі до сакрального мистецтва відношення ніякого не мав.

Історичні джерела згадують вихідця з Волині Петра Ратенського, який за посередництва Візантійської Церкви був висвячений патріархом Атанасієм на київського митрополита і переніс архієрейську кафедру Православної Русі з Володимира до Москви 1325 року, куди звозив найкращі чудотворні ікони, богослужбові ризи, золоті хрести з українських земель, передусім із Поділля та Галичини. Про дальшу долю цього церковного діяча Софрон Мудрий пише наступне: «Митрополит Петро Ратенський помер 1326 року в Москві (дуже дивно, що митрополит київський помирає одразу після перенесення свого осідку на північ. — В. К.), де його і поховано, а невдовзі визнано святим Руської Церкви. Наступники митрополита Петра вже без більших вагань залишалися жити в Москві. Таким чином справу церковного усамостійнення України (а відповідно і її культури та мистецтва. — В. К.) було відсунуто фактично на кілька десятиріч» [6, с. 79].

Знищення української духовності та вивезення з теренів України сакральних артефактів стало підставою для міфу про «єдину слов'янську культуру». Московським дослідникам було вигідно закріпачити старовинні артефакти за провідними російськими містами й музеями, а нові українські ікони (особливо народні) — визнати як «неканонічні». Але ж там, де буцімто були створені «русские иконы», як вже згадувалось, такої високої культури й духовності в ті часи ще не було. Проте це не стоїть на заваді в реаліях військового сьогоден-

ня кремлівським науковцям приписувати собі усі мистецькі надбання та заслуги великого християнського народу Руси-України, послуговуючись його начебто «неканонічним» культурним і духовним надбанням.

Наприклад, народний іконопис Поділля — давній і сучасний — фанатично налаштовані ченці Афону і майже всі московити (малярі і дослідники ікон) вважають неканонічним, зіпсованим фольклорною мовою. Маючи упереджене ставлення до українського народного сакрального мистецтва вони свою нехристиянську ненависть поширюють і на ті країни східнохристиянської обрядовості, в яких ікона, зберігши іконологічну й іконографічну ідентичність, синкретизувала в собі усе корисне з мистецтва народу і християнської духовності. Найбільше нарікань на українські ікони греків і московитів, що наші ікони гарні, світлоносні; святі на них випромінюють ласку, доброзичливість, людську вроду, яку так у своїх теологічних трактатах цінувач Іван Дамаскин [3].

Насправді ж українська ікона була завжди канононічною, якою і надалі залишається, бо відповідає теологічній базі й постановам Константинопольського (Трульського) (692) [9, с. 230, 231, 234] та Сьомого вселенського (787) соборів [9, с. 259]. Народні ікони подольян виконані в українській традиції і ніякого стосунку до т. зв. «московського канону» не мають. На щастя, московські впливи не позначилися на народних іконах Східного Поділля. Однак усталений іконографічний канон (візантійський) ліг в основу східнохристиянського іконопису багатьох країн (зокрема й українського), і в кожній з цих іконописних шкіл зазнав певних трансформацій на місцевому ґрунті.

Тема неканонічних елементів в українській іконі не може бути предметом спекуляцій і складовою частиною українофобії. Бо ж знаємо, що крім канонів, які було встановлено Церквою, є неписані традиції народного іконопису, які на певних етнічних територіях, у державах, у народах і націях отримали помітний розвиток.

Варто зазначити, що саме ці народні традиції у творенні подільських ікон, особливо домашніх ікон, є аніскільки «неканонічними», як є «параканонічними»¹, завдяки самовідданому подвижництву сучасних дослідників українського іконного малярства. Вцілілі зразки подільського іконопису вдалося зібрати й популяризувати. Одним із таких нинішніх ентузіастів є

¹ Параканон — іконографічний канон, паралельний до класичного візантійського.

хмельничанин Олександр Чернов, відомий колекціонер і дослідник сакрального мистецтва Поділля.

2 серпня 2016 р. в Івано-Франківську відбулась велика мистецька подія. В Музеї мистецтв Прикарпаття презентували виставку під назвою «Подільська ікона: симфонія краси і святості» (куратор виставки — Козінчук В.Р.) з приватної колекції Олександра Чернова (м. Хмельницький). Для мистецького проекту відібрано 45 ікон, на основі яких можна зробити певні висновки.

По-перше, народна ікона Поділля має багато спільних рис із мистецьким надбанням західноукраїнського регіону, але в той же час у неї наявні свої характерні ознаки та відмінності — це самобутній зразок народного мистецтва, який дає змогу дослідити особливості способу життя та морально-етичні засади мешканців Подільського краю. Для хатньої ікони цього регіону притаманна глибока напруженість кольорової гами. Кожен колір для народного художника виділяє предмет у вигляді плям, між якими, як правило, не прийнято було робити дрібних переходів. Вибір кольорової гами продиктований як візантійським каноном, так і місцевими естетичними смаками. Нижній одяг Господа Ісуса Христа писали червоним кольором (колір Пресвятої Євхаристії, крові і приналежності до Царства Небесного), туніку Пречистої Діви Марії — синім або зеленим (символ непорочності, духовної краси). Власне символізм кольорової гами в іконах Східного Поділля наближає глядача до сакрального споглядання божественної величі. Саме тому кольорова гама для подольян стала мистецьким прийомом, що уможливає відкрити найтонші фібри душі кожного християнина. Лики Христа, Богородиці та святих милують око глядача-молільника дитячою безпосередністю, наївною щирістю та християнською відкритістю. Загальне тло ікон, як правило, має притаманне саме їм експресивний бароковий світлотіньовий контраст. Подільські ікони мають канонічний христоцентричний вимір. Тобто в центрі кожної композиції зображено Божого Сина або Його святих угодників (вікаріїв Христа на землі).

По-друге, таке сакральне мистецтво віддзеркалює прагнення українців єднання з Богом. Воно стверджує реальність Бога і Його святих. Подільська іконографія ґрунтується на канонах і традиціях, що передаються Вселенською Церквою з покоління в покоління від предків через призму віків. На основі збережених Олександром Черновим і запропонованих на

виставді в Музеї мистецтв Прикарпаття іконографічних пам'яток XVII—XX ст. можемо припустити, що народні малярі-подоляни домінуючу роль в хатніх іконах надавали зображенню Пречистої Диви Марії та св. Миколая. Оскільки до покрову Пресвятої Богородиці вдається кожна людина, а від Миколи Чудотворця чекають подарунків діти, це робить надзвичайно популярними в духовному сенсі саме цих святих.

По-третє, Подільський край пережив неодноразове переселення корінного народу на інші території та цілковито відчув лихоліття двох Світових воєн разом з дискримінацією та голодом. В таких нелюдських умовах активізувалася Церква, яка залишалася форпостом високодуховної віри, гідності, інтелігентності та культури подільського народу. Народну ікону Поділля творили невідомі майстри, які ніколи не підписувалися, бо вважали, що автором ікони є тільки Господь, а художник — тільки інструмент Його. Домашня ікона була продовженням правдивої церковної [1, с. 370—371]. Такий тип ікон можемо сміло називати «параканонічними», бо подоляни «виховали» свій специфічний паралельний канон до традиційного візантійського.

Часом неписані правила творення ікони в Україні в реальному житті стають інколи більше духовно натхненними, ніж правила, які закладені в іконографічному каноні в цілком іншому етнічному середовищі, або навіть в іншій цивілізації. В ікономалюванні не слід відкидати неписані традиції як такі, що нібито не мають актуальної сили, бо таким способом можна нашкодити трактуванню Євангелія. І це так, бо канони визначають лише найбільш важливі моменти християнського життя. Тут виникає багато розбіжностей щодо їх важливості.

Сучасні народні майстри Поділля не повинні піддаватися спокусі та сліпо наполягати на виконанні всіх приписаних канонів як однаково важливих та цінних для виконання. По-перше, канони належать Святій Церкві, і їх неможна трактувати як юридичні закони. По-друге, канони повністю не охоплюють усіх сторін віри та життя християнина, виключно з прихильністю і любов'ю молитися перед іконами гарними, світлодайними. І, по-третє, на канонах лежить відбиток конкретних, а не універсальних історичних умов.

Канони не живуть поза Церквою чи як такі, що «відійшли» від неї й стали неактуальними, спричиняючи міжцерковні суперечки. Тільки існуючи в Церкві, канони стають життєво необхідними для вірних, а на шляху до істини — стають ключем до пізнан-

ня. Канон веде до Христа, що вказує дорогу до спасіння у вічності.

Церква живе за правилами, запропонованими Біблією. Тільки Святе Письмо дає необмежений простір дії церковних канонів. Тому неписані традиції іконографічного мистецтва Поділля користуються тим самим статусом, що й ікони, введені в рамки канону у постіконоборчий період візантійцями. Іконописці Східного Поділля брали офіційний іконографічний канон за основу, але доповнювали, збагачували його своїми художніми прийомами; народні майстри трактували на свій лад усталені іконографічні схеми: не боялися вносити свої деталі, спрощувати складні ракурси й багатофігурні композиції, узгальнювати постаті, вносити риси наїву.

Людському розумові притаманно вибирати простіший та легший шлях — така його природа, якою наділив людство Господь Бог. Виходячи з цього, нам притаманно розділяти правила на менш важливі та більш важливі: одні правила вважаються традиційними канонами, і ми їх повинні шанувати як основу, а інші, внесені багатством духовних культур народів східнохристиянської обрядовості, передусім нашого українського народу з його чудовими виявами в ділянці образотворчості, розглядати як незаперечне доповнення і збагачення старого візантійського канону.

Українська високомистецька професійна ікона для іконостасів, починаючи з творчості геніального киянина Алімпія Іконописця (XI століття) й дотеперішніх майстрів, вихованців Київської та Львівської академії мистецтв (майстерень і кафедр професорів Миколи Стороженка та Романа Василика) більше канонічна з євангельського погляду, ніж будь-яка інша національна школа ікономалювання в цілому світі. Але паралельно в Україні від Середньовіччя й донині успішно розвивається народна ікона, яку іноді в наукових працях, а ще більше в публіцистиці та в усній традиції називають домашньою іконою, хатньою іконою. Яскравим прикладом цього давнього мистецького явище є народна ікона Поділля. Ці останні ікони підходять під визначення «параканонічних ікон»; тобто вони в «паралельному каноні», не порушуючи основного канону професійної церковної ікони.

Наприкінці Середньовіччя, коли на українське ікономалювання ще впливало візантійське мистецтво, українські ікономалюрі, услід за візантійцями, змушені були трактувати зовнішню довкілля навколо святих як

символи (гори, будівлі, ріки, дерева), бо цього вимагав канон. А в народній іконі усе це мало природний вигляд. Тож чи проявляє себе народна подільська течія церковного іконографічного мистецтва в параканонічних вимірах? Це актуальне питання потребує певної відповіді. Скажімо, зображення гір на іконі — це пейзаж. А пейзаж у кожній країні свій. Українець, який «пильнує» візантійський канон, намалює гори як «лещадки» — це будуть лише символи. Інший українець, наприклад, з Поділля, який плакає народну ікону, намалює позаду святої людини реалістичне зображення гір, або ж обійдеться без них — це параканон.

Отже, по-перше, зображення гір на іконі — це не пейзаж, але тільки символ, або сукупність символів, які становлять основу іконного пейзажу. По-друге, Подільський край — це переважно рівнина. Підвищення, які ми бачимо на давніх подільських іконах, не є горами, а символами того, що святий мешкав у гірській країні.

Якщо припускати, що пейзаж впливає на уявлення ізографа, тоді потрібно в давніх іконах, які були намальовані послідовниками візантійців у Київській Русі, шукати гори, яких не могло бути. Тому мистець їх може намалювати як символи, як реалії, або не малювати зовсім. І він не порушить канон. Національний чинник в параканонічних іконах Поділля знаходиться не на першому місці. Головним та незмінним залишається одне — християнський зміст ікони.

Що ж спонукало ікономалярів з Поділля дотримуватися параканонічних схем творення ікон? Це віра в Бога і народні традиції. Подільське іконне мистецтво можна вважати викликом стосовно провізантійського художника-іконописця, який застерігав народного мистця від внесення новизни та національних елементів в іконі. В часи, коли ікона дозріла свого «золотого віку», іконні малярі дотримувалися не так канонічних, як параканонічних положень, оскільки в християнстві багато чого існує на рівні народної традиції і творчої уяви.

Іконографічний канон в основному вже був сформований до кінця VI ст., а остаточно завершений на початку X ст. Знання про іконографічний канон передавалося усно з давніх часів аж до кінця XVII століття, а також через наслідування давніх ікон. Найперша літературна згадка, як вже згадувалося, про передачу іконографічного канону на письмі належить перу афонського ієромонаха Діонісія, грека з міста Фурни, тому в літературі його місце походження стало трактуватись майже як прізвище: Фурнографіот.

Трактат цього ченця (він також малював ікони) вперше переклав з грецької на болгарську мову і видав її в столиці Болгарії, в місті Софії, 1976 року відомий болгарський мистецтвознавець професор Асен Василієв [2, с. 26—30]. Учений припускав, що чернець Діонісій узагальнив численні правильники (єрмінії) в рукописах Афону десь із XII—XIII століть і до його часу, тобто до періоду 1701—1755 років. У 60-х роках XIX століття уривки з трактату Діонісія були надруковані в Києві [7, с. 57—59].

Чернець Діонісій твердить, що канон — не догмат; канон не є тільки зовнішнім правилом, але є моральним законом всередині нас. Іконографічний канон почав занотовуватися на письмі тільки після того, як почала занепадати усна традиція ранніх віків християнства. Слід зауважити, що записувалися також і суб'єктивні думки, а не тільки вчення Церкви про святі ікони. До речі, ієромонах та іконописець Діонісій присвятив свою працю початківцям як практичні настанови, які їм обов'язково мали стати в пригоді. Саме слово «єрмінія» з грецької мови перекладається українською мовою як «тлумачення».

З давніх-давен відома традиція нещирості майстрів-ікономалярів, які не хотіли ділитися своїми секретами із новачками у цій справі, і тому користуватися «порадами» мистців та їхніми «настановами», які подані в так званих «правильниках», однак там навмисне інколи подавались не ті пропорції, які потрібні для написання ікони. Знання та оволодіння секретами іконографічної майстерності може з учня зробити тільки вдалого технічного виконавця певної роботи над іконою. Справжнім маестро іконотворення можна стати тільки тоді, коли учень оволодіє не тільки секретами певної техніки, але відчує в собі «творчий стержень», навчиться переступати від суто технічного виконання ікони до мистецького, творчого виконання, а головне — духовного, євангельського почуття, в яке майстер укладає всю свою душу, вміння і талант.

Слабка мистецька складова в таких іконах компенсувалася творчим пошуком майстрів подільських ікон. Візьмімо Новий Завіт, який не трактують як книгу певних законів чи як посібник, де написані всі відповіді на питання духовного життя людини. Згідно з постановами Константинопольського (Трульського) (692) та Сьомого Вселенського (787) соборів свята ікона у Церкві має свій статус, який тісно єднає її із Євангелією. Можна твердити, що ікона — це також не ко-

декс правил на всі випадки життя. Параканон — це пряме донесення до вірних Божого змісту, Христової науки, Його споконвічного слова, яке через ікону — як церковний шедевр — є своєрідним посланням Святого Духа до потребуючої душі вірного християнина. Важливим є сам зміст передання, а не його трансляція через пласкість створеного Богом тривимірного простору, обернену перспективу тощо.

Параканонічна ікона Поділля ніколи не призводила до застою, консерватизму, антихудожності; ніколи не була шаблонною. Справжнє церковне мистецтво — мистецтво світла і руху, тому не виглядало ні закостеним, ні бездушним. Під параканонічними положеннями завжди мався на увазі розвиток іконографічного канону, а не стояння на одному місці. Україна має ту перевагу в сфері іконотворчості, що у ній крізь віки гармонійно і паралельно розвивалися і канонічна, і параканонічна ікона.

Варто в цьому контексті запитати: чому відбулася криза в розвитку візантійської канонічної ікони? Відповідь може бути така: ця криза зумовлена закладеним у ньому закам'янілим консерватизмом та введенні немистецьких, неприродних деталей (на зразок оберненої перспективи) і видавання за духовне не того, що найкраще, а того, що незрозуміле, дивацьке, супротивне логіці і загалом широкому мисленню мистця-ізографа.

Висновки. Отже, наведені нами з історії зародження й розвитку феномена ікони як духовного продукту християнського Сходу — це історичне тло, на якому (або, краще сказати, в парадигмі якого) постав, піднісся і розквіт інший феномен — народна ікона Поділля. Саме вона і подібні до неї шедевральні твори високого українського сакрального малярства різних конфесій (творці яких працювали в різних мистецьких осередках в Києві, Львові, на Чернігівщині, Поділлі й Волині, на Буковині, Прикарпатті й Закарпатті), — кинули виклик старій візантійській манері канонічного письма, нав'язаній нашій слов'янській людині Руси-України на межі Середньовіччя і Нового часу. Ми прийняли богослов'я ікони (іконологію, засновану на основі Священного Писання), але критично поставились до дивної іконографії (ще з часів геніального киево-печерського Алімпія Іконописця), де все природне — постаті, обличчя, довкілля, інтер'єри, зовнішня архітектура, дерева і вся природа — були піддані антихудожній ревізії, перетрактвані в гірший бік. І це видавалося за духо-

вність, аскезу, хоч насправді це був наслідок відсутності у Візантії елементарної мистецької освіти (наслідок іконоборства), не кажучи вже про вищу, академічну. Тому ніколи не слід забувати нашої нелегкої історії, нашої великої української культури та наших глибоких національних традицій, які закарбовані у народних образах-іконах з веселковими барвами та по-дитячому наївними, лагідними ликами-обличчями святих.

1. Богомолец О. Українська домашня ікона: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 520 с.
2. Василиев А. Ерминии. Технология и иконография. София: Септември, 1976. 312 с.
3. Иоанн Дамаскинн. Три слова в защиту иконопочитания. Москва: Азбука, 2008. 192 с.
4. Літопис руський за Іпатівським списком. Ипатиевская летопись [Електронний ресурс]. Ізборник. 2002. Режим доступу до ресурсу: <http://litopys.org.ua/ipatlet/ipat.htm>.
5. Лукань В.Г. Історія українського мистецтва: конспект лекцій. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаніка, 2010. 192 с.
6. Мудрий С. Нарис історії церкви в Україні. Рим; Львів: Видавництво ОО Василян, 1995. 404 с.
7. Ровинский Д. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. Санкт-Петербург: Издание А.С. Суворина, 1903. 330 с.
8. Туркало Я. Нарис історії Вселенських соборів (325—787). Брюссель, 1974. 320 с.
9. Штепа П. Московство. Дрогобич; Львів: Відродження, 2003. 416 с.

REFERENCES

- Bogomolets, O. (2017). *Ukrainian Home Icon*. Kyiv: Publishing House of Dmitry Burago [in Ukrainian].
- Vasiliev, A. (1976). *Erminia. Technology and iconography*. Sofia: Septemviri [in Russian].
- Yoann, Damaskynn. (2008). *Three words in defense of icon veneration*. Moscow: ABC [in Russian].
- Chronicle of Ruthenia according to the Hypatian list. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/ipatlet/ipat.htm>. (Last accessed: 2002).
- Lukan, V.G. (2010). *History of Ukrainian Art*. Ivano-Frankivsk: PNU them. V. Stefanyka [in Ukrainian].
- Mudryj, C. (1995). *Essay on the history of the church in Ukraine*. Rome-Lviv: Publishing House of the Basilian [in Ukrainian].
- Rovinsky, D. (1903). *Review of icon painting in Russia until the end of the XVII century*. St. Petersburg [in Russian].
- Turcalo, J. (1974). *Essay on the history of Ecumenical Councils*. Brussels [in Ukrainian].
- Shtepa, P. (2003). *Moscovy*. Drohobych-Lviv: Revival [in Ukrainian].