



УДК 7.011.26:2 (477)"19/20"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1474>

НАРОДНЕ РЕЛІГІЙНЕ МИСТЕЦТВО XX—XXI СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ ЯК СИСТЕМА ВИДІВ І ЯВИЩ: історіографія, термінологія, проблематика

Михайло СЕЛІВАЧОВ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9199-0270>

доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра теорії й історії мистецтва НАОМА,
Вознесенський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: mik_sel@ukr.net

Рада МИХАЙЛОВА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7264-0205>

доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи НАОМА,
Вознесенський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: radami1818@gmail.com

Анастасія ШВИДЮК-БОГДАН

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8242-6725>

аспірантка, кафедра теорії й історії мистецтва НАОМА,
Вознесенський узвіз, 20, 04053, м. Київ, Україна,
e-mail: Anastasiia.Shvydiuk@naoma.edu.ua

Мета дослідження — запропонувати загальну картину та робочу модель означеної сфери. Це передбачає постановку та виконання ряду завдань, зокрема: аналіз літератури з означеної проблематики та критичний огляд застосованого при цьому поняттєво-термінологічного апарату; визначення морфологічних складових досліджуваного явища (види та галузі творчості); окреслення соціально-психологічних відмінностей, оскільки серед «неакадемічних» майстрів розрізняємо самодіяльних, наївних, ремісників і кустарів, однаків і залучених до різних організаційних форматів; спроба оцінки досягнень і проблем народного релігійного мистецтва в Україні XX—XXI ст. порівняно з XVIII—XIX ст. та набутками сусідніх країн. *Об'єктом* дослідження є багатоманітні явища, релевантні до народної художньої творчості українців у релігійній сфері, а *предметом* — особливості функціонування, сприйняття, висвітлення й осмислення простонародного релігійно-го сегменту в усіх галузях українського мистецтва.

Ключові слова: народне мистецтво, релігійне мистецтво, іконопис, християнські мотиви, українське мистецтвознавство, атеїзм.

Michael SELIVATCHOV

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9199-0270>

Doctor of Art Studies, Professor,
Art Theory and History Department in NAOMA,
20, Voznesensky uzviz, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: mik_sel@ukr.net

Rada MYKHAILOVA

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-7264-0205>

Doctor of Art Studies, Professor,
vice-rector for Scientific Work in NAOMA,
20, Voznesenski uzviz, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: radami1818@gmail.com

Anastasiia SHVIDIUK-BOHDAN

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8242-6725>

Ph.D student at the Department of Art Theory and History,
in NAOMA,
20, Voznesensky uzviz, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: Anastasiia.Shvydiuk@naoma.edu.ua

FOLK RELIGIOUS ART
OF THE XX—XXI CENTURIES IN UKRAINE
AS A SYSTEM OF SPECIES AND PHENOMENA:
historiography, terminology, problems

The concept of «folk religious art» was not used in Ukraine for more than half a century. Since the 1980s, we have a lot of publications about folk icons and the work of «non-academic» masters who built churches, furnished temples, erected monuments with religious motifs etc. After dismantling of the CPSU, they no longer restricted the books and articles on Christian themes in various fields of folk art. However, the attempts are still unknown to understand the entire religious segment in artistic culture, which was tabooed by the atheistic state for a long time.

The purpose of the study is to offer a general picture and a working model of the specified area. This involves setting and performing a number of tasks, including:

- analysis of the literature on the given issue and a critical review of an applied conceptual and terminological apparatus;
- determination of the morphological components of the studied phenomenon (types and branches of creativity); delineation of socio-psychological differences, since among «non-academic» masters we distinguish amateur, naive, craftsmen and artisans, self-employed and engaged in various organizational formats;
- an attempt to assess the achievements and problems of folk religious art in Ukraine while the 20th—21st centuries compared to the 18th—19th centuries and the achievements of neighboring countries.

The object of the study is multifaceted phenomena relevant to the folk artistic creativity of Ukrainians in the religious sphere, and the subject is the peculiarities of the functioning, perception, coverage and understanding of the folk religious segment in all branches of Ukrainian art.

Scientific novelty consists in the generalization and systematization of previous scientific achievements and an attempt to look at the problem from a new perspective and with the involvement of alternative concepts and terms.

Keywords: folk art, religious art, icon painting, Christian motifs, Ukrainian art history, atheism.

Вступ. Обґрунтування теми. Поняття «релігійне мистецтво» майже не застосовується в українській фаховій літературі, та й не могло застосовуватися з ідеолого-політичних міркувань (крім західних областей) від 1930-х ледве не до кінця 1980-х — майже піввіку, так само як і споріднені визначення «сакральне» та «церковне» мистецтво [1]. У наступні десятиліття опубліковано неозору кількість статей і книжок про народний іконопис і творчість «неакадемічних» майстрів, які будували церкви та каплички, опоряджували храми, споруджували пам'ятники та «фігури» з релігійними мотивами чи знаками. Після демонтажу КПРС і її директивних органів уже не обмежували публікацію творів із християнськими сюжетами, присутніми в різних галузях народного мистецтва. Проте нам невідомі спроби цілісного осмислення саме релігійного сегменту в українській художній культурі, зокрема й простонародній, який довго перебував під негласним табу атеїстичної держави.

Власне, ми щойно розкрили в попередньому абзаці об'єкт дослідження, а предмет є особливості функціонування, сприйняття, висвітлення й осмислення простонародного релігійного сегменту в усіх галузях українського мистецтва. Наша мета — запропонувати загальну картину та робочу модель названої сфери. Це передбачає постановку та виконання ряду завдань, зокрема:

- аналіз попередньої літератури з означеної проблематики;
- критичний огляд застосовуваного при цьому поняттєво-термінологічного апарату;
- визначення морфологічних складових досліджуваного явища (види та галузі творчості); окреслення соціально-психологічних відмінностей, оскільки серед «неакадемічних» майстрів розрізняємо самодіяльних, наївних, ремісників і кустарів, самозайнятих і залучених до різних організаційних форматів; спроба оцінки досягнень і проблем народного релігійного мистецтва в Україні ХХ—ХХІ століття порівняно з ХVІІІ—ХІХ століттями та набутками сусідніх країн. Наукова новизна полягає в узагальненні та систематизації попередніх наукових напрацювань і спробі погляду на проблематику з нового ракурсу та з залученням альтернативних понять і термінів.

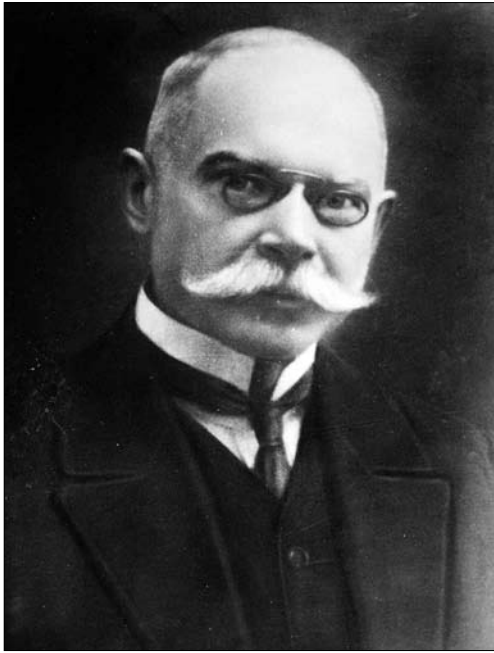
Основна частина. Історіографія «народного релігійного мистецтва» ХХ—ХХІ ст. в Україні.

Цій проблематиці присвячена величезна література, доволі ретельно простудійована О. Тріскою переважно на матеріалі хатньої ікони (2016) зі згадкою чи цитуванням 87 бібліографічних позицій [2]. Напевно, відтоді коло доступних джерел істотно розширилося, та ми тут обмежимося стислим вибірково-хронологічним оглядом авторів, які опрацьовували релевантні до теми матеріали, подані часто в контексті досліджень загального характеру, що стосуються і більш ранніх періодів.

Характеризуючи простонародне мистецтво початку ХХ ст., тогочасні вчені (Федір Вовк, Григорій Павлуцький, Микола Біляшівський та інші) переважно вважали його реліктом загальнонаціональної художньої творчості середньовіччя, в стилістиці якої ще не виробилися соціальні контрасти. Найстарший із них, Федір Вовк (1841—1918), особливо не виділяв релігійних і, тим більше, церковних сюжетів, обмежуючись етнографією, орнаментикою й архітектурою. Дослідник українських дерев'яних церков і синагог Григорій Павлуцький (1861—1924) називав їх «плодом народної художньої творчості, безпосереднім вираженням народного смаку» [3, с. 2]. Втім, необхідно зауважити, що в даному контексті прикметник «народний» стосується всіх соціальних верств, як і у словосполученнях «народна освіта», «народний учитель» тощо.

Микола Біляшівський (1867—1926, іл. 1) у виданій у Лондоні 1912 року праці «The Peasant Art of Little Russia (Ukraine)» характеризує вироби українських селян як «єдиний залишок цілого національного мистецтва, що процвітало колись у всіх класах малоруського суспільства» [4, с. 15]. Проте власне релігійні твори займають у книзі мінімальне місце. Зокрема, тільки одну сторінку (с. 24) приділено церковній архітектурі. На с. 26 він згадує «релігійні картини», відносячи їх до «вищого класу живопису» (specimens of a higher class of painting). Оповідаючи про кераміку, зауважує неписьменність більшості майстрів (с. 27), одночасно відзначає соціальне розшарування — відмінності між селянським і козацьким обійстям, побутування вишивки шовком у вжитку заможних верств і церкви, сучасне спрощення форм кованих надбаних хрестів (с. 28—29).

Згадано символи Святого Духа у вигляді голубків, які висять перед хатніми іконами; писанки, пов'язані зі святкуванням Великодня (с. 30). В ілюстратив-



Іл. 1. Микола Біляшівський. Фото 1912 р. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/008a-%D0%9C.%D0%A4._%D0%91%D1%96%D0%BB%D1%8F%D1%88%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%A4%D0%BE%D1%82%D0%BE_1912_%D1%80.jpg



Іл. 2. Вадим Щербаківський. URL: <http://www.ukrainians-world.org.ua/peoples/3f40227b8001d448/>

і риб, інколи закомпоновані разом із людськими постатями в художній кераміці, можна сприймати як алегорії до Святого Письма, проте сам автор про це ніде не пише. Показово, що в ілюстраціях ікони та хрести подані не самодостатньо, лише як інтер'єрні деталі. Закінчується текст М. Біляшівського пасажем про нинішній загальний занепад справжнього селянського мистецтва, заміну його творів фабричною потворністю (с. 30).

Наступного 1913 року вийшов у світ перший із двох альбомів-монографій, підготовлених послідовниками Миколи Федотовича Біляшівського — братами Вадимом (1876—1957, іл. 2) і Данилом (1877—1927, іл. 3) Щербаківськими [5; 6]. Ці видання ввели в науковий обіг понад двісті п'ятдесят пам'яток — церковного, житлового та господарчого будівництва, архітектурних деталей із дерева та металу, статуарного й орнаментного різьблення, надгробних і придорожніх хрестів, побутових речей із християнськими символами тощо. Разом із опублікованими вже тоді матеріалами десятків інших авторів (українських, польських, російських) це дозволило розглядати традиційне релігійне мистецтво України, нарешті, яко певну цілісність у розмаїтті морфологічних виявів і регіональних різновидів.

Рано спочилий Костянтин Ширіцький (1886—1919, іл. 4) навчався у духовній семінарії, Кам'янець-



Іл. 3. Данило Щербаківський. Search (bing.com)

ній частині трапляються плащаниці, фелони, християнські знаки та символи в різних текстильних речах, ковані церковні хрести та дрібні хрестики як атрибути вбрання. Звичайно, зображення птахів, оленів

Подільській художньо-промисловій школі. Був абсолювентом Санкт-Петербурзького університету та його приват-доцентом (кафедра історії та теорії мистецтва). В аспекті нашої теми найістотніша перша книжка молодого вченого «Очерки по истории декоративного искусства Украины. [Т.] 1: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем» (1914), яку він видав у 28 років. У ній, зокрема, — найповніше зведення стінописних сюжетів, міфологічних і релігійних, які використовувалися від найдавніших епох і до часу видання цієї праці [7].

З передмовою Миколи Біляшівського невдовзі з'явилася ще одна прикметна книжка, в центрі уваги якої вже творчість ХХ століття. Йдеться про колективну працю «Народне мистецтво Галичини й Буковини» (Київ, 1919) за участю О. Поленової, О. Прибильської, Є. Спаської, Я. Тугендхольда та ін. Висвітлюється діяльність кустарних майстерень, у першу чергу ткацтва та вишивки, організованих Київським комітетом Земського союзу Південно-західного фронту для допомоги населенню, постраждалому від війни. Як і у вже розглянутих нами виданнях, у цій книжці мало що стосується власне релігійних мотивів. Але вміщуються світліни церков і їхніх стінописів, кам'яних хрестів, кахлів і тканин із релігійними символами, різьблених гуцульських потроених свічників з ангеликами. На жаль, відсутність точної атрибуції творів знижує наукову вагу праці, цінної передусім історичними відомостями, фіксацією прагматичного досвіду організаторів майстерень і, не в останню чергу, особистими враженнями від сприйняття місцевого народного мистецтва та спілкування з його творцями.

З дуже особистісних позицій написана й книга Сергія Маковського (1877—1962, іл. 5) «Народне мистецтво Підкарпатської Русі», видана російською, чеською (1925) й англійською (1926) мовами у Празі [8]. Чи не вперше в історії традиційна творчість Закарпаття стала предметом уваги не музейника, історика, етнографа чи організатора народних промислів, а професійного критика, який усе життя писав про художників і літераторів модерну. Її непроминальне значення засвідчене перевиданням книги в Харкові 2019 року. Проте кидається у вічі побіжність оповідей про церковне мистецтво, подібно до вищезгаданих попередників. І це дивно, бо перша студентська публікація С. Маковського 1898 року в журналі «Мір' Божій» присвячена розписам Свято-Володимирського собору в



Іл. 4. Костянтин Широцький. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/%D0%9F%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BC_%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D0%BD.jpg



Іл. 5. Сергій Маковський в останнє десятиліття життя. Фото з видання: Лебедева Т.В. Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества. Воронеж: Воронежский университет, 2004. 484 с.

всього 1898 року в журналі «Мір' Божій» присвячена розписам Свято-Володимирського собору в



Іл. 6. Іларіон і Анісія Свенціцькі з донькою Вірою, фото 1913 року. URL: <https://photo-lviv.in.ua/vidomyj-muzej-nyk-ilarion-svjentsitskyj/>

Києві, що викликали тоді водночас і зачарованість, і гостре неприйняття.

Щоправда, Сергій Костянтинович захоплено характеризує різьблені ручні хрести, типові для Карпат, але значно стриманіше — барокові Царські врата (одні з них власноручно привезені ним для виставки в Ужгороді). Будь-які зовнішні впливи на карпатську архітектуру (зосібна готики чи бароко) помітно знижують інтерес дослідника до таких об'єктів, оскільки, на його думку, чим більшим є вплив історичних стилів, тим менша спорідненість творів із місцевим культурним середовищем.

Звичайно, спільноєвропейські стилі значною мірою підводять їх під спільний стилістичний знаменник. До того ж аналогічні споруди Маковський напевно бачив і поза межами Карпат — у рівнинних районах України, Чехословаччини, Польщі, Румунії, Угорщини. Разом із тим автор високо цінує регіональний характер дерев'яних храмів Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини. Треба думати, їх у 1920-ті роки збереглося ще достатньо багато, щоби сприймати подібні будівлі раритетами, а видання зведених матеріалів з карпатської архітектури, подібні до праць М. Драгана (1899—1952) чи В. Січинського (1894—1962), було ще попереду.

1920-ті роки стали добою розквіту мистецтвознавства й у радянській Україні, де спочатку толерувалися дослідження з церковного, ширше — з релігійного мистецтва, найбільше з гаптування (К. Берладіна, М. Новицька, Є. Спаська), різьблення, ювелірства (О. Степанова, Н. Коцюбинська) й інших видів. У цей час розгортається діяльність майбутніх класиків-

універсалів українського мистецтвознавства С. Таранушенка (1889—1976) та П. Жолтовського (1904—1986). В їхній довголітній діяльності чільне місце належало вивченню церковної старовини та релігійної проблематики.

1930-ті роки та чотири наступні десятиріччя були періодом, коли релігійна тематика в радянських мистецтвознавчих дослідженнях не заохочувалася, натомість активно вивчалася в західних областях. У цій галузі провідне місце належить Іларіонові Свенціцькому (1876—1956, іл. 6), який першим почав розрізняти іконописців «канонічного» толку та самодіяльних, умовно говорячи, малярів. У книжці «Іконопись Галицької України XV—XVI віків» (1928) він цитує матеріали Стоглавого собору з застереженнями проти писання ікон без попереднього навчання, на свій розсуд, а не за *богодухновенними* зразками, міркує в цьому контексті про місцеву своєрідність і передумови «для розвою людowego мистецтва» [9, с. 33, 53].

Проте наш автор далекий від апології примітиву тільки тому, що майстер не має належної школи, як це траплялося серед сучасних йому знавців. І. Свенціцький указує на порушення пропорційності фігур «примітивними рисівниками-самоуками» та доходить висновку, що «з галицької землі за XV—XVI в. дійшло до нас тільки незначне число дійсно зразкових по рисункови і викінченню ікон; більшина ікон XV в. була висловом місцево-часового впливу іконописного майстерства, що постійно старалося бути самостійним і чим більше за других інтересним, щоби вдовольнити вимоги смаку замовника» [9, с. 84—86].

Згодом, у вступній статті до каталога «Вистава Галицького примітиву XVII—XIX вв.» (Львів: Наукова фундація Національного музею у Львові, 1939), Свенціцький, які належить авторові середини XX століття, фактично ставить знак рівності між сферами «високих» і «низових» майстрів. Він пише: «Звичайно, безіменну мистецьку творчість зачисляють у групу т. зв. малого мистецтва, себто мистецтва, що є зв'язане подекуди з ремеслом, та повстає для заспокоєння потреб практичного щоденного ужитку народніх мас... Одначе ближчий розгляд суті мистецької творчості самого народного мистця виявляє, що між еством його творчості і суттю творчості великого світового мистецтва не має різниць в якості

або кількості виявленого почування й патосу» [10, с. 4]. Красномовні зміни в оцінці примітивів, якщо при тому згадати констатацію Володимира Шухевича (1899), що у сільських хатах на зміну різьбленим іконам на дереві з'явилися образи, які виконували церковні малярі, «а нині місце одних і других займають огидні богомази» [11, с. 363 — цитуємо за О. Тріскою, 2018].

Протягом наступних трьох десятиліть праці з релігійного мистецтва в Україні були рідкісними винятками. В їхніх нейтрально «світських» назвах уникали слів, однокорених із церквою, костелом, храмом тощо. Наприклад, книжки Павла Жолтовського «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVII ст.» (1958), Віри Свенціцької «Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.» (1966, іл. 7), Григорія Логвина «По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки» (1968), Людмили Міляєвої «Розписи Потеліча» (1969). Вихід у світ упродовж 1960-х «Історії українського мистецтва», відновлення підготовки мистецтвознавців у Київському художньому інституті, заснування Українського товариства охорони пам'яток історії та культури з організацією Музею народної архітектури та побуту України — активізували дослідження й популяризацію народного та церковного мистецтва. Розширюються музейні експозиції, множаться приватні колекції.

Найвідоміша з них належала київському скульптору Іванові Гончареві (1911—1993, іл. 8). Значну її частину склали народні ікони — близько 200 зразків, що вабили безпосереднією художнього вираження, фольклорною декоративністю, новизною, адже тоді їх не збирали державні музеї. За прикладом І. Гончара багато художників і собі почали їх колекціонувати. Найбільше пощастило придбати Миколі Бабаку — понад 500 із різних областей переважно центральної України. Зібрання стало базою для видання разом із доктором мистецтвознавства Олександром Найденом альбому-монографії «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору», відзначеної Шевченківською премією 2010 року.

Проте найперші дослідження в цій галузі вийшли друком на чверть століття раніше, ще в середині 1980-х — серія статей і кандидатська дисертація Любові Попової про народний іконопис



Іл. 7. Віра Свенціцька серед учасників конференції в Олеському замку. Зліва направо: В. Савчук, Г. Врочинська, В. Свенціцька, М. Селівачов, Л. Григорчук, В. Зощенко. 30 травня 1981 року



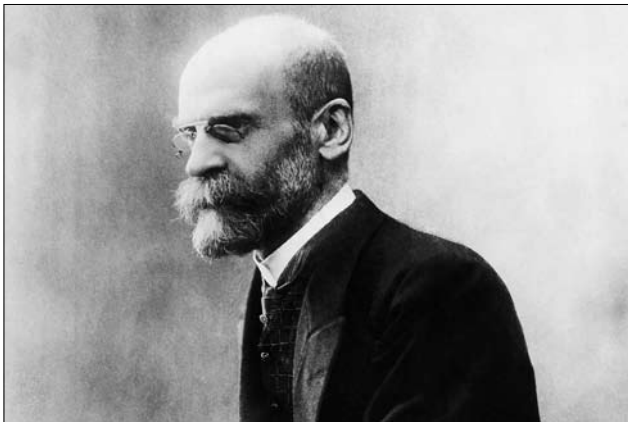
Іл. 8. Іван Гончар у своєму хатньому музеї, 1969. Фото надала К. Міщенко з архіву УЦНК «Музей Івана Гончара»

Лівобережної України. [12; 13; 14]. Слідом підготовлені три праці (1987—1991) Віри Свенціцької й Василя Отковича на матеріалі переважно західних областей.

Одночасно у багатьох регіонах розгорнулися систематичні експедиційні виїзди для порятунку художніх творів, які подеколи без належного догляду перебували в зачинених церквах. Наприклад, активно працював у польових умовах доктор мистецтвознавства П. Жолтовський як науковий консультант експедицій Волинського краєзнавчого музею з обліку та збору цінних історико-культурних пам'яток. Під його керівництвом зібрано понад 1000 експонатів, які характеризують мистецтво XVI—XX століть. Таким



Іл. 9. Стефан Таранушенко, Федір Ковальчук, Дмитро Чукин, Павло Жолтовський під час експедиції в селі Пакуль на Чернігівщині. Фото 1928. URL: <https://localmuseum.lebedyn.city/taranushenko-stefan-andriiovych-okhoronnyk-ukrainskoi-spadshchyny/>



Іл. 10. Еміль Дюркхайм. URL: <https://www.thoughtco.com/emile-durkheim-3026488>

чином утворилася збірка ікон, скульптури та декоративного різьблення, стародруків, металоластики тощо. Вона допомогла обґрунтувати гіпотезу про волинську ікону як осібно регіонально-самобутнє явище, прискорила організацію спеціалізованого Музею Волинської ікони (іл. 9).

Аналогічні колекції на межі ХХ і ХХІ століття формувались у всіх областях України. Після їх наукового опрацювання почали з'являтися публікації про народну ікону Гуцульщини (Откович, 1987); Полтавщини (Скалацький, 1996—2004); Дніпропетровщини (Яценко, 1997); Поділля (Журунова, 1997, Тимошенко, 2015); Черкащини (Лихач і Корнієнко, 2000); Слобожанщини (Паньок, 2008, Шуліка, 2009, Гончар і Шуліка, 2019); Чернігівщини (Личковах і Пономаревська, 2009—2015, Романів-Тріска та ін., 2015). Виділимо тут особли-

во поширений у західних областях іконопис на склі, в 1960-х роках популяризований Давидом Гоберманом, а в 2000-х усебічно та майже вичерпно досліджений Оксаною Романів-Тріською (2008—2021).

Серед інших видів народного релігійного мистецтва найбільше публікацій присвячено виробам із каменя, починаючи зі статей В. Малини та Л. Хом'як (1990-ті). Широку панораму сучасних досліджень окреслив спеціальний випуск журналу «Родовід» (2002, № 1/2), який відкривала програмна стаття Марини Протас «Ієрофанія каменя» (с. 4—18). Видання вміщувало статті ряду провідних у цій галузі авторів. Окрім уже названих, це Олексій Альошкін, Андрій Дорош, Ростислав Забашта, Андрій Кісь, Василь Кравченко, Петро Кузенко, Микола Моздир.

Основна проблематика досліджень Михайла Приймича в ХХ столітті — це народна традиція у зв'язку з візантійською канонічністю та західноєвропейськими впливами. Володимир Стасенко (2003) виявив риси примітиву в українських кирилических стародруках середньовіччя, коли ще не виокремився «народний» сегмент у церковному мистецтві. На вивченні народної гравюри й ікони на склі зосередилась Оксана Шпак (2004, 2006), Зразкові за ретельністю дослідження Михайла Станкевича (2002), Романа Одрехівського (2017) й Олега Болюка (2020) здебільшого ґрунтуються на матеріалі деревообробництва. Публікації Галини Івашків містять величезний компендіум релігійних мотивів у народній кераміці західних областей України. Отже, навіть вибірковий і неповний бібліографічний огляд засвідчує достатньо широке коло явищ у різних видах мистецтва та всіх регіонах України, що належать до «релігійного сегменту».

Поняттєво-термінологічний екскурс. «Батько» соціології Еміль Дюркхайм (1858—1917, іл. 10) вважає фундаментальним соціальним інститутом людства релігію, а її осереддям — дихотомію між священним і профаним. Релігія для нього — джерело солідарності, система вірувань і практик щодо священних речей, які відокремлені від мирської суєти та заборонені для непосвячених. У характеристиці релігії він уникає посилань на віру в надприродні сили, згадує австралійських аборигенів, які не ділили реальність на сфери «природну» та «надприродну». Дюркхайм стверджує, що релігія породила все, що

є істотним у суспільстві, та не бачить жодної заміни силі релігії. Здається, саме на його теоретичних за-садах утверджене розуміння **релігійного мистецтва** як естетичного (чуттєвого) відображення релігійних ідеологій у людських стосунках. Це широке поняття охоплює й **сакральне мистецтво** з ключовою ідеєю «святості», та **церковне мистецтво**, призначене для різноконфесійних еклезіяльних практик.

У минулому, принаймні впродовж ХІХ і початку ХХ століття, поширені в Україні мови найчастіше застосовували поняття «церковне мистецтво», «церковное искусство», «sztuka cerkiewna», з розрізненням останньої, щоправда, від «sztuki koscielnej». З дезінтеграцією у СРСР атеїстичного режиму та поступовим поверненням до більш-менш нормально-го церковного життя, в українському науковому та навчально-педагогічному вжитку почали застосовувати майже не вживане у нас раніше словосполучення «сакральне мистецтво» на означення:

а) художніх об'єктів богослужбового призначення (ікони, іконостаси, храмові малювання, посуд і всі предмети, потрібні для церковної відправи);

б) практики виготовлення цих художніх об'єктів;

в) спеціалізації, за якою студенти світських художніх навчальних закладів готуються для роботи в даній галузі.

В Україні поняття сакральне мистецтво» швидко поширюється від початку 1990-х років у напрямі з заходу на схід, завдяки проведенню у Львові міжнародних конференцій, присвячених «українському сакральному мистецтву» [15; 16]. Малося на меті поглибити рівень аналізу традицій українського релігійного мистецтва, культури, а також, як зазначили у передмові до першого випуску матеріалів конференції її організатори, «утвердження гуманістичних християнських засад особистості, громадянської злагоди і розбудови Української держави» [15, с. 5].

У першому збірнику вміщено понад 20 статей, які розглядають колізії українського **сакрального мистецтва** (тут і далі підкреслення наші. — М. С.), втілені в ньому ідеї **національної святості**. Висвітлено і конкретніші теми, наприклад, декоративне різьблення в оздобленні храму **східного обряду**, **сакральна функція** в українській кераміці ХІХ — початку ХХ століття тощо. Необхідність відрізнити «релігійне» мистецтво від «сакрального» (або «священного») підкрес-

лив ректор Українського Католицького Університету в Римі о. Іван Музичка: перше має **тільки релігійний зміст**, а друге, за благословенням Церкви, має «**харизму**» бути **знаком-символом** надприродного, бути місцем Божої присутності [15, с. 17].

Як бачимо, всі ці поняття на львівських конференціях означені доволі розпливчасто, **знак** не відділяється від символу, поруч із ними зовсім не згадується образ, не вживається поняття «**церковне мистецтво**», а сфера **сакрального** тлумачиться вельми широко. Це впливає з термінологічної спадщини секуляризованого суспільства, особливо радянського періоду, коли склалися сприятливі умови для поступової заміни слова «священне» словом «сакральне» для означення понять із релігійної сфери.

З одного боку, атеїстична ідеологія прагнула витіснити (разом із будь-якою богословською інформацією) слівб, похідні від «священного». Показово, що у радянських енциклопедичних довідниках «священне» чи «святе» дуже довго подавали у лапках. У працях з архітектури й мистецтва замість «іконопис» здебільшого писали «давній живопис», а фотографії храмів старалися кадруватитак, аби не було видно надбаних хрестів, інших символів християнства.

У той же час релігійна інформація порівняно ширше допускалась у виданнях іноземними мовами. Цікаво, що навіть у виданому Вірменською церквою путівнику «Св. Ечміадзін» (1978) під фотографією ковчега з копієм Лонгина тільки франкомовна підтекстівка сповіщає про *прободіння* ним Ісуса Христа, натомість підтекстівки вірменською та російською мовами про це замовчують.

З іншого боку, в тодішніх словниках існувало нейтрально-наукове пояснення понять, які походять від латинського «sacrum», і звужено-негативне тлумачення їх еллінських відповідників «ієратизм», «ієратичний» тощо. Втім, у багатьох ранніх словниках сталінської доби ці поняття взагалі відсутні, навіть «ієрархія» (у «Словнику чужомовних слів» — Харків — Київ, 1932), натомість є «сакраментальний» у смислі «священний, обрядовий», не дуже віддаленому від первинного значення «sacramentum» як «святиня, клятва, завдаток».

Якщо у середні віки поняття «священне» невіддільне від біблійного контексту, то від доби Відродження воно все більше стосується також романтизованої поганської давнини. Численні тому прикла-



Іл. 11. Олександр Найден із монографією «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини XVIII—XX ст. у контексті селянського культурного простору» (Київ: Книга, 2009. 548 с.), відзначеною Шевченківською премією 2010 року. Фото А. Швидюк-Богдан, 2024

ди дає художня культура XX століття — від «Весни священної» І. Стравинського й «Священної війни» А. Александрова і В. Лебедева-Кумача до квазірелігійних антихристиянських містерій у більшовицьких і нацистських варіантах. Це, зокрема, схожі церемоніали зібрань членів партії та їх молодіжних організацій з клятвами на вірність. Перебування у КПРС і Комсомолі було несумісним з релігійною вірою. Нацисти також заохочували своїх симпатиків до розриву з традиційною християнською церквою (передусім — католицькою), до прийняття нацистської форми атеїзму. Хоч останній називався *Gottgläubigkeit* («віра у Бога»), Нюрнберзький трибунал звинуватив нацистів і у створенні атеїстичного режиму.

Тобто, з християнського погляду, тут поняття «священне» обертається на свій антипод, іншими словами, «сакральне» стає «профаним» у точному смислі цього слова, що походить від латинського *fanum* — «ідолослужіння», звідси й *profanatus* — «осквернений», або *fanaticus* — «біснுவатий, що пророкує та служить ідолам».

«Священна історія» не тотожна «церковній історії», натомість наші поняття «світський», або «мирський», альтернативні швидше церковному, ніж священному. «Мирянином» називають того, хто не є

кліриком, а світське мистецтво — не церковне, хоча світський художник може бути людиною воцерковленою. Це своєрідніша ця опозиція грецькою мовою: *ιερός* — священний, антонім йому — *λαϊκός* (перекладається «народний»: *Μουσείο Λαϊκής Τέχνης* — Музей народного мистецтва, точніше сказати — «простонародного», бо народ як нація по-грецьки — *Εθνος*).

Важко зібрати й систематизувати численні концепти, просто міркування чи метафоричні визначення різних авторів щодо взаємостосунку «канонічних» ікон і «народних». Пишуть про *мале й велике мистецтво* (І. Свенціцький, 1939), пізніше, слідом за М. Бахтіним, розрізняють *високу й низову сфери*. В. Прокоф'єв (1983) виділяє «*третю культуру*» — тобто *примітив*. На думку Л.З. Письман (2000) примітивне мистецтво виникає на зламі епох, як детектор змін і хвилювань. На відміну від них усіх зовсім не виділяє хатні образи в окремий вид іконопису Д. Степовик (2003).

Ряд учених поруч із обґрунтованим у 1930-х роках Марком Азадовським терміном «*фольклоризм*» (оброблений або вторинний фольклор), застосовують протилежне за змістом поняття «*фольклоризація*» на означення освоєних народною творчістю форм «*високої*» культури. Одним із перших у цьому ряду був український культуролог Ігор Юдкін-Ріпун, який ще наприкінці 1990-х використовував цю лексему як альтернативу «*віатизації*» — вуличній вульгаризації елітарних явищ у міському середовищі. Про фольклоризацію канонічної ікони писав 2006 року Василь Пуцко. Подібні явища Олександр Найден називає «*імітаційними іконами*» (2009, іл. 11), Олена Осадча — «*симулякрами*» (2010), а чеський етнолог Р. Єржабек використовує словосполучення «*онароднене*» мистецтво (2011).

Наш історичний екскурс ілюструє нетотожність значень, які мали близькі поняття з даної галузі в різний час у різних країнах. Отже, про таку конвенційну річ, як умовні терміни краще не сперечатись, а просто домовлятися.

Проблематика «народного релігійного мистецтва» XX—XXI століть в Україні. Почнемо з продовження теми понять як інструменту дослідження. Очевидно, було б неправильно обмежувати сферу релігійного та священного у мистецтві тільки церковними потребами. Неправильно, передусім, з істо-

ричного погляду, бо тяжіння до святості, праведності було тією чи іншою мірою завжди притаманне людству та відображалось у його художній творчості.

Розгляньмо, для прикладу, таку знакову річ українського побуту, як оспіваний у фольклорі рушник. Він супроводжує наших предків через усі події життя — від народження до похорону, обрамовує святі образи вдома на покуті та у храмах, з рушниками пов'язано безліч зворушливих звичаїв і поетичних вірувань, і це надає рушникові символічного, навіть священного значення для всіх українців (дещо меншою мірою символічна функція, забарвлена тисячолітнім сповіданням християнства, виявлена в інших традиційних знакових виробів: у сорочці, кожусі, хустці, вінку, шапці тощо).

Рушник, пов'язаний на могильному хресті чи повішений над родинними фотографіями, зберігає свою священну роль, а от почеплений на портрети Леніна чи Сталіна — втрачає її, виходить із священної/сакральної сфери, неминуче профанується, оскільки у буквальному смислі використовується для ідолопоклонства.

Тут ми підходимо до важливого проміжного висновку: не існує святості універсальної для всіх людських спільнот. Ікона може бути святинею для православного чи правочинного католика. Для протестанта чи атеїста ж ікона — хіба що історико-культурна цінність, а багато мусульман уже кілька століть не можуть спокійно дивитися на людські зображення, вважаючи їх небезпечними ідолами, що засвідчують стесані лики давнього-египетських і античних статуй, виколоті очі святих на іконах або храмових монументальних розписах, розстріляні талібами з артилерії найбільші у світі статуї Будди в Афганістані.

Отже, можуть бути світові наукові конгреси, присвячені юдейському, християнському, буддистському, ісламському, індуїстському мистецтву, проте не священному/сакральному взагалі, бо за таким поняттям не стоїть загальноприйнятий і загально прийнятий об'єкт дослідження. Будь-які предмети можуть потрапляти у священне смислове поле — освячені вода, ладан, їжа, плоди, вино, мед, олія тощо, навіть коробка сірників, якими затеплюють лампади.

Дискусійним для мистецтвознавчого застосування виявляється також і поняття «канонічне мистецтво», маємо справу з різними його тлумаченнями.



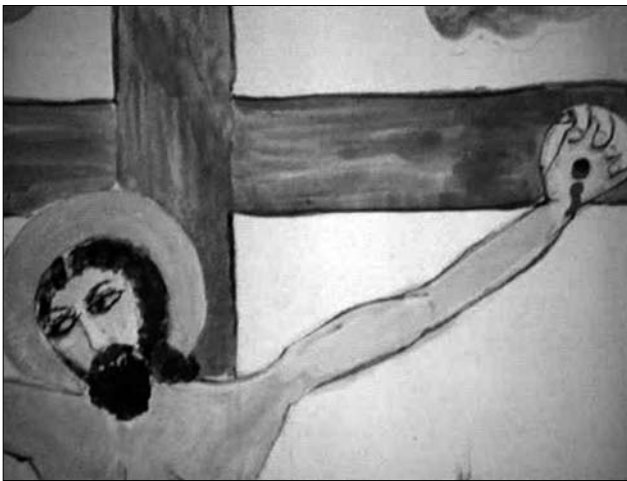
Іл. 12. Пітірім Сорокін. Фото 1917 року. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/%D0%9F%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BC_%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D0%BD.jpg

Втім, один із сучасних дослідників, іконописець і мистецтвознавець Олесь Клименко, вважає, що нетотожні розуміння терміну «канон» у науці найчастіше не стільки суперечать, скільки доповнюють одне одне, розкриваючи різні аспекти, пов'язані з нормативністю православного мистецтва на тлі нормативності інших культурних традицій [17].

Справді, наявні в літературі визначення канону є більше загальними підходами, ніж конкретними дефініціями, що випливають із певних догматів. У сучасних науковців ці визначення швидше окреслюють не саме поняття, а закономірність його постановня й умоглядні параметри. Потреба в «іконописному каноні» виникає тоді, коли з'являються чужі впливи, і необхідність документально зафіксувати те, що до цього міцно сиділо у соборній свідомості церкви. В іконі порушення «канону» відчутне, оскільки ікона це насамперед образ-ейкон, тоді як архітектурна форма храму не обов'язково має бути витвором християнського майстра, оскільки вона є образом-ейдосом. Відомі приклади, коли язичницькі храми перетворювалися на православні — Парфенон у Афінах, Пантеон у Римі. Натомість у іконописі не зовсім канонічний підхід до творчості подеколи викликав несприйняття церковних людей.



Іл. 13. Інтерв'ю Софії Гоменюк з художником Нарцисом Кочережком, її біографом. Кадр із відео, 1990-ті роки. Дякую за надання А. Швидюк-Богдан



Іл. 14. Софія Гоменюк. Розп'яття, 1990-ті роки. Кадр із відео Нарциса Кочережка. Дякую за його надання А. Швидюк-Богдан

Деякі автори виводять «сакральне мистецтво» з «онтологічного», або «ідеаційного» (від англ. *Ideation*), що його засновник факультету соціології Гарвардського університету Пітрім Сорокін (1889—1968, іл. 12) ще у 1930-х рр. теоретично відрізняв від «ідеологічного» та «чуттєвого» мистецтва, вважаючи «ідеаційне» найбільш духовним [18]. З таким інколи пов'язують утвердження трансцендентних ідей, поетику величавості, лаконічність, символічність, відсутність елементів розважальності тощо.

На нашу думку, було б принаймні непродуктивно пов'язувати зрелігійною сферою самі тільки риси величавості, так званого ієратизму, що панували досі у церковному мистецтві, тон якому задавали у Римі, Царгороді й інших столицях. У християнському іде-

алі все мистецтво, як і всі галузі життя, мають бути освяченими, священними. Людей хвилюють масштаби, їм хочеться безмежного, переможного, тріумфального. А небо благословляє немичне, малослівне, недостатнє... Людина — громадянин, Бог — біженець. І якщо художник — привілейована особа, творчість — категорія богоподібна, то правдивий «портрет» якого-небудь яблучка може бути ближчий до істини, ніж багатофігурна композиція на біблійну тему, бо глядач шукатиме на ній відбиток руки Того, *от него же вся биша* [19].

Нині поруч із численними майстернями, де множаться репліки класичних образів, обґрунтовується практика створення «Світської ікони», вже без основної функції молитовного медіатора. Подеколи іконні теми й композиції служать імпульсами й алюзіями в сучасних формальних пошуках, але здебільшого використовуються прийоми примітивістів, які апелюють до фольклору. Одне з сучасних досліджень у цій галузі має промовисту назву «Народне малярство XVIII—XX ст.: від сакральності до фольклорності» (2021). Звичайно, заголовок має бути звучним, ефектним, але зміст статті не підтверджує заявлену ідею трансформації хатньої ікони в народну картину й автори, посилаючись на П. Жолтовського, слушно пишуть про паралельне становлення впродовж першої половини XVIII ст. (якщо не раніше) і місцевої хатньої ікони, і «світської народної картини історичного, побутового, портретного, символічного жанрів» [20, с. 920].

Остання за радянської доби справді була на видноті, коли релігійний сегмент українського мистецтва не популяризувався, хоч і продовжував існувати в латентному стані — це довели праці Ірини Дундяк 2010-х років. Тому дуже перспективні поглиблені дослідження народного релігійного мистецтва XX століття, де багато сторінок лишаються ще непрочитаними. Наприклад, релігійні композиції Софії Гоменюк, відомої майстрині декоративного малювання з Черкащини (іл. 13, 14), чи мальовані обрамування зі скла для ікон, які продавали ще в 1960-ті роки на базарах Чернігівщини (іл. 15), а на Гуцульщині продають і досі.

Та й про народну ікону кінця XIX — початку XX століття маємо тільки попередні відомості. Музеї здебільшого фіксують місця, де придбані експонат, але рідко відома локація його створення. Більше

відомостей про краще досліджені пам'ятки на склі. З інших осередків є згадки Л. Попової про кустарів-іконників із київського передмістя Куренівка; ряд авторів, починаючи з минулого століття, наводили дані про стилістичні особливості й окремих майстрів із осередків у слободі Борисівка (нині Білгородська область історичної Слобожанщини) та на Стародубщині, що належить історичній Чернігівщині. Характерні для Чернігівщини ікони з декором із крупномасштабних квітів поширені й у суміжних районах Білорусі й Росії.

Звідси проблема національної ідентифікації творів, які походять із етнічного пограниччя. Йдеться не тільки про слобожанські, буковинські чи поліські ікони. Виникають питання щодо виготовлених із соломи Царських врат ХVІІІ—ХХ століть — найбільш оригінальних і досконалих зразків народної творчості Полісся, де регіональна спільність явлена виразніше, ніж етнічна специфіка українців і білорусів. Але білоруські видання беззастережно відносять ці пам'ятки лише до білоруської спадщини, хоча деякі Царські врата надійшли до мінських музеїв із місцевостей, які нині належать Україні. Ми далекі від бажання проводити чітку демаркацію між культурами народів, історичні долі яких диференціювалися порівняно недавно. Тому жорстке застосування сучасних понять про національність до ідентифікації явищ ХVІІІ—ХІХ століть видається невиправданим.

А чим живе простонародне релігійне мистецтво сучасності? Хоча нам не траплялися спеціальні дослідження на цю тему, проте така тематика присутня в творах окремих майстрів, які бачимо на виставках, у кустарній продукції, у пам'ятникарстві різних регіонів України (іл. 16) та побутовій творчості, пов'язаній із відзначенням традиційних свят. Показовим прикладом є діяльність заслуженого працівника культури України Василя Парахіна (1937—2024)¹.

Він працював у різних техніках: різьблення на дереві та камені, плетіння, вибійка, живопис і графіка, писанка та витинанка тощо. 1969 року доля привела Парахіна (за сприяння Івана Гончара) на посаду «головного інженера-художника» Мінлігоспу. Тоді він уже був ерудованим у різних галузях творчості фахівцем із чималим досвідом, відомим і цінованим у всьому СРСР. Перед ним поставили завдання —

¹ URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.25035638162750751&type=3>



Іл. 15. Мальовані «під скло» рамки для ікон. Чернігівщина, Менський район. Фото в інтер'єрі церкви села Степанівка, 2017



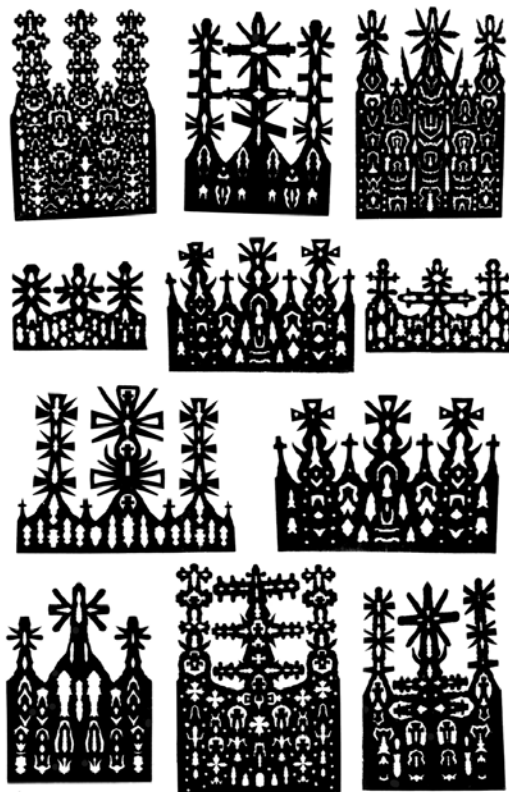
Іл. 16. Василь Парахін біля спорудженого його зусиллями пам'ятного знака на галицько-волинській межі — колишньому російсько-австрійському кордоні біля Черукуватиці, Стоянівський р-н Львівської обл. Фото 2010 р.

підвищити якість і збільшити асортимент сувенірів і подарунків, які випускали підприємства Міністерства лісового господарства. Виходячи зі свого кредо — зробити таку продукцію галуззю відроджуваного народного мистецтва. Василь Григорович скеровував майстрів на вивчення традиції, на пошукову працю в музейних фондах і у польових умовах. І високу планку встановлювали його власні твори.

Впродовж 1970—2000-х рр. організував кільканадцять осередків народного художнього промислу за допомогою розробленої ним ефективної методики відновлення призабутих ремесел. Основою стало дослідження місцевої спадщини, вміння виявити природну красу матеріалу, естетичне осмислення традиційних технічних прийомів. Він фонтанував



Іл. 17. Лицевий бік пам'ятного знака на галицько-волинській межі, спорудженого зусиллями Василя Парахіна біля Черукуватиці. Напис: «Господи, допоможи Україні в духовному відродженні, створенню Богу угодної держави». Фото 2010 р.



Іл. 18. Монументальні витинанки-«церкви» М. Куземського

ідеями та щедро ділився досвідом і вмінням із підопічними за принципом «роби, як я», не приховував од них творчих секретів і не прагнув зафіксувати своє власне авторство щодо спільно розроблених зразків. Тому подеколи важко відрізнити твори Парахіна від кращих робіт послідовників — як у старих майстрів ще цехової епохи.

Прискіпливий погляд хіба що відзначив би міцнішу культуру форми у вчителя, та певну наївність або, навпаки, вторинність у ранніх творах учнів. Був талановитим, пристрасним і навіть запальним ідеологом альтернативної академічній художньої творчості, що називають наївною, народною, примітивною (в смислі первинною), інзитною, невинною, інстинктивною, маргінальною, аутсайдерською, фольклорною, вернакулярною і т. п. Напрошується більш органічна для нашого вжитку назва — джерельне мистецтво, аналогічно з «ізворним», яке побутує в балканських мовах [21].

Багато наших спільних із Василем Григоровичем друзів належали до свято-Макаріївської парафії в Києві, окормлюваної в останні десятиліття о. Георгієм Єдлінським, а потім і його наступником о. Анатолієм Зотовським, де громадилася, зокрема, й українська інтелігенція. Там досі згадують атрибути для колядування, різдвяне та великоднє оформлення храму в народних традиціях, яке запровадило подружжя Парахіних ще в 1970-х роках (іл. 17). Скасування диктату КПРС та масове відкриття храмів зумовило й розширення релігійного сегменту народної творчості. Парахін починає будувати в рідному селі Черукуватиці церкву, витесує з каменю кілька пам'ятників і придорожніх скульптур, організовує міні-скансен.

Проїзжаючи у 1970-ті роки на Йорданські свята через с. Ременів Кам'янка-Бузького району Львівської області, В.Г. Парахін побачив на вікнах будинків надзвичайно виразні монументальні витинанки-«церкви». Їх автором виявився місцевий глухонімиий майстер М. Куземський. Василь Григорович придбав у нього багато творів і надихався ними в своїй власній творчості (іл. 18).

Нове дихання нашому героєві дало заснування ним 2002 року дитячої студії народного мистецтва в сусідньому селі Журавники Горохівського району Волинської області. Цей щасливий поворот його долі приніс успіх і суспільне визнання. Відбувся ряд

виставок дитячої студії в Луцьку та Києві. Діти (віком від 8 до 18 років) малювали переважно гуашшю на картоні та папері. Тематика — сільські краєвиди, переспіви традиційних ікон і стінописів з парами лебедят, голуб'ят, щедрим квітчанням тощо. Роботи вражають експресивною щирістю, розкутістю художнього мислення, самобутнім освоєнням традиції й одночасно — всіма ознаками певної школи у властивому розумінні цього слова. Тобто, йдеться не тільки про сукупність спільних рис, а й про наявність закладу, де є ті, хто навчається, і той, хто навчає.

2006 року виходить друком його навчальний посібник «Лінія в традиційному народному мистецтві», де наочно представлена розроблена Парахіним концепція та методика навчання дітей через освоєння закономірностей побудови лінейних форм, які властиві народній традиції [22]. 2009 року Парахін отримує почесне звання «заслужений працівник культури України» (іл. 19). 2014 року його вшанували виданням прекрасного альбому «Промінь воскресіння». В ньому вміщено понад 200 ілюстрацій і тексти З. Навроцької, М. Сагайдака й автора цих рядків, які висвітлювали творчий шлях Василя Григоровича та здобутки заснованої ним школи народного малювання в Журавниках, зокрема в плеканні забороненої раніше для дітей християнської тематики [23].

Висновки. Широке розуміння «народного релігійного мистецтва» передбачає не тільки зосередження на сегменті, де наявні біблійні чи церковні сюжети-мотиви. Тут нема тематичних або морфологічних обмежень, але присутній світоглядний підхід, знаково-символічне осмислення середовища, при якому всі його сфери можуть потрапляти до духовного смислового поля та ставати, за висловом Пітіріма Сорокіна, «ідеаційними». Іншими словами, такий підхід у всьому шукає та знаходить знаки, символи — знамення Божої присутності. Релігійне народне мистецтво обіймає всі морфологічні види, функційні галузі та соціальні сфери — традиційну колективну творчість, наївну, самодіяльну, різноманітні формати навчання та художнього виробництва.

Осмислення народного релігійного мистецтва розвивалося на початку ХХ ст. від попереднього підкреслення відмінностей між фольклорним і церковним — до синтетичного розуміння цінності його па-



Іл. 19. В. Парахін зі скульптурою апостола Луки, вирізьбленою ним для каплиці в рідній Черукуватиці. Фото 2008 р.

радоксальних виявів, зокрема, так званої мирської (світської) ікони, чи навіть кітчевих явищ. Констатуємо необхідність заповнення «білих плям» у даній галузі, що дозволить виробити цілісне й адекватне розуміння досліджуваних явищ у зіставленні з аналогами інших народів. Аналіз поняттєво-термінологічного апарату показує, що визначення «релігійне мистецтво» більше відповідає характеру народної художньої творчості, ніж узвичаєні варіанти «сакральне» та «церковне» мистецтво.

1. Якуніна К. Зміст і функція релігійного мистецтва. *Молодий вчений*. 2021. № 8 (96). С. 37—41. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-8-96-8>
2. Тріска О. Історіографія вивчення української хатньої ікони. *Народознавчі зошити*. 2016. № 5. С. 1062—1072.
3. Павлуцкий Г.Г. *Деревянные и каменные храмы. Древности Украины*. Вып. I. Киев: Издание Императорского Московского Археологического общества. Тип. С.В. Кульженко. Пушкинская ул., соб. дом, № 4-й, 1905. 124 с.
4. Bilachevsky Nicolas. The Peasant Art of Little Russia (Ukraine). In: *Holme, Charles. Ed. Peasant Art in Russia*. London; Paris; New York: The Studio, 1912. P. 15—31.
5. Щербаківський В. *Українське мистецтво*. Вип. 1: *Дерев'яне будівництво і різьба на дереві*. Львів; Київ: [б. в.], 1913. XX, 61, [1] с.: іл., [2] арк. кольор. іл.

6. Щербаківський Д. *Українське мистецтво*. Ч. 2: Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. Київ; Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1926. XXXIV, 62 с.: іл.
7. Шероцький К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем*. Киев: Тип. «С.В. Кульженко», 1914. 141 с.: 84 рис.
8. *Народное искусство Подкарпатской Руси*. Пояснительный текст С.К. Маковского. Прага: Пламя, 1925. 162 с.
9. Свенціцький Іларіон. *Іконопись Галицької України XV—XVI віків*. Львів: Печатня ОО. Василян, 1928. 98 с.: іл.
10. Свенціцький І., Федюк М. *Вистава Галицького примітиву XVII—XIX вв.: каталог виставки*. Львів: Наукова фундація Національного музею у Львові, 1939. 15 с.
11. Тріска Оксана. Традиція хатньої ікони на склі: відродження, інтерпретація (на прикладі львівського осередку). *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 363—371. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2018.02.363>
12. Попова Л.М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 2. С. 43—47.
13. Попова Любов. *Іконопись левобережной Украины XIX века*. Автореф. канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 20 с.
14. Попова Любов. Народная икона и церковь. *Наука и религия*. 1985. № 10. С. 39—41.
15. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи*. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4—5 травня 1993 р.). Редакційна колегія: Еммануїл Мисько (голова), о. Іван Музичка (заступник голови), Дмитро Кривач (заступник голови), Володимир Бадяк (секретар), Володимир Овсійчук. Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу; Видавничий відділ «Свічачо», 1994. 168 с.
16. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII—XV століть)*. Матеріали третьої наукової конференції (Львів, 4—5 травня 1995 р.). Редакційна колегія: Еммануїл Мисько (голова), о. Іван Музичка, Дмитро Кривач, Володимир Овсійчук, Володимир Бадяк (секретар). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2001. 120 с.: іл.
17. Клименко Олесь. До проблеми вивчення канону в іконописі. *Ант*. Київ, 2002. № 7—9. С. 59—64.
18. Sorokin, Pitirim A. *Social and Cultural Dynamics (1937—1941)*: in 4 vol. Cincinnati: American Book Company, 1937—1941.
19. Селівачов Роман. Сучасне мистецтво і народна творчість. *Народне мистецтво*. Київ, 1999. № 3—4. С. 35.
20. Тріска Оксана, Шпак Оксана. Народне малярство XVIII—XX ст.: від сакральності до фольклорності. *Народознавчі зошити*. 2021. № 4 (160). С. 918—928. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.918>
21. Парахин Василь. Народне мистецтво завтра: відродження чи імітація? *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч)*. Київ: Музей Івана Гончара, 1996. С. 172—174.
22. Парахин Василь. *Лінія в традиційному народному мистецтві*. Луцьк: Терен, 2006. 66 с. (Книга перевидана Музеєм Івана Гончара 2011 року).
23. *Промінь воскресіння: Василь Парахин і його школа народного малярства у селі Журавники на Волині*. Упор. З. Навроцька. Нововолинськ: Формат, 2014. 136 с.: 235 іл.

REFERENCES

- Yakunina, K. (2021). Content and function of religious art. *A young scientist*, 8 (96), 37—41. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-8-96-8> [in Ukrainian].
- Triska, Oksana. (2016). Historiography of the studies on the ukrainian domestic icon. *The Ethnology notebooks*, 5 (131), 1062—1072 [in Ukrainian].
- Pavlutsky, G. (1905). *Wooden and stone temples. Antiquities of Ukraine (Vol. I)*. Kyiv: Publication of the Imperial Moscow Archaeological Society. Type. S.V. Kulzhenko. Pushkinskaya str., 4 [in Russian].
- Bilachevsky, Nicolas. (1912). The Peasant Art of Little Russia (Ukraine). In: *Holme, Charles, ed. Peasant Art in Russia* (Pp. 15—31). London; Paris; New York: The Studio.
- Shcherbakivskiy, V. (Ed.). (1913). *Ukrainian art (Issue 1: Wooden construction and wood carving)*. Lviv; Kyiv [in Ukrainian].
- Scherbakivskiy, D. (Ed.). (1926). *Ukrainian art (Part 2: Bukovyna and Galician wooden churches, tombstones and roadside crosses, figures and chapels)*. Kyiv; Prague: Ukr. communities fund [in Ukrainian].
- Sherotskiy, K. (1914). *Essays on the history of decorative art of Ukraine*. Kyiv: Тир. «S.V. Kulzhenko» [in Russian].
- Makovsky, Sergei. (Ed.). (1925). *Folk art of Subcarpathian Rus'*. Prague: Plamya Publishing House [in Russian].
- Sventsitskiy, Hilarion. (1928). *Icon painting of Galician Ukraine of the 15th—16th centuries*. Lviv: Pechatnya OO. Vasiliyan [in Ukrainian].
- Svietsitskiy, I., & Fedyuk, M. (1939). *Exhibition of Galician primitives of the XVII—XIX centuries: catalog*. Lviv: Scientific Foundation of the National Museum in Lviv [in Ukrainian].
- Triska, Oksana. (2018). The tradition of the home icon on glass: revival, interpretation (on the example of the Lviv center). *Ethnological notebooks*, 2 (140), 363—371. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2018.02.363> [in Ukrainian].
- Popova, L.M. (1989). Some aspects of Ukrainian folk iconography of the 19th century. *Folk creativity and ethnography*, 2, 43—47 [in Ukrainian].

- Ропова, Lyubov. (1985). *Icon painting of the left-bank Ukraine of the 19th century* (Abstract of Cand. of Art Sciences). Leningrad [in Russian].
- Ропова, Lyubov (1885). Folk icon and the church. *Science and religion*, 10, 39—41 [in Russian].
- Mysko, E. (Ed.). (1994). *Ukrainian sacred art: traditions, modernity, perspectives. Materials of the international scientific conference (Lviv, May 4—5, 1993)*. Lviv: Monastery of Monks of the Studio Statute; Svichado [in Ukrainian].
- Mysko, E. (Ed.). (2001). *Ukrainian sacred art: traditions, modernity, perspectives. Materials of the third scientific conference (Lviv, May 4—5, 1995)*. Lviv: Institute of Folklore of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Klymenko, Oles. (2002). To the problem of studying the canon in icon painting. *Ant*, 7—9, 59—64 [in Ukrainian].
- Sorokin, Pitirim A. (1937—1941). *Social and Cultural Dynamics: in 4 vol.* Cincinnati: American Book Company.
- Selivachev, Roman. (1999). Modern art and folk creativity. *Folk art*, 3—4, 35 [in Ukrainian].
- Triska, Oksana, & Shpak, Oksana. (2021). Folk painting of the 18th—20th centuries: from sacredness to folklore. *Ethnological notebooks*, 4 (160), 918—928. DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.918> [in Ukrainian].
- Parakhin, Vasyl. (1996). Folk art tomorrow: revival or imitation? *Ukrainian folk art in terms of international terminology (primitive, folklore, amateur, naive, kitsch)* (Pp. 172—174). Kyiv: Ivan Honchar Museum [in Ukrainian].
- Parakhin, Vasyl. (2006). *Line in traditional folk art*. Lutsk: Teren [in Ukrainian].
- Navrotska, Z. (2014). *The ray of resurrection: Vasyl Parakhin and his school of folk painting in the village of Zhuravnyki in Volyn*. Novovolynsk: Format [in Ukrainian].