

УДК 7.046:2-562“7/17”

БУРКОВСЬКА ЛЮБОВ

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

BURKOVSKA LIUBOV

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Department of Visual, Decorative and Applied Arts of the NAS of Ukraine M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristic and Ethnology

Бібліографічний опис:

Бурковська, Л. (2022) Синтез слова і зображення в сакральному мистецтві. *Народна творчість та етнологія*, 3 (395), 70–77.

Burkovska, L. (2022) Synthesis of Word and Image in the Religious Art. *Folk Art and Ethnology*, 3 (395), 70–77.

СИНТЕЗ СЛОВА І ЗОБРАЖЕННЯ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація / Abstract

У статті розглядаються проблеми синтезу сакрального мистецтва та літератури в середньовічній культурі. Досліджується характер взаємовпливів художнього матеріалу та його текстової основи. На ранніх етапах становлення іконописних зображень велике значення мали історичні передання та описи «самовидців» Ісуса Христа, Богородиці, апостолів. Період формування іконографії на основі свідчень, споминів і священних текстів тривав до VIII ст. Поступово ікона перетворюється на своєрідну «сакральну матрицю», самостійний культовий об'єкт, у якому на зміну проблемі історичної схожості приходить реальність, що визначається згодою християнської спільноти. На першому плані виявляється необхідність осягнення за допомогою віри й розуму того, що відтворюють священні образи – їхньої духовної, «істинної» ідеї.

Від XVII ст. українські майстри черпають знання іконографічних канонів, технології іконопису, богословські настанови та повчання з ерміній – спеціальних довідників-посібників для малярів, у яких словесно окреслювався образ того чи іншого святого, зокрема його фізіономічні особливості. Відомі також кілька прижиттєвих описів зовнішнього вигляду святих, зокрема св. Миколи Мірлікійського, що збереглися в давніх синаксах. Відповідно до догмату про пошанування ікон (прийнятого VII Вселенським Собором 787 р.), невід'ємною належністю іконопису є надпис імені святого, що встановлює тотожність між зображенням і його прототипом. Надписи, підписи й супровідні тексти послідовно вводяться в давні станкові твори, настінні розписи та мініатюри. Зображення святих звертаються до віруючих, показуючи їм розкриті книги, розгорнуті сувої. У давньоруському мистецтві класичний тематичний склад житійних циклів святих, що ґрунтувався на візантійській агіографії, доповнювався сюжетами ді-

янь київського запису. Іноді в українських пам'ятках надписи розміщують поряд із зображенням, на тлі ікони – це так звані вкладні тексти. З писемними джерелами були пов'язані сюжети житійних ікон. Синтез писемних джерел та художнього матеріалу найвиразніше виявляється в книжковій мініатюрі. Спостереження над зближенням образотворчого матеріалу та літератури показує, що досвід різних мистецтв не переноситься механічно на чужий для них ґрунт, а перетворюється, трансформується, засвоюється мистецтвом, яке його сприйняло й водночас ви-кристалізовує специфіку кожного з них.

Ключові слова: житійна ікона, книжкова мініатюра, мистецтво, література, текстова основа.

The problems of synthesis of religious art and literature in medieval culture are considered in the article. The nature of interactions of the artistic material and its text basis is investigated. Historical lore and the descriptions of the *eyewitnesses* of the Jesus Christ, the Mother of God, Apostles have been of a great significance at the early stages of icon painting images development. The period of iconography formation on the base of the evidences, memories and sacred texts has lasted till the 8th century. Gradually the icon is transformed into a peculiar *sacred matrix*, independent cult object, where the problem of historical similarity is replaced by reality, determined by the consent of Christian community. The necessity of comprehension with the help of faith and mind of what is reproduced by the sacred images – their spiritual, *true* idea – appears in the foreground.

Starting from the 17th century Ukrainian masters gain knowledge of iconographic canons, technique of icon painting, theological admonitions and precepts from Herminia – a special reference book-teaching aid for the painters. The image of a certain saint, especially the physiognomic features, is described in them by words. Several descriptions of the saints' appearance in their lifetime are also known. These are in particular the images of Saint Nicholas, kept in ancient synaxaria. According to the dogma on veneration of icons (adopted by the Second Council of Nicaea in 787), the inscription of the saint name is an integral attribute of the icon painting. It determines sameness between the image and its prototype. Inscriptions, signatures and accompanying texts are introduced consistently into ancient easel works, wall paintings and miniatures. The images of saints are applied to the faithful, showing them the opened books, unfolded scrolls. In the Old Ruthenian art the classical thematic structure of the saints' life cycles, basing on the Byzantine hagiography, has been supplemented with plots of the actions of Kyiv recording. Sometimes in Ukrainian monuments the inscriptions are placed near the image, on the icon's background. These are the so-called supplementary texts. The plots of the living icons have been connected with the written sources. The synthesis of written sources and artistic material is the most evident in the book miniature. Observation of convergence of the visual material and literature shows, that the experience of various arts isn't transferred mechanically on the surface foreign for them, but is changed, transformed, adopted by art, which has perceived it and at the same time crystallizes the peculiarity of each of them.

Keywords: life icon, book miniature, art, literature, text basis.

В історії мистецтва складно знайти інший період, коли б малярство так тісно поєднувалося з літературною основою, як за середньовіччя. Утім, проблеми зв'язків мистецтва і літератури в середньовічній культурі залишаються недостатньо вивченими. Синтезуюча цілісність слова та зображення накладала відбиток і на літературу, і на образотворче мистецтво. Персонажі й окремі сюжети зі Старого та Нового Заповітів, святі і сцени з їхніх житій, різноманітна християнська символіка ґрунтувалися на літературі; слово сприймалося як своєрідний «протограф» сакрального мистецтва [7, с. 3–4]. Художник часто був начитаним ерудитом; він віртуозно комбінував у своїх творах відомості, запозичені з різних писемних джерел. Навіть в основу портретних зображень святих, князів,

античних філософів, старозавітних і новозавітних персонажів часто покладено не тільки живописну традицію, а й літературну [7, с. 3–4].

Словесний портрет був для художника не менш важливий, аніж образотворчий канон [7, с. 3]. Як слушно зауважив Д. Лихачов, «художник неначе заповнював у своїх творах недостатню наочність давньої літератури – він прагнув побачити те, чого не могли побачити за умовами свого художнього методу автори письмових творів» [7, с. 3–4]. На ранніх етапах становлення іконописних зображень велике значення мали історичні передання та описи «самовидців» Ісуса Христа, Богородиці, апостолів. Період формування іконографії на основі свідчень, споминів і священних текстів тривав до VIII ст., а в післяіконо-

борчу епоху основою іконографії стають самі образи, насамперед явлені у видіннях і сновидіннях, а також церковні передання [2, с. 19–21].

Поступово ікона перетворюється на своєрідну «сакральну матрицю», самостійний культовий об'єкт. Для священного образу перестає існувати «суєтна ідея портретної схожості», адже образ – це завжди преображення, він завжди уявний і тому завжди істинний [2, с. 19–20]. На зміну проблемі історичної подібності приходить реальність, що визначається «загальною згодою вірних» – згодою християнської спільноти. В іконі утримується уява колективу «образний світ християнської цивілізації, яка впізнає себе в священних образах і володіє ключем до їхнього коду» [2, с. 22]. У цьому контексті питання портретної схожості зображень Ісуса Христа, Богоматері та апостолів у сакральному мистецтві втрачає свою гостроту і проблемність, натомість на першому плані виявляється необхідність досягнення за допомогою віри й розуму того, що відтворюють священні образи – їхньої духовної, «істинної» ідеї. Проте дослідник портретної схожості святих образів Жильбер Дагрон зазначає, що «коли йдеться про ікони просто святих, ситуація виглядає простіше», оскільки в пам'ятках агіографії існував особливий «топос», функцією якого було «фіксувати й відтворювати характерні особливості зовнішнього вигляду тієї чи іншої особи, що дозволяло за необхідності провести його ідентифікацію» [2, с. 29]. Початковий етап укладання іконографії та образності святих збігається в часі з періодом інтенсивного формування філософії візантійського мистецтва. Простежити процес формування типології та іконографії святих доволі складно, оскільки вже на ранньому етапі вирізняються кілька типів зображень того чи іншого святого, фізіономічні риси яких демонструють суттєві відмінності. Названий факт спонукає зробити припущення стосовно існування кількох прижиттєвих описів зовнішнього

вигляду святих («іконізмів»). Приклади таких описів святих збереглися в давніх синаксарях. Під цим оглядом особливо показовий опис зовнішності св. Миколи Мірлікійського. Святитель має чи не найрозвиненішу серед святих християнського світу типологію та іконографію. Кілька «іконізмів» Чудотворця відтворено в текстах синаксарів. Усі вони мають спільне джерело – Житіє святителя, укладене в Х ст. Симеоном Метафрастом на основі давніх актів. Агіограф зазначає: «Давнє передання описує Миколу старцем з ангельським ликом, переповненим святості і благодаті Божої <...> хто його зустрічав, тільки глянувши на святого, ставав кращим, і кожен, чия душа була обтяжена якимось стражданням чи тугою, втішався. Від нього струмувало якесь пресвітле сяйво, і лик його світився більше від Мойсеєвого».

Від XVII ст. українські майстри черпають знання іконографічних канонів, технології іконопису, богословські настанови та повчання з ерміній – спеціальних довідників-посібників для малярів, у яких словесно окреслювався образ того чи іншого святого, зокрема його фізіономічні особливості.

У своїх роздумах щодо ролі в мистецьких процесах грецької ермінії та давніх іконографічних прорисів-взірців (посібників) І. Свенціцький зауважував, що зі скупих описів зовнішності окремого святого іконописець «схоплював тільки акорд, а мелодію красок виводив уже сам <...> по цих дрібних примітах індивідуального вигляду правовірні <...> пізнавали й пошановували поодиноких святих <...>, іконописний “подліник” став для ока й руки іконописця тим самим, чим був ірмологіон і осмигласник, своїми знаками співучої книги, для ока й голосу співця, або текст житійної мінеї для уяви читача й слухача» [8, с. 21–22].

Основою для ерміній стала праця Ульпіуса Римлянина (друга половина IX – перша половина X ст.), що здавна слугувала своєрідним посібником для іконописців [9, с. 24]. Про історичну та літературну цінність

праці Ульпіуса Римлянина і його талант можна судити з опису зовнішності святителя Василія Великого: «Василій Великий був високим чоловіком стрункої будови, худим, смаглявим (але його лице мало блідий відтінок), з довгим носом, вигнутими і прихмуреними бровами, суворим і заклопотаним виразом; мав чоло помережене кількома зморшками, видовжені щоки, запалі скроні, волосся, що до певної міри потребувало стрижки, досить довгу напівсиву бороду» [11, с. 172; 9, с. 24]; за характером «Василій з природи холерик, рішучий, крайніх поглядів, у словнику якого слова “неможливо” не існувало» [10, с. 66]. Фізіономічні особливості зовнішності Василія Великого, зауважені в ермініях, із незначними відмінностями в образній характеристиці, послідовно відтворюються в зображеннях святого [10, с. 66]. Літературною основою для малярських житійних циклів святителя Василія Великого став апокрифічний твір, який датують VIII–IX ст. – «Житіє Василія Великого з Кесарії» [10, с. 23–61; 9, с. 17].

Роль слова у творах середньовічного мистецтва – особлива й дуже важлива тема. Відповідно до постанови VII Вселенського Собору (787), на якому розроблено догмат про пошанування ікон, невід'ємною належністю іконопису є надпис імені святого, що встановлює тотожність між зображенням і його прототипом. Надписи, підписи й супровідні тексти послідовно вводяться в давні станкові твори, настінні розписи та мініатюри. Зображення святих звертаються до віруючих, показуючи їм розгорнуті книги, сувої.

На давніх іконах Спасителя часто змальовували із закритим Євангелієм, оскільки, підходячи до Царських врат, вірні тільки наближаються до тієї таємниці, яка відкриється в день Суду і коли з Книги Життя будуть зняті печаті. Водночас згорнута книга символізує, що Христова наука завершена [4, с. 58]. Починаючи із XVII ст., на образах намісного ряду іконостаса Вседержителя дедалі частіше змальовують

із розгорнутим Євангелієм. На розгорнутій книзі подається певна євангельська цитата. Інколи Ісуса Христа змальовували із сувоєм. Символічні тлумачення сувою та книги ідентичні – Божественне вчення, з яким Спаситель прийшов у світ. Образи Спасителя й тексти тісно пов'язані – кожному іконографічному типу відповідає певна цитата з Євангелія. Тексти, написані в розгорнутих Євангеліях Ісуса Христа можуть змінюватися. Композиція «Спас в силах» входила до складу Страшного суду; в цьому зображенні розгорнуте Євангеліє зазвичай має текст: «Я Альфа й Омега, говорить Господь, Бог, Той Хто є, і Хто був, і Хто має прийти, Вседержитель» (Об. 1: 8) чи «Отож, незабаром приходжу, і зо Мною заплата Моя, щоб кожному віддати згідно з ділами його. Я Альфа й Омега, Початок і Кінець, Хто прагне, тому дармо Я дам від джерела живої води» (Об. 22: 12).

В іконах «Христос Учитель» образ Ісуса м'якший, людяніший і відповідно на розгорнутому кодексі Євангелія прочитується інший текст: «Прийдіть до Мене, усі стружені та обтяжені, і Я вас заспокою! Візьміть на себе ярмо Моє, і навчіться від Мене, бо Я тихий і серцем покірливий, і знайдете спокій душам своїм. Бо ярмо Моє любе, а тягар Мій легкий!» (Мт. 11: 28–30). Зазначена цитата – одна з найпоширеніших на українських іконах Христа Пантократора.

Часто в композиції «Моління» Христос тримає Євангеліє зі зверненням до суддів людських і до тих, кого судять: «Не судіть за обличчям, але суд справедливий чиніть! (Ін. 7: 24), бо яким судом судити будете, таким же осудять і вас, і якою мірою будете міряти, такою відміряють вам» (Мт. 7: 2). На відміну від інших надписів, що використовувалися іконописцями, наведена цитата – це не єдиний текст, а компіляція двох уривків із різних Євангелій. Іноді такі традиційні євангельські цитати не виписуються до кінця, а подаються тільки їх початкові слова, позаяк віряни добре знали Святе Письмо й легко могли згадати продовження тексту.

Святителя Миколу також зображували з Євангелієм. Пророків змальовують із сувоями, на яких написано їхні найголовніші пророчтва про Христа. Іоанн Хреститель зазвичай тримає сувій зі словами: «Покайтеся, наближається бо се Царство Небесне». Свята Параскева П'ятниця тримає в руках початок тексту «Символу Віри»: «Вірую в єдиного Бога Отця...» Цими словами вона показує молільникам, за що віддала своє життя.

Іноді в українських пам'ятках надписи розміщують поруч із зображенням, на тлі ікони, – це так звані вкладні тексти. На образі майстра Олексія «Успіння Богородиці» (1547) із храму с. Смільника (нині територія Польщі) вкладний текст розміщено в лівому нижньому куті ікони, а на волинській пам'ятці «Святитель Василій Великий» (1742) текст подано на білому тлі вздовж нижнього краю ікони. Вкладні тексти й надписи часто містять у собі звернення до святих з проханням прощення гріхів, захисту, допомоги у вирішенні життєвих проблем і заступництва.

Синтез писемних джерел та художнього матеріалу найвиразніше виявляється в мініатюрі: ілюстрації до житій святих, літописів, фізіологів, історичних повістей, хронографів [7, с. 3]. Книжкова мініатюра, використовуючи весь арсенал притаманних їй засобів, розширює і поглиблює зміст твору, тлумачить і пояснює його. Мініатюри лицевих рукописів можуть вказувати на існування тих чи інших редакцій агіографічних творів і стають важливим матеріалом для їх атрибуції, датування й виявлення важливих фактів, що не дійшли в рукописах [7, с. 3–4]. Мініатюрист (як читач літературної основи ілюстрованого ним тексту) допомагає зрозуміти давньоруського читача, ступінь його обізнаності, точність проникнення в текст [7, с. 3–4]. У давньоруських ілюстраціях до Псалтиря виразно прочитуються кілька змістових рівнів, у яких розкриваються різні аспекти сприйняття цього твору мініатюристом: історичний, символічний, архети-

пічний. Реальне спостереження дуже часто позначалося в пам'ятках сакрального мистецтва не безпосередньо, а через літературне джерело, через сюжет, уже відтворений в пам'ятках писемності.

Дуже тісно з писемними джерелами були пов'язані сюжети житійних ікон. У контексті взаємодії зображення та літературної основи паралельний розгляд агіографії та образотворчих циклів святих в житійних іконах особливо результативний. Житійні ікони дають можливість зрозуміти закономірності й пріоритети, якими керувалися іконописці, добираючи з агіографії святого діяння в процесі формування свого варіанта житійного циклу [1, с. 246].

У культурі Візантії житійна тематика була надзвичайно актуальною. Багатство ідей і змістових відтінків, розмаїття образотворчих варіантів дають змогу розглядати цей жанр сакрального мистецтва як особливе явище. У творах ранньохристиянських Отців Церкви трапляються розповіді про ікони, які можна трактувати як описи житійних пам'яток. Наприклад, у «Похвальному слові святому великомученику Феодору святого Григорія Ніського» мовиться про те, що «живописець, зобразив на іконі доблесні подвиги мученика... усе це майстерно начертав нам фарбами, неначе у якійсь пояснювальній книзі, виразно розповів про подвиги мученика». На думку Н. Шевченко, у візантійському іконописі був розроблений самостійний житійний цикл, часто більш розлогий і деталізований, аніж в монументальному живописі [12, с. 285–287].

На землях Київської Русі житійна іконографія збагатилася новими сюжетами, які долучалися до традиційних візантійських циклів святих і водночас розширилася завдяки появі місцевих святих [4, с. 276–277]. Процес адаптації грецьких і перекладних агіографічних творів, які надходили в Київську Русь з кінця X ст., мав свої особливості. Незважаючи на те, що всі вони були пов'язані з християнським культом і кано-

ном, середньовічний книжник не сприймав текст як щось недоторкане та незмінне й міг привносити в них своє бачення подій і явищ: скорочував, доповнював, навіть до певної міри корегував текст відповідно до реалій киеворуської дійсності.

Нові житійні сюжети на доповнення до традиційного комплексу житійних клейм у давньоруських і українських іконах виникали досить рідко. Імовірно, житійні ікони перших руських святих мучеників Бориса і Гліба були змальовані в Києві на замовлення княжого чи митрополичого двору.

У давньоруському мистецтві класичний тематичний склад житійних циклів святих, що ґрунтувався на візантійській агіографії, доповнювався сюжетами діянь київського запису. Композиції на сюжети давньоруського запису на час їхнього використання завжди мали ретельно розроблену літературну основу, яка так само (житія чи записи окремих діянь) визнавалася церквою як її святе передання.

Акти опису діянь св. Миколи – одні з найдавніших, найунікальніших писемних пам'яток християнської церкви. Агіографія святителя є чи не найбільш показовою з погляду своєрідності сприйняття й адаптації перекладної житійної літератури на давньоруському ґрунті. Як літературну основу для житійних ікон св. Миколи Чудотворця активно використовували різночасові тексти прижиттєвих і посмертних чудес святителя. Особливо цікаві два діяння київського запису – «Чудо св. Миколи про половчанина (сарацина), що сталося у граді Києві» і надзвичайно популярне на Русі «Чудо про київське отроча». Обидва діяння тісно пов'язані зі стародавнім Києвом, з життям його мешканців, з його топографією та історією київських храмів і святинь [1, с. 246]. Очевидно, творцями іконографічних схем цих нових для житійних ікон святителя композицій були київські малярі, і саме вони поповнили житійні цикли св. Миколи новими сюжетами, які згодом стали взірцями для іконописців на всіх обширах дав-

ньоруських земель [1, с. 246]. Сюжет «Чудо про килим» так само належить до «русських чудес» св. Миколи. Запис про нього зробив давньоруський агіограф в XI ст. Це діяння святого мало широке відображення в середньовічному мистецтві. Відповідні клейма були майже в усіх житійних циклах святителя як станкового, так і монументального малярства візантійського кола. І хоча в грецькому викладі життя святого Чудотворця цього діяння немає, воно було популярне як на Русі, так і на Балканах. Клейма «Хрещення св. Миколи» найчастіше трапляються в житійних іконах святителя, що походять з українських і рідше – російських земель. Гадаємо, звичай долучати до житійного циклу клеймо «Хрещення св. Миколи» виник у давнину, імовірно, у Києві, і з часом поширився на всі давньоруські землі. Певно, цим можна пояснити дивовижну подібність композиційних схем цього сюжету в галицькому мистецтві й у давніх новгородських та псковських іконах [1, с. 246].

Результати паралельного аналізу житійних циклів ікон святих та їх літературної основи засвідчують: у композиціях житійних сценах легко прочитуються агіографічні сюжети, події подано лаконічно й виразно; не допускаються відступи від канонічної літературної основи й ніколи не ілюструються апокрифи та новітні діяння святих, що побутували лише у фольклорному викладі; не залишаються поза увагою теми акафіста, канонів та інших богослужбових творів, присвячених тому чи іншому святому.

Надписи з пояснювальним текстом супроводжують кожне клеймо житійних ікон. Надписи в клеймах житійних іконах – це не цитати, механічно взяті з тих чи інших житій, а особливим чином препаровані, опрацьовані тексти. Цитати із житійних текстів в іконі мали сприйматися глядачами в інших умовах, аніж читачами рукописів. Тому ці тексти скорочені або не закінчені; у них переважають короткі фрази. У них

часом зникає зайва розлогість викладу, переваженість епітетами, недоречна в поєднанні з колоритною мовою живопису [4, с. 23–30]. На ранніх пам'ятниках надписи дуже лаконічні, а від XVI ст., зі збільшенням оповідності образотворчих циклів, стають розлогішими.

Сюжети житійної ікони найчастіше черпалися з різних джерел, головню з різних версій житій святих як канонічних, так і апокрифічних, а іноді в живописних циклах деяких святих їхні події викладалися разом. Коли послідовність викладу житійного циклу іноді порушується, «прочитати» зображення і зрозуміти причину відступу від канону допомагають тексти [12, с. 85].

Сьогодні важко з упевненістю встановити (у кожному окремому випадку), що було першоосновою твору: літературна основа інспірувала зображення чи зображення літературний твір [7, с. 3]. Мистецтво слова входить у контакт з образотворчим мистецтвом не тільки через пам'ятки писемності, а й через пам'ятки архітектури. Відомі випадки зведення будівель за даними літературних джерел. Наприклад, із заснуванням Успенського собору Києво-Печерського монастиря пов'язано кілька легенд, детально описаних у «Києво-Печерському патерику» [6]. У «Слові про прихід майстрів церковних із Царгорода до Антонія і Феодосія» ідеться про волю Богородиці побудувати Успенський храм у Києві, явлену у видінні візантійським будівничим. У переданні про визначення місця для нової церкви розповідається, як після молитви св. Антонія «божа роса» показала місце майбутнього храму (переробка біблійного оповідання про диво з руном орошеним: Книга Суддів, 6: 37–38) [3].

Творчість художників або їхні твори ставали нерідко об'єктом літературного оповідання, як, скажімо, переказ про фреску

Пантократора в куполі Софійського собору в Новгороді чи повість «Про чудесне бачення Спасового образу Мануїла, царя грецького». Одним із улюблених мотивів давньоруської літератури є мотив оживаючих зображень, які промовляють, змінюють вигляд, переносяться в просторі, заявляють про свої бажання художнику. Зображення Пантократора в куполі Софійського собору зверталось до художників («писарів») з вимогою змалювати його не з благословляючою рукою, а зі стиснутою: «Писари, писари! не пишите Мя благословляющею рукою, напишите Мя сжатою рукою, Аз бо в сей руце моей сей Великий Новъград держу, а когда сия рука моя распространится, тогда граду сему скончание». У переказі про фреску Пантократора, як і в багатьох давніх легендах, реальні історичні факти та події тісно переплітаються з фантазіями, а візуально незвичний пластичний мотив поетичною уявою перетворюється в «чудесне» явище.

Спостереження над зближенням образотворчого матеріалу та літератури показує, що досвід різних мистецтв не переноситься механічно на чужий для них ґрунт, а перетворюється, трансформується, засвоюється мистецтвом, яке його сприйняло й водночас викристалізовує специфіку кожного з них. Розширення меж художньої форми того чи іншого мистецтва, «вторгнення» його у сферу інших мистецтв стає по-справжньому плідним тільки тоді, коли є внутрішнім, органічним процесом росту самого цього мистецтва, розгортанням його потенційних можливостей. Свідчення пам'яток мистецтва допомагають глибше охарактеризувати кожну історичну епоху, розкривають загальні витоки культурних явищ, загальну ідейну й світоглядну основу як літературних, так і образотворчих явищ.

Джерела та література

1. Бурковська Л. Ікони Святого Миколи в українському малярстві XIV–XVI ст.: генеза, особливості іконографії та семантики. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 2015. 352 с. : іл.; 48 кол. іл.
2. Дагрон Ж. Священные образы и проблема портретного сходства. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / [ред.-сост. Лидов А. М.]. Москва : Мартис, 1996. С. 19–21.
3. Жарких М. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. URL : <https://www.m-zharkikh.name/uk/History/Encyclopedia/UspenjaCathedralLavra.html>.
4. Комашко Н., Саенкова Е. Русская житийная икона. Москва : Книги WAM, 2007. 352 с.
5. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2005. 184 с.
6. Легенда про будівництво Успенського собору в Києво-Печерській Лаврі. URL : <https://goldartline.com/ua/legenda-o-stroitelstve-uspenskogo-sobora-v-kievo-pecherskoj-lavre/>.
7. Лихачев Д. Сравнительное изучение литературы и искусства Киевской Руси. *Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР*. Москва ; Ленинград : Наука, 1966. Т. XXII : Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси. С. 3–10.
8. Пещанський В., Свенцицький І. Іконописна техніка та її джерела. Львів : Накладом Національного музею у Львові, 1932. (Національний музей у Львові. Відбитка із Записок ЧСБВ – IV, 1–2). 32 с.
9. Сидор О. Святий Василій Великий в українському мистецтві. Львів : Видавництво Отців Василіан «Місіонер», 2008. 501 с. : іл.
10. Федюк П.-Й. Святий Василій Великий і християнське аскетичне життя. Рим ; Торонто : PP. Basiliani, 1978. 230 с.
11. Mango C. *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*. Toronto ; Buffalo ; London, 1986. 287 p.
12. Patterson-Sevcenko N. *The life of saint Nicholas in Byzantine art*. Torino : Bottega D'Erasmus, 1983. 347 p., ill.

References

1. BURKOVSKA, Liubov. *Icons of St. Nicholas in Ukrainian Painting of the Late 14th – 15th Centuries: Genesis, Peculiarities of Iconography and Semantics*. Kyiv: Olena Teliha Publishing House, 2015, 352 pp.: ills., 48 col. ills. [in Ukrainian].
2. DAGRON, Gilbert. Sacred Images and the Problem of Portrait Resemblance. In: LIDOV, Aleksei, compiler. *Miraculous Icon of Byzantium and Ancient Rus*. Moscow: Martis, 1996, pp. 19–21 [in Russian].
3. ZHARKYKH, Mykola. *The Assumption Cathedral of Kyiv Pechersk Lavra* [online]. Available from: <https://www.m-zharkikh.name/uk/History/Encyclopedia/UspenjaCathedralLavra.html> [in Ukrainian].
4. KOMASHKO, Nataliya, Elena SAENKOVA. *Russian Life Icon*. Moscow: WAM Books, 2007, 352 pp. [in Russian].
5. KREKHOVETSKYI, Yakiv. *Theology and Spirituality of the Icon*. Lviv: Svichado, 2005, 184 pp. [in Ukrainian].
6. *Legend on the Building of the Assumption Cathedral of Kyiv Pechersk Lavra* [online]. Available from: <https://goldartline.com/ua/legenda-o-stroitelstve-uspenskogo-sobora-v-kievo-pecherskoj-lavre/> [in Ukrainian].
7. LIKHACHOV, Dmitry. Comparative Study of Literature and Art of Kievan Rus. *Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature (Pushkin's House) of the USSR Academy of Sciences*. Moscow; Leningrad: Science, 1966, vol. 22: Interaction of Literature and Visual Arts in Ancient Rus, pp. 3–10 [in Russian].
8. PESHCHANSKYI, Volodymyr, Ilarion SVIENTSYTSKYI. *Icon Painting Technique and its Sources*. Lviv: By the Edition of National Museum in Lviv, 1932. (National Museum in Lviv. Excerpt from the Proceedings of *Analecta OSBM* – 4, 1–2), 32 pp. [in Ukrainian].
9. SYDOR, Oleh. *Saint Basil of Caesarea in Ukrainian Art*. Lviv: Missionary Publishers of the Order of Saint Basil the Great, 2008, 501 pp.: ills. [in Ukrainian].
10. FEDWICK, Paul Jonathan. *Saint Basil of Caesarea and Christian Ascetic Life*. Rome; Toronto: PP. Basiliani, 1978, 230 pp. [in Ukrainian].
11. MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*. Toronto; Buffalo; London, 1986, 287 pp. [in English].
12. PATTERSON-SHEVCHENKO, Nancy. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino: Bottega D'Erasmus, 1983, 347 pp., ills. [in English].