

# ИДЕНТИЧНОСТЬ

## ИКОНОПИСЬ ЮЖНОЙ РУСИ И МАЛОРОССИИ В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕРУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

Научная статья

**К.П. Курылев**

*Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы  
Москва, Российская Федерация  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3075-915X>  
E-mail: [kuryljov@narod.ru](mailto:kuryljov@narod.ru)*

**А.В. Гуцин**

*Российский государственный гуманитарный университет  
Москва, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0002-4582-1692  
E-mail: [aguschin78@mail.ru](mailto:aguschin78@mail.ru)*

**В.М. Ныгуссие Касае**

*Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы  
Москва, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0002-2792-6634  
E-mail: [kassae-nv@rudn.ru](mailto:kassae-nv@rudn.ru)*

*Статья посвящена комплексному исследованию развития иконописной традиции на землях Южной Руси и исторической Малороссии как неотъемлемой и органичной части общерусской православной культуры. Актуальность темы обусловлена необходимостью объективного научного анализа региональных особенностей церковного искусства, сформировавшихся на едином фундаменте православной веры, византийских канонов и древнерусского художественного наследия. Цель работы – проследить историческую преемственность от киевско-византийских истоков через эпоху укрупнения русских земель к локальным стилистическим явлениям в рамках единого культурного пространства, избегая современных политизированных трактовок. Методология исследования включает историко-культурный, сравнительно-искусствоведческий и иконографический анализ. В результате делается вывод о том, что иконопись Малороссии представляет собой ценный и самобытный пласт общерусской духовной и художественной традиции, развивавший единые корни в специфических исторических условиях, и служит свидетельством глубокой интеграции православного мировоззрения в народную среду.*

**Ключевые слова:** *иконопись Южной Руси, Малороссия, древнерусское искусство, православная культура, византийские традиции, казацкое барокко, церковное искусство, духовное наследие, Киевская митрополия, народная религиозность.*

**Для цитирования:** *Курылев К.П., Гуцин А.В., Ныгуссие Касае В.М. Иконопись Южной Руси и Малороссии в контексте общерусской духовной культуры // Постсоветские исследования. 2026. Т. 9. № 3. С. 336–350.*

Публикация выполнена в рамках Проекта № 102505-0-000.

## ICONOGRAPHY OF SOUTHERN RUSSIA AND LITTLE RUSSIA IN THE CONTEXT OF RUSSIAN SPIRITUAL CULTURE

*Research article*

***K.P. Kurylev***

*Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba  
Moscow, Russian Federation  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3075-915X>  
E-mail: kuryljov@narod.ru*

***A.V. Gushchin***

*Russian State University for the Humanities  
Moscow, Russian Federation  
ORCID: 0000-0002-4582-1692  
E-mail: aguschin78@mail.ru*

***W.M. Nigusie Kassaye***

*Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba  
Moscow, Russian Federation  
ORCID: 0000-0002-2792-6634  
E-mail: kassae-nv@rudn.ru*

*The article is devoted to a comprehensive study of the development of the icon-painting tradition in the lands of Southern Rus' and historical Malorossia as an integral and organic part of the all-Russian Orthodox culture. The relevance of the topic is determined by the need for an objective scientific analysis of the regional features of church art that formed on the common foundation of the Orthodox faith, Byzantine canons, and Old Russian artistic heritage. The aim of the work is to trace the historical continuity from the Kyiv-Byzantine origins through the period of the consolidation of Russian lands to local stylistic phenomena within a single cultural space, avoiding modern politicized interpretations. The research methodology includes historical-cultural, comparative art historical, and iconographic analysis. It is concluded that the icon painting of Malorossia is a valuable and distinctive layer of the all-Russian spiritual and artistic tradition, which developed common roots in specific historical conditions and testifies to the deep integration of the Orthodox worldview into the folk environment.*

**Key words:** *icon painting of Southern Rus', Malorossia, Old Russian art, Orthodox culture, Byzantine traditions, Cossack Baroque, church art, spiritual heritage, Kyiv Metropolitanate, folk religiosity.*

**For citation:** *Kurylev K.P., Gushchin A.V., W.M. Nigusie Kassaye Iconography of Southern Russia and Little Russia in the context of russian spiritual culture // Postsovetskie issledovaniya = Post-Soviet Studies. 2026. Vol. 9. № 3. P. 336–350. (In Russ.)*

This publication has been supported by Project № 102505-0-000.

**Введение.** Актуальность темы исследования определяется ее фундаментальным значением для понимания единства и многообразия русской православной цивилизации. Изучение иконописной традиции земель Южной Руси и Малороссии позволяет

глубже осознать общность культурно-исторического пути народов, берущего начало в едином древнерусском корне. В современном научном дискурсе, нередко подверженном влиянию политической конъюнктуры, особенно важным представляется

объективный, деполитизированный анализ, направленный на выявление глубинных культурных и духовных связей, а не на искусственное противопоставление.

*Целью статьи* является комплексный анализ генезиса и эволюции иконописи на землях Южной Руси и Малороссии как органичной части общерусской художественной и духовной традиции от ее византийско-киевских истоков до становления региональных стилистических особенностей в XVII–XVIII вв.

Для достижения данной цели в работе решаются следующие *задачи*: проанализировать византийские и древнерусские основы иконописи в Киевский период как общую культурную парадигму; проследить развитие традиции в эпоху после монгольского нашествия в контексте сохранения православной идентичности в Юго-Западной Руси; исследовать феномен «казацкого барокко» как синтеза общерусской канонической основы и новых художественных влияний в эпоху Гетманщины; рассмотреть народную иконопись как феномен глубокого укоренения православного мировоззрения в культурной среде Малороссии.

*Методология данного исследования* основана на комплексном историческом подходе. Основу составляет историко-культурный метод, направленный на анализ влияния ключевых событий и процессов – Крещения Руси, монгольского нашествия, заключения Брестской унии, формирования Гетманщины и последующей интеграции в российское государство – на развитие иконописи как социокультурного феномена. Применяется сравнительно-исторический метод для выявления общих закономерностей и региональной специфики в развитии традиции на разных землях. Системный подход позволяет рассматривать иконопись как неотъемлемый элемент религиозной, общественной и политической жизни, эволюция которого отражает ключевые этапы исторического развития региона.

*Историографический обзор.* Проведенное исследование опирается на широкий круг научных трудов, посвященных рассматриваемой проблематике. Историографию вопроса можно структурировать по нескольким направлениям.

Широкий историко-культурный контекст развития малороссийских земель, включая искусство, представлен в комплексном труде Института постсоветских и межрегиональных исследований РГГУ [Гущина, Левченкова, Косован, 2018].

Представляет интерес каталог выставки «Православная икона России, Украины, Беларуси» [Православная икона., 2008], посвященной изучению восточнохристианского искусства и культурного наследия трех славянских народов. Издание подчеркивает общность духовных и художественных корней, восходящих к византийской традиции и Киевской Руси, а также прослеживает пути формирования национальных особенностей русской, малороссийской и белорусской иконописи в контексте исторических условий XIII–XIX вв. Особое внимание уделяется влиянию политических и конфессиональных факторов, таких как монгольское нашествие, Речь Посполитая, Брестская уния, а также взаимодействию с западноевропейским искусством.

Важное место в историографии занимает исследование Т.В. Юрьевой, акцентирующее преемственность между древнерусской (киевской) и последующей иконописной традицией. Автор утверждает, что, несмотря на формирование национальных особенностей, украинская икона унаследовала ключевые черты домонгольского искусства Киевской Руси. Автор прослеживает эту связь на примере конкретных памятников XIV–XVI вв., отмечая в них сознательную архаизацию как реакцию на политические и религиозные вызовы (ополячивание, окатоличивание). Особое внимание уделяется усилению в иконе черт, свойственных народному примитиву, что, согласно автору, соответствует духу древнерусской традиции. Работа вносит вклад в дискуссию о единстве восточнославянской иконописной традиции и специфике ее регионального развития [Юрьева, 2013].

Значительный блок исследований сфокусирован на углубленном иконографическом анализе. Исследование О.О. Рыжовой комплексно анализирует деятельность ключевых иконописных центров. Особое внимание уделено стилистическому и технологическому анализу произведений, выявляе-

нию влияний греческой, итальянской и западноевропейской традиций. Работа формирует базу киевских икон XVIII в., что делает ее фундаментальным вкладом в изучение церковного искусства и открывает перспективы для дальнейших исследований [Рыжова, 2013].

Работы Т.В. Денисюк и А.Л. Демьянчука вводят в научный оборот и систематизируют обширный материал: первая [Денисюк, 2019] – по символично-аллегорическим изображениям Евхаристии, вторая [Демьянчук, 2016] – по основным типам образов Богородицы в украинской традиции.

Исследование А.П. Лесива углубляет этот пласт, детально анализируя семантику жестов в конкретных сюжетах [Лесив, 2015].

Важным направлением является изучение социокультурных функций иконы. А.П. Артеменко раскрывает феномен использования иконографии как средства политической полемики и формирования образа врага в XVI–XVII вв. [Артеменко, 2015].

В статье В.А. Личковах анализируется сигнатура Богородицы в украинской архитектуре, иконописи, проповеднической и художественной литературе как ключевой архетип ментальности и фактор культурной идентичности [Личковах, 2008].

Чрезвычайно сложный и многоаспектный феномен казацкой барочной иконописи на протяжении многих лет привлекает внимание украинских исследователей. В фундаментальных искусствоведческих работах Д. Степовика [Степовик, 2003], П. Жолтовского [Жолтовський, 1983], В. Свенцицкой [Свенціцька, Сидор, 1990], В. Овсийчука [Овсійчук, 1991], О.П. Цугорка [Цугорка, 2019] и др. осуществлен анализ иконографических схем, выявлена проблематика творчества ведущих иконописцев и специфика деятельности локальных и региональных иконописных центров.

Отдельную дискуссионную область составляют региональные исследования, в частности, искусство Слобожанщины. О.В. Богомолец рассматривает народную икону как инструмент этнокультурного самоутверждения [Богомолец, 2016а], в то время как И.В. Краснова предлагает критический пересмотр устоявшейся парадигмы о доминирующем влиянии киевской школы, аргу-

ментируя самостоятельность и русскоцентричность слобожанской традиции [Краснова, 2024].

В другой работе О.В. Богомолец фокусируется на феномене домашней иконы. В статье прослеживается ее генезис с XVI в., подчеркивается ее роль как центра сакрального пространства дома и инструмента передачи семейных ценностей. Особое внимание уделяется синтезу христианской традиции и языческих верований, в результате которого святые на иконах переняли функции древних божеств-покровителей [Богомолец, 2016b].

Важный вклад в изучение сакрального искусства и культурно-политических связей западнорусских земель вносит статья А.В. Майорова. Исследование выводит тему за рамки чисто искусствоведческого атрибутирования. Статья служит важным примером того, как изучение конкретных памятников искусства позволяет реконструировать широкие исторические процессы: династические связи, механизмы культурного трансфера и стратегии сакральной легитимации власти в Галицко-Волынской Руси [Майоров, 2005].

В другой работе А.В. Майоров рассматривает историю каждой иконы в широком политико-культурном контексте. Ключевой тезис заключается в том, что появление этих ценных византийских памятников было следствием целенаправленной политики галицко-волыньских князей (Романа, Даниила, Льва), направленной на укрепление престижа династии и государства через приобретение сакральных символов высшего, имперского статуса. Автор демонстрирует, как чудотворные иконы выступали в роли мягкой силы и инструмента легитимации власти в средневековом обществе, а их последующие перемещения отражают динамичную и сложную историю региона на стыке православного и католического миров [Майоров, 2011].

Л.М. Борщенко в своей статье выделяет и анализирует две основные группы икон: созданные для храмов и предназначенные для домашнего богослужения, отмечая внутри каждой из них иерархию мастерства – от народных умельцев до профессиональных иконописцев монастырских

мастерских (Сватовской, Старобельской). Особое внимание уделяется выявлению специфических черт местной иконописной традиции, сложившейся на стыке слобожанской школы и местных народных влияний, что проявилось в декоративности, насыщенном колорите, легкой вытянутости фигур и определенной свободе в трактовке канонов [Борщенко, 2022].

Статья А.В. Рудич представляет собой важное исследование, посвященное монументальным росписям ведущих российских иконописцев в украинских православных храмах. Автор анализирует стилистические особенности их работ, отмечая влияние византийских, древнерусских, барочных и академических традиций. Исследование демонстрирует, как современная иконопись, опираясь на древние образцы, развивается в контексте межкультурного диалога, способствуя обмену опытом между художниками России и Украины [Рудич, 2015].

Таким образом, историография темы исследования демонстрирует многоаспектность изучения иконописи Южной Руси и Малороссии, сочетая стилистический, иконографический, социокультурный и региональный подходы, что создает прочную основу для данного исследования.

**Духовные истоки и догматические основы иконописи в общерусском культурном пространстве.** Крещение Руси в 988 г. произошло накануне Великой схизмы 1054 г., окончательно разделившей христианство на православную (Константинополь) и католическую (Рим) ветви. Среди причин раскола были политические и догматические разногласия, а также разное толкование ключевых доктрин, в частности, догмата об иконопочитании, утвержденного в 787 г. на Седьмом Вселенском соборе. Хотя Католическая церковь формально признавала этот догмат, ее понимание «почитания» отличалось от православного. Для Православной церкви икона – это молитвенный образ и свидетельство Боговоплощения, неотъемлемая часть литургической практики, богословский текст, написанный красками, где каждый элемент имеет символическое значение. Католическая же церковь видела в изображениях, в первую очередь, дисциплинарный, эстетический и иллюстративный

элемент, что впоследствии нашло отражение в развитии религиозной скульптуры и станковой живописи в Западной Европе. Эти глубокие различия в понимании сакрального образа предопределили уникальный путь развития православной иконописи и оказали значительное влияние на формирование различных путей религиозного искусства в Европе.

После падения Константинополя в 1453 г. на Руси постепенно сформировалась концепция «Москва – Третий Рим», утверждавшая Москву как преемницу и хранительницу восточно-христианской традиции. Эта идея, окончательно оформившаяся в XVI в., оказала значительное влияние на развитие русской церковной культуры, включая иконопись.

Основой для культурного развития России, Беларуси и Украины стало наследие Киевской Руси. Именно здесь, в атмосфере духовного подъема и при активном участии константинопольских мастеров, закладывались традиции, которые легли в основу восточнославянской культуры, находившие выражение в монументальных храмовых росписях, мозаиках и иконах, составивших золотой фонд православного искусства.

Монгольское нашествие 1237–1240 гг. привело к упадку большинства княжеств на территориях нынешней Украины, которые впоследствии вошли в состав Великого княжества Литовского. Примечательной особенностью стало то, что литовские князья-язычники проявляли веротерпимость, это позволило православному искусству развиваться даже после официального принятия Литвой католичества в конце XIV – начале XV в. Художественные процессы здесь были схожи с тенденциями в северо-западных русских землях, но при этом развивались в тесном взаимодействии с западноевропейскими культурными влияниями.

В XVI в., особенно после Брестской унии 1596 г., религиозный антагонизм стал ключевым фактором культурного развития. Противодействие унии со стороны православного населения привело к созданию разветвленной сети религиозных братств, что способствовало сохранению и развитию православной художественной традиции. С конца XVI в. в искусстве украин-

ских земель начинаются глубокие преобразования, приводящие к смене стиля; при этом в ряде регионов сознательно сохранялись и культивировались византийские традиции как выражение православной идентичности.

Иконопись XVII–XVIII вв. отражала характерные черты украинского барокко, синтезировавшего европейские художественные влияния и местные национальные традиции. К этому времени окончательно сложилась самобытная местная система иконостаса, отличающаяся от русской как по архитектонике, так и по декоративному убранству. Для произведений этого периода характерны роскошные резные фоны с растительным орнаментом, обильная позолота и насыщенная цветовая палитра, сложные композиционные решения и динамичная пластика образов, что в совокупности создавало уникальный художественный язык, отражающий культурные и духовные поиски эпохи.

**Византийские истоки и древнерусский фундамент (XI–XIII вв.).** Зарождение иконописной традиции на землях, входивших в состав Древнерусского государства, связано с принятием христианства в конце X в. и последовавшей интеграцией в византийскую культурную сферу. Ведущая роль Константинополя как религиозного и художественного центра предопределила ориентацию на византийские образцы в становлении местного церковного искусства. В рамках единой Киевской митрополии складывалась художественная практика, основанная на импортных эталонах.

Наиболее значительным памятником этого периода являются мозаики и фрески собора Святой Софии в Киеве<sup>1</sup> (середина

XI в.). Стилистический и иконографический анализ росписей указывает на их принадлежность к византийской традиции комниновского периода. Надписи в самом соборе свидетельствуют о работе константинопольских мастеров («цареградец»), что позволяет говорить о прямом импорте как самих образцов, так и, вероятно, специалистов. Эти памятники выполняли литургическую и дидактическую функции, а также служили целям репрезентации княжеской власти.

Собственно станковая иконопись киевского периода известна по крайне немногочисленным и фрагментарно сохранившимся памятникам. Ярким примером, созданным непосредственно в Южной Руси, является икона «Богоматерь Печерская (Свенская)» (рубеж XII–XIII вв.) – одна из самых ранних сохранившихся икон, созданных в Киево-Печерском монастыре [Ефимова, 2011]. Авторство иконы приписывается преподобному Алипию иконописцу, иеромонаху Киево-Печерского монастыря, обучавшемуся иконописи у греческих мастеров, которых по преданию Богородица призвала для росписи Успенского собора в Киеве. До 1288 г. Свенская икона находилась в Киево-Печерской лавре<sup>2</sup>, затем она была отправлена в Брянск. Икона демонстрирует классическую иконографию типа «Умиление» с характерным для византийского искусства этого времени лиризмом и глубокой одухотворенностью. Техническое исполнение (строгие линии, сложная система пробелов, сдержанный колорит) свидетельствует о высочайшем уровне мастерства, восходящем к столичным византийским образцам. Одновременно этот памятник позволяет исследователям говорить о сложности устойчивой местной традиции почита-

<sup>1</sup> Софийский собор в Киеве (София Киевская) – памятник древнерусского зодчества, главное церковное и общественное здание Древнерусского государства. «Повесть временных лет», летописный памятник Киевской Руси, датирует время постройки Софийского собора 1037 г. во времена княжения Ярослава Мудрого. Согласно летописям, в 1036 г. Ярослав находился в Новгороде Великом, когда к нему дошла весть о том, что печенеги подступают к Киеву. Ярослав собрал дружину и выступил к Киеву. Целый день бились противники, и только к вечеру одолел Ярослав печенегов и обратил их в бегство. Во славу своей победы на том месте, где были

повержены полчища врагов, и был заложен храм. В переводе с греческого имя София означает «мудрая», отчего посвящение храма Святой Софии воспринималось как символ христианской мудрости, знак победы православия над язычеством.

<sup>2</sup> Киево-Печерская лавра – одна из главных православных святынь. Основана в 1051 г. монахом Антонием Печерским в пещерах Берестовского холма на правом берегу Днепра. С XI в. монастырь стал одним из важнейших культурных и церковных центров Древнерусского государства, в лавре велись летописи, а также была собственная иконописная школа.

ния конкретного образа, связанного с главной монашеской обителью Руси. Другие памятники XII – начала XIII в., такие как иконы из Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, также подтверждают эволюцию стиля при сохранении прочной византийской основы.

Таким образом, в XI–XIII вв. на землях Киевской Руси под определяющим и непосредственным влиянием византийской культуры, включавшей работу приезжих мастеров, сформировался корпус памятников церковного искусства. Данное наследие, характеризующееся высокой степенью стилистического единства с искусством метрополии, в последующие эпохи осмысливалось как важный исторический прецедент в культуре различных восточнославянских регионов.

**Сохранение традиции в эпоху раздробленности и иноземного владычества (XIV–XVI вв.).** Монгольское нашествие и последовавший упадок Киева как политического центра привели к дроблению единого древнерусского культурного пространства. Юго-Западные земли (Галицко-Волынское княжество, а позже – территории, вошедшие в состав Великого княжества Литовского и Польского королевства) оказались в иных политических и культурных условиях. Однако именно в этот период иконопись стала одним из главных инструментов сохранения православной идентичности и культурной преемственности.

На этих землях продолжала развиваться древнерусская художественная традиция, испытывая заметное влияние со стороны балканских стран, а также западноевропейского готического искусства. Это влияние проявлялось в большей экспрессии образов, динамизации композиций, усложнении складок одежд, использовании специфической цветовой гаммы.

Яркими примерами иконописи этого переходного периода являются произведения из Галича, Львова, Луцка, икона «Волынская Богоматерь» (конец XIII – начало XIV в.).

Волынская икона Божией матери – икона типа «Одигитрия», которая веками хранилась в Покровской церкви г. Луцка. Является одним из древнейших памятников

живописи, сохранившихся на западе Украины. Происхождение иконы достоверно не установлено. Предпринимались попытки приурочить ее написание к переносу в 1289 г. князем Мстиславом Даниловичем епископской кафедры в церковь Иоанна Богослова, находящейся в Верхнем замке. Искусствоведы относят Волынскую икону к произведениям местной иконописной школы, хотя и отмечают охридское и, в целом, балканское влияние. Подлинное происхождение ее не известно, возможно, какое-то отношение к ее созданию имел выдающийся иконописец святитель Петр, будущий митрополит Московский. Икона демонстрирует характерный синтез: лик Богородицы сохраняет византийскую мягкость и лиризм, в то время как манера письма, трактовка одежд обнаруживают знакомство с готическими приемами. В Волынской иконе поражает почти чеканный суровый силуэт Богоматери в темном, вишнево-красном мафории. Скорбный взгляд Богоматери с укором устремлен на человека, что придает образу трагическое звучание. Икона писалась во времена монголо-татарской неволи, «прихода литовцев», «наездов ляхов и угров». Историческая ситуация требовала от людей стойкости, мужества, отваги и готовности отдать жизнь в борьбе против поработителей.

Сохранившиеся иконы из Успенской церкви во Львове<sup>1</sup> (XVI в.) показывают развитие местных особенностей в трактовке пространства и колорита. Деятельность львовских иконописцев, таких как Федор Сенькович (XV в.), отражает процесс адаптации византийского наследия к новым историческим условиям.

Ключевую роль в сохранении и развитии традиции в XVI в. сыграли православные братства в городах вроде Львова. Они

<sup>1</sup> Успенская церковь Львова была построена в XVI в. под покровительством Успенского братства (Успенского Ставропигийского братства во Львове), религиозной организации православных мещан города. Значительные пожертвования на строительство церкви были сделаны царем Федором Иоанновичем в 1592 г. Колокольня сооружена на средства Константина Корнякта, одного из лидеров львовского православия, мецената, поэтому башня колокольни носит его имя.

организовывали школы, типографии и иконописные мастерские, где готовили мастеров, способных противостоять культурному давлению. Таким образом, в этот период иконопись Юго-Западной Руси не отрывалась от общерусской традиции, а, адаптируясь к новым условиям, сохраняла и транслировала ее основы, готовя почву для последующего расцвета.

**Расцвет и синтез в эпоху Гетманщины: феномен «казацкого барокко» (XVII–XVIII вв.).** Вхождение Войска Запорожского в состав Российского государства в 1654 г. и становление Гетманщины как автономного образования создали новую историко-культурную ситуацию. Эпоха, получившая название «казацкое барокко», стала временем наивысшего расцвета иконописи на этих землях, которая, оставаясь в русле общерусской православной традиции, обрела яркие региональные черты. Термин «казацкое барокко» не означает разрыва с прошлым. Напротив, это был синтез канонической основы, унаследованной от Византии и Древней Руси; художественного языка европейского барокко, проникавшего через Польшу и непосредственно из Западной Европы; местной народной эстетики с ее любовью к декоративности, яркому цвету и сложному орнаменту.

Приближение художественного образа к жизненному отразилось на применении реалистических художественных средств, в процессе разработки которых ведущие украинские художники основывались, прежде всего, на древнерусских традициях. Исследователи отмечают, что благодаря значительной роли именно древнерусских традиций в украинской барочной иконописи длительное время сохраняется взаимосвязь канонических (устоявшаяся графическая манера, плоскостность нейтрального или орнаментированного фона, повышенное внимание к внутреннему миру святых) и реалистических тенденций (объемное решение форм, углубление пространства в композиции) [Уманцев, 1967].

Для икон этого стиля характерны динамизм и сложность композиции. Фигуры часто изображаются в сложных ракурсах, в активном движении; композиции много-

ярусны и насыщены деталями. Плотный, насыщенный колорит. Мастера активно используют контрастные, яркие цвета, особенно красный, синий и зеленый, часто на фоне обильного золочения. Иконам присуща орнаментальность. Одежды святых, архитектурные кулисы, нимбы покрываются сложным, тончайшим растительным или геометрическим орнаментом, что придает иконам необычайную нарядность и праздничность. Некоторое «обмирщение» образов. Лики святых становятся менее аскетичными, более эмоционально открытыми и «человечными», хотя и не теряют своей духовной глубины.

Вершиной искусства этой эпохи стало строительство и украшение иконостасов. Монументальные, многоярусные сооружения в храмах Киева, Чернигова, Полтавы и других городов становились символами духовного подъема и соборности. Они воспринимались как образ Небесного Иерусалима и визуальное воплощение единства Церкви.

Расцвет «казацкого барокко» характеризуется появлением выдающихся памятников, созданных талантливыми мастерами Киево-Печерской лавры. Иконостас Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры (1734 г.) представляет собой блестящий пример синтеза традиционной православной иконографии с элементами барочной пластики. Этот монументальный позолоченный иконостас отличается сложной архитектурной и богатым декором, характерным для «казацкого барокко».

Яркими примерами подобной иконописи являются «Покров Пресвятой Богородицы с изображением Богдана Хмельницкого и архиепископа Лазаря Барановича» (первая половина XVIII в.), «Великомученицы Варвара и Екатерина» (1740-е гг.) и «Великомученицы Анастасия и Иульяния».

Изображение Богдана Хмельницкого на иконе «Покрова Богородицы» – интересное художественное явление. Создание икон такого типа имеет свои особенности в православной церкви. На иконе Богородица – стройная молодая женщина с прекрасным лицом, которая, разведя руки над персонажами, накрыла их плащом. Справа под защитным плащом, несмотря на Богороди-

цу, молится епископ Лазарь Баранович, а за ним – монахи. Слева изображен русский царь Алексей Михайлович в золотой короне, а за ним – Богдан Хмельницкий. Он, в отличие от других персонажей, смотрит прямо на созерцателя. Несмотря на большую фигуру Богородицы, значительные по размерам фигуры епископа и царя, изображение Хмельницкого привлекает наибольшее внимание. Это достигнуто не только путем применения темных красок в его изображении, но и через особое выражение лица. На голове у Хмельницкого – красная гетманская шапка с двумя перьями, в левой руке он держит позолоченную гетманскую булаву как символ власти в Войске Запорожском.

Значительным памятником эпохи являются Царские врата из иконостасного комплекса церкви Рождества Богородицы в Козельце (1760 г.), которые демонстрируют мастерство резчиков и усложнение композиционной структуры при сохранении канонической основы. Для произведений периода характерно богатство орнаментики, проявляющееся в сложной резьбе с растительными мотивами, использовании ажурной техники, обильной позолоте и барочных элементах.

Творчество мастеров Киево-Печерской лавры показывает органичное соединение местных художественных традиций с общеевропейскими стилевыми тенденциями, поступавшими преимущественно через польское и австрийское искусство. Этот синтез особенно ярко проявился в усложнении архитектоники иконостасов, появлении новых иконографических изводов и использовании перспективных построений. Особенностью этого периода становится активное взаимодействие между разными художественными центрами – киевскими мастерскими и провинциальными школами, где мастерская Киево-Печерской лавры выступала в роли объединяющего стилевого центра. Это способствовало распространению единых художественных принципов по всей территории Малороссии и созданию того неповторимого синтеза, который отличает памятники украинского барокко середины XVIII в.

**Народная иконопись как феномен укорененной религиозности.** С конца

XVIII в. и особенно в XIX в., в то время, когда профессиональная линия развития иконописи исчерпала себя, обретая светское академическое направление, носителем национальных художественных традиций становится народная икона. Поэтому параллельно с профессиональным искусством «казацкого барокко» в Малороссии широко бытовала народная иконопись, составлявшая важный пласт местной культуры. Этот феномен демонстрирует глубокое проникновение православного мировоззрения в народную среду и сохранил региональные особенности, отражающие местные эстетические предпочтения.

Роль народных декоративных традиций в формировании национального стиля на всех этапах развития малороссийской иконописи была основополагающей. Опираясь на народную среду, развиваясь в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии с общей линией художественного процесса, народная икона становится индикатором местной культуры.

Наибольшую известность приобрели несколько центров народной иконописи, каждый из которых выработал собственный художественный язык.

Среди памятников народной иконописи Левобережья выделяется группа икон, происходящих из окрестностей Петриковки на Днепропетровщине (XIX – начало XX в.), хранящихся, в частности, в собрании Днепропетровского национального исторического музея им. Д.И. Яворницкого. Для этих памятников характерно сочетание канонических образов с яркой орнаментальной росписью, покрывающей фоны, поля и детали одежд. Используемая цветовая гамма (насыщенные красные, желтые, зеленые тона) и растительные мотивы (ягоды, стилизованные листья и цветы) обнаруживают очевидное стилистическое сходство с техникой и декором знаменитого местного промысла – Петриковской росписи. Данный феномен позволяет исследователям рассматривать эти иконы как уникальный пример взаимовлияния сакрального искусства и народной декоративной традиции в конкретном регионе. Петриковский орнамент имеет многовековые традиции и тесно связан с культурой Запорожской Сечи. Сам

же орнамент ведет начало от традиционной орнаментики, которая широко применялась в быте запорожцев, украшая жилье, начинку и оружие.

В то время как Малороссия была присоединенной территорией, Слобожанщина изначально являлась частью геокультурного пространства России. Московское правительство и Церковь прилагали все усилия для развития православного церковного искусства на Слобожанщине в связи с огромным количеством переселенцев из Речи Посполитой, ощутивших на себе сильное влияние католичества. Такое внимание государства к церковным нуждам Слобожанщины было вызвано тем, что здесь возникла необходимость противостояния католическо-униатской экспансии Запада, с одной стороны, и постоянная опасность с мусульманского Юга, с другой [Краснова, 2024]. Иконы конца XVIII в. демонстрируют характерные для региона особенности: темный оливковый фон, плотное письмо, использование местных пород дерева для основы. Колористическое решение этих икон отражает местные художественные предпочтения с преобладанием охристых и красных тонов.

Народные мастера, часто не имевшие академического образования, но прошедшие обучение в рамках местной традиции, создавали иконы для сельских храмов и домашних киотов. Основным материалом для иконных досок служила липа, реже – сосна. Техника письма сочетала традиционные приемы с местными особенностями: использовались как профессиональные краски, так и приготовленные по местным рецептам пигменты.

Для народной иконы характерно сочетание канонической основы со свободной трактовкой. Центральные образы обычно сохраняют традиционные черты, тогда как в деталях и особенно в житийных клеймах проявляется народная интерпретация – бытовые детали, местные архитектурные мотивы, характерные для региона орнаментальные решения.

Упрощенная символика делала образы ближе и понятнее простому верующему. Святые наделялись чертами доброты и заступничества, их лики приобретали более

«человечные», мягкие черты, сохраняя при этом духовную содержательность. В трактовке популярных сюжетов проявлялось народное восприятие святых как защитников и помощников в повседневных нуждах.

Расцвет народной иконописи приходится на XVIII–XIX вв., когда сложились устойчивые региональные школы. На раннем этапе заметно сильное влияние профессиональных образцов, которое постепенно переосмыслялось в соответствии с местными традициями. В более поздний период (XIX в.) происходит определенная унификация стиля под влиянием массового производства, но народная традиция сохраняет самобытность, что особенно заметно в иконах из различных регионов Левобережья.

Народная иконопись Малороссии свидетельствует о глубокой интеграции православной традиции в повседневную жизнь. Она стала неотъемлемой частью культурного кода народа, развиваясь в его среде в уникальных, но всегда узнаваемых в рамках общей православной традиции формах. Эти памятники представляют ценность не только как произведения искусства, но и как важный историко-культурный источник, позволяющий изучать народное религиозное сознание, эстетические предпочтения и процессы культурной адаптации в различных регионах Малороссии. Сохранение и изучение этого наследия имеет особое значение для понимания сложных процессов формирования культурной идентичности в восточнославянском регионе.

#### **Политический контекст как фактор формирования иконописной традиции.**

Анализ развития иконописи на землях Южной Руси и Малороссии был бы неполным без рассмотрения политических факторов, которые во многом определяли ее эволюцию, функциональную нагрузку и стилистические особенности. Искусство, особенно сакральное, в данном регионе редко существовало в «чистой» форме, будучи постоянно вовлеченным в сложные процессы государственного и конфессионального строительства, противостояния и культурной интеграции.

С самого начала иконопись на Руси выполняла не только литургическую, но и

важнейшую политико-идеологическую функцию. Крещение Руси и принятие византийского образца искусства было актом цивилизационного выбора и интеграции в политико-религиозную систему *ойкумены* во главе с Константинополем. Мозаики и фрески Софии Киевской, созданные константинопольскими мастерами, являлись зримым воплощением этой связи, утверждая легитимность киевских князей как православных правителей в рамках универсальной христианской империи.

После падения Византии (1453 г.) и формирования в Москве концепции «Третьего Рима» иконопись стала инструментом легитимации этой новой роли. На землях же, вошедших в состав Великого княжества Литовского и Польской Короны, икона, напротив, превратилась в маркер конфессиональной и, как следствие, сословной и этнокультурной идентичности православного восточнославянского населения (русинов), противопоставляемой католическому доминированию. В этом контексте верность византийскому канону становилась формой культурного сопротивления и утверждения своей исторической преемственности от Киевской Руси.

С 1324 г. Малороссия была включена в состав Литовского княжества, а по результатам Люблинской унии 1569 г. вошла в состав Речи Посполитой. Политический курс польской власти и оформление Брестской унии в 1596 г. привели к радикализации культурной роли иконописи. Православные братства, ставшие организационными центрами сопротивления, целенаправленно развивали иконописные школы как «оплоты правоверия». Икона в этой борьбе воспринималась как доказательство древности и аутентичности православной традиции. Этот период демонстрирует парадокс: политическое давление и конфессиональная конкуренция не привели к угасанию традиции, а, напротив, стимулировали ее активное развитие, систематизацию знаний и рост самосознания мастеров. Конфликт напрямую повлиял на иконографию: получили распространение образы, подчеркивающие триумф Православия, почитание местных святых, связанных с защитой веры, а также сложные аллегорические ком-

позиции, насыщенные полемической символикой.

Принятие Войска Запорожского в состав Россией в 1654 г. и наделение его широкими автономными правами изменили политический контекст. Иконопись эпохи «казацкого барокко» стала визуальным языком нового политического образования, утверждавшего свою особость в рамках общего русского православного мира. Монументальные иконостасы, строившиеся на средства казацкой старшины и духовенства, были не только актами благочестия, но и демонстрацией статуса, богатства и культурной зрелости. Стилистический синтез – соединение православного канона с формами европейского барокко – отражал политические и культурные ориентации элиты: лояльность общерусскому православному центру (Москве) при открытости к общеевропейским культурным трендам, шедшим часто через Польшу. Таким образом, «казацкое барокко» стало политическим искусством, олицетворявшим компромисс между автономией и интеграцией, между восточной традицией и западным модерном.

Постепенное ограничение автономных прав малороссийских земель и унификация органов управления в целях полной интеграции с Россией, протекавшие до конца XVIII в., когда Екатерина II ликвидировала автономию Малороссии, сопровождались процессами культурной унификации. Синодальный период в русской церкви с его регламентацией и сильным влиянием академической (западноориентированной) живописи поставил местную иконописную традицию в новые условия. С одной стороны, петербургская академическая школа стала новым образцом, влиявшим на крупные центры; с другой стороны, народная иконопись, особенно в сельской местности, стала хранилищем тех самых региональных особенностей, которые в предшествующую эпоху были признаком культурной идентичности. На политическом уровне поддержка или, наоборот, сдержанное отношение к местным стилям со стороны светских и церковных властей могли либо способствовать их сохранению, либо приводить к их маргинализации как «провинциальных».

**Заключение.** Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов, подтверждающих изначальный тезис о единстве и преемственности культурной традиции и раскрывающих роль иконописи в формировании культурной идентичности региона. Иконопись Южной Руси и Малороссии имеет единый источник – византийско-древнерусскую парадигму, сформировавшуюся в Киевский период и являющуюся общим наследием восточного славянства. Этот фундамент определил ее значение как важнейшего инструмента формирования особой культурно-религиозной идентичности – региональной версии общерусской православной идентичности.

Критически важную роль в этом процессе играл политический контекст, который придавал иконописи особые социальные функции. В условиях нахождения в составе иных государственных образований (Великое княжество Литовское, Речь Посполитая) верность византийско-древнерусскому канону и активная деятельность православных братств превратили иконопись в инструмент конфессионального и культурного самоопределения, в зримый символ отличия и преемственности. Развитие иконописи в последующие эпохи характеризовалось не разрывом с этой традицией, а ее адаптацией и сохранением в новых исторических условиях. Через верность византийско-древнерусскому канону иконопись служила духовным щитом, сохраняя православное самосознание перед лицом иных культурных влияний, что свидетельствует о ее исключительной жизнеспособности.

В эпоху Гетманщины иконопись, особенно в формах «казацкого барокко», стала выполнять новую политико-репрезентативную функцию. Она явилась визуальным языком, выразившим статус и культурные ориентации казацкой старшины, синтезируя общерусскую православную основу с элементами европейского барокко, что отражало процессы, происходившие в те времена в малороссийских землях. Феномен «казацкого барокко» XVII–XVIII вв. представляет собой не обособление, а высшую точку синтеза на единой канонической основе, обогащенной влияниями европейского барокко и местной народной эстетики. Этот уникальный художественный язык

стал визуальным выражением культурной идентичности Малороссии как органичной части большого русского православного мира, а его расцвет стал возможным, в том числе, благодаря воссоединению с Россией.

Включение в административную систему Российской империи и политика последующей унификации поставили традицию перед новыми вызовами, в результате чего именно народная иконопись стала главным хранителем региональных художественных особенностей, демонстрируя укорененность традиции на глубинном уровне. Широкое бытование народной иконописи является свидетельством глубокого укоренения православного мировоззрения и общерусских культурных кодов в народной среде Малороссии.

Таким образом, иконописное наследие Южной Руси и Малороссии должно рассматриваться не как некая отдельная «национальная школа», противостоящая общерусской, а как ее яркая, самобытная и неотъемлемая составляющая, чье развитие было неразрывно связано с меняющимся политическим ландшафтом. Анализ политической составляющей наглядно показывает, что на всех этапах – от защиты идентичности до ее парадного утверждения – иконопись служила активным инструментом в диалоге региона с общерусской цивилизационной парадигмой. Это наследие является мостом, связывающим современность с древними киевскими и византийскими истоками, и служит напоминанием об общих духовных и культурных корнях, сформировавших великую русскую цивилизацию. Через века иконопись служила визуальным кодом, который транслировал из поколения в поколение идею общности происхождения, веры и культурной судьбы в рамках единой русской цивилизации, наглядно свидетельствуя, что региональное своеобразие развивалось в рамках общей цивилизационной парадигмы.

Учитывая недостаточную разработанность проблематики, актуальным является проведение комплексного искусствоведческого исследования специфики влияния принципов «казацкого барокко» на развитие современной украинской иконописи в условиях социокультурного пространства конца XX – первой четверти XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

- Артеменко А.П.* Портрет политического оппонента в сюжете украинской иконы XVI–XVII вв. // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2015. № 1. С. 73–77.
- Богомолец О.В.* Візуалізація української ідентичності в домашніх іконах Слобожанщини // Гілея: научний вестник. 2016а. № 109 (6). С. 360–365.
- Богомолец О.В.* Домашня ікона як унікальний соціокультурний феномен України // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. 2016b. № 11. С. 60–68.
- Борщенко Л.М.* Из истории исследования икон XVIII – начала XX века в действующих храмах Луганщины // Искусство Евразии: электронный журнал. 2022. № 2 (25). С. 56–63.
- Гуцин А.В., Левченко А.С., Косован Е.А.* Украина. Очерк истории и культуры // Труды Института постсоветских и межрегиональных исследований. 2018. № 1. С. 166–218.
- Демьянчук А.Л.* Богородица в украинской иконописи (XI–XIX вв.). Основные иконографические типы // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2016. № 3. С. 85–95.
- Денисюк Т.В.* Евхаристическая тематика в украинском изобразительном искусстве XVII–XVIII веков: обзор памятников // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. № 1 (1). С. 124–141.
- Жолтовський П.М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVII ст. Київ: Наукова думка, 1983.
- Краснова И.В.* О происхождении «икон чистого украинского типа киевской иконописи» на Слобожанщине // Культурологический журнал. 2024. № 3 (57). С. 21–28.
- Лесив А.П.* Символика жестов Иуды Искариота в иконографии «Тайной Вечери» и «Поцелуя Иуды» в украинской живописи XV–XVIII вв. // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств. 2015. № 3. С. 52–59.
- Личковах В.А.* Сигнатура Богородицы в украинской культуре // Вестник Нижневартковского государственного университета. 2008. № 2. С. 24–29.
- Майоров А.В.* Русь, Византия и Западная Европа: из истории внешнеполитических и культурных связей XII–XIII вв. СПб: ДБ, 2011. 798 с.
- Майоров А.В.* Чудотворные иконы в Галицко-Волынской Руси начала XIII в. // Русин: международный исторический журнал. Кишинев; Томск, 2005. № 4 (22). С. 39–44.
- Овсійчук В.А.* Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. Київ: Наукова думка, 1991.
- Святыни Киево-Печерской лавры / сост. М. Ю. Ефимова; отв. ред. Лонгин (Чернуха, игумен). Киев: Типография Киево-Печерской лавры, 2011. С. 31–35.
- Шередега Н.Н., Шульц И.В., Карпенко Е.В.* Православная икона России, Украины, Беларуси: Каталог выставки. М.: Сканрус, 2008. 208 с.
- Рудич А.В.* Стилиевые особенности росписей русских иконописцев в православных храмах Украины // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 4 (20). С. 174–189.
- Рыжова О.О.* Иконопись Киева XVIII века: мастерские и сохранившиеся произведения // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. № 1 (10). С. 110–135.
- Свенціцька В.І., Сидор О.Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVII ст. у музейних колекціях Львова. Львів: Каменярь, 1990.
- Степовик Д.* Іконологія та іконографіка. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003.
- Юрьева Т.В.* Украинская икона – наследница древнерусской живописной традиции // Ярославский педагогический вестник. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 3. Т. 1. С. 270–273.
- Tsugorka A.P.* Realistic Trends of Ukrainian Baroque Icon Painting // Culture of Ukraine. 2019. P. 259–266.

REFERENCES

- Artemenko A.P.* Portret politicheskogo opponenta v syuzhete ukrainskoy ikony XVI–XVII vv. // Vestnik Khar'kovskoy gosudarstvennoy akademii dizayna i iskusstv. 2015. № 1. S. 73–77. (In Russ.) [*Artemenko A.P.* Portrait of a political opponent in the subject of a Ukrainian icon of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries // Bulletin of Kharkov State Academy of Design and Arts. 2015. № 1. P. 73–77.]
- Bogomolets' O.V.* Domashnya ikona yak unikal'niy sotsiokul'turniy fenomen Ukraїni // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. 2016b. № 11. С. 60–68.

(In Russ.) [*Bogomolets O.V.* Home icon as a unique sociocultural phenomenon of Ukraine // Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology. 2016b. Issue 11. P. 60–68.]

*Bogomolets' O.V.* Vizualizatsiya ukrains'koj identichnosti v domashnikh ikonakh Slobozhanshchini // Gileya: nauchnyy vestnik. 2016a. № 109 (6). S. 360–365. (In Russ.) [*Bogomolets O.V.* Visualization of Ukrainian identity in household icons of Slobozhanshchina // Gileya: scientific bulletin. 2016a. № 109 (6). P. 360–365.]

*Borshchenko L.M.* Iz istorii issledovaniya ikon XVIII – nachala XX veka v deystvuyushchikh khramakh Luganshchiny // Iskusstvo Yevrazii: elektronnyy zhurnal. 2022. № 2 (25). S. 56–63. (In Russ.) [*Borshchenko L.M.* From the History of the Study of 18<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Century Icons in Active Churches of Luhansk Oblast // Art of Eurasia: Electronic Journal. 2022. № 2 (25). P. 56–63.]

*Gushchin A.V., Levchenkov A.S., Kosovan Ye.A.* Ukraina. Ocherk istorii i kul'tury // Trudy Instituta postsovetskikh i mezhregional'nykh issledovaniy. 2018. № 1. S. 166–218. (In Russ.) [*Gushchin A.V., Levchenkov A.S., Kosovan E.A.* Ukraine. An Essay on History and Culture // Transactions of the Institute of Post-Soviet and Interregional Studies. 2018. № 1. P. 166–218.]

*Dem'yanchuk A.L.* Bogoroditsa v ukrainskoy ikonopisi (XI–XIX vv.). Osnovnyye ikonograficheskiye tipy // Vestnik Khar'kovskoy gosudarstvennoy akademii dizayna i iskusstv. 2016. № 3. S. 85–95. (In Russ.) [*Dem'yanchuk A.L.* The Mother of God in Ukrainian Icon Painting (11<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries). Main Iconographic Types // Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. 2016. № 3. P. 85–95.]

*Denisyuk T.V.* Yevkharisticheskaya tematika v ukrainskom izobrazitel'nom iskusstve XVII–XVIII vekov: obzor pamyatnikov // Vestnik tserkovnogo iskusstva i arkheologii. 2019. № 1 (1). S. 124–141. (In Russ.) [*Denisyuk T.V.* Eucharistic Themes in Ukrainian Fine Art of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries: A Review of Monuments // Bulletin of Church Art and Archaeology. 2019. № 1 (1). P. 124–141.]

*Krasnova I.V.* O proiskhozhdenii «ikon chistogo ukrainskogo tipa kiyevskoy ikonopisi» na Slobozhanshchine // Kul'turologicheskiy zhurnal. 2024. № 3 (57). S. 21–28. (In Russ.) [*Krasnova I.V.* On the Origin of «Icons of the Pure Ukrainian Type of Kyiv Icon Painting» in Slobozhanshchina // Cultural Studies Journal. 2024. № 3 (57). P. 21–28.]

*Lesiv A.P.* Simvolika zhestov Iudy Iskariota v ikonografii «Taynoy Vecheri» i «Potseluya Iudy» v ukrainskoy zhivopisi XV–XVIII vv. // Vestnik Khar'kovskoy gosudarstvennoy akademii dizayna i iskusstv. 2015. № 3. S. 52–59. (In Russ.) [*Lesiv A.P.* The Symbolism of Judas Iscariot's Gestures in the Iconography of the Last Supper and the Kiss of Judas in Ukrainian Painting of the 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries // Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. 2015. № 3. P. 52–59.]

*Lichkovakh V.A.* Signatura Bogoroditsy v ukrainskoy kul'ture // Vestnik Nizhneartovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. № 2. S. 24–29. (In Russ.) [*Lichkovakh V.A.* The Signature of the Virgin Mary in Ukrainian Culture // Bulletin of the Nizhneartovsk State University. 2008. № 2. P. 24–29.]

*Mayorov A.V.* Chudotvornyye ikony v Galitsko Volynskoy Rusi nachala XIII v. // Rusin: mezhdunarodnyy istoricheskiy zhurnal. Kishinev; Tomsk, 2005. № 4 (22). S. 39–44. (In Russ.) [*Mayorov A.V.* Miraculous Icons in Galicia-Volyn Rus' of the Early 13<sup>th</sup> Century // Rusin: International Historical Journal. Chisinau; Tomsk, 2005. № 4 (22). P. 39–44.]

*Mayorov A.V.* Rus', Vizantiya i Zapadnaya Yevropa: iz istorii vneshnepoliticheskikh i kul'turnykh svyazey XII–XIII vv. SPb: DB, 2011. 798 s. (In Russ.) [*Mayorov A.V.* Rus', Byzantium and Western Europe: From the History of Foreign Policy and Cultural Relations in the 12<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries. St. Petersburg: DB, 2011. 798 p.]

*Ovsyichuk V.A.* Maystri ukrains'kogo baroko. Zhovkiv'skiy khudozhniy osередok. Kiïv: Naukova dumka, 1991. (In Russ.) [*Ovsyichuk V.A.* Maistry of Ukrainian Baroque. Zhovkivsky artistic center. Kiev: Naukova Dumka, 1991.]

*Rudich A.V.* Stilevyye osobennosti rospisey russkikh ikonopistsev v pravoslavnykh khramakh Ukrainy // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. 2015. № 4 (20). S. 174–189. (In Russ.) [*Rudich A.V.* Stylistic Features of Paintings by Russian Icon Painters in Orthodox Churches of Ukraine // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 5: Questions of the History and Theory of Christian Art. 2015. № 4 (20). P. 174–189.]

*Ryzhova O.O.* Ikonopis' Kiyeva XVIII veka: masterskiye i sokhranivshiyesya proizvedeniya // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. 2013. № 1 (10). S. 110–135. (In Russ.) [*Ryzhova O.O.* Icon Painting of Kiev in the 18<sup>th</sup> Century: Workshops and Surviving Works // Bulletin of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities. Series 5: Questions of the History and Theory of Christian Art. 2013. № 1 (10). P. 110–135.]

*Sheredega N.N., Shul'ts I.V., Karpenko Ye.V.* Pravoslavnyaya ikona Rossii, Ukrainy, Belarusi: Katalog vystavki. M.: Skanrus, 2008. 208 s. (In Russ.) [*Sheredega N.N., Shul'ts I.V., Karpenko E.V.* Orthodox Icon of Russia, Ukraine, Belarus: Exhibition Catalogue. M.: Scanrus, 2008. 208 p.]

*Stepovik D.* Íkonologíya ta íkonografíka. Ívano-Frankívs'k: Nova Zorya, 2003. (In Russ.) [*Stepovyk D.* Iconology and iconography. Ivano-Frankivsk: Nova Zorya, 2003.]

Svyatyni Kiyevy Pecherskoy lavry / sost. M.Yu. Yefimova; otv. red. Longin (Chernukha, igumen. Kiyev: Tipografiya Kiyevy-Pecherskoy Lavry, 2011. S. 31–35. (In Russ.) [*Shrines of the Kiev Pechersk Lavra / comp. M. u. Efimova; resp. ed. Longin (Chernukha, Hegumen. Kyiv: Printing House of the Kiev-Pechersk Lavra, 2011. P. 31–35.]*

*Svêntsíts'ka V.Í., Sidor O.F.* Spadshchina víkíiv. Ukraïns'ke malyarstvo XIV–XVII st. u muzeynikh kolektsíyakh L'vova. L'vív: Kamenyar, 1990. (In Russ.) [*Sventitska V.I., Sidor O.F.* The fall of the centuries. Ukrainian painting XIV–XVII centuries. in museum collections of Lviv. Lvov: Kamenyar, 1990.]

*Tsugorka A.P.* Realistic Trends of Ukrainian Baroque Icon Painting // Culture of Ukraine. 2019. P. 259–266.

*Yur'yeva T.V.* Ukrainskaya ikona – naslednitsa drevnerusskoy zhivopisnoy traditsii // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. Seriya: Gumanitarnyye nauki. 2013. № 3. T. 1. S. 270–273. (In Russ.) [*Yuryeva T.V.* Ukrainian icon – heiress of the ancient Russian painting tradition // Yaroslavl Pedagogical Bulletin. Series: Humanities. 2013. № 3. T. 1. P. 270–273.]

*Zholtovs'kiy P.M.* Khudozhnê zhittya na Ukraïní v XVI–XVII st. Kiïv: Naukova dumka, 1983. (In Russ.) [*Zholtofsky P.M.* Artistic Life in Ukraine in the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries. Kyiv: Naukova Dumka, 1983.]

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

**Курылев Константин Петрович**, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Российского университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы (Москва, Российская Федерация).

*E-mail: kuryljov@narod.ru*

**Гущин Александр Владимирович**, кандидат исторических наук, доцент кафедры стран постсоветского зарубежья, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Российская Федерация).

*E-mail: aguschin78@mail.ru*

**Касае Ныгуссие Вольде Микаэль**, доктор исторических наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений Российского университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы (Москва, Российская Федерация).

*E-mail: kassae-nv@rudn.ru*

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Konstantin P. Kurylev**, doctor of historical sciences, chief research scientist of Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba (Moscow, Russian Federation).

*E-mail: kuryljov@narod.ru*

**Alexander V. Gushchin**, candidate of historical sciences, associate professor of the Department of Post-Soviet Countries of Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation).

*E-mail: aguschin78@mail.ru*

**Kassae Nigusie Wolde Mikael**, PhD, doctor of historical sciences, professor of the Department of Theory and History of International Relations of Peoples' Friendship University of Russia named after Patrice Lumumba (Moscow, Russian Federation).

*E-mail: kassae-nv@rudn.ru*