

УДК 271.2-23-732-675-46-526.62

Роман Галуїко**ПОЯВА НОВИХ ІКОН У ХХІ СТ. В УКРАЇНІ**

Розглянуто церковні традиції та іконописний канон іконографічних типів Богородичних ікон. Досліджено найбільш суперечливі зображення на релігійну тематику – храмовий розпис у с. Верин (Львівська обл.) та ікона-оберіг до Євро-2012 художника Василя Стефурака. На основі іконографічних типів Богородичних ікон за В. Лазаревим показано суперечливість існування українських ікон ХХІ ст.

Ключові слова: канон, церковні традиції, іконографічні типи Богородичних ікон.

R. Galuiko. The emergence of new icons in the XXI-th century in Ukraine

It has been considered a church tradition and iconic canon iconographic types of Marian icons. It has been researched the most controversial images of religious subjects – temple painting in the village Veryn (L'viv region) and icon-charm for Euro 2012 painted by Vasyl' Stefurak. It has been shown contradictory existence of Ukrainian icons in the XXI-th century on the basis of iconographic types of Marian icons by V. Lazarev.

Key words: canon, church traditions, iconographic types of Marian icons.

Р. Галуїко. Появление новых икон в ХХІ веке в Украине.

Рассмотрены церковные традиции и иконописный канон иконографических типов Богородичных икон. Исследованы наиболее спорные изображения на религиозную тематику – храмовая роспись в селе Верин (Львовская обл.) и икона-оберіг к Евро-2012 кисти Василя Стефурака на основе иконографических типов Богородичных икон по В. Лазареву показано противоречивость существования украинских икон ХХІ века.

Ключевые слова: канон, церковные традиции, иконографические типы Богородичных икон.

Християнська ікона, яка займає особливе місце у православній церкві, переживає сьогодні новий етап в українській культурі.

Про це свідчить хоча би той факт, з якою зацікавленістю до ікони звертаються науковці, богослови, мистецтвознавці, філософи, історики. Протягом останніх років незалежності нашої держави з’явилося багато нових досліджень на іконографічну тематику. Але разом з тим як виникають теоретичні напрацювання, з’являються і конкретні практичні результати – нові ікони, такі ікони, які не вписуються в канон.

Для початку нам необхідно зробити історичний екскурс, щоби з’ясувати зародження ікони на українських землях з особливостями та традиціями. Беззаперечним є той факт, що у 988 р. Київська Русь прийняла християнство візантійського віросповідання. Геополітичне розташування України між західною римо-католицькою традицією та східною греко-візантійською традицією поставило Україну на роздоріжжі двох культурних традицій. “...це прирікало Україну стати полем змагань двох систем церковної обрядовості, двох концепцій віровизнання” [4, с. 5]. Саме в таких умовах і творилася українська іконографія, де, як зазначає Д. Степовик: “лики Ісуса Христа, Богородиці і святих створювалися за принципами подібності до облич місцевого населення, а не за принципами іконографії, прийнятої у греків і народів Східного Середземномор’я” [4, с. 6]. У цьому науковець вбачає позитивний момент в українській духовній візуальній культурі, вважаючи, що “уподібнення ликів святих до облич людей, які моляться перед цими ликами, скорочує відстань між високим небом та очевидним і близьким до людини земним світом” [4, с. 7]. Відтак, ми можемо ствердно заявити, що українська духовна культура у своєму надбанні має українську ікону з властивим для неї поєднанням ренесансно-барокових ідей. Найвідомішою є Київська школа ікони, найвищий злет якої припадає на Гетьманську добу XVII – XVIII ст. [4, с. 291].

Проте ми не повинні забувати, що батьківщиною ікони є Візантія. Саме ця культурна духовна традиція подарувала світові не лише перших художників, але й релігійні діячі розробили концепцію ікони. Апологети священних зображень виробили основні засадничі принципи, розкрили смисл та ідею ікони, пояснили призначення ікони. Було вироблено канон – свого роду взірць, за яким слід творити ікони. Чи це не означає, що іконописний канон раз і назавжди утвердив своєрідні еталони іконописних зображень, і відхилення від канону суперечить традиції та вченню Церкви?

Це питання хвилювало і відомого російського богослова С. Булгакова, який ще з більшою силою загострює це питання. “Має бути вирішене й інше питання: чи можуть і тепер виникати нові ікони догматичного змісту... або ж навпаки, можливості їх обмежені і всі вичерпані іконописним каноном? Відповідь на це питання безсумнівна: так, можуть” [1, с. 120-121].

На прикладі українського іконописного мистецтва, ми впевнено можемо заявити, що українська ікона в її історичному і національному розвитку зазнавала багатьох змін та нововведень. Пам’ятаючи про те, що в іконі не можна порушувати канонічні та богословсько-філософські основи, апологети священних зображень залишили для майбутніх поколінь, які прийняли православну віру, можливість розвитку ікони відповідно до національних традицій даного народу. В іконографічну тематику вводяться зображення українських князів, монахів та осіб, які сприяли розвитку церкви, як наприклад, Володимира і Ольги, Кирила і Мефодія, Антонія і Феодосія – але після їхньої канонізації Церквою. Д. Степовик говорить, що цікавим нововведенням в українське ікономалярство було зображення віруючих поряд зі святими небожителями. У XVII ст. на іконах Богородиці Покрови малярі Центральної (Наддніпрянської) і Східної (Лівобережної) України іноді малювали портрети конкретних людей під благословляючим покровом Богородиці. Були також ікони з зображенням розіп’ятого Ісуса Христа перед яким стояли конкретні люди, що моляться [4, с. 6-7].

І в наш час починають повертатися до такої традиції розпису храмів. Зокрема, в селі Верин, Миколаївського району Львівської області, художник Микола Гаврилів з благословення настоятеля Михайлівської церкви – о. Василя Говгери. “На куполі головною на зображенні є Богородиця з Ісусом Христом на руках. А під її покровом – два римські папи Іван Павло II та Бенедикт XVI, кардинал Любомир Гузар, два єпископи Стрийської єпархії, двоє вояків УПА, Віктор і Катерина Ющенки та їх син Тарас” [5]. Така неординарна подія викликала жваве обговорення у суспільстві. І 26 серпня 2011 р. на одному з львівських телеканалів відбулася дискусія навколо розпису цього храму. Але, попри дискусії, які точаться навколо розпису храму, прихожан у церкві не стало менше [6]. При цьому художник Микола Гаврилів говорить, що, розписуючи храм, він не порушив жодних церковних канонів. А зображення на східному куполі – ба-

жання самого настоятеля отця Василя Говгера. Той каже – змальовувати історичних постатей є традицією українського церковного розпису [7]. З цього можна дійти висновку, що сучасний стан речей і суспільний розвиток по-новому розглядає іконописне мистецтво, яке складалося довгими віками. І тепер, за бажанням настоятеля храму, на іконописних зображеннях можна малювати людей, які до вподоби отцю настоятелю: можна малювати фундаторів і меценатів храмів, наближених до настоятеля, найщедріших жертводавців храму, не беручи до уваги церковних традицій та канонів.

Для цього нам необхідно зробити екскурс у церковну історію. Протягом 726-843 р.р. у Візантійській імперії велася офіційна боротьба проти ікон. Такий стан справ змусив найвищі церковні чини імперії розглянути традицію шанування ікон та прийняти тверді правила іконописного мистецтва, що увійшов в історію під назвою “канон ікон”. Його розробляли священнослужителі, отці-іконологи, богослови-теоретики, апологети священних зображень. Коли схему було опрацьовано на теоретичному рівні, її представили практикам-іконографам, які втілювали ідеї в конкретних іконах, мозаїках та фресках [4, с. 20]. Канон ікон складався з трьох основних частин: вимоги до іконографії (кого зображувати на іконах), вимоги до стилю (якими творчими засобами виконувати зображення), вимоги до матеріалів і техніки виконання зображень (на яких матеріалах і якими фарбами слід було малювати). “Як бачимо, – говорить Д. Степовик, – систему було ретельно продумано, зважено і регламентовано до деталей. Митцеві залишалося тільки виявити високий рівень майстерності” [4, с. 20]. Відтак, ми можемо з упевненістю сказати, що в іконі не можна порушувати канонічні та богословсько-філософські основи.

Для того щоби не порушувати іконописних канонів потрібно бути обізнаним у цій галузі. Замало володіти знаннями в галузі мистецтва та художньою майстерністю. Необхідні знання у сфері богословських наук, історії Церкви, візантології, філософії. Бо як зауважує Д. Степовик: “Іконотворчість теж належить до тих рідкісних мистецтв, тому дається вона не кожному творцеві” [4, с. 290]. Сьогоднішні, на превеликий жаль, приходиться констатувати, що до іконописного мистецтва приходять люди з вулиці, які володіють художньою технікою і майстерністю, але не мають богословсько-духовного підґрунтя [4, с. 290].

Відтак церква наповнюється іконами незрозумілого змісту, за створення яких беруться непрофесіонали. Так, тепер вже в Івано-Франківській області, місцевий селянин Василь Стефурак намалював до Євро–2012 ікону-оберіг. Пан Василь не має художньої освіти. Малювати навчився наслідуючи класиків. Ікони малює у вільний час і те на замовлення [8]. 8 жовтня 2011 р. ікона-оберіг була представлена мешканцям м. Коломиї. На іконі зображена Богородиця з дитятком Ісусом, який у руках тримає футбольний м'яч, над футбольним полем, по краях якого національна символіка країн-господарів євро чемпіонату [9].

Найбільш інтригуючим дійством було освячення ікони. До останнього ніхто не знав, як духовенство поставиться до такої нетрадиційної святині. Проте місцевий архієрей Микола Сімкайло сказав таке: “Це є добрий знак. Ми подивилися – ересі немає, і тому ми поблагословили. Хай у добрий шлях, у добру путь іде. Попробуємо цього разу з Богом зробити щось добре” [10].

Мабуть, при цьому церковний ієрарх забуває призначення ікони, яке полягає в тому, щоб викликати у людині внутрішні пориви її душі, підсилити її віру, засудження гріховного. Можливо, ця ікона має підсилити віру українців у перемогу української збірної на Єврочемпіонаті, а згодом, якщо перемога буде досягнута, – гравці збірної України будуть увіковічені зображенням в іконостасному ряді як ті, що прославили нашу державу та прославляють українську церкву. Про таку загрозливу ситуацію, яка заповонила українську духовну культуру, говорив український дослідник Д. Степовик: “Церкви наповнюються неканонічними іконами, виконаними без спеціальних знань, певних традицій. Виразно окреслюється тенденція так званої модерної ікони” [4, с. 290-291]. При всьому цьому популяризація модерністських настроїв в іконописному мистецтві губиться багатовікова традиція. “Тут допускаються надмірні деформації ликів святих, порушується масштабність, нехтується ритміка, гармонія, закони колориту. Композиція будується за абстрактними геометризваними схемами, вводяться позахристиянські символи. Святі наділяються надмірною експресією або, на зразок портретів, піддаються психологізації всупереч спокоеві, миловидності й безпристрасності образів святих на іконах” [4, с. 291]. Це є висновок фахівця в галузі мистецтвознавства щодо порушення принципів та норм художніх прийомів в іконописному каноні.

Схожою є думка спеціаліста в галузі богослів'я. Так, відомий богослов С. Булгаков нагадує, що раніше не було освячувальних молитов щодо ікон. “Тоді ікона безпосередньо освячувалась прийняттям Церквою, силою дійсності самого зображення...” [1, с. 104]. Тепер, у наш час є певне розмежування між іконою та іншими зображеннями на церковну тематику. “Ми повинні сказати, що не всяке зображення, не всяка ікона має силу іконності, а лише освячена, а тому віддати неосвяченій іконі іконне шанування не можна” [1, с. 104]. Через освячення ікона набуває іншого значення: “Освячення тайнодієво змінює природу ікони, надає їй таку силу і значення, ставить її у таке відношення до першообразу, якого немає зображення як таке...” [1, с. 104]. Із актом освячення ікона набуває нової сили: “ікона стає місцем присутності в образі самого Зображуваного, і в цьому розумінні вона сміло ототожнюється з ними самим. Ікона є місцем явлення Христового, нашої з Ним молитовної зустрічі” [1, с. 104]. Далі С. Булгаков ще більше підсилює значення освяченої ікони, говорячи: “... всяка освячена ікона принципово є чудотворною, оскільки їй властива сила богоприсутності, хоча вона і не завжди чуттєво проявляється” [1, с. 108].

Щодо існування ікони, присвяченої Євро-2012 року, то необхідно звернути увагу не лише церковної влади, а й українського суспільства та усіх науковців і мистецтвознавців, що займаються в цій галузі сакрального мистецтва. Ця ікона намальована з порушення усіх канонічних вимог. Іконописне мистецтво не є проти новацій та нововведень, але усі зміни мають відбуватися згідно з церковними традиціями та канонами. “Аналіз історії показує, що найвидніші місця посідали ті, хто дивився вперед, але при цьому пильно оглядався назад” [4, с. 253]. Кожен митець, який намагається привнести щось новаторське в іконописне мистецтво, “повинен рахуватися з фактом, що священне мистецтво лежить у руслі канону, є частиною богослів'я. Причому богословського в ньому більше, ніж суто естетичного” [4, с. 253].

Для того щоби довести неканонічність ікони до Євро-2012, на якій зображені Богородиця із немовлям Ісусом, футбольним полем та м'ячем, нам необхідно звернутися до історії канонічного зображення Богородичних ікон. Церковні зображення Божої Матері поділяють на дві групи. До першої належать ікони, на яких зображуються сцени із земного життя Діви Марії, від Різдва до Успіння.

Друга група включає зображення Богородиці, в яких виявляється материнське ставлення Марії до свого сина Ісуса Христа у дитячому віці. Це добрі відомі образи Марії з маленьким Ісусом на руках, коли Він або благословляє людей, або притуляється до обличчя Матері, обнімає за шию або ссе її груди [4, с. 24]. Цей іконописний канон Богородичних ікон утвердився у церковній традиції ще до Х ст.

Тому зовсім окремо виділяють ікону Покрова Пресвятої Богородиці, яка присвячена події, що відбулася 14 жовтня 910 р. у Влахернській церкві. Мусульмани оточили місто, а віруючі християни молилися у церкві та просили заступництва у Богородиці. Подвижник Андрій Юродовий та його учень Епіфаній мали видіння в храмі: “Богородиця в оточенні Йоана Хрестителя, апостола Йоана Богослова та великої кількості святих в білих і сяючих одягах, зняла з голови покривало і, торжественно тримаючи його в руках, розкинула над усіма людьми в церкві” [3, с. 380]. У таких православних країнах, як Візантія, Греція, Болгарія, Румунія, Албанія, Сербія, Грузія, Вірменія свято Покрова навіть не входить до великих дванадесятих свят. Натомість в Україні це свято дуже вшановується, а заступництво Богородиці вшановується у військових та збройних силах нашої держави з часів прийняття християнства і протягом усієї історії визвольних змагань українського народу за незалежність держави [4, с. 24].

Історичну подію, що сталася у Влахернському храмі у 910 р. вирішено було перенести на полотно, тому на священних зображеннях Богородиця тримає в руках пояс, яким покриває людей. Але в українській традиції Покровських ікон мафорій¹ в руках Богородиці набув вигляду рушника. На відміну від інших країн, де рушник виконую функціональне призначення для витирання рук чи обличчя, “в Україні це – багатий і місткий символ людської долі, материнської любові, родинного затишку, чистоти шлюбних відносин,

¹ “Вважається, що покровом, яким Божа Мати захистила людей від напасті, був її верхній плащ – так званий мафорій. Для жінок Сходу цей плащ мав крій широкої накидки-хустки, яка водночас слугувала верхнім одягом. Жінки були нерозлучні з мафорієм, бо, окрім захисту від спеки чи холоду, він виконував і певну символічну роль: свідчив про жіночу гідність, чистоту і порядність”. (Степовик Д. В. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. – С. 25).

віри в Бога, захисту від напастей” [4, с. 25-26]. Тому в Покровських Богородичних іконах ми можемо побачити в руках Богородиці вишиваний рушник. І в таких іконах не буде порушення іконописного канону, адже вишиваний рушник є багатівіковим символом українського народу, а те, що Богородиця тримає вишиваний рушник у руках, символізує захист (покрова – Р. Г.) саме над українським народом. Ікона з Богородицею, немовлям Ісусом та футбольним м'ячем аж ніяк не вписується в культуру українського народу, та й узагалі не відповідає іконописному канону та традиції іконописних Богородичних зображень. “Тут про традицію не можна говорити як про бажаний чи небажаний фактор. Це обов'язковий, невідмінний фактор!” – наголошує Д. Степовик [4, с. 253].

Для того щоби встановити, чи відповідає ікона-оберіг, приурочена до Євро 2012 р., церковній традиції та іконописному канону нам необхідно розглянути греко-візантійську традицію Богородичних ікон. Відомий дослідник візантійського мистецтва В. Лазарєв у розділі “Етюдії по іконографії Богоматері” у праці “Візантійське мистецтво” розглядає такі іконографічні типи Богородичних ікон, як Єлеуса, Галактотрофуса та “Загравання” та сидяча Одигитрія, появу яких у пізньовізантійському мистецтві інший дослідник М. Кондаков приписував італійським впливам [2, с. 275].

1. Ікона Богородиці Галактотрофуса, або Годувальниці. Іконописне зображення, на якому Богородиця груддю годує Младенця Ісуса. Найдревніше зображення Годувальниці знайдено на фресці III ст. У катакомбі Присціли [2, с. 276]. Тип Годувальниці був занесений з Єгипту на Захід та у Візантію, де він вже був відомий, але був відомий не як встановлена іконописна схема, а як простий жанровий мотив, успадкований від ранньохристиянського і пізньоелліністичного мистецтва [2, с. 278]. Може виникнути цілком логічне запитання: як суворий візантійський канон міг дозволити з'явитися на іконі відвертій сцені, як годування груддю? Проте на думку Д. Степовика: “... нічого надзвичайного тут не малося на увазі, якщо пам'ятати, що в той час тривала жорстока боротьба з монофізитами, які ставили під сумнів людську природу Господа Ісуса Христа. Саме на противагу їм богослови використовували ікони, щоб стверджувати, що Ісус Христос в усьому був людиною, тільки без гріха. Тому суто материнські моменти і проникли в ікони” [4, с. 259]. Але незважаючи на це, образ Годувальниці не здобув

широкого розповсюдження у Візантійській імперії. Проте як зауважує В. Лазарев: “Звідси не слідує, що він (образ Годувальниці – Р. Г.) залишився абсолютно невідомим візантійцям. Він був їм знайомим, але вони приймали його як своєрідний “іконографічний раритет” [2, с. 278]. На підставі дослідження пам’яток візантійського мистецтва Лазарев доходить висновку: “Образ Годувальниці був більше популярним у грецьких провінціях (печерська церква Пантократора на о. Латмос) і в країнах християнського Сходу, ніж в Константинополі [2, с. 278].

2. Ікона Богородиці Єлеуса, або Глікофілуса, або Милування. Іконописне зображення на якому Богородиця зображена з немовлям Ісусом, що притуляється до її щоки. Найвідомішими древніми іконами цього типу є ікона з монастиря св. Катерини на Синаї (XII ст.) та ікона з грецької католицької церкви у Валетті на о. Мальта (XII-XIII ст.). На о. Мальта ікона потрапила з о. Родос у 1530 р., її перевезли рицарі ордену св. Йоана [2, с. 317]. Є традиція зображення поясних та на увесь ріст. В. Лазарев доводить, що іконографічний тип Єлеусирозвинувся з іншого типу богородичної ікони – Одигитрії: “Так як традиційна Одигитрія зображала Богоматір стоячою, то є підстави вважати, що Єлеуса викристалізувалася саме з цього типу. В її образі материнське начало отримало більш емоційне забарвлення” [2, с. 284]. На підставі археологічних пам’яток: фреска в SantaMariaAntiqua в Римі (бл. 650 р.) та коптська різьблена кістка у WaltersArtGallery у Балтіморі (IX ст.) Лазарев доходить висновку, що іконографічний тип Єлеуси утвердився вже задовго до IX ст. І що він був відомий як константинопольським, так і східнохристиянським художникам. Але широкого розповсюдження він отримав лише з XI-XII ст., коли став одним з улюблених образів Богоматері [2, с. 286].

3. “Взиграніє”, або “Загравання” – іконописний тип, де немовля Ісус заграє з Матір’ю, торкаючись своєю рукою щоки матері. В. Лазарев називає такий іконописний тип “особливим видом Єлеуси” [2, с. 291]. Немовля сидить на правій або лівій руці Богородиці, тягнеться до її обличчя; “вся його фігура, сповнена живого, нетерпеливого поруху, позбавлена характерної для більшості візантійських ікон ієратичності” [2, с. 291]. Найдревніші пам’ятки архітектури цього типу Богородичної ікони: сирійська мініатюра до Книги псалмів (1203 р.) у Британському музеї [2, с. 291]; мініа-

тюра сербського Євангелія III ст. у білгородській Народній бібліотеці та сербська фреска на вівтарній перегородці церкви св. Георгія у Старо-Нагорічіно – дають підстави В. Лазареву дійти висновку, що цей тип ікон існував на християнському Сході з XIII-XIV ст. Немовля, яке грає, навіть віддалено не нагадує Суддю Світу, що вселяє страх, і така концепція могла скластися на периферії Візантійської імперії, ніж у її столиці [2, с. 292]. Самими візантійцями цей іконописний тип сприймався як занадто неканонічний мотив, тому й не був широкорозповсюдженим. “...тому на чисто грецьких іконах він зустрічається надзвичайно рідко. Ригористично налаштовані візантійці віддавали перевагу усталеним традиційним іконографічним типам, все нове їх безсумнівно лякало” [2, с. 295].

4. Одигитрія – один з найпопулярніших іконографічних типів у візантійському мистецтві. Божа Матір стоїть на повний ріст і тримає немовля Ісуса на правій руці. У процесі розвитку повнофігурне зображення Богородиці було витіснене напівфігурною композицією, де Богородиця тримає немовля або в правій, або в лівій руці. В. Лазарєв виокремлює сидячий тип Одигитрії, оскільки вважає, що такий тип іконописного зображення має “особливе положення у східнохристиянській іконографії” [2, с. 299]. Прототип сидячої Одигитрії В. Лазарєв віднаходить у катакомбній композиції “Поклоніння волхвів”: “Младенець торжественно возсідає на лівому коліні Богоматері, яка притримує його лівою рукою, правою ж вітає волхвів” [2, с. 301]. Далі науковець простежує цей прототип іконописного типу у Єгипті та Сирії, потім цей тип “через неприйняття столичним константинопольським мистецтвом” [2, с. 303] розповсюджується на Кавказі: Вірменський рельєф у купольній базиліці в Одзуні [2, с. 303] та фрагмент вівтарної перегородки поч. VIII ст. з Цебелди (у музеї “Метехі” у Тбілісі) [2, с. 304]. Знову ж таки образ сидячої Одигитрії не здобув у Візантії широкої популярності, але є пам’ятки архітектури, що виникли у провінціях або беруть свій початок із сирійсько-єгипетської традиції. До таких можна зарахувати: мініатюру коптського Євангелія XII ст. зі сценою “Поклоніння волхвів” та дві печатки патріарха Миколая [2, с. 306]. Цей невеликий перелік пам’яток сидячої Одигитрії дає всі підстави В. Лазареву стверджувати, що “Візантія явно віддавала перевагу тим традиційним типам, які, як найбільш розповсюджені, використовувалися у сакральному мистецтві Візантійської імперії.

Ми зовсім коротко розглянули найбільш суперечливі щодо іконописного канону чотири типи Богородичних ікон, проте зуміли віднайти прототипи цих іконографічних зображень у найдревніших пам'ятках архітектури. На підставі усього вищенаведеного, вищезгадані “зображення на релігійну тематику” (саме так пропонуємо називати ікону-оберіг до Євро-2012 авторства Василя Стефурака) потрібно вважати такими, що не відповідають церковним традиціям та іконописним канонам. А слова місцевого архієрея Миколая Сімкайла: “Ми подивилися – ересі немає, і тому ми поблагословили” [10] – піддати сумніву, а цю ікону-оберіг відкликати з церковно-богослужбового вжитку, оскільки вона несе загрозу українській духовній культурі та підриває авторитет Церкви як інституції в очах пересічних віруючих українців та й людей у цілому.

Література:

1. Булгаков С. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. – М.: Русский путь, 1996. – 159 с.
2. Лазарев В. Н. Византийская живопись. – М.: “Наука”, 1971. – 405 с.: ил.
3. Поселянин Е. Богоматерь. Описания Ее земной жизни и чудотворных икон: В 2 т. – Т. 2. – М.: АНО “Православный журнал “Отдых христианина”, 2002. – 704 с.
4. Степовик Д. В. Сучасна українська ікона: З іконотворчості Христини Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. – 304 с.: іл. – Текстівки і ред. англ.
5. ТСН.ua “У Львівській церкві Ющенко зобразили поруч з Богородицею”, Львів 24 вересня [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tsn.ua/article/print/ukrayina/u-lvivskiy-cerkvi-yuschenka-zobrazili-poruch-z-bogorodiceyu.html> (10.01.2011).
6. “Особистий прийом”: владика Венедикт про розпис церкви в с. Верин, 29 серпня 2011р. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tv.zik.ua/news/detail/2933> (10.01.2011).
7. Вавришук О., Радіон Є. Сюжет про церкву з унікальним стінописом на Львівщині (відео) / Львівщина, 5 канал. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://5.ua/newline/184/1/68135/> (10.01.2011).
8. Житель Ивано-Франковщины нарисовал икону-оберег для Евро-2012 / Подробности, 18 июля 2011. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://podrobnosti.ua/podrobnosti/2011/07/18/780935.html#comments> (11.01.2011).
9. о. Перцович В., Благословення ікони, присвяченої Євро-2012 / Коломийсько-Чернівецька єпархія. 2009-10-09. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kolomyya.org/se/sites/ep/19851/> (11.01.2011).
10. Мацьків М. Футбольна ікона / Культура й стиль життя 05.11.2010. [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,6163844,00.html>. (11.01.2011).