

## ІКОНИ БОГОРОДИЦІ ЧЕНСТОХОВСЬКОЇ ТА ХОЛМСЬКОЇ ЯК СВДІЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПІЛЬНОСТІ ПОЛЬЩІ ТА УКРАЇНИ

**Анотація.** Стаття присвячена порівнянню розвитку культу двох неоціненого значення пам'яток мистецтва — ікон Богородиць Ченстоховської та Холмської, які є найбільшими святинами народів Польщі та України та особливостям історичного культурного тла, в якому розвивались ці культури.

*Ключові слова:* ікона Богородиці Ченстоховської, ікона Богородиці Холмської, Польща та Україна, культурне надбання.

Ікони Богородиць Ченстоховської та Холмської — пам'ятки неоціненого значення Польщі та України, своєрідне концентроване втілення культурних надбань кожного з народів. Емоційно-психологічна дія цих ікон як певна візуальна система духовних цінностей, наочність та колорит важили для віруючих значно більше, ніж тексти проповідей, а результатом їх споглядання було «уявне» бачення духовного архетипу.

Дві ікони, здавалося б, абсолютно різні за стилістикою і станом збереження: Ченстоховська, первинний живопис якої було майже повністю знищено та перемальовано у XV столітті, і Холмська — знищувана багато разів та по-варварськи замальована, проте майже на 80% зберегла автентичний живопис другої половини XI — XII століття. Обидві ікони володіють потужним шлейфом легенд та чудес, обидві мають візантійський провенанс і були адаптовані у поствізантійському культурному просторі, оскільки не лише Схід, але й Захід «...довго відчував на собі вплив Візантії — навіть після того, як скінчилося її панування» [1].

Ченстоховська як об'єкт релігійного культу стабільно вже понад 600 років перебуває під опікою отців-паулінів у монастирі на Ясній Горі. Цей паладій сина Данила Галицького, князя Лева, — ікону Богородиці Белзької — вивіз з Белзького замку до Львова, а потім до Ченстохови у 1384 році останній представник роду Шльонських Піастів, опольський князь Владислав. Бартломей Зиморович у своїй «Історії міста Львова» так описав цю подію: «Як колись після Успіння найсвятішої Богородиці увесь світ християнський засмутився, так само того ж року, майже живий образ її, вивезений з Русі, Львів по-справжньому оплакував. Образ той, як вже згадував, живописець антиохійський схожим до лику Марії в Єрусалимі намалював, Євдоксія до Константинополя, а звідти Анна, сестра цесарів Василя і Костянтина, Володимир, чоловіку до Києва з собою привезла, а після його смерті до Лева останнього зі скарбом княжим дістався, де наче щит Палади русинами була шанована. Проте, як колись від троянців Улліс, так той інший, новий Улліс, князь опольський Владислав, проти волі русинів [ікону] вивіз і на честь усієї Сарматії на горі, донині славній виставив» [2]. Нині Белзька ікона Богородиці, znana у світі під топонімом «Ченстоховської», є найбільшою святиною Польщі.

Інший паладій князів галицьких, Ікону Богородиці, яка пізніше здобула топонім «Холмська», Данилу Романовичу передала у дарунок його сестра Теодора, настоятельниця Федорівського монастиря у Києві, коли він почав розбудовувати Холм

як нову столицю: «Украши же ікони, еже принесе из Києва, каменем драгим й бісером златим, й образ Спаса й Прст. Б(огороди)ці иже вдя єму сестра Теодора из монастиря» [3]. На місці згорілої у 1259 році церкви вже через рік Данило збудував нову, на честь Святої Приснодіви Марії — саме сюди була поміщена й легендарна ікона Богородиці Одигітрії.

Хранитель ікони Богородиці Холмської, єпископ Холмський і Підляський Яків Суша, ставить Холмську ікону в один ряд з Ченстоховською та Жировицькою, а також згадує про її схожість до образу Марії Маджоре в Римі, «...який точно Лука малював» [4] — подібні ікони створювались у Візантії у постіконоборницьку добу, яка вочевидь дала благодатний ґрунт для появи творів високого мистецького рівня. Як влучно зауважив Шарль Байє, це був час, коли «візантійська мода виконує ту ж роль, що й паризька у ХІХ столітті» [5]. Обидві ікони — Ченстоховська (121,5 x 81,5 см) та Холмська (95,5 x 66,5 см) — писані на трьох різної величини дошках. Для Якова Суші особливе значення має порода деревини — кипарис, оскільки це ще один доказ того, що ікони писані самим апостолом Лукою і саме з цієї причини він ігнорує прозаїчний факт, що основа Ченстоховської ікони виконана з дошок липи: «...той Святий Образ може бути Лукою Святим намальований: оскільки як в інших теплих країнах, так і в Греції та Палестині, де Св. Лука перебував, те дерево росте в достатку. Причому як образ Діви *Mariae Majoris* в Римі, так й образ Діви Ченстоховської в Польщі так само на Кипарисі є намальовані» [6]. З цього огляду надзвичайно важливими видаються чудеса за участі часточок кипарису, які відколювали з тильного боку Холмської ікони Богородиці<sup>1</sup>.

Ченстоховську ікону Богородиці називають «Чорною мадонною». Яків Суша теж постійно називає Богородицю Холмську «чорною», «темною», викликаючи стійку алюзію з Ченстоховською: «Лик Діви і Матері Божої у скромності поважний, у повазі страшний, й у страхові цьому є якась насолода: у серце людське незбагненим пориванням (*occultis stimulis*) проникає й до Служби Божої надихає. В міру продовгувата, вся почорніла, але у своїй потемності опатна, зовсім *nigra sed formosa* ...» [7].

Холмська ікона Богородиці належить до типу Одигітрії (*Οδηγητρια*) у варіанті Дексіократуси — Праворучиці, тобто з немовлям на правиці. Ченстоховська ікона Богородиці теж належить до типу Одигітрії, але з немовлям на лівій руці. У візантійській іконографічній традиції образи Одигітрії різнились між собою за положенням Немовляти на лівій або правій руці і часто розміщувались поряд в одній церкві [8]. Так, в мозаїках кафолікона (головного храму) св. Луки монастиря Осіос Лукас (І половина ХІ століття) у Фокіді присутні три іконографічні типи Богородиці: в консі центральної апсиди — Богоматір на престолі з Немовлям перед собою, в люнеті північної капели — Богородиця з Немовлям на лівій, а у люнеті південної капели — на правиці. Подібне розміщення дозволяє врівноважити композицію, що підтверджує основні засади класичного мистецтва Візантії — зразкову систему пропорцій та обов'язкову симетрію. Саме такі богородичні типи, за переказами, намалював св. Лука. Як відомо, обидві є апостольськими, тобто за переказами намальовані св. апостолом Лукою.

Проте, як слушно зауважив видатний французький археолог Дезіре Рауль-Рощетт, апостол Лука не зміг би за все своє життя намалювати ту кількість богоро-

<sup>1</sup> Суша лікував настоянкою «на кипарисі» драгунів, які тяжко нездужали у таборі під Сокалем: шматочки кипариса з ікони зашивали у військові знамена. Особливо кумедний випадок стався у 1674 році у Луцьку, коли черниціям монастиря св. Бригіти подарували коня, проте такого старого і немічного, що його ледь волокли. Настоятелька монастиря Ксені дробинкою кипарису з образу Холмського, подарованого Сушею, перехрестила коня, той відразу видужав, «...неначе його десять лікарів кінських лікувало».

дичних ікон, які йому приписують, особливо зважаючи на те, що він був ще й вправним різьбярем, а також практикував як лікар [9]. За одним з переказів, св. Лука написав лише три ікони Богородиці: у молитовній поставі без Дитятка, ймовірно Деісусного типу, з Дитям на лівій руці і з Дитям на правіці, відому, як Дексіократуса, обидві знані також як Одігітрія-Провідниця. Ідея, що св. Лука, окрім написання Євангелія, був ще й художником і малював прижиттєвий портрет Диви Марії, активно розповсюджується у Візантії в постіконоборницький період і підносить значення як іконописця, так й ікони: у такий спосіб врівноважувалась генеза, а отже й виняткова цінність як Тексту, так і Образу. Апостольські ікони виконували ще одну важливу функцію — вони були ідеальними зразками для наслідування, запобігали небезпечним «творчим» ініціативам, які могли порушити усталений канон та максимально наближали локальні варіанти до зразків, створених в аристократичному середовищі.

Обидві ікони зазнали значних пошкоджень, з яких найбільш характерними є специфічні подряпини навколо німбів, що утворились внаслідок підважування гострими предметами корон. Так, ікона Богородиці Холмської мала подібні втрати живописного шару вже у часи Суші [10]. Перші пошкодження ікони Богородиці Ченстоховської датуються 1430 роком, коли на монастир було вчинено напад і розбійники обдерли ікону «...із золота та клейнодів і не заспокоєні награбованим, лик образу навиліт мечем пробили», тоді ж ікона була розділена на три дошки [11].

Зазвичай, у переказах рани завдаються ворогами християнства, наприклад татарами і схизматиками, як у випадку з Холмською, або татарами, гуситами, схизматиками — у випадку з Ченстоховською, а також пов'язані з облогою чи обороною міст — Белза, Ченстохови, Холма та виставлянням чудотворних ікон на стіни для чудесного порятунку від ворога.

Так, після облоги Белза татарами виникає легенда про рани на ликові ікони: місцеві жителі виставили ікону на мури замку, і одна з татарських стріл влучила у лик Богородиці — з тої рани потекла кров, а татар огорнула повна темрява і вони в паніці втекли.

Холмську ікону виставляють на стіни дві руські княжни, які складають обітницю у випадку перемоги над ворогом присвятити себе Богові, татари піддаються страхові й тікають, проте наступного разу, коли їм таки вдалося взяти Холм приступом, вони вриваються до храму і ранять ікону стрілами — від тих ран, як пише Яків Суша, залишаються припухлості на пальцях.

Такі антропоморфізовані ушкодження супроводжують майже всі чудотворні ікони, а традиція «пораних» ікон іде від IV століття на Сході, а від VI століття поширюється і на Заході.

Як відомо, обидві ікони були адаптовані з Візантії через Київ — культурний ґрунт Київської Русі був винятково благодатним для сприйняття творів такого високого мистецького рівня. Тому поява тут ікон, які пізніше отримали топоніми «Холмська» та «Ченстоховська», була, по суті, продовженням культу Богородиці Влахернської як захисниці міста й держави [12].

Кожне історичне переміщення центру влади супроводжувалось «висуванням старих династичних та нових ідеологічних претензій, мандрівкою культурних смаків і навіть предметів, що символізували це переміщення» [13]. Тому перевезення Данилом Галицьким у зв'язку з розбудовою нової столиці ікони Богородиці, яка отримала топонім «Хомської», та Владиславом Опольським ікони Богородиці «Белзької», нині знану як «Ченстоховська», у контексті державотворчих прагнень пов'язані з політичними катаклізмами і постають в дещо новому світлі.

Після перенесення ікони Богородиці з Белза до монастиря паулінів на Ясній Горі, Ченстохова розбудовується, і паулінська пустинь перетворюється на найбільший санктуарій Польщі.

Розбудовуючи Холм, король Данило підтверджує легітимність нової столиці як спадку Київської держави відповідними символами, чільне місце серед яких, звісно, належить іконі Богородиці.

Алегорія польської спільноти кінця XVI — середини XVIII століття — це руйнівні війни праведників з «некатоликами», тобто еретиками: шведи — лютерани, московити — православні, українці — православні або уніати, татари — мусульмани, погани. Народ, оточений з усіх боків іновірцями, зобов'язаний бути «стіною і обороною всієї Європи». Твердиня, стіна, башта, в якій праведники бороняться від еретиків та чужевірців, — тут головну лінію оборони тримає обраний народ, нащадок сарматів. На цій «башті» обов'язково мав з'явитись сакральний символ, джерело легітимності оборонців християнства. Найбільш бажаними в цьому сенсі символами, звісно, могли бути лише артефакти з «апостольським» провенансом, створені до розколу Вселенської Церкви і овіяні славою dokonаних ними чудес.

Тільки за допомогою відповідного рівня символів та пронизаних символізмом дій можливо направляти психічну енергію з «природного русла» мирного особистого життя у «незвичну справу» війни та вбивства [14, с. 378]. Саме такі ікони, як Холмська та Ченстоховська, були ідеальними взірцями того «...архетипічного канону, який представляє найвищі і найглибші цінності культури націй, які організують її релігію, мистецтво, свята і повсякденне життя» [14, с. 381] — обидві ікони уdstoїлися найменування «Военна».

Кінцевим етапом поступової мілітаризації ідеї «воїнства Христового» було поєднання боротьби матеріальної з боротьбою духовною, переведення війни у категорію месіанського проекту, різновиду «психологічної» священної, праведної війни, в якій беруть участь і перемагають праведні воїни [15]. Ця ідея була відображена у низці літургічних церемоній<sup>2</sup> та поширенні культу «воєнних святих», серед яких, звісно, центральним був образ Діви Марії, як головної заступниці воїнів. Саме навколо її образу формувалась військова містика — Діва Марія, а також два інших найпотужніших покровителя європейського лицарства, архангел Михаїл та св. Георгій, зобов'язані були вести війська у бій з ворогами християнства [16], являти чудеса поятунку воїнів-праведників у найзапекліших і найнебезпечніших битвах.

Якраз у такому контексті кульмінацією розвою культу Холмської ікони Богородиці став період до і після Берестецької битви, коли ікона виступила на боці війська польського. Усі наступні після битви (1651) видання «Phoenix...» супроводжуються патетичною передмовою, присвяченою «найпотужнішому монарху» Яну Казимиру, якому «св. Холмський Фенікс» допоміг отримати тріумфальну перемогу (Causa triumphogum) над військом козацьким «окраїнним» під Берестечком.

Кульмінацією розвою культу Ченстоховської Богородиці була польсько-шведська війна, період Потопу, а її піком — облога нескореної Ченстохови.

Після успішної оборони Ясної Гори від шведських військ у 1656 році поширення культу Діви Марії як Королеви Польщі набрало нової динаміки<sup>3</sup>. Польський король Ян Казимир Ваза під час урочистої служби у львівському костелі склав з себе корону, скіпетр і, преклонивши коліна перед образом Богородиці Ласкавої, від імені всіх князівств свого королівства визнав «Пренайсвятішу Діву Марію Королевою Польською»<sup>4</sup>. З цього часу Польща офіційно проголошується Королівством Діви Марії,

<sup>2</sup> До категорії «праведних воєн», звісно, належала і оборона монастиря у Ченстохові з його іконою Ченстоховської (Белзької) Діви Марії, так само, як обітниця Яна Казимира Вазы під час урочистої служби у львівському костелі перед іконою Богородиці Ласкавої своїм корінням сягає середньовічних літургічних церемоній воєнного типу.

<sup>3</sup> Облога Ченстохови тривала з 18 листопада по 27 грудня 1655 року.

<sup>4</sup> Korona nie już ze Dwunastu Gwiazd Świętych ale ze Dni Świętych Honorowi Matki Boskiej

а король стає ніби її регентом і править королівством від імені Богородиці<sup>5</sup>. Перша поза Римом коронація ікони Богородиці відбулась 8 вересня 1717 року на Ясній Горі у Ченстохові<sup>6</sup>, а коронація Чудотворного Образу Богородиці Холмської, здійснена 15 вересня 1765 року на Святій Даниловій Горі у Холмі, завершує цикл «коронувань» богородичних ікон на теренах Речі Посполитої [17].

Францисканський проповідник Оксентій Бучинський у своїй промові на честь коронації ікони Богородиці Холмської говорить про символіку числа 12: коліна ізраїльські, брами і підвалини Єрусалиму, апостоли, доходить до таємниці 12 зірок на короні Богородиці, що під польським небом розкривається. Це апокаліптичне провидіння почало здійснюватися на Ясній Горі і завершується на Горі Холмській. Почалось з першої Корони, закінчується 12-ю. Почалось під польським небом коронацією ікони Богородиці Ченстоховської, а закінчується — під руським, але на теренах Польщі коронацією ікони Богородиці Холмської. І саме у цьому таємниці: дві релігії в Польщі — латинська і грецька, але віра одна. Дві релігії поєдналися, покладаючи корону на Голову Марії, щоб показати нерозривну Унію в єдиній Церкві, єдиній Вірі, єдину мають Королеву Марію, єдиного нерозділеного Бога Матері показали [18].

За влучним виразом польського історика культури Олександра Брукнера, затишний світ цих «традиційних сарматів» з їхньою шляхетською мегаломанією та старосвітськими забобонами через якихось сім років буде жорстоко розтоптаний першим поділом Польщі (1772): «Моральна ущербність показала здивованій Європі байдужість, з якою сприйняли поляки перший поділ. Замість того, щоб вибухнути від жаху і обурення, шляхта тішилась, що не дали жодного приводу, що не порушили європейської рівноваги, хоча саме іменем цієї рівноваги і було здійснено поділ!» [19]. Проте, незважаючи на трагічну втрату незалежності, ці часи зберегли народ і дали ґрунт для подальшого спротиву.

Ченстоховська ікона, перебуваючи у монастирі паулінів на Ясній Горі, стає енергетичним центром, розвиває навколо себе систему відносин, які кристалізують богородичний культ як вираз духовності, формуючий принцип «*sui generis*» (своєрідності). [14, с. 379].

На жаль, Холмська ікона, будучи таким самим вагомим символом для духовного життя і культури іншої нації, впродовж довгих років перебувала в інших історично-політичних умовах, формуючи іншу «*sui generis*»: вигнання українців з Холмщини у роки першої світової війни відступаючою у 1915 році російською армією, внаслідок чого ікона разом з 250 тисячами українських біженців, які вважали її своєю найбільшою святинією, опиняється у Москві (до 1917 року), потім втеча від Жовтневого перевороту та таємне перевезення спочатку до Фролівського монастиря у Києві, а пізніше — переховування від більшовицьких пограбувань у приватних руках в розібраному на три дошки вигляді, повернення до Холма на святу Данилову Гору у 1943 році і зникнення у 1945-му в часи так званої евакуації українського населення з території Польщі, коли українське населення Холмщини волею Москви, Сталіна та польського воєнного уряду було виселене з рідних земель.

Доля цієї ікони тісно переплелася з долею багатостраждального українського народу Холмщини — двічі вигнанця з рідної землі, пограничних територій Польщі

---

Dedykowanych Złożona albo Historye, reflexy e y przysługi na różne Festa Maryi Panny służące Krolewskie Jey Stopy, oraz dobrodzieystwa Polskiemu Krolewstwu swiadczone Koronuiące. Pewnego Kapłana S. J. Prowincji Litewskiej w Roku 1748 opisane.

<sup>5</sup> Тут маємо пряму алюзію на візантійську традицію сприйняття базилевса як намісника Бога на землі.

<sup>6</sup> Загалом від 1717 по 1901 роки на теренах Речі Посполитої було короновано 34 богородичних образи.

та України. Історія однієї ікони поєдналася з історією розтерзаної війнами країни, яку «добрі сусіди» ділили поміж собою.

Один з найкращих взірців візантійського спадку Київської держави, ровесниця Софії Київської, а отже свідок культурного злету Києва, ікона Богородиці Холмської пережила разом з українським народом усі трагічні перипетії, що випали на його долю. Українці ж зуміли пронести цю святиню крізь віки «свічечкою у чистий четвер», тільки четвер цей, плавно перетікаючи у страсну п'ятницю, виявився довжиною майже у століття.

### Література

1. Шевченко І. Нарис 2: Візантія і слов'яни // Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Львів, 2009.
2. Zimorowicz B. Historija Miasta Lwowa. S. 122–123. Цит. за: Najstarsze Historie o Częstochowskim Obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek. Z rękopisów i starych druków wydał Henryk Kowalewicz. [Warszawa]: Inst. Wydawniczy PAX, 1983. S. 28–29.
3. Січинський В. Місто Холм. Краків: Українське видавництво, 1941. С. 7.
4. Koronasya Cudownego Obrazu Nayswiętszey Maryi Panny w Chełmskiej katedrze obrządku greckiego od samego początku wiary chrześcianskiej, w kraich naszych nabożnie chowanego, y od prawowiernych za cudowny zawsze mianego odprawiona roku 1765 dnia 15 Miesiąca Września a zaś do druku w roku 1780 podana w Berdyczowie w drukarni Fortecy Nayswiętszey Maryi Panny. Berdyczów, 1780. Cz. I. Roz. I. §1.
5. Байе Ш. Византийское искусство / пер. с фр. Санкт-Петербург, 1888. С. 113.
6. Koronasya Cudownego Obrazu Nayswiętszey Maryi Panny... Rozd. II. § 4.
7. Susza J. Phoenix redivivus albo obraz starożytny chełmski Panny y Matki Przenayświętszej, sławą cudownych swoich dzieł potrzebie ożyły. Zamość, 1684. S. 47–48.
8. Oxford Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. Vol. 2. P. 2172.
9. О художественной деятельности Евангелиста Луки // Рефератъ, чит. 8-го ноябр. 1900 г. въ засед. церков.-археол. отд. при Общ. Люб. Духов. Просвещ., товарищемъ Председателя отдела А. И. Успенскимъ. Москва, 1901. С. 10.
10. Phoenix redivivus, Roz. I, II, § IV. Те ж саме описує: Будилович А. Холмская чудотворная икона Божьей Матери // Холмско-Варшавский Епархиальный вестник. 1892. 04.01 R XVI. № 7. С. 125.
11. Zimorowicz Bartłomej Historija Miasta Lwowa. S. 122–123. Цит. за: Najstarsze Historie o Częstochowskim Obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek. Z rękopisów i starych druków wydał Henryk Kowalewicz. [Warszawa]: Inst. Wydawniczy PAX, 1983. S. 10.
12. Этингоф О. Е. Образ Богоматери. Москва, 2000. С. 144.
13. Шевченко І. Нарис 5. Владимиро-Суздальське князівство як суперник та епігон Києва // Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття. Львів, 2009.
14. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. Москва, 1998. С. 378.
15. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. Москва: Прогресс, 1987. С. 285.
16. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства. Київ: Стило, 2004. С. 332.
17. Koronasya Cudownego Obrazu... Roz. VI. Ark. 321.
18. Там само, арк. 320.
19. Brückner Aleksander Dzieje Kultury Polskiej. Wydanie II. Warszawa, 1939. T. 3. Czasy nowsze. Do r. 1795. S. 157.

### References

1. Shevchenko I. Narys 2: Vizantiia i sloviany [Shevchenko I. Essay 2: Visantium and Slavic peoples] // Shevchenko I. Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom: Narysy z istorii kultury do pochatku XVIII sto-

littia [Shevchenko I. Ukraine between East and West: Essays on the history of culture till the early 18<sup>th</sup> century]. Lviv, 2009.

2. Zimorowicz B. Historija Miasta Lwowa. S. 122–123. Citation according to: Najstarsze Historie o Częstochowskim Obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek. Z rękopisów i starych druków wydał Henryk Kowalewicz. [Warszawa]: Inst. Wydawniczy PAX, 1983. S. 28–29.

3. Sichynskiy V. Misto Kholm [Sichynskiy V. The city of Chełm]. Krakiv: Ukrainske vydavnytstvo, 1941. S. 7.

4. Koronacya Cudownego Obrazu Nayswiętszey Maryi Panny w Chełmskiej katedrze obrządku greckiego od samego początku wiary chrześcianskiej, w kraiach naszych nabożnie chowanego, y od prawowiernych za cudowny zawsze mianego odprawiona roku 1765 dnia 15 Miesiąca Września a zaś do druku w roku 1780 podana w Berdyczowie w drukarni Fortecy Nayswiętszey Maryi Panny. Berdyczów, 1780. Cz. I. Roz. I. §1.

5. Baye Sh. Vizantiyskoe iskusstvo [Bayet C. Byzantine art] / per. s fr. Sankt-Peterburg, 1888. S. 113.

6. Koronacya Cudownego Obrazu Nayswiętszey Maryi Panny... Rozd. II. § 4.

7. Susza J. Phoenix redivivus albo obraz starożytny chełmski Panny y Matki Przenayświętszej, sławą cudownych swoich dzieł potrzebie ożyły. Zamość, 1684. S. 47–48.

8. Oxford Dictionary of Byzantium. New York; Oxford, 1991. Vol. 2. P. 2172.

9. O hudozhestvennoy deyatel'nosti Evangelista Luki [On artistic activity of the Luke the Evangelist] // Referat', chit. 8-go noyabr. 1900 g. v' zased. tserkov.-arheol. otd. pri Obsch. Lyub. Duhov. Prosveshch., tovarischem' Predsedatelya otdela A. I. Uspenskim'. Moskva, 1901. S. 10.

10. Phoenix redivivus, Roz. I, II, § IV. The same in: Budilovich A. Holmskaya chudotvornaya ikona Bozhey Materi // Holmsko-Varshavskiy Eparhialnyiy vestnik. 1892. 04.01 R XVI. No. 7. S. 125.

11. Zimorowicz Bartłomej Historija Miasta Lwowa. S. 122–123. Цит. за: Najstarsze Historie o Częstochowskim Obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek. Z rękopisów i starych druków wydał Henryk Kowalewicz. [Warszawa]: Inst. Wydawniczy PAX, 1983. S. 10.

12. Etingof O. E. Obraz Bogomateri [Etinghof O. The image of the Vigin Mary]. Moskva, 2000. S. 144.

13. Shevchenko I. Narysy 5. Vladymyro-Suzdalske kniazivstvo yak supernyk ta epihon Kyieva [Shevchenko I. Essay 5: Vladimir-Suzdal Duchy as a rival and epigone of Kyiv] // Shevchenko I. Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom. Narysy z istorii kultury do pochatku XVIII stolittia [Shevchenko I. Ukraine between East and West: Essays on the history of culture till the early 18<sup>th</sup> century]. Lviv, 2009.

14. Noyman E. Proisshozhdenie i razvitie soznaniya [Neumann E. The Origins and History of Consciousness]. Moskva, 1998. S. 378.

15. Kardini F. Istoki srednevekovogo rytsarstva [Cardini F. The origins of the Middle Ages' chivalry]. Moskva: Progress, 1987. S. 285.

16. Fihurnyi Yu. Istorychni vytoky ukraïnskoho lytsarstva [Fihurnyi Yu. Historical origins of Ukrainian chivalry]. Kyiv: Stylos, 2004. S. 332.

17. Koronacya Cudownego Obrazu... Roz. VI. Sheet. 321.

18. Ibid., sheet. 320.

19. Brückner Aleksander Dzieje Kultury Polskiej. Wydanie II. Warszawa, 1939. T. 3. Czasy nowsze. Do r. 1795. S. 157.

### **Оксана Сергеевна Ременяка**

#### **Иконы Богородицы Ченстоховской и Холмской как свидетельство культурной общности Польши и Украины**

Статья посвящена сравнению развития культа двух неопределимого значения произведений искусства — икон Богородицы Ченстоховской и Холмской, которые являются наибольшими святынями народов Польши и Украины, а также особенностям исторической и культурной среды, в которой развивались эти культы.

*Ключевые слова:* икона Богородицы Ченстоховской, икона Богородицы Холмской, Польша и Украина, культурное достояние.

**Oksana Remenyaka**

**Icons of the Mother of God of Czestochowa and Kholmshy as evidence of the cultural community of Poland and Ukraine**

The article is dedicated to the comparison of the cult of two famous icon — The Virgin Mary of Chenstohowa and Virgin Mary of Holm, which are the biggest sanctuaries of the Polish and Ukrainian people, also to peculiarity of the historical and cultural environment, in which they developed.

*Keywords:* Virgin Mary of Chenstohowa, Virgin Mary of Holm, Poland and Ukraine, cultural heritage.