

антагоністичний тип відокремлення Церкви від держави, що заперечує можливість вільного партнерства між цими інституціями може призвести до викривлень і збочень суспільного устрою. Це особливого поширення набуває в умовах світоглядного вакууму і призводить до виникнення квазірелігійних утворень як результату пошуків нової віри, нових духовних орієнтирів, цінностей та ідеалів.

Заборона релігії з боку держави може призвести до наділення природними властивостями осіб, націй, певних суспільних інституцій, виникнення так званих світських релігій. Вшанування небесних Богів світські релігії підмінюють поклонінням богам земним; вони мають всі зовнішні ознаки релігії: віра в надприродні властивості предмета відповідного культу, міфологеми, символіку, атрибутику, культову практику тощо.

Релігія будучи поєднаною з глибинними основами людського буття впливає на соціальні структури і цінності. Важливість її підкреслюється тим, що вона охоплює в собі речі, які виходять за межі світськості. Функціонування релігійних відносин залежить від рівня релігійної свободи в певному суспільстві. А виміри релігійної свободи пов'язані з незалежно еволюціонуючими частинами доктрин в сучасних правових системах; її розуміння залежить від впливу концептуальних розробок в різних галузях світського права. “Часом релігійна свобода стає зв'язковою ланкою конкуруючих цінностей рівності, слова, асоціації, гідності і особистої свободи. Тому іноді застосовується спроба звести релігійну свободу до її світських компонентів. Але ... головним для релігійної свободи є право релігійних моделей життя на те, щоб бути прийнятими на своїх власних умовах, а не знаходити захист, якщо (і тільки якщо) вони погоджуються зі світськими судженнями відносно того, що саме необхідно захищати” [Дьюрем К. Свобода релігії: модель США // Моделі церковно-державних відносин країн західної Європи і США.- К., 1996.- С.131].

Система релігійних відносин як комплексне ціле, яке складається з множини елементів об'єднаних різними взаємозв'язками і відокремлених від того, що їх оточує певними межами, формується і діє в чітко визначеному історично-, часово-просторовому континуумі. В залежності від цього у відповідних системах релігійних відносин по-своєму відображаються особисто індивідуальний і суспільний життєві досвіди, зберігається система емоційно-образних уявлень і переживань, норм людського буття. Але попри все це, різні системи релігійних відносин виконують одну і ту культурно-історичну роль. Вони виступають засобом соціальної регламентації і регуляції в суспільстві, засобом збереження і упорядкування традицій, звичаїв і обрядів. Релігійні відносини за історично конкретних умов є тією рушійною силою, що підштовхує соціальний розвиток в прогресивному напрямку. Будучи причинним, активізуючим чинником прогресу, релігійні відносини визначають його форму чи вид, а саме траєкторію еволюційного розвитку людської спільноти з сакралізованим агентом дії.

В.Личкова* (Чернігів, Україна)

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ВИЯВ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ РЕЛІГІЙНОЇ СВОБОДИ

Історія сакрального мистецтва засвідчує, як правило, конфесійну приналежність релігійної образотворчості, її орієнтацію на певний церковно-естетичний канон. Наприклад, розуміючи “храмове дійство” як “синтез мистецтв”, о. Павло Флоренський створив учення про храмову “чистоту” ікони, її “включеність” у православний контекст богослужіння, зв'язок з іконописними традиціями Візантії, Київської Русі, східного християнства взагалі. Папа Римський Іван-Павло II у листі “До митців” спирається на традиційне католицьке розуміння Митця як образ Бога-Творця, вказує на плодотворний зв'язок між Євангелією і мистецтвом, на взаємозалежність Церкви і мистецької краси. Свого листа він присвячує усім, хто з пристрасною жертівністю шукає нового

* Завідувач кафедри культури Чернігівського педуніверситету, д.філос.н.

“богоявлення” краси, щоб подарувати його світові своїм мистецьким творінням. З позицій культу Богородиці він закликає: “І нехай Пречиста Діва Марія, “найпрекрасніша”, вас супроводжує, Богоматір, яку у своїх творах змалювали численні митці, яку славетний Данте споглядає у сьайві Раю — “Краса, й на неї радо всі святі дивились” [Лист Папи Івана-Павла II “До митців” //Поступ.—Львів.—№90.—1999. — С. 10].

Сучасне українське сакральне мистецтво, продовжуючи лінію “двовір’я” в історії духовної культури України, стає багатовекторним, відтворюючи, фактично, поліконфесійність і релігійну свободу національних митців. Зокрема, художня образотворчість митців Чернігівщини виявляє особливу, “дивовижну” метафізику Сіверського краю, пов’язану з язичницьким слов’янським пантеїзмом, з візантійським стилем православних храмів, з християнською аскетикою Антонія Печерського, з бароковим універсалізмом Лазаря Барановича, з духовною енергетикою святого Феодосія, з напівмістичним символізмом Михайла Жука, з відчуттям “зачарованості” придеснянського краю Олександра Довженка. Образи сакрального змісту вельми пантеїстичні та космологічні. Адже саме естетика сіверянської природи, історії та духовності насичена енергетикою антропокосмічних взаємодій, а точніше, синергетикою, де зливаються людські та вселюдські, земні та небесні енергії. Відтак гео-, етно- та культурно-графічно художня синергетика і художня релігія України має свій слов’янський “дім, поле, храм” на кучеряво-закруглених просторах між Десною і Дніпром, Сожем, Прип’яттю і Сновом. Перш за все це найдавніші, язичницькі, екофільні уявлення про дивовижність світу, природи, людського і понадлюдського буття.

В українській етнокультурній і релігійній ментальності є багато понять, пов’язаних із “дивом”. З давніх-давен широко відомі такі світоглядно-міфологічні й естетичні уявлення, як “диво-світ”, “диво-цвіт”, “диво-слово”, тощо. Естетика дивовижності, зачарованості, казковості стали невід’ємною частиною і українського фольклору, і українського академічного мистецтва та літератури. Від зображення одухотвореної природи у “Слові про Ігорів похід” і “Зачарованої Десни” Олександра Довженка до містичних сцен життя у Миколи Гоголя, Михайла Булгакова і Юрія Андруховича простягаються обрії “дыва” у релігійному світогляді й образній системі українства.

Невипадково саме художня традиція “чудного а містеріального” набула свого національно довершеного вигляду в стилістиці українського бароко. Втаємниченість і пишність почуття, здивування й замилювання світом органічно поєдналися з європейськими художніми формами на засадах синтезу народної естетики, візантійського стилю, барокової ідеології та образності. Цьому сприяв кордоцентризм та панестетизм “української душі”, її надзвичайна поетична чутливість, ліризм, романтична спрямованість до “чуда”, очікування справдженої мрії.

З іншого боку, українська етнокультурна ментальність напрочуд екофільна. Любов до природи, шанування Матінки-Землі з часів Трипільської культури визначали землеробський, селянський стрижень світогляду нашого народу, який, як Антей, завжди був пов’язаним з ґрунтом, з докільям, з природним середовищем. Навіть філософія інколи набувала “хутірського” характеру, як то було у Пантелеймона Куліша. А мистецтво постійно зверталося до образу “Землі”, як у Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Олександра Довженка. Українські авангардисти створюють згодом неологізм “лугосаду”. Відтак природа для українства завжди *оброблена* — чи то працею, чи то піснею. Вона уквітчана, поетизована, тобто стає садом, в якому і відбувається етнонаціональна ідентифікація.

У такому розумінні “сад” збігається з “Культурою”, як “другою природою” — облаштованою людиною, рукотворною. Мрія кожного українця — жити в Саду, що відтворилося не лише в численних казках і піснях, але й в історичному побутуванні, повсякденній життєвій реальності нашого народу. Звідси походить і глибока релігійність “української душі”, її дійсно природна налаштованість на вищі сакральні вартості. Язичницький пантеїзм наших слов’янських пращурів органічно з’єднався з християнським уявленням про рай як Едемський сад, про “сад душі” як спогад і мрію про вічний вирій.

Архетип “Саду” є спільним для України і всієї культурної Європи. Наприклад,

ренесансний живопис у сцені “Благовісту” часто використовував мотив “зачиненого саду” (*hortus conclusus*), як символу цнотливості Матері Божої Марії. “Садом божественних пісень” назвав свою збірку віршів на біблійні сюжети Григорій Сковорода. Образи саду, садово-паркового мистецтва надихали барокових і класицистських поетів, мистців, архітекторів. Ідеї “регулярного саду” й (російською мовою) “сада расходящихся тропок” перейшли від класицизму до авангардизму й постмодернізму. “Садівниками світу” називають сьогодні людей майбутнього сучасні західні інтелектуали.

Отже, “дивосад” — це глибинний архетипний образ української культурної ментальності, яка має духовне коріння в етнонаціональній та європейській традиції, у фольклорі та релігії, в мистецтві та екологічній свідомості. Він поєднує в собі уявлення про природу і культуру, життя і казку, історію і майбуття.

Закон спадковості сакральних архетипів в еволюції декоративних жанрів наочно простежуються у творчості всього роду Саєнків. Від знаного діда Олександра, через його доньку Ніну, до онуки Лесі б’є неперестанний алгоритм української духовності і декоративності, невгамонно пульсує сонячним сяйвом інкрустація соломкою, світиться завітчаною веселкою гобеленова нитка. Всі три гілки мистецького роду, три шляхи одної мистецької долі доповнюють і підтримують один одного, як ті “троїсті музики” на веселому святі, що відлунює музикою і чарує око мереживом танців.

Це і є свято української образотворчості, де постійно генерується і відтворюється наш народний *sacrum* — особливе *метарелігійне світовідношення* нашого народу, яке можна б назвати СВЯТО-відношенням. Мається на увазі сакральне ставлення до природи, землі, історії, праці, одухотворене сприйняття тварин і птахів, рослин і квітів, а головне — людини, в її простій і високій земній вдачі. Народне святовідношення успадковує язичницькі й християнські цінності, поєднуючи святкове і сакральне, екофільне і релігійне, утилітарне й естетичне. Все те є притаманним українській декоративності з архаїчних часів славнозвісного Трипілля, закарбовуючись у гончарстві, килимництві, “полотняному фольклорі”, різьбленні, малярстві тощо [*Личкова В. “Я-птах” (естетика архаїчно-сакрального святовідношення в українському вишивальництві) // Образотворче мистецтво.-К., 1999.-№1-2. С. 48-49*].

Зокрема, у мистецькому святовідношенні родоводу Саєнків на перший план виступає прадідова, правічна мрія про “дивосад”, про “райське” життя у завітчаному красою довкіллі. Про це мріяв ще батько майбутнього художника Феропонт Петрович, який у Борзні на Чернігівщині був учителем і агрономом. Його ідеї повсякденного буття у “квітковому раю”, відкриття сільськогосподарських шкіл вплинули, безперечно, на естетичні, релігійні та екологічні ідеали нащадків. До того ж, і Мотрона Саєнко, матір художника, була давнього козацького роду, з монастирською освітою, що обумовило її високу духовність і шляхетність. Саме такою, у барвистому вишиваному вбранні, в язичницько-пантеїстичному оточенні символічних квітів і дерев, і зобразив свою матір Олександр у 1922 р.

Зверненість “троїстих музик” до народних джерел, використання суто фольклорних, релігійно-міфологічних та історичних сюжетів можна побачити у творчості Ніни Олександрівни Саєнко. Успадковуючи самобутні прийоми свого батька, особливо у техніці інкрустації соломкою та килимарства “українською ниткою”, мисткиня додає свій “голос” у родинний “хорал”. Маючи (як і дід-садівник!) екологічні уподобання і біологічну освіту, поєднавши їх з мистецькою енергетикою родоводу Саєнків, вона створює із соломи і вовни справжні зразки українського декоративізму. Її напів’язичницькі “Купальська ніч”, “Синій птах”, “Орнаментальна квітка” — це майже автентичні етнографічні витвори, які поєднали в собі народне свято-відношення і професійно виважену стилізацію. Є в Ніни Олександрівни і розробка традиційних мотивів “диво-саду” роду Саєнків.

Перш за все, це вітряк, який мисткиня називає “зачарованим”. На триптиху із соломки він стоїть посеред квітучої природи, оздоблений символічним зображенням дарів людської праці. Цей мотив бачимо і в батьківському “Вітряку” (1972 р.), і в панно “Дума про хліб” (1973 р.), в композиційному центрі якого знаходиться дід-вітряк із пшениці, що символізує багатий врожай.

По-друге, лейтмотивним у всіх Саєнків є стилізовані зображення птахів, квітів, дерев. Вони притаманні художній і релігійній етноментальності українського народу, позначаючи мрію про райське життя, про “диво-сад”. Сакральне розуміння “древа життя” бачимо, зокрема в Олені Саєнко (Майданець). Проте улюблена родинна тема в неї трансформується, проходячи модернізацію з точки зору стилістики і семантичного наповнення. Стилістично міфологічний символ вічності родового буття приймає умовні форми, перетворюючись у знак, позначку світоглядних сенсів, у “фасцинацію”. Семантично це означає розширення значення від архаїки “древа життя” до його змістовного наповнення сучасними, а надто футуристичними сенсами. Лесине “древо життя” стає лейтмотивом “Слов’янських мотивів”, домінує в “Присвяті Олександрові Саєнку”.

Семіотика, тобто знакова сфера лесиних образів імпонує поєднанням традиційного і модерного в родоводі Саєнків. Олена Майданець створює фактично нову декоративну знакову систему, переносючи сучасну художню мову на гобелени, килими, матерію і навіть... писанки. Художні прийоми народного мистецтва, творчі “техніки” уславленого свого діда онука доповнює досягненнями українського авангарду, сучасними візуальними схемами. На наших очах створюється нетрадиційна орнаментика, яка все ж таки має етнонаціональний колорит, відтворюючи світоглядні, релігійні і художні коди українського декоративно-ужиткового мистецтва.

З інших наших сучасників одним з перших відтворив найдавніші слов’янські ейдоси і релігійні архетипи української етноментальності художник Віталій Лук’янець. Народжений на Чернігівщині, попри московське зовнішнє життя, він до останніх днів перебував у сакральному хронотопі свого дитинства – у “Світло-ярі”. Його візія космічних аналогій поміж англійським Стоунхенджем і сіверянськими Радулем та Радичевим відбилася у живописних образах “Річка мого дитинства”, “Красуня Десна”, “Древній Чернігів”, “Дорога на Любеч”, у графічних роботах “Чернігів”, “П’ятницька церква”, “Радуль”. Художника приваблює і космогонічна тема (“Світостворення”), і історичний портрет (“Княжна Ольга”), і сюжети народних казок, з яких він вловлював енергоінформаційні, антропокосмічні архетипи давньослов’янського культурного світу.

Під кінець земного шляху Віталій Лук’янець звернувся до теми старообрядництва, український топос якого, мабуть, не випадково знаходиться в районі Любеча-Радуля. В стародавніх традиціях православ’я, в народному двовір’ї він вбачав найдавніші впливи аріяньської духовної енергетики, трансформовані інформаційно-символічні потенціали, що прийшли на праслов’янську Сіверщину через індійців, іранців, кельтів, антів та інших індоевропейців. Від кольорової символіки “північної землі”, що позначалась в арійців чорним кольором, виводив не тільки географічну назву Чернігова, але й його енергетичну потужність, яка увібрала до себе, як та “чорна дірка”, різноманітні культурні, в т.ч. і космічні еманції. Так Чернігівщина стає “світлояром”, українською “чакрою”, де відбуваються енерго-інформаційні комунікації етнічної субкультури Полісся із суперетнічною метакультурою православного мегасвіту.

Мотиви поєднання регіонального та універсального, язичницького та християнського притаманні і творчості молодого графіка Марини Кондратенко. Маючи генетичні коріння у старому чернігівському роді, вона глибинно відчуває релігійні архетипи української етноментальності. В її роботах є місце і чернігівським історичним легендам, і православно-церковним сюжетам, і напівміфологічним образам епохи Гетьманщини. Недарма з таким натхненням вона ілюструє дитячі книжки та часописи.

З народно-міфологічної, “казково-зачарованої” свідомості з’являються алегоричні образи в акварелях “Десна і Дніпро”, “Княжна Чорна”, “Золото Полуботка”. Проживши дитинство біля славнозвісної П’ятницької церкви, Марина на все життя закарбувала в собі сакральну ауру того архітвору, який став майже “логотипом” міста Чернігова. Енергоінформаційне, духовно-сакральне поле православ’я висвітлюється не лише в зображеннях візуалізованої душі архітектурної Параскеви П’ятниці, але й в роботах “Хрещення чернігівців у 989 році у Святому озері”, “З’явлення Єлецької Богородиці”, “Янгол-охоронець”. Але і в “православній” серії є сліди язичницької енергетики та антропокосмічної синергетики. Адже традиційна релігійна амбівалентність, феномен

двовір'я в колективному позасвідомому давніх слов'ян підсилюється географією українських “поліщуків”. З давніх-давен живучи в “чорнобильському трикутнику”, в районах межиріччя, старих лісів і болот, жителі Полісся вже природою були “ізолювані” від цивілізаційних контактів, зберігаючи свою прадавню, “стоунхенджівську” язичницьку віру. Сучасні етнографи відзначають тут тривале побутування численних дохристиянських обрядів, зокрема, обрядодійств “водіння куста”, “проводи русалок”, зв'язаних з ідеєю шанування батьків, культом предків [Скрипник Г. *Утвердження української державності і екологія національної культури // Народна творчість і етнографія.*—К., 1996.—№4. С. 4, 9].

І сьогодні, коли чорнобильська катастрофа негативно вплинула і на духовну енергетику Полісся, знищуючи “екологію” та “інформатику” етнічної субкультури, художнє втілення давніх релігійних архетипів протистоїть сучасній енергоінформаційній ентропії.

Сакральна естетика “зачарованої” Десни породжує сьогоднішній романтизм, символізм, “дивовижність” образів чернігівських художників, які знаходяться в пошуку нових виражальних форм, зберігаючи внутрішній зв'язок з традиціями народного і релігійного мистецтва, художнього стилю Київської Русі, козацького бароко, вітчизняного авангарду.

Невипадково ХХІ ст. в художньому житті Чернігова ознаменувався відкриттям культурно-мистецького центру “Пласт-Арт”, а саме, виставкою-містерією “Шлях до Благодаті”. Друге народження першої в місті галереї сучасного мистецтва припало на сакральний час (різдвяні свята) і сакральне місце (древній Вал-Дитинець).

Виставка представляла твори сучасного українського образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура) на сакральні теми. Жанр містерії, як релігійної вистави, був обраний з огляду на святковість події і святість тематики, на відновлення барокового духу традиційного українського вертепу під час святкування Різдва. Глядачу пропонувалося пережити естетично-ігрову форму сучасного метарелігійного досвіду через містеріальний синтез художнього і сакрального святовідношення. Всі твори так чи так розкривали Sacrum — священне, освячене, сферу виявлення абсолютних цінностей Духу і Благодаті. Організатори виставки сподівалися на те, що синтез осягання сакрального є можливим у спогляданні, переживанні й медитації перед образами, навіяними історією християнства, національної ідентифікації українського народу. Адже трагічна історія України теж набуває сакрального характеру і закликає до очищення, зокрема у формах естетичного катарсису.

Образи, представлені на виставці-містерії, викликали відчуття сакральності історичного та есхатологічного часу, реактуалізували вічні теми християнського мистецтва і моралі. Традиційні вітчизняні ідеї святості (“Печерський патерик”), “закона й благодаті” (митрополіт Іларіон) виявилися через образи Старого і Нового Завіту, через живописні, графічні, пластичні іпостасі української релігійної душі.

Естетична концепція виставки передбачала цілісну експозицію різноманітних творів стилістично розмаїтих українських митців на ґрунті їх ідейно-образного гуртування в єдиний мета-образ духовного руху. Треба було “зняти” перцептивні кордони між реалізмом і символізмом, фігуративністю та абстракцією.

Враховуючи складність експозиції та її сприйняття, візуальний ряд виставки-містерії був побудований на ідеї релігійно-естетичного руху від реалізму до символізму, і тематично - від стражденного “Несіння хреста” до чистих образних “архетипів”. Цей рух відтворювався подвійною містеріальною ходою виставковою залом за коловоротом: “за сонцем” і “проти сонця”, тобто від “Землі” до “Неба” і зворотньо.

З одного боку, глядачу пропонувався образно-естетичний шлях духовного платонівського сходження до вищих сакральних цінностей. “Сходи краси” починалися з реальної “фігуративної” образності і підіймалися через алегорію, метафору, символ до пластичної ідеї sacrum’у в його абстрактних, “нон-фігуративних” вимірах. Не описуючи всіх “сходинок” цього висхідного шляху, зупинимось на основних образних акцентах, візуальних “актах” виставки-містерії.

Експозиційний “куточок О.Кулакова” розпочинав хресний хід двома картинами

молодого київського митця: “Несення хреста” і “Моління про чашу”. Суворий трагізм Христової і загальнолюдської долі влучно доповнювався символічним розп’яттям українця в ”Чорному ріллі” скульптора О.Михайлицького.

Тематично й стилістично наступну експозиційну стіну із канонічною Орантою посередині (картина “Мудрість храмів” І.Пилипенка) обрамляли незвичайні образи Феодосія Гуменюка. Це “Чумацька доля” і “Моїм землякам”. Відомий український художник, керівник майстерні історичного живопису Національної Академії Мистецтв Ф.Гуменюк звернувся до маловідомих фактів історії вітчизняної культури. На основі музейних експонатів і народних переказів він відтворив неканонічні чумацькі ікони, зроблені з риби, як давнього символу Христа.

У час нещодавній, трагічний своїм безвір’ям, ведуть експресивні образи А.Гайдамаки - ”Хрещення” і “Політ”. Невипадково б’ють на сполох дзвони Володимира Подлевського, лунає вічна музика небесних сфер і з’являються янголи-провідники до нової реальності чи понад-реальності духовного буття.

Центральна стіна експозиції мала “олтарний”, іконописний характер. Композиційно вона об’єднувалась пластичним образом Богородиці Оранти з янголами (скульптор Ю.Сінкевич), який органічно увібрив до себе і особливості народного “двовір’я”, і богородичний архетип релігійної естетики. По обидва боки від Оранти, майже симетрично, розташовувались стилізовані під іконопис твори Л.Берната та Н.Папірної на біблійні та апокрифічні сюжети. Богородичний мотив так само симетрично-гармонійно був підсилений “нон-фігуративними” образами Є.Кріпа, в яких зразу відчувався скорботний силует Божої Матері і настрої релігійно-естетичної містерії. До речі, напівмістичність і сакральне таїнство Слова як образу відчувалось і в графічних текстах-лабіринтах К.Гжегоцької. Після містеріального шляху скорботи і очищення, медитативного споглядання богородичного “іконостасу”, після таємних лабіринтів життєвої долі й духовних пошуків глядач опинявся перед картинами Т.Дєдової. І це було як раптове “кольорове сновидіння”, живописно-радісний спалах звільнення від гріховності на шляху до Благодаті. Відчуття ейдетичного “неоплатонізму” яскравої колористики підкреслювалось пластичними формами В.Дубового (“Янгол”) та І.Гречаника (“Янгол”).

І, нарешті, — не “стіна Плачу”, як в Єрусалимі, - а стіна “чистої Духовності”, яка сформувалася майже монохромними абстракціями. Нон-фігуративний відеоряд центрується хрестоподібно розміщеним тетраптихом Є.Кріпа “Архетипи I, II, III, IV”. Його “чисті”, суто кольорові сенси доповнюються вчуванням у символіку безбарвної, але химерно-вигадливої графічності В.Денбновецької та Б.Єгіазаряна.

Знаменно, що “перше коло” експозиційного руху завершувалось білокольоровою плямою картини “Початок”. Глядачу немов пропонувалось досягнути містичну єдність кінця і початку, знову стати на “шлях життя”, як це підказувала ще одна робота Б.Єгіазаряна, вміщена майже напроти входу. Перспектива, лабіринт, коловорот — все є на цьому шляху.

Відтак, з іншого боку, зворотній хід виставковою залю “Пласт-Арту” продовжував переживання низхідного руху від Абсолюту до речевості. Відчувалося, що повнота Духу призводить до його еманції у світлоносній субстанції краси, яка, немов Благодать, розливається по сакральних образах виставки-містерії. Благодатна єдність Істини, Добра і Краси витікала на глядачів спадними хвилями *sacrum*’у в його духовно-ієрархічних образних формах [Личковах В. Друге народження “Пласт-Арту”: (Виставка-містерія “Шлях до Благодаті”) // Дивосад: Чернігівський культурологічний журнал.- 2001.-№2. С. 27-28].

Отже, сакральні образи в сучасному українському мистецтві засвідчують, що процеси етнокультурної ідентифікації відбуваються в умовах становлення релігійної (конфесійної і позаконфесійної) свободи, коли митці утверджують вищу Красу через Образ, що втілює в собі свободу Віри в її етнокультурних вимірах.