МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОДРЕХІВСЬКИЙ РОМАН ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 745.51: 008 (477.83/.86) “18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ

МИСТЕЦТВО РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ В ГАЛИЧИНІ ЯК ФЕНОМЕН САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (XIX – ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

Дисертпція містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Р. В. Одрехівський**

Науковий консультант – **Школьна Ольга Володимирівна,** доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Одрехівський Р. В. Мистецтво різьблення по дереву в Галичині як феномен сакральної культури України (XIX – перша третина XX століття). – Кліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2017.

У дисертації проаналізована історія та художні особливості різьблення по дереву культових предметів богослужбового вжитку в інтер'єрах церков у Галичині. Першоджерелом праці є матеріали, зібрані автором безпосередньо у інтер'єрах галицьких церков. Цей польовий матеріал доповнено експонатами із фондів музеїв та приватних колекцій, із церковних та приватних архівів.

На цій унікальній для культурології базі вперше в українському мистецтвознавстві простежено еволюційний процес розвитку мистецтва різьблення у системі історизму та неостилів, а також розглянуто взаємозв'язок орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва із історією та художніми особливостями мистецтва різьблення в Галичині та інші питання. Більшість аналізованого у дисертації матеріалу вводиться у науковий оборот вперше.

Історіографічний огляд літератури столітнього періоду свідчить, що за цей період в українських наукових працях не з'явилось жодної комплексної праці з дослідження художнього різьблення по дереву в Галичині XIX – першої третини XX століть як феномену сакральної культури України. У радянський період цьому питанню майже зовсім не приділялося уваги.

Зрушення у вивченні цієї проблеми розпочалися щойно у 90-х роках ХХ і на початку ХХІ ст.

В історичному плані мистецтво різьблення по дереву в Галичині сягає корінням у глибину тисячоліть. Ще у давньоруських часописах зафіксовано застосування дерева як матеріалу для виготовлення предметів дохристиянського сакрального культу – язичницьких ідолів. Праці істориків (М. Грушевський та ін.) також переконливо доводять традиційність обробки дерева на території України з прадавніх часів. У дисертації стверджується, що основою успішного розвитку художнього різьблення в Галичині ХІХ – першої третини ХХ століть були багатовікові традиції християнської сакральної культури.

У роботі на конкретному фактологічному матеріалі показано як на протязі ХІХ століття у мистецтві різьблення по дереву в Галичині панували тенденції наслідування культурно-історичних стилів. Це було пов’язано у першу чергу із зменшенням впливу українського народного мистецтва на розвиток мистецтва різьблення у порівнянні із попереднім ХVIII століттям. Однак в силу певних соціально-економічних, політичних, а також культурних змін в житті суспільства на території Австрійської імперії вплив українського народного мистецтва став знову відчутний на межі ХІХ–ХХ століть.

Розвиток мистецтва різьблення регіону в кінці ХІХ – першій третині ХХ століть в дисертації розглядається у двох напрямах: 1) відображення історичних стилів; 2) відтворення орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. У дослідженні показано особливості національного відродження в українському мистецтві на межі ХІХ–ХХ ст. Важливе значення відігравало звернення галицьких майстрів мистецтва різьблення по дереву до механізму синтезу впливу різних видів художньої діяльності українського народу на церковне різьблення. Зокрема, про це свідчать використання творчої спадщини майстрів Середньовіччя та ренесансної художньої обробки металу. Важливу роль у збереженні

національних традицій відіграє також синтез мотивів вишивки та різьблення, що підкреслює зв'язок національної ідентичністі різьбленням із відтворенням історичних стилів, – як у оформленні іконостаса у церкві Покрови Пресвятої Богородиці (1868) із с. Ялинкуватого Сколівського району Львівської обл. та низки інших.

Даним дослідженням заповнено прогалину у питанні комплексного дослідження різьбленого декору предметів церковного інтер'єру охопленого часового періоду. Зокрема, автором розроблена типологія дерев'яних предметів церковного призначення, прикрашених різьбою, а також створена класифікація різьбленого декору на культових предметах. Встановлено, що різьблений декор займав важливе місце у декорі цих артефактів сакральної культури України. Закономірність формування образних систем різьбленого декору пов'язана з релігійним культом, еволюцією форм і способом культурної діяльності українського народу.

Важливе місце у сакральній культурі займає хрест. У дослідженні розглянуто не тільки літургійне значення хреста, але і його декоративне оздоблення різьбленням, оскільки це відігравало важливу естетичну роль у формуванні образних систем у духовному житті віруючих.

Внаслідок опрацювання приватних та церковних архівів та обстеження творів безпосередньо на об'єктах встановлено авторство низки сакральних артефактів. Зокрема, це різьбярі М. Мацієвський, В. Турчиняк, Є. Дзиндра та ін. Проаналізовано творчі долі та художній спадок цих та інших визначних митців, творців церковного різьблення в Галичині, досліджено їхній внесок в українську культуру, введено в науковий обіг нові імена майстрів. Згодом майстри творчо продовжували та застосовували у художньому процесі, з одного боку, традиції наслідування культурно-історичних стилів (М. Мацієвський та ін.), з іншого – орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва (В. Турчиняк та ін.).

Світоглядні засади в художній творчості майстрів культового різьблення регіону будувались на давніх культурних традиціях Галичини.

Християнство, яке прийшло на зміну язичництву, застало на українських землях цілу ієрархію власних волхвів та дохристиянських мистецьких традицій різьблення. Сакрально-релігійна культура галичан як і українців в цілому ґрунтувалась на основі слов'янських міфів та власних прадавніх мистецьких традиціях.

Багато мотивів мистецтва різьблення має прадавню історію, закорінену в праукраїнській культурі. Доведено, що іконографічний репертуар художнього різьблення, як і малярства, відігравав в історії сакральної культури важливе релігійно-естетичне, інформаційне і пізнавальне значення. Деякі орнаментальні мотиви походять ще з палеоліту (ромб, ялинковий мотив та ін.). Також виведено ґенезу багатьох орнаментальних мотивів, які згодом стали християнськими (пальмета, хрест, риба, голуб тощо). На основі проаналізованих матеріалів показано семіотичне та сюжетне різноманіття сакрального простору храму. Протягом часу знакове вираження релігійної символіки змінюється. В часи Київської Русі у сакральному мистецтві зустрічаємо низку символічних зображень християнської релігії, як, наприклад, мотив риби. Згодом, у наступних століттях сакральний символ риби в українському мистецтві не був таким поширеним, зате як ідеограма Св. Духа траплявся мотив голуба, який замінив мотив риби у цьому значенні. Наприклад, голуб як символ Святого Духа зображений над водою, зображений, наприклад, на багатьох різьблених дерев'яних хрестах. Однак ці відомі символи не були такими популярними у сакральному різьбленні XVIII–XX ст., як найбільш поширені основні символи Пресвятої Євхаристії: чаша, виноград та хліб. Саме ці специфічні для східного християнського обряду зображення, зокрема на царських вратах, підкреслювали етнонаціональні особливості церковного богослужіння, сприяли збереженню естетичної специфіки української сакральної культури.

Дослідження мистецтва культового різьблення як феномену сакральної культури України показало його видатну роль в утвердженні християнської духовності українців досліджуваного регіону.

Ключові слова: мистецтво різьблення, Галичина, Україна, XIX – перша третина XX століття, сакральна культура.

SUMMARY

Odrekhivsky R. The Art of Wood Carving in Galicia as a Phenomenon of Ukrainian Sacral Culture of the 19th and the first third of the 20th cc. – Qualification scholarly work on the rights of a manuscript.

Thesis for the habilitation of the degree of Doctor of Arts according to the speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture. – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. – Kyiv, 2017.

The dissertation casts light on the history and principal artistic peculiarities of carved wooden objects used in religious worship in interiors of temples in Galicia. The sources for the research comprised materials, collected by the author directly in the interiors of Galician churches. The field studies are supplemented with the exhibits from the museum funds and private collections, as well as from church and private archives.

Having an extraordinary potential for cultural studies, this unique database was used for the first time in Ukrainian art studies to track the evolutionary process of development of wood-carving art within the framework of historicism and neo-style. The study displays some interrelations of ornamental compositional systems of traditional folk art with decorative carving of temple interiors in Galicia. Most of the materials presented in the thesis are introduced into the scholarly circulation for the first time.

The historiographical review of the references representing the whole century testify to the fact that no complex research centering on the artistic wood-carving in Galicia from the 19th till the early 20th cc., and positing it as a phenomenon of Ukrainian sacral culture, has been conducted until now. In the Soviet period this problem was hardly ever addressed. The shift towards studying this aspect took place at the beginning of the 1990s.

From the historical perspective, the art of wood-carving in Galicia has a millennium origin. Old Rus' journals register the application of wood as a material to produce the objects of pre-Christian sacral cult, i.e. pagan idols. The works by prominent historians, among them – the studies by M. Hrushevskyi, convince us about the traditional woodworking on the territory of Ukraine since ancient times. The thesis also claims that the basis of successful development of artistic wood-carving in Galicia in the period of 19th and early 20th cc. constituted centuries-long traditions of Christian sacral culture.

Based on the elaborate database, the research outlines how the tendencies of cultural historical styles were followed in wood carving art during the 19th c. in Galicia. It was primarily connected with the decrease in the influence of Ukrainian folk art on wood carving as compared to the 18th c. However, due to some social, economic and political reasons, as well as cultural changes in the life of communities on the territory of the Austrian empire, the impact of Ukrainian folk art became visible on the turn of 19th and 20th cc.

The development of artistic wood-carving in the late 19th and early 20th cc. is analyzed in the thesis in two perspectives: (1) through the reproduction of historical styles; (2) through the reproduction of ornamental-compositional structures of traditional folk art. The research revealed the features of national renaissance in the Ukrainian art at the turn of 19th and 20th centuries. An important role was played by the initiative of Galician masters of wood-carving to adopt the synthesis mechanism, i.e. the combination of influences of different types of Ukrainian artistic style in wood carving for churches. It can be proved on the basis of the legacy by the Middle Age masters and artistic metal processing of the renaissance epoch.

The synthesis of the motives of embroidering and wood-carving had an essential role in the preservation of national traditions, since it emphasizes the link of national identity of wood-carving with the reproduction of historical styles: in the decoration of the iconostasis in the church of the Protection of the Holy Mother of God (1868) in the village of Yablynkuvate of Skole district in Lviv region etc.

The present research fills the so-called gap in providing a complex, multi-sided research on wood-carved church interiors of the mentioned period. The thesis puts forward the typology and classification of carved decorations. It is set that the carved décor plays a significant role in the décor of these elements of sacral culture. The regularities of forming the imagery system of wood carving is connected with the religious cult, evolution of form and the manner of cultural activities of Ukrainian people.

A cross has an important place in the sacral culture. The research deals not only with the liturgical meaning of the cross, but also with the decorative wood-carving, since it played an aesthetical role in forming the image systems in the spiritual life of Ukrainians.

Having covered the private and church archives, and examined the works directly in their location, the authorship has been attributed to a series of sacral plots in Galician carving. These would include the carved works by M. Matsievskyi, V. Turchyniak, Ye. Dzyndra et al. Their legacy and artistic profiles have been studied, as well it concerns the other names of prominent authors of church wood-carving in Galicia. It enabled to bring to the fore new names of masters who have enriched the Ukrainian culture. It is notable that later the masters followed and applied, on the one hand, the traditions of historical-cultural styles (M. Matsievskyi), while, on the other hand, ornamental-compositional structures of traditional folk art (V. Turchyniak).

The worldview principles of artistic style among the masters of cult woodcarving in the region were built on ancient cultural traditions of Galicia. Christianity, which came after paganism, met on the Ukrainian land a whole hierarchy of wise men and pre-Christian artistic traditions of wood-carving. Sacral-religious culture of Galicians, as the entire Ukrainians, was based on Slavic myths and local ancient artistic traditions.

Multifold motives of wood-carving have a long history, stemming in Old Ukrainian culture. It is shown that iconographic repertoire of artistic woodcarving, which concerns the painting as well, had a tremendous religious-aesthetic,

informative and educational function. Some ornamental motives originate from the Paleolithic era (forms of diamond, spruce tree motive etc). The genesis of many ornamental motives were tracked which later became the Christian ones (palmate, cross, fish, dove etc). The analyzed materials manifested the semiotic and plot versatility of sacral spaces in the temples. The expression of religious symbols changes over time. In the times of Kyivan Rus' the sacral art embodies a series of symbolic depictions typical of the Christianity, for instance – the fish. Later on, in the following centuries the sacred symbol of fish was not so widespread in the Ukrainian art, yet the ideogram of the Holy Spirit was visualized through the motive of dove, which changed the motive of fish in that aspect. For example, the dove as a symbol of the Holy Spirit is depicted above water, which is also present on many carved crosses. However, these symbols were not common in the sacral woodcarving in 18th and 20th cc., instead the main symbols of the Eucharist – the cup, grape and bread – were widespread. Particularly these images, specific to the Eastern Christian ritual and often displayed on the royal gates, underlined the ethnic and national features of church worship, as well as contributed to the preservation of aesthetic specificity of Ukrainian sacral culture.

The research on the art of cult carving as a phenomenon of Ukrainian sacred culture revealed its remarkable role in asserting the Christianity among Ukrainians of this region.

Key words: art of carving, Galicia, Ukraine, 19th – the first third of 20th centuries, sacral culture.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичинії XIX – першої половини XX століть: історія та художні особливості / Роман Одрехівський. – Львів : Афіша, 2006. – 288с., іл.

2. Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини / Роман Одрехівський. – Львів : Сполом, 1998. – 262 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

3. Одрехівський Р. Брусно – осередок каменярства (До питання дослідження каменярства Розточчя) / Роман Одрехівський // Мистецтвознавство'2000. – Львів, 2001. – С. 53–64.

4. Одрехівський Р. Генезис орнаментальних мотивів сакральної різьби по дереву в Галичині у XIX – початку XX ст. / Роман Одрехівський // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2003. – Вип. 14. – С. 159–174.

5. Одрехівський Р. В. Гуцульська плоскорізьба в інтер'єрах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. – № 3. – С. 60–64.

6. Одрехівський Р. В. Давні християнські символічні елементи у декоративній різьбі інтер'єрів церков в Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2010. – № 4. – С. 130–132.

7. Одрехівський Р. В. Декоративна різьба кіотів в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 5– С. 72–75.

8. Одрехівський Р. В. Запрестольні крісла в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. В. Одрехівський // Вісник

Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 4 – С. 17–21.

9. Одрехівський Р. В. Зображення символів Пресвятої Євхаристії у різьбленому декорі царських врат в іконостасах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 1. – С. 181–186.

10. Одрехівський Р. В. Зображення винограду у декоративній різьбі царських врат з Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2005. – № 7. – С. 17–22.

11. Одрехівський Р. В. Історизм та неостилі у сакральній різьбі у Галичині / Р. В. Одрехівський // Питання культурології : збірн. наук. праць. – – Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. Вип. 20. – С. 263–267.

12. Одрехівський Р. В. Історичні та економічні умови розвитку сакральної різьби у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: «Мистецтвознавство». – 2004. – Вип. 11 – С. 87–91.

13. Одрехівський Р. Меморіальна кам’яна пластика Сокальщини кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – 1999. – № 2. – С. 252–255.

14. Одрехівський Р. В. Мотив винограду у декоративній різьбі в інтер’єрах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – Вип. 13. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2005. – С. 85–90.

15. Одрехівський Р. Мотив чаші в сакральній різьбі (На матеріалах мистецтва в Галичині XVIII–XX ст.) / Р. Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 16. – Львів, 2005. – С. 77–82.

16. Одрехівський Р. Напрестольні кивоти у церквах Галичини XIX – першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зощити. – Львів, 2003. – № 5–6. – С. 784–788.

17. Одрехівський Р. Нове про творчість різьбяра Михайла Мацієвського (до питання встановлення авторства творів сакральної різьби по дереву у Північній Лемківщині) / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – Львів, 2000. – № 5. – С. 940–943.

18. Одрехівський Р. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні по дереву в інтер'єрах церков у Галичині початку XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2012. – Вип. 23. – С. 107–114.

19. Одрехівський Р. В. Престоли в інтер'єрах церков у Галичині в XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 8. – С. 77–81.

20. Одрехівський Р. В. Різьблені аналої в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 1. – С. 16–21.

21. Одрехівський Р. В. Різьблені дерев'яні хрести богослужбового призначення XIX – першої половини XX століття з Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 4. – С. 108–112.

22. Одрехівський Р. Різьблені церковні лави в інтер'єрах храмів у Галичині XIX – початку XX століть / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 9. – С. 30–33.

23. Одрехівський Р. В. Солярні знаки у декоративному різьбленні церков в Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 3. – С. 128–130.

24. Одрехівський Р. В. Сюжет Єссеєвого дерева в іконостасній різьбі Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 10. – С. 72–76.

25. Одрехівський Р. Традиції народного мистецтва як основа розвитку сакрального мистецтва в Галичині / Р. Одрехівський // Мистецтвознавство'04. – Львів, 2004. – С. 63–72.

26. Одрехівський Р. В. Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 8. – С. 45–50.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

27. Одрехивский Р. В. Декоративная резьба украинских иконостасов конца XIX – начала XX вв. / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург : С-ПбГУКИ, 2014. – № 1. – С. 159–162.

28. Одрехивский Р. В. Традиционное народное искусство в декоративной резьбе украинских иконостасов / Р. В. Одрехивский // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 7(74). – С. 115–117.

29. Одрехивский Р. В. Особенности декоративной резбы по дереву в украинских церквах конца XIX – начала XX веков / Р. В. Одрехивский // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2013. – Вып. 4. № 7(14). – С. 107–108.

30. Одрехивский Р. В. Символика сюжетов резного декора в церквах Западной Украины / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург : С-ПбГУКИ, 2014. –№ 2. – С. 118–121.

Статті у фахових виданнях України,

включених до міжнародних науково-метричних баз

31. Одрехівський Р. В. Іконостаси в Галичині у XIX – першій половині XX століть: історія та художні особливості / Р В. Одрехівський // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – № 2. – С. 282–290.

32. Одрехівський Р. В. Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини: XIX – перша половина XX століття / Р. В. Одрехівський // Культура і сучасність. Альманах. – 2014. – № 1. – С. 130–135.

33. Одрехівський Р. В Сакральне різьблення по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть як феномен художньої культури України / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2014. – № 2. – С. 83–87.

Публікації в інших періодичних наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

34. Одрехівський Р. В. Василь Чайка з Головська – визначний майстер сакрального мистецтва в Галичині / Р. В. Одрехівський // Дизайн-освіта 2005: тенденції розвитку та інтеграція в європейський освітній простір : збір. матеріал. наук. конф. 20-22 квітня 2005 р. – Харків : ХДАДМ, 2005. – С. 81–83.

35. Одрехівський Р. Гуцульська плоскорізьба у декоративному оформленні церков на Львівщині. / Р. Одрехівський // Праці наукового товариства ім. Шевченка. – Том II. Краєзнавство. – Косів, 2006. – С. 294–297.

36. Одрехівський Р. В. Декоративне різьблення іконостасів у формуванні національної свідомості українців Галичини. // Р. В. Одрехівський, Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Наука, освіта, суспільство: актуальні питання і перспективи розвитку» (Одеса, 29-30 січня 2016), Одеса – 2016. – С 66-69.

37. Одрехівський Р. В. Дисципліна «скульптура» і навчальна підготовка дизайнерів. / Р. Одрехівський // Дизайн–освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. Міжнародна науково-методична конференція (2-4 листопада 2011 р., м. Харків). – Харків, 2011. – С. 58-60.

38. Одрехівський Р. Еклектика в іконостасній різьбі Галичини XIX–початку XX століть / Р. Одрехівський // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Т. CCXLVIII – Львів, 2004. – С. 105–139.

39. Одрехівський Р. Іконостасна різьба в церквах українських сіл Пряшівщини / Р. Одрехівський // Сільський господар. – 1997. – № 2–3. – С. 24–25.

40. Одрехівський Р. Меморіальна різьба по каменю в Галичині кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Будуємо інакше. – Львів, 2000. – № 5. – С. 38–41.

41. Одрехівський Р. Національні особливості різьбленого декору в інтер'єрах церков Галичини / Р. Одрехівський // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Матеріали II Міжнародного конгресу (16-18 жовтня 2013 р., м. Полтава). Книга третя. – Полтава, 2015. – С. 110–112.

42. Одрехівський Р. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні запрестольних крісел та лав у інтер'єрах церков у Галичині / Р. Одрехівський // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28-30 жовтня 2010 р., м. Полтава). Книга друга. – Полтава : Полтавський літератор. – 2012. – С. 50–56.

43. Одрехивский Р. В. Основные тенденции сакральной резьбы по дереву в Галиции в конце 19 – начале 20 веков / Р. В. Одрехивский // Международная заочная научно-практическая конференція «Наука и

образование в XXI веке». – Часть 12. Россия. – Тамбов, 30 сентября 2013 р. – С. 91–92.

44. Одрехівський Р. Особливості творчої манери майстра художньої обробки дерева Василя Турчинюка / Р. Одрехівський // Сільський господар. – 1999. – № 1–2. – С. 26.

45. Одрехівський Р. Престол церкви Святого Онуфрія у Львові / Р. Одрехівський // Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові драганівські читання (8 жовтня 2007 р., м. Львів). — Львів : Місіонер, 2007. – — С. 86–101.

46. Одрехівський Р. Різьба по дереву в художньому оформленні церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Опірець Сколівського району Львівської області / Р. Одрехівський // Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана (21 листопада, 1999р., м. Дрогобич). – Дрогобич, 1999. – С. 87–92.

47. Одрехівський Р. Різьблені процесійні хрести у церквах Галичини XIX – першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Ант. – 2005. – № 13–15. – С. 39–43.

48. Одрехівський Р. Різьблені церковні світильники Галичини (XIX – перша половина XX ст.) / Р. Одрехівський // Ант. – 2003. – № 10–12. – С. 98–103.

49. Одрехівський Р. Ручні дерев’яні хрести Північної Лемківщини кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Читання пам’яті Святослава Гординського. – Львів : Львівська академія мистецтва, 1999. – Вип. 2–3. – С. 141–144.

50. Одрехівський Р. В. Становлення та розвиток сакральної різьби по дереву в інтер’єрах церков Північної Лемківщини. / Р. В. Одрехівський // Український державний лісотехнічний університет. Науковий вісник. Збірник науково-технічних праць. – Львів : Престиж Інформ, 1999. – Вип. 9.3. – С. 94-97.

51. Одрехівський Р. В. Характерні особливості різьбленого декору тетраподів в інтер'єрах церков у Галичині у другій половині XIX – початку XX століть / Р. В. Одрехівський // Дизайн-освіта 2004: теорія, практика та перспективи розвитку: матеріали Всеукр. наук. конф. (22-23 квітня 2004 р., м. Харків) – Харків, 2004. – С. 10–14.

Навчальний посібник

52. Одрехівський Р. Скульптура: [навчальний посібник для студентів спеціальності «дизайн»] / Роман Одрехівський. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 78 с., іл.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ…….21

ВСТУП……...22

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ…….35

1.1. Історіографія проблеми…….35

1.2. Джерельна база дослідження…….51

1.3. Сутність конфесійної структури сакральної культури в Галичині……61

Висновки до розділу 1……...69

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В ГАЛИЧИНІ У XIX – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX СТОЛІТТЯТА ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ……...72

2.1. Розвиток різьблення по дереву у контексті еволюції культурного простору Галичини……72

2.2. Особливості історико-культурного процесу в Галичині та його вплив на розвиток різьблення по дереву в краю……94

2.3. Прояви національної ідеї у розвитку художнього різьблення (період українського культурного відродження в Галичині: кінець XIX – перша третина XX століТЬ)…….....105

Висновки до розділу 2……116

РОЗДІЛ 3

ІКОНОСТАСИ В СИСТЕМІ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ……115

3.1. Наслідування історичних стилів як характерна особливість іконостасного різьблення…….115

3.2. Орнаментально-композиційні структури традиційного народного мистецтва в іконостасному різьбленні Галичини кінця XIX – першої третини XX століття……..166
Висновки до розділу 3…….188
РОЗДІЛ 4
ТИПОЛОГІЯ РІЗЬБЛЕНИХ ВИРОБІВ ЦЕРКОВНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ФЕНОМЕНУ ОРГАНІЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ІНТЕР'ЄРІВ ЦЕРКОВ ГАЛИЧИНИ……192
4.1. Кіоти та напрестольні кивоти у формуванні образних систем сакрального простору храму……..192
4.2. Функціональні площини та доповнюючі предмети богослужбового призначення у формуванні національно-культурних особливостей літургійного середовища українців Галичини.…….250
4.3. Різьблені хрести й фігуративна пластика як відображення сакрально-естетичної культури……296
Висновки до розділу 4…….331
РОЗДІЛ 5
МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТОВОГО РІЗЬБЛЕННЯ ГАЛИЧИНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ……335
5.1. Світоглядні засади в художньої творчості майстрів культового різьблення регіону……...335
5.2. Історико-культурні і семантичні особливості орнаментальних мотивів мистецтва різьблення Галичини…….350
5.3. Семіотичне та сюжетне різноманіття сакрального простору храму…...369
Висновки до розділу 5…….409
ВИСНОВКИ……413
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...421
ПОКАЖЧИК МІСЦЕВОСТЕЙ……..458
ОСОБОВИЙ ПОКАЖЧИК ……462

ДОДАТКИ……..464
ДОДАТОК А……...465
ДОДАТОК Б……...473
ДОДАТОК В……...564
ДОДАТОК Г..…….582

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ІМС – Історичний музей м. Сянока (Республіка Польща)

КМНМГП – Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття

ЛМНАП – Львівський музей народної архітектури та побуту

МНБС – Музей народного будівництва м. Сянока (Республіка Польща)

МЗЛ – Музей-замок в м. Ланьцуті (Республіка Польща)

МПЗ – Музей Перемиської землі (Республіка Польща)

НМЛ – Національний музей у Львові

ОМНС – Окружного музею м. Новий Санч

ВСТУП

Актуальність теми. Різьблення по дереву є невід'ємною складовою українського мистецтва, духовної та художньої культури. На сучасному етапі у мистецтвознавчій науці відбувається усвідомлення необхідності дослідження різьблення як цілісного художньо-культурного феномену України. Незважаючи на те, що у Галичині збереглось багато пам'яток різьблення по дереву, ми не маємо на сьогодні окремої узагальнюючої праці про розвиток різьблення в контексті поступу української сакральної культури періоду XIX – першої третини XX ст.

Високий рівень національної культури значною мірою зумовлений зверненням до призабутих глибинних історико-культурних традицій. Нині в Україні відроджується інтерес до духовних знань та історичних надбань предків. Саме до таких культурно-історичних видів діяльності належить мистецтво різьблення в духовно-релігійному житті українського народу. Особливим регіоном, де різьблення досягало високого рівня, є Галичина. Мистецтво і культура українців цих теренів завжди було особливим, різноплановим і традиційним.

Соціокультурне значення дослідження важливе саме у період кінця XX – початку XXI ст., коли триває масове будівництво нових та реставрація старих храмів. Відкриваються майстерні з виробництва предметів церковного упорядження. Однак ще до сьогодні відчувається брак високохудожніх предметів облаштування церковного інтер'єру, оздоблених різьбленням. Свого часу були перервані притаманні українському різьбярству багатовікові традиції виготовлення цих артефактів, зрештою, втратилось значення

різьблення у духовній культурі не тільки галичан, але усього українського народу. Адже декоративному різьбленню іконостасів, предметів богослужбового вжитку завжди було властиве не тільки специфічне пластичне мовлення, але і власна культурно-мистецька традиція. Тому на сучасному етапі необхідні комплексні емпірико-теоретичні розробки з дослідження сакрального мистецтва, у тому числі і різьблення, та його значення у формуванні образних систем духовного життя українського народу.

У зв'язку із цим постає питання збагачення й оновлення методології та наукового інструментарію у цій царині, що дозволяє по-новому осмислити історію різьблення регіону, звернути увагу на культурологічні аспекти питання, значущість цих проблем для національної мистецької культури тощо.

Однією з головних причин того, що дослідженню мистецтву різьблення не приділялось достатньо уваги є те, що у роки тоталітарного радянського режиму владні структури не сприяли вивченню українського сакрального мистецтва. Після здобуття Україною незалежності у 1991 р. дослідники отримали значно ширші можливості займатися цим питанням. До праць мистецтвознавців першої половини XX ст. М. Драгана, В. Свєнціцької, В. Січинського додались роботи Т. Кара-Васильєвої, М. Станкевича, Н. Урсу, М. Фіголя, Р. Шмагала, О. Ноги та ін. Проте, виявилося, що багато аспектів дослідження культури і мистецтва, зокрема, різьблення регіону XIX – першої третини XX століть були вивчені тенденційно за вимогами радянського часу (процес наслідування історичних стилів, коло сюжетів та тлумачення символіки у різьбленні зазначеного періоду, аналіз різьблених предметів церковного призначення у культурологічному аспекті, творчі долі та художній спадок митців, майстрів різьблення тощо), що потребує нового комплексного вивчення проблеми.

Важливість пропонованої роботи полягає ще й у тому, що в ній опрацьовані матеріали з об'єктів, які не збереглись до наших днів (знищені

пожежами інтер'єр церкви із 1897 р. Преображення Господнього зі с. Хоросно Миколаївського району Львівської обл., інтер'єр церкви із 1805 р. Покрови Пресвятої Богородиці із с. Команча Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща тощо). Окрім пожеж та інших лих, велику шкоду збереженню пам'яток сакрального мистецтва завдали самовільні переробки і ремонти, проведені у храмах Галичини у 80-х – 90-х р. XX ст.

Формулювання наукової проблеми, нове розв'язання якої отримано в дисертації. У дисертації проведено наукове дослідження та здійснено теоретичне розв'язання нової, важливої для подальшого розвитку галузі мистецтвознавства наукової проблеми, яка полягає в тому, що вперше в українському науковому дискурсі охоплено питання розвитку різьблення в контексті еволюції української сакральної культури. На основі особисто зібраного та введеного до наукового обігу дисертантом експедиційного матеріалу, вперше в українській мистецтвознавчій науці проаналізовано розвиток історичних стилів у мистецтві культового різьблення XIX – першої третини XX ст. українських храмів Галичини, розроблено власну типологію різьблених виробів богослужбового вжитку, розкрито специфіку сакральної функції орнаментально-композиційних систем у національній ідентифікації українського народу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Національного лісотехнічного університету України (протокол № 9 від 28 жовтня 2004 р). Обрана проблема також узгоджена з програмою наукових досліджень Львівської національної академії мистецтв та виконувалася в контексті теми «Формування національно-самобутніх особливостей сакрального мистецтва Львівщини» (2006–2008 рр., № держреєстрації 0106U00376). Дисертаційна тема уточнена на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 4 від 29 квітня 2015 р.) і є складовою частиною комплексної теми НАКККіМ «Актуальні проблеми культурології:

теорія та історія культури» (реєстр. № 115U001572).

Мета роботи – висвітлити художні особливості розвитку мистецтва різьблення в Галичині XIX – першої третини XX ст. та визначити його художні особливості як феномену сакральної культури.

На досягнення мети скеровані головні **завдання дослідження***:*

– проаналізувати ступінь наукової розробки проблеми, визначити джерельну базу та методологічні основи дослідження;

– простежити взаємозв'язок соціокультурних процесів у контексті еволюції культурного простору із розвитком мистецтва різьблення Галичини у XIX – першій третині XX ст.;

– виявити стильові пошуки періоду XIX – початку XX ст. як прояв української самобутності у художній сфері;

– розробити типологію різьблених предметів богослужбового призначення у культурологічному аспекті та з'ясувати їхню роль у формуванні національно-культурних особливостей літургійного простору українців Галичини;

– показати світоглядні засади майстрів церковного різьблення у Галичині XIX – першої третини XX ст.;

– встановити авторство низки різьблених творів XIX – першої третини XX ст., увести їх до наукового обігу, а також закцентувати увагу на проблемі збереження, реставрації та ролі сакральних різьблених виробів в українській художній культурі;

– висвітлити сюжетне різноманіття творів обрядового різьблення Галичини у контексті світоглядних засад творчості майстрів різьблення регіону аналізованого часового періоду;

– підготувати теоретичні засади для формулювання конкретних практичних рекомендацій на основі результатів проведеної роботи для сучасних теоретичних і практичних розробок у галузі дослідження значення різьблення у сакральній культурі України, а також діяльності реставраторів у Галичині.

Об'єкт дослідження – сакральна культура України.

Предмет дослідження – мистецтво різьблення по дереву в Галичині XIX – першої третини XX ст. як феномен сакральної культури України.

Хронологічні межі. Дослідження охоплює період XIX – першої третини XX ст. Нижня хронологічна межа датується 1808 р. (відновлення Галицької митрополії). Верхня хронологічна межа торкається 1939 р. (початок Другої світової війни на землях Галичини).

Історична періодизація. Опрацьований матеріал дозволив нам розробити власну історичну періодизацію розвитку мистецтва різьблення Галичини як складової сакральної культури України. Вона охоплює такі основні періоди:

1) Від 1808 р. до середини XIX ст. Історичні та економічні умови не сприяли широкому культурному розвитку українців регіону, був послаблений взаємозв'язок церковного різьблення із національними здобутками попередніх епох.

2) Друга половина XIX ст. – третя чверть XIX ст. Унаслідок економічних змін починається нова доба в житті українців Галичини – піднесення національної свідомості та поступове підвищення життєвого рівня.

3) Кінець XIX – початок XX ст. Апогей у розвитку ремесел, у тому числі, й різьблення по дереву.

4) 20-ті – 30-ті роки XX ст. Період розвитку церковного різьблення на землях Галичини у проміжок між двома світовими війнами (до 1939 р.).

Територіальні межі дослідження охоплюють Галичину – територію, що обіймає південно-західну Україну в сточищі горішнього і середнього Бугу і в більшій частині сточища Сяну. На сьогодні – це Львівська, Івано-Франківська, більша частина Тернопільської області (крім Кременецького і Вишневецького районів), а також південні райони Підкарпатського та Малопольського воєводств Республіки Польща.

Джерельна база дослідження. Джерельну базу сформували матеріали, які зберігаються у фондах бібліотек, музеїв, архівів. Зокрема, Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського, Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, Національної історичної бібліотеки України, Наукової бібліотеки Київського університету імені Тараса Шевченка, Наукової бібліотеки системи центральних державних архівів України та ін. Опрацьовано фонди музеїв в Україні: Львівського музею народної архітектури та побуту (далі – ЛМНАП), Національного музею у Львові (далі – НМЛ), Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (далі – КМНМГП); у Республіці Польща: Історичного музею м. Сянока, (далі – ІМС), Музею народного будівництва м. Сянока (далі – МНБС), Музею-замку в м. Ланьцуті (далі – МЗЛ), Музею Перемиської землі (далі – МПЗ), Окружного музею м. Новий Санч (далі – ОМНС). Використано також матеріали з приватних та церковних архівів, а саме: приватного архіву родини Мацієвських (м. Львів), приватного архіву родини Орисиків (м. Трускавець) тощо.

Методи дослідження ґрунтуються на загальних принципах наукової роботи: системності, достовірності, історизму, логічності**.**

Вибір методів дослідження і специфіка розглянутої джерельної бази були зумовлені проблематикою дисертації. Під час вивчення історичної, краєзнавчої, мистецтвознавчої та культурологічної літератури за темою дослідження ми застосовували загальнонауковий аналітичний метод дослідження. Для аналізу соціально-культурних процесів в Галичині, розвитку різьблення у Галичині XIX – 30-х років XX ст. домінуючими є порівняльно-історичний, культурологічний методи у хронологічному аспекті. Історико-культурний метод залучено для розкриття історичних передумов розвитку мистецтва різьблення по дереву в Галичині.

У роботі використано також мистецтвознавчий та культурологічний підходи із комплексним поєднанням низки інших методів, окрім названих, – формально-хронологічним (для періодизації розвитку мистецтва різьблення),

історико-генезисним (для аналізу ретроспективних аспектів), методи герменевтики та семіотики (для аналізу криптограм й орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва) тощо. Системний метод дослідження обрано для створення достовірної картини еволюції мистецтва різьблення та визначення його місця у сакральній культурі українців Галичини. Комплексний метод – для цілісного аналізу різьблення з огляду на загальнокультурні, економічні процеси, що відбувались у регіоні.

Отже, використання поліметодологічного підходу дало можливість реконструювати реальну картину мистецтва різьблення та акцентувати його значення у сакральній культурі Галичини. Для підведення підсумків у розділах та формулювання висновків дослідження використано метод теоретичного узагальнення. Через недостатнє опрацювання проблем розвитку та термінології сакрального мистецтва деколи доводилося вдаватись до характеристик, властивих суміжним мистецьким сферам (архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн тощо).

Теоретичним підґрунтям дисертаційного дослідження стали фундаментальні роботи з історії України (М. Грушевського, Д. Дорошенка, І. Крип'якевича, О. Субтельного, М. Брайчевського); з питань дослідження української культури, філософії культури (Ю. Афанасьева, С. Безклубенка, В. Бітаєва, В. Личковаха, В. Шейка, Ю. Богуцького, С. Павлюка, В. Чернеця, В. Сіверса); з історії українського сакрального мистецтва (В. Свєнціцької, Т. Кара-Васильєвої, Л. Міляєвої, В. Овсійчука, Д. Степовика, Н. Урсу); з духовно-релігійної культури (Є. Більченко, С. Волкова, Ю. Сабадаш); із взаємозв'язків поміж історичними формами культури та мистецтва (П. Герчанівської, К. Станіславської); історії українського мистецтвознавства та художньої освіти в Україні (М. Криволапова, Р. Шмагала); з історії декоративно-прикладного мистецтва (Є. Антоновича, А. Будзана, Б. Бутника-Сіверського, О. Тищенка); із дослідження різьблення в історії сакрального

мистецтва (М. Драгана, М. Станкевича, М. Моздира); з питань значення орнаментально-композиційних структур у мистецтві (Г. Павлуцького, В. і Д. Щербаківських, О. Боднара, Р. Захарчук-Чугай, М. Селівачова); з архітектурно-культурологічних та мистецтвознавчо-культурологічних проблем (А. Пучкова, О. Тарасенко); із символіки в українській культурі та мистецтві (Н. Жукової, І. Федя); з питань відродження української культури і мистецтва (Т. Мартинюк, Л. Соколюк, О. Ноги); з національних особливостей релігійної свідомості українців (М. Любачівського) та інших авторів.

Наукова новизна результатів дослідження визначається метою дослідження, комплексом поставлених для вирішення дослідницьких завдань, предметом дослідження. Відтак у дисертації:

Уперше із застосуванням комплексу спеціальних наукових методів мистецтвознавства висвітлено художні особливості різьблення в західноукраїнському регіоні (на матеріалах історико-етнографічного ареалу Галичини) як феномену національної й регіональної духовної та матеріальної культури. При цьому здобувачем:

– обґрунтовано авторську періодизацію розвитку історичних стилів у різьбленні Галичини XIX – першої третини XX ст. у загальноукраїнському культурному процесі;

– здійснено типологізацію джерел із дослідження наукової проблеми дисертації, розроблено міждисциплінарний комплекс методів наукового дослідження;

– з’ясовано значення орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва у формуванні національно-культурних особливостей інтер’єрів церков Галичини XIX – першої третини XX ст.;

– доведено історико-культурну тяглість змістовного наповнення символіки орнаментики різьблення в Галичині XIX – першої третини XX ст. та її семантичного значення;

– встановлено синкретичність художнього різьблення по дереву в Галичині XIX – першої третини XX ст. як мистецько-релігійного явища та феномена української сакральної культури;

– осмислено тогочасне церковне різьблення у контексті історико-культурних особливостей, формування, динаміки, еволюції та функціонування культурного простору українців Галичини;

– виявлено тенденції проявів національної ідентичності у розвитку декоративного різьблення у період підйому культурного відродження українців у Галичині кінця XIX – початку XX ст.;

– досліджено світоглядні засади ремесл цього часового періоду в контексті християнського віросповідання українців Галичини.

Уточнено:

– сюжетно-тематичне різноманіття церковного різьблення в Галичині, яке набуло подальшого розвитку у XIX – першій третині XX ст.;

– іконографічні особливості мотивів художнього різьблення Галичини зазначеного періоду;

– авторство окремих творів мистецтва різьблення регіону XIX – першої третини XX ст.

Набули подальшого розвитку:

– художньо-естетичний аналіз творів різьблення Галичини XIX – першої третини XX ст. та його ролі в українському сакральному мистецтві;

– дослідження художнього різьблення Галичини XIX – першої третини XX ст. у контексті ідейних пошуків і стильових напрямів епохи в сакральній культурі;

– відображення особливостей національного відродження в українському мистецтві на межі XIX–XX ст.;

– аналіз давніх тематичних сюжетів, які зображувалися у художньому різьбленні Галичини XIX – першої третини XX ст.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що висновки і окремі положення дисертації можуть бути в

подальшому використані для написання синтетичних праць з історії українського мистецтва, при викладанні курсів з теорії та історії української культури, етики, теологічних дисциплін, а також для наукових розробок у галузі споріднених гуманітарних знань (етнографія, народознавство, філософія, соціологія тощо).

Дослідження мистецтва різьблення регіону має сприяти поступовому відродженню галузі, поновленню спеціалізації у художній освіті. У радянський період була повністю зруйнована і на сьогодні до кінця не відновлена система підготовки фахівців із теорії сакрального мистецтва, різьблення зокрема. Це стосується як середніх та вищих навчальних закладів, так і аналогічних установ при монастирях. Окрім того, дана праця сприятиме конкретизації дослідження за видами сакрального мистецтва, різьблення зокрема, що сприятиме покращенню подальшого розвитку мистецтва різьблення за автентичними зразками, виконаними в Галичині у XIX – першій третині XX ст. та осмислення їх у мистецтвознавчій та культурологічній теорії.

Проблематика дисертації актуалізується ще й сучасною ситуацією у сакральному мистецтві. Процес самовільних перебудувань обрядових комплексів без відповідного нагляду фахівців-культурологів, мистецтвознавців, релігієзнавців продовжується і в наші дні (намісний ярус із царськими та дияконськими вратами церкви Перенесення Мощів Св. Миколи із 1847 р. у с. Старий Кропивник Дрогобицького району Львівської області та інші приклади). Тому матеріали роботи сприятимуть вирішенню конкретних питань, зокрема, підвищенню фаховості реставрації у процесі повних або часткових переробок предметів церковного облаштування в інтер’єрах храмів Галичини.

Основні положення, авторські визначення і рекомендації можуть використовуватися під час проведення робіт із реставрації та консервації пам’яток сакрального мистецтва, у питаннях збереження мистецької

спадщини, а також у творчій діяльності майстрів із виготовлення предметів церковного вжитку.

Матеріали роботи впроваджені автором у навчальний процес Національного лісотехнічного університету України у вигляді лекційного курсу «Синтез дизайну і мистецтва» для студентів спеціальності «Дизайн» освітнього ступеня «Магістр» (8.020210), нормативного курсу «Скульптура» для студентів спеці-альності «Дизайн» того ж навчального закладу освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр» (6.020207), а також у лекційних курсах «Історія мистецтва», «Архітектурна композиція» для студентів спеціальності «Архітектура будівель та споруд» освітнього кваліфікаційного рівня «бакалавр» (06.102.100) Львівського державного аграрного університету.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є самостійно виконаним науковим дослідженням. Найважливіші наукові результати одержані дисертантом особисто. Усі публікації автора за темою дисертації у наукових фахових виданнях України та наукових періодичних виданнях інших держав є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дисертації апробовані в доповідях на наукових форумах, серед яких: наукові конференції професорсько-викладацького складу Національного лісотехнічного університету України (Львів, 1997–2016); четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана (Дрогобич, 1999 р.); «Гуцульщина на рубежі тисячоліть» (Львів, 2001); «Дизайн – освіта 2004: теорія, практика та перспективи розвитку» (Харків, 2004); Всеукраїнська наукова конференція «Символ дерева у світовій культурі та художній творчості» (Львів, 2004); Міжнародна наукова конференція «Дизайн-освіта 2005: тенденції розвитку та інтеграція в європейський освітній простір» (Харків, 2005); Міжнародна наукова конференція із проблем інтеграції зони заповідника Розточчя у систему міжнародного зеленого туризму (смт Івано-Франково, 2006); Міжнародна науково-практична конференція «Становлення та розвиток етнодизайну: Український та європейський досвід (Полтава,

2010); Міжнародна науково–методична конференція «Дизайн – освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція» (Харків, 2011); Міжнародна науково-практична конференція «Наука и образование в XXI веке» (Тамбов, 2013); II міжнародний конгрес «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» (Полтава, 2013); Міжнародна науково-практична конференція «Перспекивы развития науки и образования» (Тамбов, 2014); Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі України XXI століття: формування громадянського суспільства» (Київ, 2014); Міжнародна науково-практична конференція «Современные тенденции в образовании и науке» (Тамбов, 2014); III Міжнародний конгрес з етнодизайну «Етнодизайн у контексті українського національного відродження та євроінтеграції» (Київ, 2015); Обласна науково-практична конференція «Мойсей українського духа», присвячена 150-літтю та Року Митрополита Андрія Шептицького в Україні (Львів, 2015); Четверта міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ-Одеса, 2015); Міжнародна науково-методична конференція «Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах Євроінтеграції» (Харків, 2015), IX Міжнародна конференція «Розвиток науки у XXI столітті» (Харків, 2015), Міжнародна науково-практична конференція «Наука, освіта, суспільство: актуальні питання і перспективи розвитку» (Одеса, 2016), Міжнародна науково-практична конференція «Культурні цінності Криму та Донбасу: питання переміщення, повернення, супроводу, експертизи, збереження, музеєфікації» (Київ, 2016), Всеукраїнська науково-практична конференція «Стилі та стильові напрями у мистецтві XVII–XXI століть» (Київ, 2016), II Міжнародна конференція «Наука і сучасність: виклики глобалізації» (Київ, 2016), XV Міжнародна конференція «Розвиток науки у XXI столітті» (Харків, 2016).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 53 публікаціях, зокрема: одноосібній монографії (обсягом 23,22 д. а.), що

містить базові положення та результати дисертаційного дослідження; монографічній розвідці, де розглянуто і окремі проблемні питання дисертаційного дослідження, навчальному посібнику, 50 публікаціях (з них 24 статті у наукових фахових виданнях України, 3 статті у фахових виданнях України, які включені до міжнародних науково-метричних баз даних, 4 статті в іноземних періодичних виданнях, а також публікації в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації).

Основні положення кандидатської дисертації на тему «Різьбярство на Лемківщині кінця XIX–XX ст. Основні тенденції розвитку» за спеціальністю 17.00.06 – «Декоративно-прикладне мистецтво», яку захистив автор 1995 р. у Львівській академії мистецтв, не використовувались під час написання докторської дисертації. Сформульовані у даному дослідженні положення виносяться на захист вперше.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, п’яти розділів, висновків, списку використаних джерел, який містить 377 позицій, покажчика місцевостей, особового покажчика. Два додатки містять 111 рисунків. Загальний обсяг дисертації становить 592 сторінки, з них основного тексту – 462 сторінки.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Проблема дослідження мистецтва різьблення по дереву як феномену сакральної культури залишається до сьогоднішнього дня належно не опрацьованою. Проаналізуємо праці, у яких дослідники торкаються вказаного питання.

Найдавніші відомості про культове різьблення українського народу знаходимо в історичних джерелах, зокрема, у давньоруських літописах [224, с. 133] при згадці про пантеон богів. Теми загальнослов'янської, а подекуди й галицької культової різьби у своїх працях торкаються М. Грушевський [52, 53], Д. Дорошенко [66], І. Крип'якевич [118] та ін., а також сучасні історики, зокрема, М. Брайчевський [18-19], Ю. Гошко [43-47] та інші.

Незначну кількість фактологічного матеріалу за темою дослідження містить «Історія українського мистецтва», починаючи від давньоруських часів [88, Т.1, с. 115-119], торкаючись епох XIV – першої половини XVII ст. [90, Т.2, с. 107, 108, 126-127], другої половини XVII – XVIII ст. [90, Т.3, с. 355, 360], практично нічого не подаючи про XIX і XX ст. [90, Т.4-5]. У літературі про мистецтво різьблення слід виділити працю О. Тищенка «Історія декоративно-прикладного мистецтва України XIII–XVIII ст.» [304], в якій піддано мистецтвознавчому аналізу низку творів сакральної різьби України, зокрема і з теренів Галичини. Серед енциклопедичних видань

інформацію про церковне різьблення в Галичині, у тому числі першої половини XIX – першої третини XX ст. містить «Енциклопедія українознавства» [71].

Відомий дослідник українського мистецтва К. Широцький у книзі «Старовинне мистецтво на Україні» торкається й української культової різьби. Зокрема він простежує взаємозв'язок між давньогрецьким мистецтвом та мотивами давньоруського рельєфного кам'яного різьблення, що декорує круглу скульптуру Збруцького ідола, і яким також виконано знаменитий рельєф у с. Буш [331, с. 3-4]. Багато цінного ілюстративного матеріалу, особливо у ділянці галицької екстер'єрної декоративної різьби по дереву, містить книга Д. Щербаківського «Українське мистецтво. І. Деревляне будівництво і різьба на дереві» [342]. Цінний ілюстративний матеріал про мистецтво різьблення містить книга Д. Щербаківського «Українське мистецтво. ІІ. Буковинські і галицькі деревляні церкви, нагробні і придорожні хрести, фігури і каплиці» [343]. Обширна і маловідома інформація подана у працях В. Щербаківського про українське мистецтво [338, 339], у якій він торкається і певних аспектів церковного різьблення в Галичині. Відомий український мистецтвознавець В. Січинський у книзі «Українське деревляне будівництво і різьба» [262] підкреслює, що українське іконостасне різьблення, в тому числі і в Галичині, завжди було поліхромне, з гармонійно підібраними кольорами.

У праці М. Драгана «Українські деревляні церкви» [68] розглядається генеза і розвиток загальних форм української, в тому числі галицької, сакральної дерев'яної архітектури. Чи не найобширнішою монографією на тему української церковної різьби по дереву є монографія цього ж дослідника «Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.» [67]. На прикладі ілюстративного матеріалу, зокрема, зображень царських врат, автор торкається і різьбярства у Галичині.

Визначною подією кінця 30-х рр. XX ст. у дослідженні мистецтва різьблення по дереву Галичини стала праця В. Свєнціцької «Різьблені ручні

хрести XVII–XX в.в.» [250], де опрацьовані різьблені ручні хрести із колекції Національного музею у Львові, виготовлені за період 1669–1921 рр. Автор провела унікальну науково-дослідну роботу з систематизації та мистецтвознавчого аналізу цих виробів.

Окремо варто згадати роботи дослідників історії та культури етнографічних груп українців, які живуть і в Галичині, – гуцулів, лемків. Зокрема, відомий дослідник Гуцульщини В. Шухевич у своїй праці «Гуцульщина» принагідно згадує про гуцульську культову різьбу по дереву як у давні язичницькіі часи, так і в часи християнства впродовж століть, а також творчість окремих майстрів у XIX ст. [339, с. 339, 341]. Велику увагу приділив Лемківщині український лемкознавець XX ст. Ю. Тарнович. Проте у своїх працях «Ілюстрована історія Лемківщини» [294] та «Лемківщина. Матеріальна культура.» [295] він не розглядає різьбярство регіону, обмежуючись окремими згадками про лемківську церковну різьбу по дереву.

Окрім вищенаведених монографічних досліджень у міжвоєнний період XX ст. вийшло декілька статей (І. Крип'якевича, І. Свєнціцького, В. Свєнціцької, М. Драгана та інших авторів), які торкалися сакральної різьби в Галичині, що побачили світ на сторінках періодичних видань.

Галицьке культове різьблення здебільшого принагідно розглядається в численних наукових працях, виданих як в Україні, так і за кордоном у другій половині XX ст. та в наші дні. Відомою є книга А. Будзана «Різьба по дереву в західних областях України» [20], однак теми різьби культових виробів автор торкається лише побіжно. Очевидно, причиною були умови радянської дійсності, в яких дослідники змушені були у своїх публікаціях уникати означеного питання. Мабуть, саме тому оминув огляд сакральної різьби і В. Паньків у невеликій за обсягом книжці «Лемківські майстри різьби по дереву» [221], хоча серед лемківських майстрів-переселенців було багато різьбярів, які у першій половині XX ст., до депортації із Лемківщини, займалися церковною різьбою по дереву (М. Орисик, М. Мацієвський, В. Одрехівський та інші).

Не обійшов увагою культову різьбу в Галичині А. Німенко у книзі «Українська скульптура другої половини XIX – початку XX ст.». Зокрема, автор згадує про одного із найвизначніших різьбярів межі XIX–XX ст. в Галичині – Івана Кавку [156, С. 108-109].

Значна частина книги відомого українського мистецтвознавця Г. Логвина «По Україні» присвячена галицькому мистецтву культового різьблення як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі. Основний матеріал із досліджуваної нами теми зосереджений у розділах «Галичина», «Поділля», «Буковина і Карпати» [127, с. 205-270]. Однак матеріал, поданий у книзі, обмежений аналізом пам'яток лише X–XVIII ст. [127, с. 7].

У праці відомого дослідника П. Юрченка «Дерев'яна архітектура України» [344], окрім даних про українську дерев'яну архітектуру, міститься короткий аналіз іконостасного різьблення, зокрема XVII–XVIII ст. – у Потеличі, Рогатині, Дрогобичі та інших місцях в Галичині.

Побіжно торкається української, в тому числі і галицької, сакральної скульптури у дереві та камені О. Чарновський у книзі «Українська народна скульптура» [325]. Чимало матеріалу про українську народну культову дерев'яну скульптуру, незважаючи на детермінуючі обставини, в яких працював дослідник, містить книга М. Моздира «Українська народна дерев'яна скульптура» [146]. Фундаментальним монографічним дослідженням з питань меморіальної, насамперед, кам'яної скульптури, є книга М. Моздира «Українська народна меморіальна скульптура» [148]. Видання містить значний матеріал і з галицьких теренів. Автор зауважує, зокрема, що народне меморіальне різьблення в Україні, за невеликим винятком, належить до сакрального мистецтва. Вагоміша за обсягом інша книга М. Моздира «Українська народна меморіальна пластика» [147] – у ній розглянута екстер'єрна, але лише меморіальна пластика як у камені, так і у дереві.

Принагідно торкається творчості народних майстрів різьблення у камені околиць м. Миколаєва Львівської області В. Любченко у монографії

«Львівська скульптура XVI–XVII ст.» [130, с. 85, 90, 206]. Автор не обходить увагою актуальну і сьогодні проблему у дослідженні українського різьбярства: взаємозв'язку дерев'яної і кам'яної різьби. Багатою на архівні та музейні матеріали є книга П. Жолтовського «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.» [73], у якій досить широко представлені дані про українські малярські цехи того історичного періоду, українську книжкову графіку і малярство описуваної епохи, однак вивченню церковного різьблення XVI–XVIII ст. автор майже не приділив уваги.

Не проходить повз теми культової різьби по каменю і дереву В. Овсійчук у праці «Українське мистецтво другої пол. XVI – першої пол. XVII ст.» [167]. Автор зосереджує увагу читача, зокрема, і на екстер'єрному сакральному різьбленні по каменю в містах у Галичині та дерев'яному іконостасному різьбленні Львова, Рогатина та інших міст і сіл України XVI – першої половини XVII ст.

М. Селівачов у праці «Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві» [252] піддав професійному аналізу роботи мистецтвознавців колишнього СРСР про декоративно-прикладне мистецтво України за період 1945–1980 рр. Аналізуючи працю, доходимо до висновку, що в цей час декоративне різьблення в сакральній культурі України практично не досліджувалась.

Певне відношення до теми нашого дослідження мають праці Ю. Гошка про українські Карпати, – такі як «Населення українських Карпат XV–XVIII ст.» [44], «Промисли й торгівля в українських Карпатах XV–XIX ст.» [46]. Завершуючи перегляд монографічних праць українських дослідників від найдавніших часів до 90-х рр. XX ст., варто зазначити праці Р. Липки «Ансамбль вулиці Вірменської у Львові» [124], В. Вуйцика «Державний історико-архітектурний заповідник у Львові» [26], де автори у контексті обраної теми торкаються і окремих творів декоративної різьби у дереві та камені у культових спорудах Львова. Аналогічних праць, у тому числі

монографічних, про музеї та заповідники в Галичині за цей період, звичайно, вийшло друком багато.

Окрім монографічних видань, у другій половині XX ст. (до 90-х рр.) у журналах та наукових збірниках було опубліковано низку статей українських авторів, які спорадично торкалися меморіального та сакрального різьблення в Галичині, незважаючи на детермінуючі обставини радянської дійсності. До таких належать, зокрема, статті А. Дороша [64-65], М. Красовського [109-113] та інших.

Окрему групу складають праці українських науковців у діаспорі другої половини XX ст. Серед них варто згадати книгу С. Шаха «Між Сяном і Дунайцем» [328], у якій автор подає деякі дані про розвиток сакральної різьби по дереву, а також, живопису у Західній Галичині впродовж останніх 500 - 600 років. Певний інтерес становить видане в Римі дослідження С. Гординського «Українські церкви в Польщі» [42]. У цій праці увага зосереджена на історичній долі лемківських церков та їх архітектурі.

Серед авторів з діаспори багато цікавої інформації містять книги В. Кармазина-Каковського «Мистецтво бойківської церкви» [92] і «Мистецтво лемківської церкви» [93]. У першій, аналізуючи архітектуру регіону, автор подає чимало цікавого ілюстративного та описового матеріалу про лемківську церковну різьбу, переважно в інтер'єрі. Друга книга містить значно менше текстового, а надто ілюстративного матеріалу, – в ній переважають фотоілюстрації лише екстер'єру церков. Однак обсяг матеріалу останньої праці виходить і за терени Бойківщини, куди сягав вплив бойківських майстрів-будівничих – на територію Лемківщини і навіть далеко на північ від Львова, але в межах Галичини.

Матеріали з досліджуваної теми містить книга «Дерев'яна архітектура українських Карпат» під редакцією канадського дослідника І. Гвозди [62]. Це – найперше малюнки з натури художника А. Вариводи, виконані в 30–40-х рр. XX століття. Аналізуючи наведений ілюстративний матеріал, можна дійти висновку, що екстер'єри дерев'яних церков у Галичині, а надто на

Лемківщині, були небагаті різьбою. Великий масив ілюстративного матеріалу, зокрема екстер'єру українських церков колишньої Перемиської єпархії у Польщі (отже – у Галичині), знаходимо у книзі канадського дослідника О. Іванусіва «Церква в руїні» [86]. Принагідно у праці трапляються ілюстрації сакрального різьблення по дереву і меморіального різьблення по каменю, у тому числі, із знаменитого Бруснянського осередку міжвоєнного періоду XX ст. [86, с. 244].

Окрім одноосібних монографічних досліджень, у другій половині минулого століття в Україні та діаспорі видано низку колективних монографій, присвячених конкретним етнографічним групам українців Карпат. До таких належить історико-етнографічне дослідження «Бойківщина» [16], в якому спорадично описується бойківське різьблення по дереву, зокрема культове – скульптури Святих як захист від злих сил, фігури Розп'ять тощо [16, с. 285]. Дещо аналогічна попередній, але більша за обсягом, праця «Гуцульщина» [55], з якої довідуємось, що кругла скульптура (під якою розуміємо здебільшого культову) на Гуцульщині не мала такого поширення, як на сусідній Бойківщині [55, с. 395], а гуцульське різьблення по дереву концентрувалось у церквах здебільшого у вівтарній частині, царських вратах [55, с. 391].

Історії Лемківщини, її культурі присвячена двотомна праця «Лемківщина», що вийшла в діаспорі [121]. Однак основна увага в ній приділена географії та етнографії цього регіону. Приємно зазначити, що в 1999 р. та в 2002 р. в Україні вийшло два томи праці «Лемківщина» [122]. У другому томі автори торкаються серед інших тем і питання церковної різьби в Галичині.

З-поміж дослідників Галичини, зокрема її західної частини, яка після Другої світової війни відійшла до території Республіки Польща, значну групу становлять польські фахівці, зокрема Р. Райнфус. До найгрунтовніших його праць треба віднести книгу «Sladami Lemków» [370]. Однак, будучи послідовником так званої «волоської колонізації», дослідник вбачає початки

розвитку матеріальної культури і різьбярства Лемківщини щойно з XV – XVII ст. Автор делікатно обходить питання належності лемківського різьблення до українського мистецтва. Велику кількість ілюстративного матеріалу містять монографічні праці Р. Бриковського «Drewniana Architektura Cerkiewna na Koronnych Ziemiach Rzeczypospolitej» [348], «Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej» [349]. На жаль, автор мало приділяє уваги розвитку церковного різьблення в контексті історії саме українського мистецтва.

Певний інтерес викликає монографія Й. Грабовського «Dawna Polska Rzeżba Ludowam» [358], у якій розглядаються і пам'ятки мистецтва українських етнічних земель, що в даний час знаходяться у складі Польської держави. Автор, однак, не розмежовує творчість українських майстрів культової різьби від польських і відносить весь опрацьований матеріал до народної творчості лише польського народу.

Спільної думки із Р. Райнфусом, Р. Бриковським та Й. Грабовським дотримуються у висвітленні проблем культового різьблення у Галичині багато інших польських дослідників, зокрема, С. Гаєрський [356, 357], А. Кунчинська-Ірацька [362], К. Перацька [367], Т. Хжановський та К. Півоцький [351], С. Шантер [372] та ряд інших. Особливо цінний ілюстративний матеріал містить книга Т. і М. Лопаткевічів, видана у 1993 р. в США у перекладі українською мовою «Мала сакральна архітектура на Лемківщині» [128].

У кінці XX – початку XXI ст. внаслідок певних змін у суспільному житті після здобуття Україною незалежності значно збільшився інтерес до церковної різьби у Галичині. Насамперед, звичайно, варто згадати науковців, які працювали над цією темою і раніше, проте лише тепер отримали можливість опублікувати свої праці. До таких належить книга І. Красовського «Михайло Орисик – визначний лемківський різьбяр першої половини XX ст.» [110]. У цій праці автор уперше ввів у науковий обіг десятки рисунків визначного майстра, в тому числі і підготовчі ескізи

різьблення царських врат, предметів церковного облаштування тощо. Окрім того, за часів незалежної України вийшла низка монографій про окремих авторів церковного різьблення, творчість яких не популяризувалася у радянському мистецтвознавстві (праця Д. Степовика «Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість» [284] та інші).

Серед робіт, виданих у 1990-х рр., варто зазначити книги Р. Сулика «Дерев'яне церковне будівництво на Стрийщині» [288], «Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини» (з альбомів М. Драгана) [289]. Основна увага в них приділена дерев'яній церковній архітектурі цих регіонів. Однак принагідно в контексті автор торкається і короткої згадки про дерев'яне сакральне різьблення деяких церков. Насиченим фактологічним матеріалом є низка книг з історії українського живопису, з яких можемо почерпнути матеріал із сакрального різьблення. До таких праць віднесемо В. Отковича «Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.» [217], Д. Степовика «Історія української ікони X–XX ст.» [283] та інші. Книга М. Фіголя «Мистецтво стародавнього Галича» [317] характеризується багатим матеріалом із різних жанрів образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва даного міста. Чільне місце у праці виділено і сакральному різьбленню по каменю. Чимало матеріалу із декоративного культового різьблення у Галичині знаходимо у книзі В. Жишковича «Пластика Русі-України X – перша половина XIV століть» [72]. Автор, зокрема, зупиняється на екстер'єрній кам'яній сакральній різьбі та рельєфній іконі.

Велика за обсягом книга В. Слободяна «Церкви України. Перемиська єпархія» [267] містить величезну кількість фактологічного матеріалу, фотоілюстрації сотень церков. Автор цього видання ввів у науковий обіг ряд архівних даних, в тому числі – інформацію про деяких будівничих та майстрів іконостасного різьблення в Галичині. Унікальна за обсягом інформативних даних є праця М. Сирохмана «Церкви України: Закарпаття» [259].

Цінним ілюстративним матеріалом характерна книга священика і мистецтвознавця Патріарха Димитрія (Володимира Яреми) «Церковне будівництво Західної України» [223]. Автор також торкається питання церковного різьблення по каменю у Галичині. Певний матеріал із даної проблеми та іконопису містить ще одна монографія вказаного автора – «Іконопис Західної України» [222].

Принагідно слід також згадати книгу дисертанта «Різьбярство Лемківщини» [205], в якій значна частина матеріалу присвячена сакральному та меморіальному різьбленню Лемківщини. Аналіз матеріалу такої тематики інших районів у Галичині (наприклад, на території Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської областей) переважно відсутній, оскільки це не відповідає територіальним межам дослідження.

У 1999 р. була видана праця О. Ноги «Український стиль в церковному мистецтві Галичини» [161], багата ілюстративним матеріалом інтер'єрів та екстер'єрів церков, а також даними про авторство творів сакрального різьблення. У 2002 р. вийшла у світ розвідка М. Станкевича «Українське художнє дерево XVI–XX ст.», яка містить багато унікального матеріалу з історії художнього деревообробництва та мистецтва різьблення [279]. У цій ґрунтовній за обсягом праці автор серед інших проблем дослідив історію, типологію і художні особливості виробів з художнього дерева. У науковому аналізі опрацьовані також деякі твори церковного різьблення XIX та XX століть. Вагомий пласт матеріалу міститься у монографії Б. Тимківа «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» [296]. У праці також проаналізовано матеріали сакрального різьблення по дереву в Галичині.

Значну прогалину в ділянці дослідження українського орнаменту заповнила монографія М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» [253], матеріали якої становлять інтерес і для дослідників сакрального мистецтва. Автор провів велику роботу із дослідження історії, типології та низки інших питань народної орнаментики українців. Заслуговує на увагу

монографія Р. Шмагала «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.» [334]. У праці, серед інших матеріалів, опрацьовано і дані про визначних митців, які творили у сакральному мистецтві, таких, як скульптор А. Коверко та інші. Вагомою подією став вихід підготовленого групою науковців «Словника українського сакрального мистецтва» [268], «Словника церковно-обрядової термінології» Н. Пуряєвої [232] та ін.

Визначним явищем стала поява книги Т. Кари-Васильєвої «Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.» [91]. Серед інших проблем, у ній проаналізовано коло сюжетів літургійного шитва. Важливу роль для дослідження іконопису та монументально-декоративного малярства мають праці Л. Міляєвої, особливо, коли мова йде про символіку сюжетів, зокрема, монографія «Росписи Потелыча: памятник украинской монументальной живописи XVII века» [140]. Суттєвим здобутком вітчизняної історіографії є публікації І. Федя про український іконопис, ідеологію українського сакрального мистецтва, символіку в українській культурі та мистецтві [312–317]. Чільне місце в українському мистецтвознавстві серед замовчуваних у радянський період тем займають праці Л. Соколюк про творчість бойчукістів, українське мистецьке відродження у першій третині XX століття «Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX століття», «Графіка бойчукістів» [271, 272]. Адже національне відродження сприяло і виникненню українського стилю у церковному різьбленні в Галичині на межі XIX–XX ст.

Окрім наукових публікацій, на зламі XX–XXI ст. з’явилася низка краєзнавчих видань науково-популярного характеру, з яких можна почерпнути багато фактологічного матеріалу, включаючи й довідки про сакральну різьбу по дереву і каменю. Факти з історії деревообробки Яворівщини знаходимо у книзі «Яворів: віхи історії» (упорядник В. Мартинович) [346], з історії деревообробки Коломийщини – у праці В. Грабовецького «Історія Коломиї» [49]. Окремі факти з історії

меморіального каменярства та сакральної різьби по дереву Бусьщини зафіксовано у розвідці І. Савчина «Буськ. У вирі століть» [248].

Звичайно, що поза нашою увагою залишилася ще низка краєзнавчих нарисів про окремі райони в Галичині, які вийшли у цей же час, або готуються до видання, оскільки робота з їх підготовки триває постійно, адже необхідність у них на сьогодні очевидна.

Окрім монографічних праць, у 90-х рр. ХХ ст. було чимало публікацій у періодичних і продовжуваних виданнях, які тією чи іншою мірою причетні до досліджуваної нами теми. Серед них і статті дослідників, написані раніше, але надруковані лише тепер – наприклад, наукові розробки С. Таранушенка [290-292]. Однак основна кількість статей, опублікованих у цей період, – це праці, написані, як правило, уже в кінці ХХ – початку ХХІ ст. Їх підготували як науковці старшого покоління, що працювали в цій галузі в попередні десятиліття (І. Гречко [51], А. Дорош [64–65], А. Данилюк [58–59], І. Красовський [109, 111], І. Могитич [141], М. Моздир [142–145, 149–150], О. Сидор [258], М. Станкевич [275–278, 281–282] та ін.), так і представники покоління науковців, роботи яких почали з’являтися дещо пізніше (Р. Шмагало [334–336], О. Нога [161–162], Ю. Островський [216], Р. Одрехівський [174–176 та ін.], Л. Скоп [263–264], Я. Кравченко [108], Л. Тимків [297–300], І. Дундяк [69] та ін).

Слід також навести ряд праць культурологічного спрямування, які стосуються проблематики дисертації. Питання тлумачення та значення у культурі символіки аналізує у своїх працях Н. Жукова [74–76]. На важливості «руху до правитоків» у культурі та мистецтві акцентує увагу В. Редя [237–239]. Широкий компаративний матеріал містить монографія В. Шейка «Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі» [329]. У праці показано роль мистецтва в історії культури українського народу, зокрема, на межі ХІХ та ХХ століть. Вагомою культурологічною працею є монографія В. Шейка та Ю. Богуцького «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації» [330]. У ній, серед іншого, автори торкаються

зв'язку мистецтва та української культури. Важливі культурологічні проблеми піднімаються у праці С. Безклубенка «Теорія культури» [6], аспекти сучасного розуміння мистецтвознавчої термінології – у працях цього ж автора «Мистецтво: терміни та поняття» [5]. Сучасне бачення історії світової культури подане у праці В. Сіверса «Історія світової культури» [260].

Низку проблем із пам'ятникарства розглядає у своїх працях О. Федорук [309]. Взаємозв'язки міфу із історичними формами культури та мистецтвом досліджує серед інших проблем К. Станіславська [273, 274]. Архітектурно-культурологічним проблемам присвячена низка праць А. Пучкова [233, 234]. Питання значимості церковних пластичних мистецтв у релігійному вихованні людей та їхній духовно-релігійній культурі порушує у своїх працях Ю. Сабадаш [246, 247].

Важливим у контексті нашої праці про сакральне різьблення в Галичині є проблеми дослідження регіональних особливостей України. Тому актуальними і на часі є питання регіональної специфіки соціокультурних систем, які досліджує у своїх працях С. Волков [25]. Багатомасштабними у охопленні проблем, в тому числі і сакрального мистецтва, є проаналізовані нами праці Т. Мартинюк, зокрема, монографії «З історії українського мистецтва» [133], «З історії формування філософії українського національного відродження» [134].

Вагоме значення у вирішенні культурологічно-філософського аспекту дослідження сакрального мистецтва в Галичині мають праці В. Бітаєва [14]. Серед інших проблем, роль міфологічної парадигми у витоках української культури досліджує у своїх працях В. Федь [310, 311]. Дослідження Ю. Афанасьєва про соціально-культурний потенціал художньої діяльності пов'язане із особливостями соціально-культурних умов розвитку сакрального різьблення в Галичині [4]. Оригінальною є робота О. Боднара, у якій графічні та об'ємно-просторові зображення орнаментально-композиційних структур пов'язуються із біонікою, математикою [15]. Вагомою працею із питання

національних особливостей українців є дослідження С. Павлюка «Етногенеза українців: Спроба теоретичної конструкції» [220].

Дисертаційних же робіт, які включають у себе і сакральне різьблення в Галичині XIX – першої половини XX століть – обмаль. Українській орнаментиці взагалі, в тому числі, принагідно, і в Галичині – присвячена дисертаційна робота М. Селівачова «Українська народна орнаментика XIX–XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія)» [254].

У дисертаційній роботі М. Фіголя «Мистецтво Галича XII–XIV ст. (Історія. Типологія. Художні особливості)» розглядаються збережені пам'ятники екстер'єрного різьблення стародавнього Галича, але у камені, оскільки зрозуміло, що роботи у дереві з того періоду не збереглись [317]. Повністю присвячене питанню деревообробництва дисертаційне дослідження М. Станкевича «Українське художнє деревообробництво XVII–XX ст. (Концепція декоративності. Історія. Типологія. Художні особливості)» [280], а також дисертаційна робота Р. Одрехівського «Різьбярство на Лемківщині кінця XIX–XX ст. Основні тенденції розвитку» [206]. У дисертації В. Типчук «Мистецькі традиції і новаторство у творчості Василя Турчиняка 1900–1939 років» [302] досліджується діяльність виключно вказаного майстра.

Варто згадати і дисертацію О. Болюка «Профілювання та різьблення у художній системі оздоблення дерев'яної сакральної архітектури Українських Карпат XVII – початку XX ст.» [17]. Автор торкається, насамперед, чергу, оздоблення архітектурних деталей у екстер'єрі дерев'яних сакральних споруд вказаного регіону. Зауважимо, що серед іншого дослідник аналізує, які саме плоскорізьблені мотиви декорують ці елементи, не порушуючи, проте, проблеми їх ґенези та тлумачення [17, с. 138–149].

Чимало цінного матеріалу для майстрів художньої обробки дерева та науковців містить дисертація М. Гнатюка «Художні вироби з дерева в інтер'єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX – першої половини XX ст. (Історія. Типологія. Художні особливості)» [39]. Однак у

ній опрацьовано інтер’єр народного житла, хоча в окремих місцях аналізується і декор різьблення виготовлених з дерева архітектурних деталей народного житла, меблів тощо.

У публікаціях В. Чернеця [326–327] розкрито національні особливості релігійної свідомості українців, П. Герчанівської – традиції у народній релігійній культурі українців [29–37], Є. Більченко – взаємозв’язок міфології та народної культури [9–11]. Фундаментальною є праця В. Личковаха про духовну сферу слов’янських святостей, тобто сферу сакральних цінностей, що складає неповторний Sacrum слов’янських народів – «Слов'янський SACRUM – скарбниця Європи» [125]. У книзі того ж автора «Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури» розкриваються методологічні засади дослідження української культури, філософія вітчизняного мистецтва, проблеми культурологічної регіоніки [126].

Значний пробіл у дослідженні церковного інтер’єру заповнила дисертація А. Клімашевського «Облаштування інтер’єру дерев’яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII – поч. XX ст. (Проблема ансамблевості)» [98]. У роботі висвітлені історія розвитку, базові принципи типологізації та художньо-естетичні особливості предметів облаштування церковного інтер’єру регіону. Питання різьбленого декору опрацьовані лише принагідно. Важливі питання сакрального мистецтва підняті у дисертації Н Золотарчук «Процесійні хрести та патериці Західної України XVII–XXI століть (традиції, новаторство, художні особливості)» [83]. Дисертант, зокрема, значну увагу приділяє аналізу особливостей декоративного різьблення цих хрестів. Зокрема, автор зазначає, що стилістична еволюція іконографічних зображень, орнаментальних та скульптурних мотивів у декоруванні літургійних процесійних хрестів, незважаючи на різні впливи та запозичення кожної епохи, дозволяє визначити автентичність і виразний характер.

Питань сакрального мистецтва Галичини торкається у своїй дисертації «Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII –

XIX ст.)» Н. Урсу [307]. Автор досліджує проблеми формування сакрального простору храмів домініканського ордену. Окрему увагу приділено сакральній символіці у структурі інтер'єрів храмів. Велику роботу здійснив Р. Студинцький «Синтез мистецтв у сакральній архітектурі Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX століть» [286], який працюючи над дисертацією обстежив 451 церкву Східної Галичини [286, с. 4]. На широкому фактологічному матеріалі автор проаналізував соціокультурні детермінанти художнього синтезу у церквах Галицької митрополії наприкінці XIX – першій третині XX століть, континуальний простір української церкви охоплюваного періоду тощо.

Повністю присвячена різьбленню за темою дисертація М. Приймича «Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо – стильові особливості)» [231]. У роботі дано ґрунтовний аналіз декоративного різьблення у сакральному мистецтві сусіднього із Галичиною регіону. На жаль, аналогічні дисертаційні дослідження території Галичині відсутні. Тема художньої обробки дерева не входить у коло завдань дослідження. У дисертаційній роботі Ю. Романенкової «Маньєризм у художній культурі Європи кін. XVI – I пол. XVII ст.: тенденції стильової трансформації» [243] піднято проблеми принципів процесу стилеутворення, стильової приналежності низки майстрів, у тому числі, і у культових скульптурі та різьбленні.

Національний стиль у малярстві на широкому фактологічному матеріалі досліджує О. Тарасенко у дисертації «Проблемы национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.)» [293]. Дослідження як часовими рамками, так і тенденціями епохи пов'язане із висвітленням сакрального різьблення XIX – першої половини XX ст.

Широкий культурологічний аспект висвітлено у дисертації М. Сидора «Галицька придорожня каплиця другої половини XIX–XX століть:

культурологічний аспект» [257]. У ній охоплено досліджуваний нами територіальний ареал – Галичину, багатий на сакральні споруди.

Серед зарубіжних дослідників варто назвати дисертаційну роботу О. Медведєва «Сакральне як феномен культури: Особисте буття сакрального» [135], де піднято низку філософських аспектів проблеми поєднання сакрального у житті сучасного суспільства, сакрального і абсолюту та ін.

Беручи до уваги комплексно проаналізовані аспекти історіографії нашої теми, можна зробити висновок, що попри розробки окремих проблемних аспектів, вона не була предметом спеціального дослідження.

У загальнотеоретичному осмисленні порушених проблем основою роботи стали сучасні концептуальні положення мистецтвознавчої науки, розроблені і апробовані провідними вченими: Є Антоновичем, С. Безклубенком, В. Даниленком, М. Драганом, П. Жолтовським, Я. Запаском, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара–Васильєвою, М. Криволаповим, Г. Логвином, Л. Міляєвою, М. Моздиром, В. Овсійчуком, А. Пучковим, М. Селівачовим, М. Станкевичем, Г. Стельмщук, Н. Урсу, О. Федоруком, В. Шейком, Р. Шмагалом та ін.

1.2. Джерельна база дослідження

Джерельну базу дослідження складають *документальні джерела,* які послужили основою роботи, а також *польові матеріали* автора.

І**.** Розглянемо *джерельний масив* даної роботи.

За видовою ознакою джерела нашого дослідження поділяємо на такі групи:

1) документальні (актові, діловодні тощо);

2) оповідні (історичні, наукові, навчальні та ін.);

3) науково-популярні джерела (матеріали газет, журналів, часописів);

4) довідкові видання (енциклопедичні, довідники, бібліографічні посібники тощо).

1)Документальні джерела

Важливими у джерельній базі є зразки рукописних документів церковно-парафіяльних книг, історичних хронік. Унікальною є опрацьована нами церковна пам'ятка в архіві церкви Різдва Пресвятої Богородиці у смт Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. «Хроніка церкви Св. Йоанна Богослова» авторства о. З. Золотого [84]. «Хроніка…» походить із церкви Св. Йоанна Богослова с. Луг, присілка Делятина. Власне, у «Хроніці…» вказано авторство низки різьблених творів видатного майстра різьблення В. Турчиняка. Саме на підставі даних із цієї «Хроніки…» та мистецтвознавчого порівняльно-стилістичного аналізу із іншими відомими творами В. Турчиняка вдалося достеменно встановити і довести авторство різьблених кіотів (ікона виконана не в живописі, а у різьбленні) із церкви Св. Іоанна Богослова із с. Луг (сьогодні знаходяться в інтер'єрі церкви Різдва Пресвятої Богородиці у смт. Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., оскільки с. Луг було ліквідовано у радянські часи, у зв'язку із відкриттям там військового полігону). Адже ще М. Драган вказував на те, що твори різьблення, на відміну від творів малярства, як правило, залишались не підписаними [66, с. 9].

Інші рукописні документи теж відіграли роль у формуванні джерельної бази дослідження. Зокрема, рукописна «Посвідка» [227], підписана парохом о. Андрієм Злупком, завірена парафіяльною печаткою, видана різьбяру М. Мацієвському про те, що він виконав для церкви Воздвиження Господа Нашого Ісуса Христа у с. Гладишеві Сяноцького повіту (територія Польщі) у 1938 році престіл із балдахіном.

2) Оповідні джерела

Однією з основних складових цієї джерельної групи матеріалів є історичні роботи, зокрема, праці основоположника сучасної історичної науки М. Грушевського «Ілюстрована історія України. Репринтне відтворення видання 1913 року» [52], «Історія України-Руси: в 11 т.» [53] та видатного історика І. Крип'якевича «Історія України» [118]. Саме позиції цих істориків заклали основи сучасного світоглядного бачення історії України, на підставі чого побудовано історичний аспект роботи. Тобто, згідно з позицією М. Грушевського, слід «вивчати насамперед історію народу, а не держави, що обумовлюється її підпорядкованою роллю з боку економічних, культурних і національних факторів» [53, Т.1, с. XXI].

Іншу підгрупу вказаних джерел формують наукові праці українських вчених. Зокрема, мистецтвознавець В. Січинський у своїх роботах був одним із тих, хто започаткував обміри та систематизацію планів українських церков [261–262]. У свою чергу, М. Драган перший опрацював методику досліджень сакральної архітектури та обладнання церков. Праці цього науковця стали одними із основоположних у створенні нашої системи класифікації декоративного різьблення в інтер'єрах церков [67, 68]. Адже М. Драган створив найбільш ґрунтовну і широку основу класифікації церковного різьблення за поділом на історичні стилі. Проте період XIX та XX ст. М. Драган не розглядав. А, власне, переважно на основі методологічного доробку М. Драгана лежить наш підхід у аналізі наслідування історичних стилів у період XIX – 30-х років XX ст.

Важливим доробком є праці відомого мистецтвознавця С. Таранушенка «Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII–XVIII століть на Слобожанщині» [291], «Український іконостас» [292]. Власне С. Таранушенко підняв вагомі проблеми символічного значення іконостасу [292, с. 143]. Основою нашого підходу в розвитку ідейної та іконографічної програми українського іконостасу стала методологія цього автора [292, с. 146–155]. Одним із головних послідовників М. Таранушенка був П. Жолтовський. Він розвинув ширше дослідження символіки в тематичних

сюжетах малярства та різьблення в українському іконостасі. Основою нашої позиції щодо синтезу мистецтв у галицькому храмі стали праці П. Жолтовського, серед них – «Художнє життя на Україні в XVI–XVII ст.» [73, с. 65]. Вельми цінна інформація щодо класифікації ручних хрестів міститься у роботі В. Свенціцької «Різьблені ручні хрести XVII–XX вв.» [250]. Автор уперше в історії українського мистецтвознавства провела ґрунтовний аналіз ручних різьблених хрестів з Галичини.

Окрему і дуже вагому частину означеної групи матеріалів становлять вище аналізовані монографічні видання авторів з історії України (М. Брайчевського [18–19], Д. Дорошенка [66] та ін.), мистецтвознавства (Я. Запаска [80], Р. Захарчук-Чугай [82], Т. Кара-Васильєвої [91], М. Криволапова [116], Л. Міляєвої [140], М. Моздиря [146–148], О. Ноги [159, 161], М. Селівачова [253], Л. Соколюк [271,272], М. Станкевича [279], Д. Степовика [283, 284], М. Фіголя [318], Р. Шмагала [334, 335] та ін.), культурології Ю. Афанасьева [4], В. Бітаєва [14], С. Волкова [25], Т. Мартинюк [133, 134], В. Шейка [329], та інших авторів). Суттєвий вплив на формування поглядів, зазначених у роботі, мали дисертаційні дослідження та автореферати дисертацій.

Важливою частиною цієї групи джерел є матеріали конгресів, семінарів, конференцій. Зокрема, ті, що присвячені сакральному мистецтву [7, 51, 64, 69, 78, 108, 145, 162, 198, 207, 216, 226, 263–266, 297, 301 та ін.], етнодизайну [194], дизайнерській та художній освіті [175, 214], іншим важливим проблемам [54]. Значну інформацію почерпнуто на художніх виставках, зокрема, із їхніх каталогів [373 та ін.]. Суттєве місце займають також науково-популярні праці, зокрема з історії міст чи селищ, багатих пам’ятниками сакрального мистецтва, звідки можна видобути різноманітні статистичні та інші дані. Наприклад, із історії Коломиї [49], Львова [124], Івано-Франківська [226], Буська [248], Яворова [346], осередка художнього каменярства с. Демня [319], Турківщини [345], Бойківщини [59, 61, 289], Лемківщини [57, 294–295], символіки знаків [100–101], окремих храмів

Галичини [7, 288, 289], дані про могильники та захоронення [151, 338], різноманітні етнографічні та мистецтвознавчі експедиції [143, 236], історію картографії [242] тощо.

3) Науково-популярні джерела

Це, насамперед, матеріали періодичних видань. Визначне місце займають українські часописи та журнали: «Будуємо інакше» [58, 59, 141, 189, 336], «Гражда» [100, 101] «Дзвін» [111], «Жовтень» [41], «Український історичний журнал» [87], «Пам'ятки України» [103, 152, 242, 298, 338] «Народна творчість та етнографія» [113, 154, 321] «Ант» [202] та інші [219, 255, 309–311, 340]. Вагому інформацію почерпнуто також у закордонних періодичних виданнях, зокрема, російських, як «Памятники культуры» [65] та польських («Polska sztuka ludowa» [347, 350, 361, 362, 368], «Tomaszowska Teka Regionalna» [351], «Materiaiy i Studia Musealne» [356]).

4) Довідкові видання

Такі джерела відіграють важливу роль у зборі потрібної інформації. Вони містять багато унікальних статистичних даних, дані про розвиток культури, мистецтва, різьблення.

Важливе значення відіграють фундаментальні енциклопедичні видання, як от «Енциклопедія українознавства» під загальною редакцією В. Кубійовича [71], де представлено багато цінної енциклопедичної інформації про регіони українських земель, у тому числі – Галичину; «Словник художників України» під загальною редакцією М. Бажана [269], енциклопедичне видання «Митці України», укладене М. Лабінським, В. Мурзою [138], де подано великий обсяг довідкової інформації про українських митців, у тому числі майстрів сакрального різьблення в Галичині. Чимало даних, використаних дисертантом, було уточнено в ході ознайомлення з книгою «Історія Львова. В документах та матеріалах» [88].

Цінні дані містилися у довідниках «Майстри народного мистецтва Української РСР» [63], «Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова (1860 – 1998)» [160] та низки інших [228, 306].

Авторові у нагоді стали також словникові видання, такі як: «Прізвища галицьких лемків» [112], «Мистецтвознавство: Короткий тлумачний словник» [155], «Словник церковно-обрядової термінології» [232], «Релігієзнавчий словник» [240], «Словник українського сакрального мистецтва» [268], «Словник митців-педагогів України та з України у світі» [335].

ІІ. Важливою складовою джерельної бази роботи стали *матеріали комплексних мистецтвознавчих експедиційних досліджень,* здійснених дисертантом упродовж 1991–2004 рр. на теренах різних районів Галичини як в Україні, так і в Республіці Польща. Автор особисто обстежив понад 100 церковних споруд та прилеглих цвинтарів на території Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської областей, а також Підкарпатського та Малопольського воєводств Республіки Польща.

Матеріали комплексних мистецтвознавчих експедиційних досліджень доповнені результатами керівництва практикою із рисунку та живопису, яку автор здійснював, працюючи на викладацькій роботі у вузах м. Львова, зокрема, у 1991–1996 та 2005 рр., керуючи практикою із рисунку та живопису студентів І курсу та будівельною практикою студентів ІІІ курсу спеціальності «Архітектура» Львівського державного аграрного університету на території м. Дубляни Жовківського району Львівської області, львівського історико-архітектурного заповідника та музею народної архітектури та побуту у Львові. У свою чергу, протягом 1997–2005 рр. – здійснюючи керівництво практикою із рисунку та живопису студентів І та ІІ курсів спеціальності «Дизайн» Національного лісотехнічного університету України на території львівського історико-архітектурного заповідника, музею народної архітектури та побуту у Львові та екологічного стаціонару Національного лісотехнічного університету України на території

смт Борислав-Східниця Львівської області. Під час проведення цих навчальних практик студентами вищеназваних вузів під керівництвом автора дисертації було обстежено більше 20 церковних споруд та прилеглих територій на теренах смт Борислав-Східниця, Дрогобицького, Жовківського районів Львівської області.

Важливу групу матеріалів дослідження склали звіти за навчальну та науково-дослідну роботу професорсько-викладацького складу на кафедрі архітектури та планування сільських населених місць Львівського державного аграрного університету у 1991–1996 та 2004–2005 роках, кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України у 1997–2014 роках. Великий масив джерельного матеріалу був представлений у звітах та переглядах кафедрою креслень та зарисовок, в тому числі і сакральної архітектури та різьблення, підготовлених студентами І, ІІ та ІІІ курсів у звітах за навчальні практики: обмірно-аналітичну, із рисунку та живопису та будівельну, проведені під керівництвом автора дисертації у 1991–1996, 2004–2005 роках на кафедрі архітектури та планування сільських населених місць Львівського державного аграрного університету; 1997–2006 роках – студентами І та ІІ курсів практик: біонічної та із рисунку та живопису на кафедрі дизайну Національного лісотехнічного університету України.

Типологія предметів богослужбового вжитку, різьбленого декору базується на обмірах, замальовках, кресленнях та світлинах деталей пам’яток, виконаних під час комплексних мистецтвознавчих експедиційних досліджень та керівництва практики студентів. Автором враховано також матеріали обстеження, які опрацьовано методом інвентаризації (опису) і технічної документації (креслення із вимірами, світлини тощо).

Експедиційні матеріали доповнені даними, зібраними із приватних збірок. Зокрема, при обстеженні приватної збірки родин різьбярів М. Мацієвського[1], М. Орисика[2] та ін. автором дисертації було виявлено низку

[1] Матеріали приватного архіву родини Мацієвських у м. Львові [229].

ескізів, проектів та зарисовок, предметів богослужбового вжитку, декорованих різьбленням, виконаних особисто майстрами. У науковий обіг вперше введено низку ескізів. Дані, видобуті із цих приватних збірок, були опрацьовані та вперше в історії українського мистецтвознавства опубліковані автором дисертації у фахових наукових виданнях України, у періодичних виданнях інших держав та монографіях.

Окрім того, до наукового обігу вперше введено дані про різьблене оздоблення низки предметів богослужбового вжитку (іконостаси, кіоти, напрестольні кивоти, світильники тощо). За способом кодування та відтворення інформації матеріали польового дослідження класифікуємо на речові, словесні, зображальні та конвенціональні.

1) Речові джерела

Автором обстежено понад 100 інтер'єрів церков та прицерковних територій (цвинтарі, дзвіниці тощо) та вивчено фонди музеїв на території України (Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, Львівський музей народної архітектури та побуту, Національний музей у Львові), Республіки Польща (історичний музей м. Сянока, музей народного будівництва м. Сянока, окружний музей м. Новий Санч, музей замку м. Ланцут). Одними із речових джерел роботи були твори придорожньої, переважно фігуративної пластики, а також меморіальної скульптури на цвинтарях. Зазначимо, що для кращого збереження екстер'єрних творів варто створити на місцях музеї меморіальної пластики (наприклад, лапідарії на місці особливо відомих осередків художнього каменярства в Галичині, як у с. Демня Миколаївського району Львівської області, м. Теребовля Тернопільської області, с. Брусно Любачівського повіту Підкарпатського воєводства Республіки Польща тощо). Нам відомі наміри створення подібних об'єктів закордонними колегами на території Галичини, яка знаходиться на сьогоднішній день у складі Республіки Польща [128, с. 145]. Такі лапідарії,

[2] Матеріали приватного родини Орисиків у м. Трускавець Львівської області [230].

як і наявні церковні споруди, могли б стати важливою речовою базою для дослідників.

І сакральне різьблення в інтер'єрах церков, і меморіальне екстер'єрне, ще чекають на більш широке зацікавлення ним і відповідні заходи, які би допомогли їм уціліти. На жаль, не всім об'єктам судилось дочекатись такої долі. Багато із них – уже покалічені решткі, трухлявіючі залишки дерев'яних хрестів чи похилених сплюндрованих капличок. Недаремно не тільки українські, але й відомі польські дослідники, як Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч та інші, закликають нас ставитись до цих пам'яток із розумінням і пошаною: «…треба дивитись на них не через призму давніх суперечок чи національних і віросповідних конфліктів, але відноситись до них, як до пам'яток тих поколінь, що відійшли» [128, с. 145].

Отже, речові джерела належать до ключових, адже під час експедиційних комплексних обстежень було зібрано матеріал, який знаходиться на порозі зникнення.

2) Словесні джерела.

Багато матеріалу було зібрано завдяки усному опитуванню майстрів різьблення та старожилів тієї чи іншої місцевості. Наприклад, чимало даних записано при усному опитуванні Параскевії Німчук, найстаршого за віком майстра художнього каменярства із смт. Ямна (м. Яремча Івано-Франківської області), майстра різьби М. Орисика із м. Трускавець Львівської області) та інших. Чимале пізнавальне значення мають також наші власні спостереження, зроблені під час теренових досліджень. Вони торкаються самих об'єктів, а також позв'язані з ними суспільними та культурними взаємовпливами.

3) Зображальні джерела.

Містять інформацію, закодовану в певних зорових образах орнаментально-композиційних структур, які прикрашають різьблені вироби богослужбового вжитку. Власне, на основі комплексного аналізу останніх нами виведено дві основні тенденції сакрального різьблення, які з'явились на межі XIX–XX ст.: 1) наслідування історичних стилів; 2) застосування орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

Важливу роль відіграли інші зображальні джерела декоративного різьблення культового призначення, що містять графічну інформацію. Скажімо, кола сюжетів, як от: мотив родоводу Ісуса Христа – Єссеєвого дерева; мотив одного із символів Пресвятого Причастя – виноградної лози; мотив якоря, як прихований хрест Христовий, як символ стійкості у вірі (човен – церква) із катакомбних часів християнства; мотив риби та ягняти, як приховані символи християнства; мотив голуба, як символа Святого Духа, зображеного над сценою хрещення Ісуса Христа тощо.

Помітне значення серед зображальних джерел займають вищенаведені ескізи та рисунки майстрів сакрального різьблення, видобуті із приватних колекцій. До таких, зокрема, належать ескізи Михайла Мацієвського, Михайла Орисика та інших майстрів сакрального різьблення.

4) Конвенціональні джерела.

Умовні позначення. Багато таких є серед графічних джерел, зокрема, серед символів катакомбного християнства, які, власне, стали популярні на межі XIX–XX ст.: риба, як символ Христової віри, елементи орнаментів: ромб як символічне зображення хліба тощо. До конвенційних джерел віднесемо зашифровані ініціали, як от акронім: «ІН ЦІ» (Ісус Назарянин – цар Іудейський), перша та остання літери грецького алфавіту «Альфа» та «Омега», що означають слова Ісуса Христа: «Я Альфа і Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець» [8, Об. Св. Ів. Бог. 22. 13] тощо.

Поділ матеріалів польових досліджень за формою приводить нас до висновку про важливість та значущість церковних споруд. На жаль, більшість обстежених церковних споруд до кінця 80-х – початку 90-х рр. XX ст. були зачинені. Церковна документація збереглася лише в поодиноких випадках. Окрім того, важливими для дослідження за формою стали збірки бібліотек як в Україні, так і за кордоном: академічних та інших державних, музейних, церковних, приватних.

Світлини, рисунки та ілюстрації, наведені у додатках, виконані дисертантом особисто. Уся фотозйомка здійснена автором безпосередньо на об’єктах: в інтер’єрах церков, на прицерковних територіях, у церковних, приватних архівах тощо. Зарисовки виконані або в польових умовах, або на

базі зібраного теренового матеріалу. Більшість об’єктів, зображених на ілюстраціях, уведені у науковий обіг вперше. Саме збір теренового матеріалу безпосередньо на об’єктах і є основою джерельної бази дослідження, оскільки власне на цьому ґрунті були сплановані основні напрями та завдання дослідження, вдало доповнені іншими джерелами.

Загалом аналіз джерел свідчить, що значний масив документальних джерел і теренового матеріалу в інтер’єрах церков, на цвинтарях і при дорогах, у полі тощо залишився поза увагою дослідників. Цей унікальний матеріал після десятиліть руйнацій та байдужого ставлення до нього радянської влади і нині, при незалежній Україні, нищиться людьми, погодними умовами та й, зрештою, часом. Отже, великий масив меморіальної та сакральної пластики ще чекає свого дослідження та заходів, які б допомогли йому уціліти і донести важливу культурологічну інформацію для майбутніх поколінь. Наукові дослідження спонукають громадськість ставитися до пам’яток із пошаною та розумінням. Дуже плідною у цьому плані є також співпраця із духовенством, представники якого повинні звертати увагу на потреби збереження сакрального мистецтва.

1.3. Сутність конфесійної структури сакральної культури в Галичині

Мистецтво різьблення трактується у нашому дослідженні в сенсі розуміння творів різьби, виконаних для релігійного культу українців. Термін «сакральне» виведено від латинського «sacrum» («священний предмет», «священна річ», «священне творення»). «Сакральне» часто розуміється як синонім «церковного», «духовного», «релігійного», «культового». Однак поняття «церковного», «культового» передбачає огляд тільки обрядового боку, «духовне», «релігійне» не вичерпує усіх значень, які охоплює мистецтво культового різьблення. Окрім того, нами обраний специфічний регіон із багатоконфесійною системою, як Галичина, де термін «церковний»

був би надто однобокий, адже тут – різноманітні релігійні спільноти і культова забудова це не тільки церкви, а й костели. Тому у роботі був обраний термін «сакральний», який на нашу думку найбільш толерантний для визначення культури релігійного культу у сакральних спорудах Галичини. Пласт розкриття питань із обраної проблематики широкий. Термін «сакральне», також вживаний у назвах дисертаційних робіт, захищених останнім часом, як із мистецтвознавства (Урсу Н. О. «Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII–XIX ст.)» [307] та ін.), так і філософських наук (Медведев А. В. «Сакральное как феномен культуры: Личностное бытие сакрального» [135] та ін.).

Під поняттям «феномен» (грец. те, що з'являється) розуміємо подію у нашій свідомості, коли ми інтуїтивно «схоплюємо» сутність об'єктивно-ідеальну, що унаслідок цього постає перед нами у своїй достовірності. Саме так створюється і сприймається будь-який феномен [376]. Скористаємось твердженням дослідників, які трактують феномен, як явище [376; 157, Т. 4, С. 676] і проаналізуємо у роботі мистецтво різьблення як особливе явище в українському мистецтві та сакральній культурі.

Основною і домінуючою конфесією українців Галичини XIX – першої третини XX століть була греко-католицька церква, тобто, церква східного обряду. Адже недаремно Австро-Угорщину вважали заборолом католицизму [322, С. 297]. Урядову назву «греко-католики» офіційно було впроваджено в Австрії за правління Марії-Терезії, щоб цією назвою охопити католиків східного обряду різних національностей (українців, румунів, угорців та ін.), які проживали в Австрійській державі [71, Т. 2, с. 432].

Більш впорядковане життя греко-католицьких вірних в Галичині розпочалось із 1808 після відновлення Галицької митрополії. Українське духовенство почало гостро виступати проти спроб польських релігійних та світських діячів перетягнути греко-католиків на латинство [118, с. 281]. Згідно постанов церковних соборів католицької церкви, християн східного обряду закликали дотримуватися своїх звичаїв. «Якщо вони через обставини

часу чи осіб неслушно від них відхилилися, нехай намагаються повернутися до прадідних традицій» [308, с. 5].

Християни Західної (католицької) та Східної (православної) церкви, зберігаючи спільну віру, мали дещо відмінні уявлення про Христа, спасіння, завдання церкви, мали різні традиції та метальність. Як зазначають дослідники. Західна модель уяви про світ як шлях до Бога, притягує людину потужнім потоком архітектурних форм до вівтаря. Античне ж уявлення про світ як космос, більш статичне сформувало уяву про храм у Східній церкві, тобто, візантійського обряду [377].

Греко-католицька конфесійна культура Галичини у період XIX століття опинилась у складній та специфічній ситуації. Польська шляхта постановила на базі Галичини створити базу для створення майбутньої польської держави. У 1867 році польська аристократія увійшла у порозуміння із династією Габсбургів, за що здобула необмежену владу в Галичині. Як зазначає І. Крип'якевич, усі публічні установи – адміністрація, суди, самоврядування обіймали поляки [118, с. 286].

У житті українського громадянства провідне місце займало духовенство [118, с. 281]. На відміну від Західного обряду, для духовенства Східного обряду целібат для духовенства нижчого та середнього рівня був необов'язковим. Завдяки цьому священницькі династії взяли на себе вирішення завдань, якими займалась національна аристократія, яка у значній мірі денаціоналізовувалась. Церква та її служителі беруть на себе функції не тільки душпастирі, але і функції культурні і політичні. Ототожнення римо-католиків із поляками чи австрійцями, а греко-католиків із українцями (русинами) призводить до того, що етнополітична і територіальна консолідація нації поступається місцем етноконфесійній [377]. Таким чином, національна ідентичність українців Галичини зберігалась тепер не за рахунок потужності держави, а релігійної догми.

Провід в українському культурному житті мала інтелігенція, яка переважно складалася із духовенства. В умовах культурно-суспільного життя

та розвитку сакральної культури в Галичині, які у Австрії середини XIX століття складалося не на користь українців, Тому духовенство прагнуло зберегти та вдосконалити особливості обряду Східної церкви у структурі сакральної культури українців-галичан. Горішня верства духовенства швидко забула пафос революції 1848 року і прагнуло зберегти свій обряд шляхом плекання консервативних ідей. Оскільки раніше церква підпадала під тиск латинізації обряду, то тепер великий прошарок українського духовенства зайнявся «очищенням» обряду [118, с. 286]. При цьому часто за зразок бралась православна «змосковщена» церква. Тому нав'язувались старі ідеї вживання церковнослов'янської мови та надія на доброзичливість автрійського уряду, який сам допоможе [118, с. 287].

Відповідно у розвитку сакральної культури із середини XIX століття виразно сформувались дві крайні течії. Одна частина під впливом Б. Дідицького та І. Наумовича відверто скотилися до москофільства, пропагуючи «наближеність» українців-галичан до російського народу і культури. Згодом І. Наумович був засуджений на 8 місяців ув'язнення, після чого – виїхав до Росії [118, с. 380].

Друга частина під керівництвом Ю. Лаврієвського шукала порозуміння у зближенні із поляками, відмовляючись від поділу Галичини [118, с. 380]. Виразно проявився результат діяльності представників цього напряму пізніше, у 20-30-х роквх XX століття – демонтаж іконостасів (у церкві Різдва Пречистої Богородиці с. Грузова, деканат Бірча; у церкві із Улюча – обидві Сяноцького повіту, сьогодні – територія Підкарпатського воєводства Республіки Польща тощо). Тобто, наближення греко-католицького обряду до римо-католицького – церква без іконостасної стіни і літургія із органним супроводом.

Звичайно, що при усуненні із інтер'єру греко-католицької церкви іконостасу порушуються основи сутності церковного дійства. Адже відділення Святилища від Храму Вірних перегордкою у церкві Східного обряду є обов'язковим. Окрім того, іконостас в українській греко-

католицькій церкві відіграє не тільки ритуальну, але й національно-пізнавальну функцію (наявність вишиванок навколо виступаючих колонок, образів; одяг персонажів, зображених на живописних та різьблених образах із національними особливостями, як у церквах українського стилю, наприклад, на іконостасі церкві Пресв. Трійці у м. Дрогобичі та інших; концентрація уваги віруючих в окремих частинах літургії на царських вратах, наприклад, перед Тайною Св. Причастя тощо). Таким чином, спроби усунення іконостасної перегородки – це порушення традиційної сакральної культури Східного обряду. Проте, це не набуло широкого поширення. Випадки усунення перегородки поміж Святилищем від Храмом Вірних фіксуємо, як одинокі. Тому на сутність сакральної культури у широкому діапазоні воно не вплинуло. І не стало масовим явищем.

Спроби пристосувати обряд Східної церкви до Західної (Римо-католицької) фіксуємо не тільки у спробі усунути перегородку поміж Святилищем від Храмом Вірних, але і у інших фактах, як встановлення музичного інструменту – органу у деяких храмах (наприклад, у церкві Св. Онуфрія у Львові). Адже Служба Божа Східного обряду відбувалась у супроводі хору. На цьому сфомувалась впродовж століть конфесійні та національні особливості сакральної культури українців Галичини. Тобто, перегородка поміж Святилищем та Храмом Вірних перетворилась у сакральну річ, а хоровий літургійний спів перетворились у сакральне дійство. Спроба ввести музичний інструмент орган у допомогу хорові, або впровадити цей інструмент замість хору у значній мірі порушує традиції музичної сакральної культури українців Галичини. Це теж не стало широко поширеним у літургії греко-католицької церкви, а фіксуємо як поодинокі випадки.

Окрім перших двох течій із середини XIX століття серед молодих представників духовенства та інтелігенції виник рух «народовців». Однак, цей рух займався переважно створенням культурологічних установ. Внаслідок його дій виникли товариства «Руська бесід» у Львові в 1861 році,

«Просвіту» в 1868 році, товариство ім. Шевченка 1873 році та інші [118, с. 288].

Варто підкреслити, що дослідники зазначають, що для поцесів державотворення, збереження національної ідентичності в Галичині, саме консерватизм греко-католицької церкви став вирішальним. Він став засобом консолідації українського суспільства та збереження мови, віри, звичаїв в умовах автрійської, польської окупації Галичини [107, с. 3].

В Галичині латинізація греко-католицького обряду була меншою, аніж на Холмщині. У працях львівського синоду 1891 року помітне намагання звернутися до давніх церковних традицій на основі грецьких зразків, що відчутне у тексті «Служебника» 1905 року. Після 1 Світової війни ієрархи прагнули досягти одностайності церковного обряду греко-католицької церкви в Галичині.

Зазначимо, що Православні церкви користуються Канонічним правом, що було схвалено на вселенських та деяких інших соборах ще до 9 ст. Маючи широку автономію різні Православні церкви пристосували для окремих церков цю спільну підвалину – Канонічне право [71, Т. 3, с.952]. Тому православні парафії українців Галичини не мали таких проблем щодо уніфікації Канонічного права.

Власне, уніфікації греко-католицького обряду було присвячено багато часу під час роботи Міжєпархіальної Літургійної комісії у Львові у 1930-1935 роках. Як і раніше, тут зіткнулися позиції двох крайніх напрямів: прихильників східного консерватизму («восточників») та тих, хто вимагали зміни під впливом західного обряду. Тоді у римі створено Літургічну Комісію під головуванням секретаря Конґрегації для Східних Церков Є. Тіссерана, в завдання якого входило організувати видання нормативних богослужбових книг. Однак, їхнє видання та розповсюдження уже відбулося після 1939 року [71, Т. 10, с. 3674].

Кодифікація обряду відіграє важливу роль. Адже, як зазначають дослідники, «Зміст, закладений у рамках канонів, акумулює в собі майже усі

риси менталітету народу: його світосприйняття і світовідчуття, бачення себе в світі, психологічну неповторність національного характеру, спрямованість думок, духовні інтереси і пріорітети, уяви і уявлення, мрії, фантазії, ідеали, смаки, розуміння прекрасного. Тобто – це не тільки розум, а й серце народу. Чи не найповніше все це виявляється саме в сакральному мистецтві, як у матеріалізованому вияві релігійної свідомості». [296, с. 74].

Можемо дійти до думки, що духовенство греко-католицької церкви українців Галичини розуміло усю важливість кодифікації свого обряду. Адже через уніфікованість із характерними рисами національності в обряді та облаштуванні церковного культу лежав шлях до збереження національної ідентифікації українського населення в Галичині.

«Наш східний обряд, – як зазначає отець Ю. Катрій – це преційна спадщина і скарб Східної Церкви й нашого українського народу. Він відзначається своєю давниною, глибоким змістом, великою містикою й символікою та величавими богослужбовими церемоніями» [95, с. 7].

Консолідації слов'янських течій греко-католицького обряду сприяло і позитивне відношення до слов'янських народів римського Папи. 30 вересня 1880 року Папа Лев XIII звернувся до слов'ян із енциклікою «Ґранде мунус», якою пригадав цілій Вселенській Церкві апостольську працю Св. Кирила та Методія і ввів їх літургчне свято в календар Латинської церкви [322, с. 297]. Цією енциклікою Папа признав індивідуальність слов'янських народів, закликаючи їх до єдності та згоди із церквою. Нагодою для написання енцикліки був лист Папи Івана VIII до моравського князя Святоплука ще у 880 році, у якому Папа підтримав та похвалив уживання у літургії слов'янської мови. Із змісту листа можемо розуміти також, що Папа висловив своє признання у рівності всіх мов перед Богом [322, с. 297].

Таке позитивне відношення Апостольського Престолу до слов'янських мов надавало впевненості українським греко-католикам у Галичині щодо застосування у богослужбовому вжитку рідної мови. І дійсно, ближче до XX століття вона почала вживатись частіше.

Римо-католицька церква перебувала дещо в інших канонічних умовах, особливо із початку ХХ століття. Тому що кодифікацію церковного права для Католицької Церкви розпочалося щойно у 1904 році. А у 1918 році опрацьований кодекс Римо-католицької церкви увійшов у життя. Це – офіційний збірник законів, обов'язковий для всієї Західної Католицької церкви. Східну церкву цей Кодекс торкався «лише в тому, що в природі речі стосується до неї» [71, Т. 3, с. 952].

Однак, така ситауція була лише тимчасова. Те що ієрархія греко-католицької церкви прагнула також уніфікувати греко-католицький церковний обряд на території Галичини свідчить не тільки діяльність вищезгаданої Міжєпархіальної Літургійної комісії у Львові, але і робота із укладання кодексу Канонічного права для Східних церков. У 1929 році папа Пій XII призначив кардинальську комісію, яка працювала у двох основних напрямах 1) зібрати джерела Канонічного права 2) підготувати кодифікацію Канонічного права для Східних церков [71, Т. 3, с. 952].

У міжвоєнний період ХХ століття польська влада робила рішучі крокі для перебудови греко-католицької конфесії у сторону римо-католицької. Наприклад, із метою запобігти українізації та москофільських прояві у греко-католицькій церкві, 10 лютого 1934 року на галицькій частині Лемківщини було створено Апостольську Адміністрацію Лемківщини [71, Т. 4, с. 1280-1281]. Від Перемиської єпархії було від'єднано 9 деканатів, 121 парафію. Ця адміністрація безпосередньо підпорядковувалась Ватикану.

Осередок адміністрації був спочатку у Риманові, згодом – у Сяноку. За часів польської адміністрації – до вересня 1939 року Апостольська Адміністрація Лемківщини прводила антиукраїнську політику, намагалися створити із лемків окремий народ та сполонізувати їх. Студентів богослов'я змушували начатись у римо-католицьких духовних навчальних закладах. Відповідно, планувалось поступове зближення греко-католицького обряду із латинським.

Однак, внаслідок порівнянно короткого свого існування діяльність Апостольської Адміністрації Лемківщини суттєво не вплинуло на особливлсті конфесійної структури греко-калицької церкви у галицькій частині Лемківщини. Адже у 1939 році польська держава розпалась, а у зв'язку із ліквідацією української греко-католицької церкви та примусовим виселенням лемків переважно на Радянську Україну, комуністична польська держава щойно у 1945 році офіційно зліквідувала Апостольську Адміністрацію Лемківщини [71, Т. 4, с. 1281].

Це, що існування адміністрації суттєво не вплинуло на греко-католицьке населення галицької Лемківщини свідчить той факт, що лемки із Галичини греко-католицького визнання, які масово емігрували у США у 30-х роках XX століття і надалі, переїхавши на новий континент, перебували у підпорядкуванні українських греко-католицтких єпархій Америки, разом із емігрантами із інших частин Галичини [71, Т. 4, с. 1280].

Окрім греко-католицької та православної невелика кількість українців Галичини належали до Римо-католицької конфесії. У них Служба Божа відбувалась за канонами Західної католицької церкви.

Висновки до розділу 1

1. Враховуючи комплексно проаналізовані аспекти історіографії теми, можемо зробити висновок, що при розробці окремих питань декоративне різьблення по дереву як феномен сакральної культури не було предметом окремого дослідження. У кінці XIX – на початку XX ст. дослідники опрацьовували окремі аспекти декоративного різьблення. У радянський же період дослідженню сакрального різьблення майже зовсім не приділяли уваги. Певні зрушення відбулися щойно у кінці XX та на початку XXI ст. Дослідники прагнули охопити низку проблем сакрального мистецтва, включаючи різьблення (національні особливості, проблеми орнаментики, встановлення авторства тощо). Інтерес до вивчення цього питання зростає в

наші дні. Проаналізувавши історіографію питання, доходимо до висновку, що перспективними напрямами подальших досліджень залишається опрацювання онтологічних, гносеологічних, аксіологічних, феноменологічних, герменевтичних та інших аспектів функціонування декоративного різьблення Галичини в сакральній культурі.

2. Для дослідження залучено репрезентативну джерельну базу, що дозволяє здійснити комплексний аналіз проблеми. Стан наукової розробки теми переконує нас у тому, що в українському мистецтвознавстві не було видано жодної комплексної праці з дослідження декоративного різьблення по дереву в сакральній культурі в регіоні періоду XIX – першої третини XX ст. У переважній більшості робіт авторами охоплено більш ранній період іконостасного різьблення. Культурологічні аспекти проблеми щодо ролі декоративного різьблення у духовному житті українського етносу в Галичині до сьогодні залишаються комплексно не вивченим.

3. Складовою частиною джерельної бази дослідження є масив джерел, які можна класифікувати як документальні, оповідні, масові, довідкові. Найбільш інформативні з них – оповідні наукові джерела. Це матеріали конгресів, семінарів, конференцій тощо.

4. Другою важливою складовою джерельної бази стали матеріали польових досліджень. Проведені автором упродовж 1991–2004 рр. комплексні мистецтвознавчі експедиції безпосередньо на об’єктах пам’яток сакрального мистецтва надали можливість зібрати власний і ніким досі неопрацьований матеріал.

За способом кодування та відтворення інформації важливими були: речові джерела – пам’ятки архітектури (автором обстежено понад 100 інтер’єрів церков та прицерковних територій, цвинтарі, дзвіниці тощо), фонди музеїв на території України та Республіки Польща; словесні джерела – усне опитування майстрів декоративного різьблення, старожилів та інших інформаторів; зображальні джерела – орнаментально-композиційні структури, які прикрашають різьблені вироби богослужбового вжитку, кола

сюжетів церковного різьблення; конвенціональні джерела – різноманітні умовні позначення тощо.

Окрім матеріалів комплексних мистецтвознавчих експедицій, важливу роль у формуванні джерельної бази дослідження склали звіти за навчальну та науково-дослідну роботу професорсько-викладацького складу, звіти за проведення навчальних практик із студентами за місцем роботи у 1991–1996 та 2004– 2005 рр. – у Львівському державному аграрному університеті, у 1997– 2014 рр. – Національному лісотехнічному університеті України.

5. Автором проведена фотофіксація, виконані зарисовки, кресленники в інтер'єрах та екстер'єрах церков, прицерковних територій, цвинтарях тощо. Більшість об'єктів, зображених на ілюстраціях, уведені у науковий обіг вперше. Саме тереновий матеріал, зібраний безпосередньо на об'єктах, і є найважливішою основою означеної джерельної бази дослідження.

6. Домінуючою конфесією серед українців Галичини охоплюваного нами періоду була греко-католицька конфесія. Власне на засадах цієї конфесії і будувався базис сакральної культури українців Галичини. Провід в українському культурному житті мала інтелігенція, яка переважно складалася із духовенства.

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В ГАЛИЧИНІ У XIX – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX СТОЛІТТЯ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ

2.1. Розвиток різьблення по дереву у контексті еволюції культурного простору Галичини

Згідно з даними історичної науки, художня обробка дерева була поширена на території Галичини із сивої давнини. Нас цікавить її застосування у сакральному культі. Так, згідно з археологічними даними скульптури ідолів були відомі у племені бужан (проживало в басейні річки Західний Буг) ще в III–IV ст. н. е. [248, с. 9]. Зафіксовані факти застосування під час похоронних церемоній скульптур ідолів «у формі людей», принаймні, у 922 р. н. е. [53, Т. 1, с. 334]. Що стосується матеріалу, з якого виготовляли ідолів, то в давньоруських літописах згадуються ідоли, вирізьблені з дерева. Літопис вказує не лише матеріал, але й інструменти, за допомогою яких вони були виготовлені: «Не боги то, а дерево. Сьогодні є, а завтра згнило. Не їдять-бо, не п’ють, не говорять, а зроблені руками з дерева, сокирою і ножем» [224, с. 139]. У другому місці того ж літопису читаємо, що говорять князю Володимиру-Хрестителю Русі німецькі посли, умовляючи його прийняти християнство від Папи Римського: «Говорив тобі папа: земля твоя – як і

земля наша, а віра ваша не така, як віра наша. Бо наша віра – світло, кланяємося Богу, що сотворив небо, і землю, і зорі, і місяць, і все, що дихає, а ваші боги – дерево» [224, с. 141].

Отже, як вважають дослідники та зазначають літописи, давньослов'янські ідоли були переважно дерев'яні, тому майже не збереглися до наших днів [90, Т. 1, с. 115]. Їхній стиль та характер залишаються для нас невідомими [90, Т. 1, с. 115]. Лише на Поділлі, де багаті родовища каменю, збереглися поодинокі кам'яні скульптури [90, Т. 1, с. 115]. Стилістично ці скульптури подібні до кам'яних баб скіфської доби, що виявляється не тільки у загальному вигляді зображень, а й в багатьох дуже характерних деталях (наприклад, мотив рога для пиття, який божество тримає в руці, або меча на поясі) [90, Т. 1, с. 115]. Давньоруський літопис передає лише окремі деталі зовнішнього вигляду деяких з ідолів, з чого можна розуміти, що ті, які описані, мали антропоморфний вигляд:

«І почав княжити Володимир у Києві один,
І поставив кумирів на горі за теремним двором:
Перуна дерев'яного, а голова його срібна, а вус золотий,
І Хорса, і Дажбога, і Стрибога, і Сімаргла, і Мокош» [224, с. 133].

Серед збережених до найвідоміших належить, безперечно, Збручанський ідол, знайдений у річці Збруч у 1848 р. [90, Т. 1, с. 116–118] (Святовит). Це – чотиригранний стовп, з кожного боку якого бачимо по три яруси зображень. Верхній ярус з усіх чотирьох боків – людина у шапці, середній ярус – теж з усіх чотирьох боків – постать людини з непомірно великою головою, короткими ногами і безпорадно розведеними руками. На нижньому ярусі (лише з трьох боків) вирізьблені рельєфи облич [90, Т. 1, с. 116–118]. Дослідники трактують цей трьохярусний поділ як три сфери світу: небо – місце, де живуть Боги; земля заселена людьми, беззахисна перед лицем потойбічного, і, нарешті, пекло – царство злих духів.

З точки зору сакральної культури велику роль, очевидно, у єдності світогляду стародавніх українців відігравав образ космосу. Як зазначає

Є. Більченко, «Космос на противагу хаосу – світло, гармонійність, упорядкованість, структурованість, втілена в образах землі, неба, острова, берега, каменів, дерева, гори і стовпа… у язичницьких віруваннях стародавніх слов'ян образ космосу матеріалізується в археологічному Збруцькому ідолі…» [10, с. 101]. Дослідниця підкреслює космологічну бінарність міфологічної світомоделі давніх українців. Зокрема, характеризуючи світомодель, Є. Більченко підкреслює: «Космологічна бінарність міфологічної світомоделі («верх-низ», «своє-чуже», «праве-ліве», «чоловік-жінка», «ми-вони», «дике-культурне») кореспондує із дуальною природою процесу культурогенезу, особливістю якого є наявність, як мінімум, двох начал: активного, провокуючого та пасивного, або вторинно активного, яке відповідає на провокування – стимулу і реакції, «Виклику» і«Відповіді», біфуркації та флуктуації, – зіткнення яких є точкою породження смислів, текстів, культурних форм. Зазначену дуальність (агональність) можна тлумачити як діалогічність – бесіду-суперечку двох чи кількох семантичних «голосів». Ця діалогічність своє повне віддзеркалення знаходить в образно-символічних системах, що розробляються в міфології» [10, с. 100].

Ідея безсмертя душі поширена в українській міфології та культурі. Дослідниця П. Герчанівська зазначає: «Саме ця ідея (народження, життя, смерть та безсмертя) пронизує всю народну релігійну культуру – її предметно-практичний, ритуально-обрядовий, практично-духовний рівні. Цей інваріантний комплекс, що обумовлює циклічність людського буття, виявляє себе в різних формах народної свідомості (міфологічній, релігійній, філософській, художній, естетичній, меморіальній), визначаючи специфіку ритуальних дій та обрядів, народне художньо-образне бачення світу і детермінуючи схему поведінки та орієнтування людини в її практичних справах [32, с. 94–95].

М. Грушевський вважає, що обробка дерева була широко розповсюдженою у праслов'янському побуті [53, Т. 1, с. 263]. «Останки

деревляних гробів та деревляної посуди дуже часті в могилах» [53, Т. 1, с. 264], – пише М. Грушевський, на жаль, не конкретизуючи, про яку саме частину України йде мова.

Якщо говорити про староруські часи, то тут уже відомі «древоділі» і навіть «цілі спілки, організації їх» [53, Т. 1, с. 264]. Про XI ст. в Давній Русі знаємо, що «на кождім кроці стрічаємо згадки про деревляні будови, стіни, мости; камяна будова зявилась під чужим впливом і була дуже рідка» [53, Т. 1, с. 264].

Отже, з часом деревообробка, мабуть, переросла в окрему галузь професійної діяльності, зокрема у великих містах, як, наприклад, Київ. Дмитро Дорошенко згадує про чужоземного подорожнього Тітмара Мерзенбурзького, який зазначав, що у 1018 р. у місті Києві налічувалось 400 церков [66, Т. 1, с. 46]. Очевидно, потрібна була певна кількість деревообробників, які б обслуговували ці потреби. Судячи з вище проаналізованого можна припустити, що церкви в більшості були дерев'яні.

Християнство, яке прийшло з Візантії на зміну язичництву, було, безперечно, більш організованою релігією, ніж попередня, і вимагало існування певної групи людей для обслуговування культу – священиків та майстрів різних галузей, зокрема, і різьбярів по дереву та каменю. Щодо рівня організації язичницької дохристиянської релігії, то думки вчених тут розділяються. Одні вважають, що язичницька віра була менш організованою структурою, аніж християнство. До таких належить, зокрема, Д. Дорошенко та М. Грушевський. Як стверджує Д. Дорошенко, давньоруські боги не мали ясного образу і строго розмежованих функцій. Не було ні храмів, ні жерців, місце яких займали звичайні ворожбити чи знахарі [66, Т. 1, с. 46].

М. Грушевський вважає, що за часів Ігоря чи Володимира поганський культ вшанування богів у формі антропоморфних образів міг бути лише на початковій стадії свого розвитку [53, Т. 1, с. 326]. Можливо, ідоли були лише у великих осередках тодішнього життя, тоді як «народня маса могла зіставати ся при старих жертвах та молитвах коло дерева та криниць» [53,

Т. 1, с. 326]. Релігійний світогляд у нашого народу у передхристиянські часи мав у своїй основі культ природи [53, Т. 1, с. 315]. Недарма образ дерева залишився в релігійній символіці українського народу до сьогодні. Наприклад, насадження дерев або зображення дерев на могилах. Згідно зі свідченням сучасників язичницького періоду, у слов'ян дерева заступали місце храмів або образів, біля яких русини молилися, приносили жертви тощо [53, Т. 1, с. 325].

Припускаємо, що велике значення у житті давніх українців відігравав міф. Адже саме міфологічні уявлення створювали образ бога, якому молилися наші предки. Чималу роль мав діалог людини із своїм божественним кумиром, адже саме легенда, тобто, міф і діалог із божеством створювали неповторний і особливий релігійний культ. Є. Більченко стверджує, що «таким чином, культурологічний аналіз феномену міфу у світлі філософії діалогу дозволив нам виявити у міфологічному світобаченні архетипи діалогічного ставлення людини до світу.» [10, с. 102]. Дослідниця зазначає: «Міфологія становить своєрідну «програмну матрицю», що постачає майбутньому культурно-історичному процесу алгоритми його розвитку – загальнолюдські прообрази, що лежать в основі символіки творчості, ритуалів, сновидінь, комплексів і становлять базові елементи культури, інваріантні моделі культурного життя» [10, с. 99].

Дослідники, які працювали над питанням запровадження християнства на Русі, вважають, що на основний напрямок процесу становлення філософської думки в стародавній Русі, на розвиток власне філософських ідей автохтонна язичницька релігія виявила відносно невеликий вплив, – вона завжди залишалась маргінальним побічним фактором історико-філософського процесу [24, с. 164–165]. Період XI ст. називають епохою православно-язичницького синкретизму. Зрештою, певні язичницькі пережитки залишилися і у християнстві в Україні, у тому числі в Галичині і до сьогодні.

Інша група дослідників дотримується більш високої думки про загальний рівень розвитку язичницької релігії в дохристиянській Русі. Зокрема Б. Рибаков вважає, що грецьке християнство застало у 980-ті роки на Русі не просто сільське знахарство, а значно розвиненішу язичницьку культуру зі своєю міфологією, пантеоном головних богів, жерцями і, з усією ймовірністю, зі своїм язичницьким літописом [244, с. 5].

Отже, можна припустити, що в часи відомого піднесення на історичній арені Галицько-Волинського князівства (XII–XIV ст.) сакральну та меморіальну різьбу слід розглядати як таку, яка обслуговувала серед культів уже лише християнський. Сам процес поховання відбувався, як правило, вже шляхом захоронення покійника у викопану яму (за винятком окремих поховань визначних людей у церквах і т. п.).

Таким чином, як зазначає П. Герчанівська: «Християнство ввійшло у культуру народу з вже сформованим зводом правил у галузі християнської догматики, культу, організації церкви і художніх норм – канонів, що побудували систему жорстких орієнтирів, свого роду систему координат, яка регламентувала релігійне життя народу і його художню творчість. Народні майстри сприйняли не лише християнську канонізовану іконографічну систему (сукупність сюжетів, правил зображення біблійних сюжетів і персонажів, символіку, атрибути святості тощо), але й систему поглядів на живописне зображення: з одного боку, як доказ істинності, реальності подій біблійних легенд; з іншого, як нагадування про первообраз» [33, с. 75].

У цей час починається посилений розвиток мурованого будівництва, здебільшого в оборонних укріпленнях, дерев’яні вежі та стіни замінюють на кам’яні, а в багатьох містах, особливо на заході України, з каменю або цегли будують житла (кам’яниці), ратуші, культові споруди [90, Т. 2, с. 56–57]. Наприкінці XVI ст. особливо високого рівня досягла техніка обробки каменю. Окрім пісковиків та вапняків, які використовувалися на території західних земель України, на Львівщині застосовувався, головним чином, в оздобленні інтер’єрів також алебастровий камінь, а на Закарпатті – місцеві

породи мармурів [90, Т. 2, с. 57]. У ряді міст Галичини настає доба розквіту кам'яних сакральних споруд – у Львові, Жовкві, Жидачеві та ін. Особливо відомі споруди, зведені у Львові після великої пожежі 1527 р., яка зруйнувала більшу частину міста. Так формується художнє явище під назвою «львівська скульптура XVII–XVIII ст.» «Цей феномен – як вважає дослідник В. Любченко – не розуміється як одна із локальних шкіл, а як синонім зародження монументальної української скульптури та ключ до розкриття походження її форм» [130, с. 8]. Істотним формотворчим елементом цього мистецького феномену була місцева художня традиція, початки якої стоять ще від Збручського ідола, рельєфів Софійського собору, Києво-Печерської лаври, кам'яних і металевих ікон та прикрас доби Київської Русі.

В. Любченко вказує на три джерела, що сформували стиль львівської скульптури третьої чверті XVII ст.: 1) місцева традиція давньоруської скульптури і живопису; 2) ремінісценція готики; 3) поява елементів мистецтва Відродження [18, с. 28].

Отже, традиція відігравала важливу роль у фомуванні культурного простору в Галичині. П. Герчанівська стверджує: «Традиції є не тільки колективною… пам'яттю соціуму. Вони виконують роль механізму акумулювання і ретрансляції соціально важливого досвіду, що вироблюється, засвоюється людьми і проходить апробацію часом, забезпечуючи спільноті самототожність протягом історичного розвитку» [30, с. 39]. Саме це відноситься і до традиційного культового різьблення по дереву в Галичині. Ця самототожність українців, у збереженні якої важливу роль відігравало і сакральне мистецтво та різьблення, зокрема, була важливою у формуванні культурного простору українців у Галичині. Однією із особливостей того було збереження специфіки східного обряду і в самій літургії і в іконографії різьблення. Важливу роль у цьому, безперечно, відігравав український стиль.

У XVI–XVII ст. у Львові було зведено ряд сакральних споруд, прикрашених різьбленням галицьких майстрів. До найвідоміших відносимо Каплицю Трьох Святителів (близько 1590 р.), Успенську церкву (1591–

1629 рр.) Каплицю Боїмів (1609–1611 рр.) та ряд інших[3]. Із спорудженням у Львові знаменитої вежі Корнякта (друга пол. XVII ст.) Ренесанс запанував у львівській архітектурі беззаперечно [166, с. 52]. З різьбярської точки зору каплиця Трьох Святителів, безумовно, виділяється оздобленням свого фронтального фасаду. Як зазначив відомий український мистецтвознавець В. Овсійчук, «каплиця невеликих розмірів, але величава і витончена споруда, яка поєднує в собі ренесансне розуміння мас і дисципліну ритму настільки зразково, як ні в жодній на Україні споруді того часу, а навіть і пізніше» [167, с. 3]. Каплиця, безперечно, виділяється оздобленням свого фронтального та одного з бокових фасадів. З двох інших боків каплиця щільно примикає до Успенської церкви і вежі Корнякта. Пілястри, які гармонійно розчленовують стіни каплиці, у верхньому завершенні декоровані різьбленими у камені маскаронами та розетами.

До тих споруд, що постали у Львові у другій половині XVII ст., зачисляємо Успенську церкву. З оздоби екстер'єру церкви нас, звичайно, зацікавить різьба по каменю метоп фризу церкви – розети і сюжетні композиції. Деякі дослідники припускають, що процес створення рельєфів на метопах був багатостадійним та довготривалим [130, с. 85]. В. Любченко вважає, що «майстри мулярські» Прихильний та Яків могли проектувати зображення на метопах, використовуючи північно-німецькі чи нідерландські гравюри [130, с. 85]. Другу їх частину, що своїми сюжетами безпосередньо пов'язана з традиціями іконостасу, міг проектувати Ф. Сенькович, який у 1630 р. виконав для Успенської церкви іконостас, або самі члени братства. Як міркує В. Любченко, реалізація цих проектів, очевидно, належить місцевим майстрам, які працювали у Львові, у каменярнях с. Красова або с. Поляна (обидва – Миколаївського району Львівської області) [130, с. 85]. На метопах

[3] Датування кожної споруди – приблизне, оскільки за різними джерелами датування дещо може розходитися.

фриза Успенської церкви чергуються розети і сюжетні композиції. Погоджуємося з твердженням В. Любченка, що якість виконання розет значно вища, аніж фігурних зображень. Дослідник пояснює це тим, що тематичними рельєфами галицька церква оздоблювалася тут, мабуть, взагалі вперше, а розет львівські майстри вже зробили велику кількість і стали «віртуозами їх виготовлення» [130, с. 85][4] .

Однак у рельєфах фризу Успенської церкви вбачаємо і безперервність традицій галицької різьби по каменю, оскільки за стилем ці рельєфи близькі до давньоруської дрібної пластики. Це неодноразово підкреслює також і В. Любченко [130, с. 85]. Манеру різьблення фризу Успенської церкви можна взаємопов’язати і з стилем кам’яних іконок попередніх століть тощо.

Цікавою своєрідністю галицького ренесансного екстер’єрного різьблення по каменю є його взаємозв’язок із традиціями тематики українських іконостасів. Це вбачаємо у тематиці сюжетів вищезгаданих метоп Успенської церкви, зокрема тих із них, які знаходяться на східній і північній стінах [130, с. 85]. Окремі композиції метоп нагадують живописні композиції, наприклад, окремих частин п’ятницького іконостасу у Львові [167, с. 96]. Рівно ж у пластичному оздобленні фасаду каплиці Боїмів, спорудженої у 1605–1615 рр. використовується композиційна схема українського іконостаса [130, с. 182]. Вплив іконостасного різьблення по дереву бачимо і у різьбярському оздобленні порталу вхідних дверей

---

[4] Зазначимо, що питання, чи галицька церква оздоблювалася рельєфами вперше, є, на нашу думку, дискусійним. Згадаймо рельєф «Успіння Богородиці» на західному порталі церкви Успіння Богородиці в Крилосі, який дослідники датують епохою Галицько-Волинського князівства [318, с. 121]. Доцільно зазначити, що галицька церква до того часу оздоблювалася тематичними рельєфами в екстер’єрі рідко, певний проміжок часу – в період після розпаду Галицько-Волинського князівства (тобто близько 200 останніх років перед будівництвом Львівської Успенської церкви) – не оздоблювалася такими.

вищезгаданої каплиці Трьох Святителів: кам'яні колонки, які фланкують вхід до цієї каплиці, удекоровані різьбленим мотивом виноградної лози, подібно до дерев'яних колонок в інтер'єрі українських церков тощо.

Такий виразний вплив різьблення по дереву на різьблення по каменю у вищенаведених та інших зразках можна пояснити, окрім інших, ще й тією причиною, що різьблення по каменю Галичини того часу виконувалося, як правило, у легкооброблюваних матеріалах – вапняку та пісковику. Погоджуємося з думкою українських науковців, що м'якість використовуваних порід каменю зближувала техніку його обробки з різьбленням на дереві [90, Т. 2, с. 132].

Подібні за стилем виконання рельєфів на метопах Успенської церкви є метопи з рельєфами костелу у Жовкві (перша пол. XVII ст.). У деяких сюжетних зображеннях метоп жовківського костелу, зокрема у зображенні вершників відчувається рука місцевого майстра [90, Т. 2, с. 136]. Манерою рисунку жовківські рельєфи нагадують аналогічні метопи львівської Успенської церкви. Жовківські, проте, виконані у більш високому рельєфі.

Особливо багато традиційних рис у різьбярському оформленні помічаємо в оздобленні вхідних дверей і віконних отворів у церквах і костелах Галичини – зображення розет, маскаронів з крилами плетінкового орнаменту тощо. І не тільки у декорі каплиці Трьох Святителів у Львові, але й у порталі церкви Благовіщення в Городку, костьолу у Жовкві, церков у Золочеві, Жидачеві та інших населених пунктах. Варто підкреслити, що постійна увага до декору дверних і віконних отворів – це одна з традицій давньоруського будівництва та народної архітектури слов'ян [90, Т. 2, с. 119].

У другій половині XVI ст. в екстер'єрному різьбленні Галичини ще можна зустріти мотиви давньоруської плетінки, наприклад, в оздобленні віконного отвору над вхідними дверима каплиці Трьох Святителів, у багатьох деталях замків у Бережанах, Олеську та ін. [90, Т. 2, с. 131]. Але в останній чверті XVI ст. їх остаточно витісняють мотиви рослинного орнаменту, який проник у всі види декоративного мистецтва [90, Т. 2, с. 131].

Яскравий зразок цього – вищенаведені колонки, покриті різьбленим мотивом листя і плодів винограду, які фланкують вхідні двері каплиці Трьох Святителів, рівно ж і колонки, які членують фасад каплиці Боїмів тощо.

У переважній більшості твори різьблення виконували галицькі майстри із Миколаївщини (с. Поляна, с. Красів та околиці), можливо і з інших околиць, багатих каменем. Так, один із найвизначніших громадських діячів початку XVI ст. львівський аптекар Іоанн Альнпех у своїй праці «Опис міста Львова» (1603–1605 рр.) характеризуючи Львів, подає такі дані: «Це місто має найкращі каменоломні в порівнянні з іншими містами Польщі, чотири цегельні, багато печей для виробництва вапна, а також велику кількість дерева, придатного для будівництва» [88, с. 64–65]. Очевидно, автор мав на увазі Львів та околиці, адже видобуток каменю та заготовка дерева проводилися, як правило, не у місті Львові, а за його межами, на території Львівщини. Якщо під такими місцями, де видобували камінь, ми розуміємо в першу чергу села Миколаївщини, недалеко від Львова, то коли йдеться про багаті райони заготівлі деревини, то це можуть бути, серед інших, наприклад, околиці Буська, у яких із ще давніших часів діяли лісові промисли [248, с. 51][5]. Відомо, що із лісів Буського староства багато деревини вивозили на будови Львова [248, с. 52]. Окрім того, з Буська пролягав водний шлях, який використовувався у часи найбільшого піднесення Буська у XVI ст., до Вісли і так аж до Гданська [248, с. 52]. Отже, під поняттям «львівський ліс» могла розумітись деревина з Буська чи інших районів Львівщини, багатих деревиною. Мабуть вислів, що місто Львів має «найкращі каменоломні» та «велику кількість дерева» треба розуміти географічно ширше, аніж сама територія міста Львова.

[5] Літописний Буськ був тільки дерев'яним містом [248, с. 20]. Це пояснюється тим, що місцевість оточували ліси, а також відсутність традицій кам'яного будівництва [248, с. 21]. Звичайно, що з часом, коли польська, а згодом і австрійська, адміністрація керувала цим краєм, то муроване будівництво поширилося і у цій місцевості.

Що стосується різьбярської краси Львова тих часів, то про це красномовно свідчать не лише пам'ятки, які дійшли до нас, але й різні описи. Серед них – записки мандрівника Мартина Груневега про розташування, планування, та забудову міста Львова: «Загалом Львів – гарно муроване місто, на усіх вулицях багато мурованих кам'яниць, прикрашених різьбою і малюванням» [88, с. 64]. Мабуть значна частина робіт з обробки каменю виконувалася не тільки в районі каменярень, але й у самому Львові, адже серед інших відомих у Львові у 1572 р. цехів, існував ще й цех мулярів і каменярів [88, с. 35]. На жаль, із статуту цеху неможливо довідатись, які саме каменярські роботи виконували члени цеху. Невідомо також, чи існували якісь каменярські цехи у найвідоміших каменярнях Миколаївщини, чи села Брусно (Любачівщина, сьогодні територія Республіки Польща)[6].

Зрештою, на думку дослідників, у першій половині XVII ст. застаріла цехова організація почала гальмувати розвиток продуктивних сил, тому в цей період у Львові позацехові майстри становили понад 40% усіх ремісників [130, с. 23]. У цьому контексті простежуємо ще одну проблему. Очевидно, що із поступовим уведенням з XIV ст. (можливо ще з кінця XIII ст.) [66, Т. 1, с. 122] у містах і окремих селах Галичини Маґдебургського права поступово витіснялися із міського життя русини. Обмеження почалися із часів Вітовта (поч. XV ст.), а згодом призвели до того, що русини були зовсім усунуті від участі у міських урядах [66, Т. 1, с. 123]. Так, відомо, що в охоплений нами у цьому підрозділі часовий період, русинів вилучили із міської управи у таких містах Галичини як Буськ, Перемишль, Львів [52, с. 249].

Німецький міський устрій (т. зв. Маґдебурзьке право) призначався за часів володіння Польщі Галичиною не для місцевих мешканців – русинів, а насамперед для переселених сюди німців, поляків. Навіть по селах Галичини

[6] Про каменярів Брусно див. [356, с. 12]. С. Гаєрський докладно займався вивченням цього питання, однак не встановив, чи каменярі з Брусно належали до якогось цеху, чи працювали просто «jako partaczy», тобто поза цехами.

при наданні німецького права інколи були застереження, що тільки католики можуть скористатися із нього [52, с. 237]. Польський король 1525 р. постановив, що львівські міщани «руської віри» і надалі повинні залишатися при старих обмеженнях, а саме: не можуть бути допущені до цехів і ремісничих корпорацій [52, с. 241]. Отже припускаємо, що у вищезгаданому львівському цеху мулярів і каменярів у 1572 р. не було (або майже не було) місцевих майстрів-русинів. Звідси випливає цілком логічний вищезгаданий висновок В. Любченка про те, що різьблення по каменю Успенського собору (принаймні значну її частину) виконали руські майстри-каменярі із сіл Миколаївського району. Мабуть, це стосується найперше тих рельєфів, у яких відчувається рука українських народних майстрів – тематичні композиції на фризах метоп східної і північної частин Успенської церкви та різьба порталу каплиці Трьох Святителів (обидва об'єкти – у Львові), метопи із екстер'єру Жовківського костелу тощо.

Наприкінці XVI – на початку XVII ст. на українських землях, які входили до складу Польської держави (отже, і в Галичині) остаточно утвердився Ренесанс [90, Т. 2, с. 7, 9]. Проте не тільки в різьбленні – у жодному з видів тогочасне мистецтво не досягло чистоти стильового вираження, якщо брати за класичний зразок тип італійського Відродження. Ренесанс в Україні мав своєрідний характер – цей історичний етап хронологічно не збігався з європейським. Мистецтво України, маючи власні національні особливості, набуло у цей період рис, властивих Ренесансу [167, с. 7].

Зазначимо, що Львівське мистецтво, зокрема скульптуру XVI–XVII ст. (у тому числі і різьблення) називаємо мистецтвом Відродження не у сенсі запозичення форм і засобів мистецтва італійського Відродження, а як продукт формування нової культури городян, нового способу мислення, коли складалася світська наука і ремісниче мистецтво [130, с. 202].

Характерними для цього періоду розвитку мистецтва були ремінісценції готики. Варто зазначити, що вони виразно проявилися в

архітектурі ряду провінційних костелів. Це, як правило, однонефні споруди з високим дахом, позбавлені продуманої системи, прикрас [167, с. 64]. Незважаючи на вкраплення скупих ренесансних декоративних ознак, готичні риси залишаються визначальними у низці провінційних костелів: у м. Куликів (XVI ст.), с. Скелівка (XVI ст.), м. Броди (1596 р.), с. Свірж (1546 р.), м. Бережани (1600 р.) та ін. [167, с. 64–65].

У ряді львівських споруд, відбудованих після пожежі 1527 р. також проступають готичні риси. Саме планування площі Ринок не зазнало теж ніяких конструктивних уточнень, а її готичні риси відповідали ренесансним вимогам – симетричність, регулярність, комунікативність [167, с. 70].

Творчість галицьких різьбярів у камені XV–XVII ст. ніколи би не досягнула таких висот, якби не спиралася на традиції попередніх здобутків. Високий рівень галицьких різьбярів, іконописців та майстрів інших жанрів мистецтва, їх популярність викликали неодноразову реакцію опонентів – римо-католицького духовенства. Так, у 1596 р. львівський римо-католицький єпископ Соліковський скаржився, що «язическі роботи схизматиків» (тобто роботи руських майстрів) без труднощів проникають у костели [130, с. 203].

Сакральне різьблення в Галичині XV – першої пол. XVII ст. у камені формувалося на базі давньоукраїнських традицій та місцевих християнських вірувань. Йому, як і іконопису, були притаманні специфічні особливості. Розвивалося сакральне різьблення по каменю під значним впливом іконопису. Твори виконувалися, як правило, із місцевого матеріалу галицькими народними майстрами.

Таким чином, домінування ренесансних мотивів переможно увійшло в українське декоративне різьблення Галичини, а з першою половиною XVII ст. до цих ренесансних візерунків почали поступово вплітатися і барокові елементи. Найбільше це помічаємо в екстер'єрному різьбленні у камені та в інтер'єрному, насамперед, іконостасному різьбленні. Ці зміни носили глибоко етнічні українські риси, бо базувалися на довготривалій історії розвитку національного мистецтва з сивої давнини.

Високий рівень різьблення на українських землях у Галичині здавна відзначали не тільки вітчизняні, а й зарубіжні дослідники. Зокрема відомі польські народознавці Т. Хжановський і К. Півоцький зазначають: «Знаменним є те, що на противагу до наших слов'янських братів зі сходу та півдня, декоративна різьба не є найсильнішою стороною творчості польського народу. Ні архітектурна різьба, ані оздоблення предметів побуту та облаштування не осягнуло такого рівня та багатства форм, як в країнах сусідніх… Багатше в околицях з пастирським господарством, наприклад, на Підгаллю, але їм, властиво, далеко до розвинутої декоративної різьби у наших сусідів південних та східнокарпатських» [351, с. 34]. Очевидно, йдеться про територію, яка включає в себе і Галичину (принаймні західну її частину). Ті ж польські дослідники вказують на високий рівень розвитку різьби по дереву у регіоні в XIV–XV ст. [351, с. 33].

У різьбленні і сакральному мистецтві в цілому почали утверджуватись митці-професіонали. Стосовно до синтезу мистецтв у храмі це саме можемо сказати і про різьблення. Іконостасне різьблення поступово набирало об'ємності та форми, певного відокремлення, не тільки як функціональний елемент, але як і прикраса.

У XVI ст. почала формуватися класична архітектурно-різьбярська структура іконостаса [67, с. 16]. До XIV ст. включно іконостаси були, очевидно, одноярусні, ярус складався, мабуть, з намісних ікон. На межі XIV і XV ст. склався український іконостас уже з трьох ярусів [283, с. 39]. До XVI ст. іконостаси були майже без різьби, мальовані, зовсім плоскі. Для їх декорування використовувалися типово середньовічні візерунки, тобто елементи плетінки. Тільки в наступні періоди після Середньовіччя розквітнув рослинний орнамент, а з народного мистецтва запозичено для оздоблення іконостасів геометричні мотиви [283, с. 40].

У кінці XVII – поч. XVIII ст. великого поширення набуло оформлення іконостасів різьбленням [90, Т. 3, с. 147]. Звичайно, що основа цього була закладена ще на межі XVI – поч. XVII ст. Скульптура, яку досі

використовували тільки у виняткових випадках, тепер швидко проникає у церкви, заповнює іконостаси, навіть стає рівнозначною ікони. Потреба в ній стає величезною [130, с. 185]. Період другої половини XVII – XVIII ст. – це доба найвищого піднесення барокового мистецтва [283, с. 63].

До найвідоміших серед збережених іконостасів періоду, близького до середини XVII ст., належить п'ятиярусний іконостас у Св. Юра у Дрогобичі. Періодом його встановлення вважають 1659–1666 рр. [68, с. 76]. У його чіткій і виразній конструкції помітний вплив ренесансних тенденцій. Різьба виноградної лози, яка декорує округлі колонки, що фланкують образи намісного, апостольського рядів ще не ажурна, як у різьбленні бароко подальшого періоду. Ці колонки округліші і прикрашені різьбленням значно вищого рельєфу, аніж у тих же місцях колонки іконостасу П'ятницької церкви у Львові (близько 1648 р.) та церкви Св. Духа в Рогатині (близько 1650 р.). Водночас різьба рослинного мотиву, яка декорує рами ікон празникового ярусу церкви Св. Юри, аналогічна за рисунком і висотою рельєфу різьбленню рам ікон того ж празникового ряду вищезгаданих львівської та рогатинської церков. В описаних вище трьох вратах з Дрогобича, Ворохти, Чарної виразно відчувається, що ренесансна тектоніка і порядок з часом поступаються місцем бароковій експресії та менш виразному членуванню частин[7]. З початком XVIII ст. продовжують впевнено утверджуватися в іконостасному різьбленні ідейні засади барокового мистецтва, зростає об'ємність форм іконостасів, розвивається їх динаміка.

До відомих з кінця XVII – поч. XVIII ст. належить іконостас у церкві з с. Кривка (Турківський р-н Львівської області)[8]. Царські та дияконські врата

---

[7] Царські врата з Галичини др. пол. XVII – XVIII ст. – яскрава сторінка з історії українського мистецтва. Ця тема детальніше опрацьована у працях: М. Драгана, О. Тищенка [67], [304].

[8] Церква знаходиться на території Львівського музею народної архітектури та побуту. До іконостасу входять ікони із с. Воля Жовтанецька (Камянко-Бузький район Львівської обл.) та с. Боянець (Жовківський район Львівської обл.) [289, с. 84–85]

цього іконостасу походять, очевидно, з другої пол. XVIII ст. Різьба інших частин іконостасу походить, мабуть, з кінця XVII – поч. XVIII ст. Це помітно, передусім, за висотою об'ємів таких частин іконостасу, як колонки, які фланкують ікони празникового та апостольського рядів. За висотою рельєфу, який виступає над іконостасною стіною, вони аналогічні колонкам іконостасів XVII ст. Однак про прихід крупніших барокових об'ємів, поширення яких почалося зокрема з XVIII ст., вказують колонки, які фланкують образ «Христос у Славі» у центрі апостольського ряду. Ці колонки крупніші за розмірами наскрізних прорізів, що розцінюємо як спробу виділити образ «Христа у Славі» на іконостасній стіні[9]. Подібну картину спостерігаємо в іконостасі з XVIII ст. церкви Св. Пантелеймона з м. Сколе Львівської області. Прагнення виділити активнішим різьбленим декором, підкресливши його значимість, образ «Христа у Славі» вважаємо типовою рисою для доби XVII – першої пол. XVIII ст. Високорельєфне різьблення та глибокі барокові тіні характеризують галицьке різьблення середини XVIII ст. Типовим у цьому плані є іконостас церкви Св. пророка Іллі (м. Красне, Буський р-н, Львівська обл., 1750 р.)

На загал відносно спокійному за об'ємами тлі іконостасної стіни виразно виділяються своїм різьбленням колонки, які фланкують образи намісного ряду. Ці округлі колонки стиснуті у перехваті, подібно, як у жовківському іконостасі із церкви Пресвятої Трійці (близько 1720 р.) чи біля ікони «Христа у Славі» уіконостасі церкви Покрови Пресвятої Богородиці із с. Деренівка (Теребовлянський р-н Тернопільської обл., XVIII ст.). Однак, на відміну від жовківського та деренівського, у яких круглий об'єм та перехват, тобто загальний об'єм колонок, домінує над різьбленням, яке лише доповнює форму, у краснянському різьблення по аналогічній круглій формі з

[9] Дослідники зазначають, що в римо-католицьких вівтарях ще в XI ст. центральною постаттю зображали Христа у Славі, що теж могло вплинути на сакральне мистецтво і в Україні [265, с. 162].

перехватами звучить активніше за висотою рельєфу та грою тіней. В останньому різьблення виразніше протиставляється загальному звучанню об'ємів.

Цілком аналогічною намісного ярусу є різьблення округлих колонок образу «Христос у Славі». Ще виразнішим за об'ємністю та рисунком світла-тіней є рослинний мотив різьблення на середній колонці царських врат цього іконостасу. Таким чином, спостерігаємо апогей розвитку барокової експресії іконостасного різьблення в Галичині.

Подібне можемо сказати і про іконостасне різьблення церкви Св. Параскевії (м. Буськ, Львівська обл., 1758 р.). Очевидно, що в загальних рисах цей 5-ярусний іконостас зберігся до сьогоднішнього дня з XVIII ст. Різьблення його округлих колонок, які фланкують образи намісного ряду, та центральна колонка царських врат – із значно більшими вглибленнями, аніж у краснянському іконостасі. Через більш інтенсивне різьблення поперечний перехват, який охоплює колонки, практично втратив свою сприйнятливість за силуетом при погляді із відстані декількох метрів. Водночас цей же самий перехват не втратив своєї специфічної лінії силуету у різьбленні колонок, які фланкують образи апостольського ряду та «Христа у Славі». У цьому іконостасі ікони празникового ряду фланкують замість традиційних гранчастих пілястрів також округлі колонки з поперечними перехватами.

Як і в багатьох вищезгаданих іконостасах, різьбярське обрамлення найвищого пророчого ряду дещо відрізняється за об'ємністю різьблення. Рослинний візерунок цього різьблення площинніший, стилізованіший і місцями втрачає свою рослинну сутність. Подібну тенденцію помічаємо у рисунку рослинного декору царських врат кінця XVIII ст. Іконостас увінчує у верхній частині традиційне для бароко зображення різьблених у дереві круглих ваз, повних квітів та плодів винограду (над образом «Христос у Славі»).

Отже, період XVIII ст. – це період розквіту бароко у декоративному різьбленні в Галичині. Дослідник українського мистецтва Д. Степовик,

зокрема, зазначає: «Український варіант барокко з його експресивною мовою, в якій знаходилося ще місце й для гармонійності, – був співзвучний, може, більше від інших мистецьких стилів, національному характерові й естетичному почуттю. У цьому – одна з причин такої тривалої (майже 200 років) історії стилю барокко в Україні» [283, с. 63]. У другій половині XVIII ст. у декоративному різьбленні в Галичині помітні риси рококо, а згодом – класицизму. Обидва стилі менш пов'язані з традиціями народного мистецтва, аніж бароко.

Давні традиції має в Галичині і організована система підготовки майстрів культового різьблення. Ще у XVI ст. в Улючі (біля Сянока) при монастирі оо. Василіян була школа різьблення та іконопису, в якій майстри виготовляли вівтарі і царські врата. Однак у 1782 р., після захоплення цих земель Австрією цісар Йосиф II під час проведення своїх реформ ліквідував цей монастир, а оо. Василіяни перейшли до монастиря в м. Добромилі [328, Ч. 1, с. 36]. Унаслідок реформ Йосифа II було закрито і низка інших монастирів, як, наприклад, Скит Манявський у 1785 р. [66, Т. 2, с. 263]. Очевидно, зменшився з цього часу і вплив монастирів на розвиток мистецтва, оскільки в монастирях, як правило, були майстерні та школи сакрального мистецтва, зокрема, в улюцькому чи Скиті Манявському[10].

Оскільки в монастирських школах виготовлялися не тільки ікони, а й різьбярські вироби (як от – в улюцькому), то можна вважати, що тотальне закриття монастирів за часів реформ, які проводив австрійський цісар Йосиф II [66, Т. 2, с. 300], негативно вплинуло і на традиції українського мистецтва та на розвиток декоративного різьблення. Дослідники стверджують, що рококо, а особливо класицизм, остаточно знищують специфіку українського іконопису, який поступово стає одним з різновидів академічного історичного живопису [90, Т. 3, с. 214]. Однак у Галичині внаслідок впливу рококо, а згодом і класицизму, на сакральне (в першу чергу

[10] Про мистецьку діяльність Скиту Манявського детальніше див. [67, с. 96].

іконостасне) різьблення та внаслідок ліквідації монастирів – давніх центрів традицій сакрального мистецтва, втрачається значною мірою і вплив традицій українського народного мистецтва. Це помічаємо не тільки у різьбленні іконостасів з елементами класицизму (церква Св. Параскевії з м. Дрогобича, собору Пресвятої Трійці з м. Сянока), але особливо в іконостасах з рисами так званого другого рококо (церква Преображення Господнього з с. Волосянки Сколівського району Львівської обл., церква Пресвятої Трійці з Яремче (Микуличин) Івано-Франківської обл. І щойно з другої половини XIX ст. у художньому оформленні окремих іконостасів відроджуються давні традиції українського мистецтва (вплив техніки художнього металу, давнього українського орнаменту тощо на різьбярську оздобу іконостасу, як у церкві Св. Миколи с. Демня Миколаївського району Львівської обл.). І не тільки на різьбярську оздобу, а й на кольорове її вирішення, наприклад, гуцульська барвистість намісного ярусу церкви Св. Іоанна Милостивого з м. Яремче (Ямна) тощо.

На межі XIX і XX ст. знову виразно проявляється втрачений на початку XIX ст. вплив рис українського народного мистецтва на церковне (в першу чергу – іконостасне) різьблення, що перейшло у званий дослідниками український стиль у церковному мистецтві. Яскравим прикладом останнього, домінуючої концепції в різьбленому оформленні іконостасу та низки предметів церковної обстави із застосуванням орнаментально-композиційної системи традиційного народного мистецтва, є іконостас церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича чи церкви Покрови Пресвятої Богоматері з м. Івано-Франківська (Княгинин) тощо.

Безперечно, що такий вплив і поширення традицій народного мистецтва стали популярними, окрім усього, ще й у зв’язку з відкриттям низки шкіл у другій пол. XIX – поч. XX ст., де вчили різьбярству за народними традиціями, – у м. Риманові (Лемківщина, тепер – Кросненський повіт Підкарпатського воєводства, Республіка Польща), м. Коломиї (Гуцульщина та Покуття), у м. Яворові (Львівщина) та інших. Існування

подібних шкіл було не новиною в Галичині, але, на відміну від попередніх століть, це були вже не монастирські, а світські (громадські, приватні) школи.

Адже освіта відіграє важливу роль не тільки у знанні свого ремесла, але і у світогляді людини. Недаремно, Н. Жукова зазначає: «Так, у XV ст. один з перших українських гуманістів Ю. Дрогобич – доктор медицини та філософії – наголошував на тому, що людину звеличує сила знання, що саме освічена людина здатна впливати на покращення життя в державі та її зміцнення» [75, с. 48]. Очевидно, що підняття освітнього рівня серед українського населення, як і серед майстрів узагалі, сприяло піднесенню національної самосвідомості та відновленню української державності незабаром – на початку XX ст. Недаремно Н. Жукова, аналізуючи діяльність українських філософів та просвітителів попередніх століть, таких, як Ю. Дрогобич, С. Оріховський-Роксолан та ін., доходить до висновку, що: «…саме гуманістичні просвітницькі ідеї є складовою культуротворчості, а з просвітницької ідеології беруть свій початок концепції елітарної культури» [75, с. 49].

Велике значення у використанні народних традицій у кінці XIX – поч. XX ст. мала також діяльність не тільки таких шкіл, а й організацій, як-от фабрика І. Левинського та ін. Архітектор І. Левинський, керуючись принципами модерну, у своїй творчості використовував прийоми і форми української народної архітектури [269, с. 130]. Львівська фабрика художньої кераміки І. Левинського працювала від 1890-х рр. Вироби експонувались на різних виставках художньої промисловості: Бучач (1905 р.), Львів (1906, 1909 рр.), Стрий (1909 р.), Жовква (1910 р.), Одеса (1911 р.), Коломия (1912 р.) та ін. [348, с. 59].

Отже, основою розвитку церковного різьблення від найдавніших часів до початку XX ст. були багатовікові традиції народного мистецтва. На зламі XIX і XX ст. цей взаємозв’язок традиційного народного мистецтва і сакральної різьби проявився особливо яскраво. Надзвичайною виразністю та неповторністю вирізняються твори окремих майстрів, які завдяки

наслідуванню традиційної техніки різьблення та орнаментики виробили свою власну манеру, яку здебільшого можна одразу впізнати, (наприклад, В. Девдюка, В. Турчинюка та ін.).

Очевидно, що усі досягнення періоду апогею розвитку сакрального мистецтва на межі XIX і XX ст. базувалися на багатовікових традиціях досягнень попередників: орнаментально-композиційних структурах, сюжетах різьбленого декору, технічних прийомах різьблення, символіці образів і самому релігійному ритуалі тощо.

Таким чином, однією із причин піднесення у розвитку церковного різьблення того часу, окрім названих, була діяльність низки оригінальних майстрів, джерелом інспірації яких були багатовікові традиції народного мистецтва. Аналізуючи викладене вище, можна зробити висновки, що сакральне різьблення переживало різні зміни, згідно із відповідною добою. У ренесансову, барокову епохи, період модерну воно відповідало номінації того чи іншого стилю, тобто того часу, який переживала українська культура в Галичині. Зміни відбувалися у різні епохи. Як зазначає дослідник П. Герчанівська: «Процес змін здійснюється в контексті ментальності і традицій народу в умовах його колективної життєдіяльності на соціокультурному фоні епохи. Як правило, трансформація охоплює всі елементи системи, проте не завжди з однаковим ступенем інтенсивності і однаковим темпом через іманентну специфіку кожного з них. Зміни охоплюють у першу чергу ті сфери людської діяльності, що відкриті до новації, саме вони користуються підвищеним інтересом членів спільності. Однією з таких сфер є, наприклад, народне релігійне мистецтво, що пояснює феномен його часово-просторової гетерогенності» [32, с. 96]. Справді, в процесі становлення культурного простору в Галичині важливу роль відігравали, як було вказано вище, народні майстри різьблення (В. Турчинюк, М. Мегединюк, Ю. Шкрібляк та інші). Адже народне мистецтво та творчість саме таких майстрів створили основу, наприклад, для виникнення українського модерну, українського стилю взагалі.

Аналізуючи різьблений декор найбільш відомих іконостасів, виконаних в українському стилі, наприклад, в інтер'єрі собору Пресвятої Трійці в Дрогобичі (Додаток Б – рис. Б.2.1, Б.2.2), Св. Ап. Петра та Павла з смт Ворохти Івано-Франківської обл. (рис. Б.2.3, Б.2.4) та інших – можемо дійти висновку, що основою різьбленого декору є традиції народного релігійного мистецтва (орнамент трилисника та ін.), архаїки (ромбовидні, колоподібні та інші геометричні орнаменти). Узагальнюючи, підкреслимо, що власне модерн був вершиною цього довготривалого еволюційного процесу формування культурного простору українців в Галичині.

2.2. Особливості історико-культурного процесу в Галичині та його вплив на розвиток різьблення по дереву в краю

Історична доля українців у Галичині в кінці XVIII ст. склалася так, що вони, жителі південно-східної частини колишньої Речі Посполитої, опинилися у складі Австрійської монархії. Галичина була захоплена Габсбурґами після першого поділу Польщі у 1772 р. [287, с. 193]. Якщо Східну Галичину заселяли переважно українці, то Західну Галичину – головним чином поляки [287, с. 193]. Всі землі Галичини опинилися у межах однієї держави.

Австрійський уряд прагнув підняти рівень життя населення держави. Як вдало зазначає видатний український історик О. Субтельний, українці Галичини увійшли до складу держави Габсбурґів в апогеї її розвитку [287, с. 193]. Адже в час приєднання Галичини до Австрійської імперії правлячі імператори Марія Терезія (1740–1780 рр.) та її син Йосиф II (1780–1790 рр.) проводили активні реформи. Серед комплексу заходів щодо підняття рівня життя населення були враховані шляхи для покращення життя українських священиків, які раніше знаходилися, порівняно з римо-католицькими служителями культу, у значно гіршому та більш принизливому стані. У 1777 р. австрійський уряд видав наказ, яким забороняв залучати до

відроблення панщини греко-католицьких священиків [66, Т. 2, с. 298]. Наступним кроком у піднятті статусу українського греко-католицького духовенства в Галичині було підвищення його освітнього рівня.

Проводячи реформи в освіті, Марія Терезія у 1774 р. заснувала в м. Відні греко-католицьку духовну семінарію – Барбареум, що надало можливості студентам із Східної Галичини не лише отримувати систематичну богословську освіту, а й підтримувати контакти із західною культурою [287, с. 197]. У 1784 р. цей заклад перевели до Львова, де він став генеральною семінарією для всіх греко-католиків Австрії [66, Т. 2, с. 298]. Прагнучи швидше підготувити кадри освічених священиків, австрійський уряд заснував спеціально для українських студенів у Львові у 1787 р. провізоричний філософський та богословський інститути, т. зв. «Studium ruthenium», у якому наука мала викладатися українською мовою. У стінах «Studium ruthenium» виховано низку видатних учених та громадських діячів [66, Т. 2, с. 298].

Таке піднесення статусу греко-католицького духовенства мало значний вплив на пробудження національного життя. Австрійський уряд Марії Терезії та Йосифа ІІ значно обмежив владу поміщиків. Відкривалися школи «з місцевою мовою» (українською) для селян і міщан [52, с. 478]. При відкритті у 1784 р. львівського університету було постановлено, щоб деякі предмети викладалися українською мовою [52, с. 478].

Однак реформаторська діяльність Йосифа ІІ двосторонньо впливала на розвиток української церкви в Австрійській імперії. З одного боку, відбулось відкриття богословських греко-католицьких семінарій. З іншого боку, серед наступних реформ – Йосиф ІІ закривав монастирі, а з їхнього майна утворював так званий «релігійний фонд» для різноманітних добродійних цілей [66, Т. 2, с. 300]. Таким чином було закрито декілька монастирів, з-поміж яких і відомі осередки церковного мистецтва, зокрема, монастир оо. Василіян в Улючі 1782 р. (нині – Підкарпатське воєводство Республіки Польща) [328, ч. 1, с. 36], Скит Манявський у 1785 р. [66, Т. 2, с. 263] та

низку інших. В Улюцькому монастирі ще в XVI ст. існувала школа різьби та іконопису, в якій майстри виготовляли вівтарі і царські врата [328, ч. 1, с. 36]. Очевидно, що в цьому та в інших випадках традиції підготовки майстрів церковного мистецтва, в тому числі церковного різьблення, були перервані. Закриття монастирів, як центрів церковного мистецтва, очевидно, мали негативні наслідки для його подальшого розвитку. Спостерігалися, проте, і позитивні моменти. Так на селі почали з'являтися високоосвічені священики – випускники щойно відкритих семінарій, вихованні, однак, значною мірою під впливом західної культури.

Така історична ситуація для культового різьблення українців у Галичині існувала напередодні XIX століття. Меморіальне пам'ятникарство з кінця XVIII – поч. XIX ст. також почало розвиватися у кращих умовах, аніж раніше. Завдяки реформам Йосифа II для простих селян відкрився шлях до шкіл і ремесел, міста отримали новий устрій, було впорядковано цвинтарі. Однак ці реформи зустріли певні труднощі, їх наслідки проявились дещо в пізніший час [118, с. 280], тобто, у першій половині XIX ст.

Незважаючи на тотальну ліквідацію монастирів у кінці XVIII ст., на початку XIX ст. роль духовенства у селах знову почала зростати. Очевидно, головною причиною цього було те, що центр духовного життя зосередився у відновленій у 1808 р. галицькій митрополії у Львові та перемиському єпископстві [118, с. 281]. Окрім того, освіту духовенства підняла згадана генеральна семінарія, яка була спочатку у Відні, потім у Львові, богословський факультет Львівського університету [118, с. 281] та інші заклади. На межі XVIII і XIX ст. Галичина мала репутацію однієї з найбільш відсталих частин імперії [287, с. 193]. Однією з причин того був не лише низький освітній рівень більшості українських священиків, до якого його завели іноземні поневолювачі, а й низький рівень розвитку українських шкіл у краю. На межі XVIII і XIX ст. середня освіта в Галичині знаходилася цілком у руках монаших орденів – єзуїтського, василіянського й піярського,

які мали у Східній Галичині десяток середніх шкіл, де наука велася латинською і польською мовами [66, Т. 2, с. 299].

На початку XIX ст. українське шкільництво перебувало в повному занепаді [89, с. 177]. У 1815 р. перемиський єпископ Михайло Левицький розпочав заходи з провадження шкільництва рідною мовою і у 1816 р. заснував Товариство священиків, що мало зайнятися видавництвом нових книжок, у 1817 р. у Перемишлі було засновано інститут «дяко-учителів» – щось подібне до вчительської семінарії [89, с. 177].

Серед нового покоління греко-католицького духовенства на початку XIX ст. з'явилися освічені люди, які піклувалися про піднесення рівня народної освіти, розвиток національної культури [51, с. 480, 481]. Єпископ М. Левицький під впливом каноніка І. Могильницького – одного з найвизначніших представників нового покоління духовенства – вимагав від уряду здійснення заходів, для запровадження навчання в офіційних народних школах українською мовою [52, с. 481]. Коли ж державні можновладці на це не погодилися, то керівництво греко-католицької церкви організувало відкриття великої кількості парафіяльних шкіл, складання підручників для таких шкіл [52, с. 481]. Завдяки цим та іншим заходам справу українського шкільництва було зрушено з точки повного занепаду. Незабаром у Галичині було вже кількасот церковних шкіл [89, с. 117]. Окрім того, після смерті цісаря Йосифа II (1790 р.), коли почалася реакція на його реформи, внаслідок чого під впливом активної діяльності польської шляхти українська мова почала витіснятися, а замість неї почали впроваджувати польську. Спочатку у школах вищих типів, а далі – у сільських, народних [52, с. 480]. Однак, враховуючи протести проти цього та різноманітні звернення українського духовенства, сільським громадам було дозволено засновувати свої приватні школи з українською мовою викладання. Проте влада одночасно давала вказівки духовенству не заохочувати селян до таких шкіл [52, с. 480].

Деякі реформи австрійської влади, хоча й були проведені бюрократичним способом і нереалізовані до кінця, значно сприяли

піднесенню національної свідомості українського народу [66, Т. 1, с. 301]. Провідну роль при цьому відіграло українське духовенство. Великого резонансу набув гурток, названий «Руською трійцею», у центрі якого стояли М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич – вихованці львівської духовної семінарії [118, с. 283]. «Руська трійця» розпочала досліджувати Галичину в подорожах і мандрівках. Найбільшу активність проявив Яків Головацький, який у 1834–1840 рр. пройшов пішки цілу Галичину – від Львова до Коломиї, уздовж Карпат аж до Сянока і назад – від Перемишля до Львова [89, с. 169].

Такі подорожі здійснювали й інші дослідники. Зокрема, цікаво описав такі подорожі брат Якова – Іван Головацький – у творі «Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі» (1839 р.) [41]. Отже, розпочалися дослідження українською галицькою інтелігенцією культурного потенціалу українських сіл, у тому числі пам’яток церковної різьби. Ці подорожі, як і мандри Федора Білоуса в 1851 р. та інших сподвижників [89, с. 170]. сприяли піднесенню національної свідомості української інтелігенції, налагоджували контакти галицьких селян з передовими представниками українства тощо.

Економічне становище селян – основних замовників меморіального та церковного різьблення у Галичині – поступово змінювалося на краще ще за часів правління Марії Терезії та її співрегента до 1780 р. Йосифа ІІ. Крім відкритого доступу до ремесел і освіти, австрійська держава ще у 1773 р. скасувала кріпацтво і замінила його панщиною [71, Т. 3, с. 909]. У наступних кроках Йосиф ІІ видав у 1782 р. спеціально для Галичини свій знаменитий указ, який, затримуючи ще панську юрисдикцію над селянами, давав право селянам без дозволу пана одружуватися, віддавати дітей до навчання ремесла чи до школи, а також самостійно шукати собі заробітку [66, Т. 2, 300]. Однак, для покращення економічної ситуації у Східній Галичині не було таких умов, як у Західній Європі, де селяни переселялися до міст і працювали на фабриках, які тут зароджувалися [287, с. 197]. Більшість міст Східної Галичини перебували у стані економічного застою [287, с. 197]. Зрештою, цьому значною мірою сприяла політика уряду, яка стимулювала розвиток

промисловості лише у західних провінціях, таких, як Австрія чи Богемія. Галичина ж призначена була служити джерелом продуктів харчування та сировини і ринком для товарів [287, с. 197]. Реформи, розпочаті Марією Терезією та Йосифом ІІ, хоч і не були доведені до кінця, підняли дух українського народу, освітній рівень та національну свідомість духовенства [65, Т. 2, 301]. І хоча наступники Йосифа ІІ Леопольд ІІ (1790–1792 рр.), Франц ІІ (1792–1835 рр.) занедбали питання реформ, а в окремих випадках і зробили поворот назад [66, Т. 2, с. 301], проте ніщо вже не могло зупинити хоч і повільний, але послідовний рух на покращення життя. Деякі реформи Йосифа ІІ в галузі освіти, церкви і права залишилися в силі, без чого неможлива була би лібералізація в імперії наприкінці XIX ст. [287, с. 280], що, поруч з низкою інших причин, призвело до підняття рівня національної свідомості українського населення Галичини, а також до розвитку мистецтва.

Наступний поштовх до успішного розвитку української національної ідеї надала «весна народів». Навесні 1848 р. повстання охопило більшу частину Європи, сколихнувши і багатонаціональну державу Габсбургів [287, с. 218]. Зросла і політична активність українців. 2 травня 1848 р. у Львові було засновано, очолювану єпископом Яхимовичем, першу українську організацію – Головну Руську Раду. Враховуючи ситуацію в регіоні, 23 квітня 1848 р. австрійський цісар Фердинанд І видав історичний маніфест про скасування панщини у Галичині. Історик Орест Субтельний так описує історичне значення скасування панщини: «Зробивши галицького селянина володарем своєї власної землі, а отже й долі, воно пробудило в ньому не властивий раніше потяг до політики, освіти ба навіть культури» [287, с. 221]. Отже, вивільнення селян, перспектива можливості поступового зростання їхнього економічного рівня, освіченості, призвели, на наш погляд, поруч із іншими чинниками, до спалаху інтенсивного будівництва нових культових храмів. Так, упродовж XIX ст. у Галичині було збудовано близько 900 церков, тоді як у XX ст. до 1930 р. – лише 79 [161, с. 120].

Унаслідок революції 1848 р. зактивізувалося культурне життя в Галичині. 19-26 жовтня 1848 р. у Львові відбувся з'їзд української інтелігенції «Собор руських ученихъ». Я. Головацький прочитав науковий реферат про окремішність української мови [118, с. 285, 379]. Водночас у Львівському університеті було засновано кафедру української мови та літератури [118, с. 285]. У цей же рік було організовано товариство для просвітньої та літературно-видавничої справи «Галицько-руська Матиця», яка до 1885 р. видала понад 80 книжок, у т. ч. «Читанку» Маркіяна Шашкевича. Революція дала життя і першій українській газеті в Австрійській монархії «Зоря Галицька», яка розпочала виходити з 1848 р. [118, с. 379].

У 1860 р. новою формою організації громадських об'єднань стали товариства, які виникли на основі нових конституційних законів. До таких належала «Руська Бесіда» у Львові від 1861 р. [118, с. 288]. У 1868 р. було засновано товариство «Просвіта» – українське громадське товариство, що мало на меті поширення освіти та пробудження національної свідомості [118, с. 188, 374]. Товариство проіснувало в Галичині до 1940 р., а в еміграції довше [118, с. 374].

У 1849 р. Буковину було відокремлено від Галичини і перетворено на окрему провінцію Австрійської імперії [287, с. 223]. Таким чином, історичний край «Галичина» набув чіткого географічного та адміністративного окреслення, номінованого вище як територіальний ареал даного дослідження. Дрібну промисловість – склодувну, текстильну, шкірообробну від зовнішньої конкуренції захищала відносна ізольованість провінції. Однак гостра потреба будівельного матеріалу на Заході призвела до розвитку лісорозробок [287, с. 276], що сприяло розвитку деревообробки.

Швидкими темпами розвивалися у 1870–1880-х рр. нафтові промисли в районі Дрогобича і Борислава [287, с. 276], як і в інших районах Північних схилів Карпат, зокрема на Підгір'ї Лемківщини [205, с. 47], зростала промисловість у містах, що призвело до збільшення міського населення,

тобто – потенційних покупців сувенірних різьбярських виробів та замовників декоративного різьблення.

Вдало характеризує економічну та культурно-соціальну ситуацію розвитку декоративного різьблення регіону, як і України в цілому, середини XIX ст. Н. Жукова: «Подібна стратифікація, що підкреслює специфіку та певну соціальну відмінність артистичних груп, особливо посилюється з середини XIX ст. Звільнення діячів мистецтва з-під влади меценатa, включення мистецької діяльності в комерційну, призвело до появи нового середовища: це вже не салон XVIII – початку XIX ст., це артистичний світ, вільний від будь-яких умовностей, в якому внутрішній світ митця, музиканта, поета з'являється в усій оголеності, імпульсивності, парадоксальності» [75, с. 50–51].

М. Грушевський підкреслює зокрема, великий духовний підйом українського громадянства в Австро-Угорській державі на межі XIX–XX ст. Низка прогресивних українських організацій активно займалася підняттям духовного життя і національної свідомості українців у Галичині. Окрім поширення читалень «Просвіти», активну діяльність розгорнули гімнастичні товариства, так звані «Січі» та «Соколи», які, на думку М. Грушевського, розбудили в народних масах інтерес до знання, освіти [52, с. 515]. Цьому підйому сприяла і низка українських середніх шкіл, які були відкриті у той час у Галичині. Оскільки державні інституції регіону не сприяли розвитку українського шкільництва, галицькі українці засновували приватні середні школи [52, с. 515], що значною мірою підняло освітній та культурний рівень українства у Галичині.

Окрім зростання духовного життя українська громада регіону багато працювала над своєю фінансовою незалежністю. Адже будь-який духовний поступ – будівництво шкіл, церков – вимагало грошових вкладів. Тому на межі XIX–XX ст. громада значною мірою звертала увагу на економічний бік – заснування позичкових кас, кооперацій, сільськогосподарських товариств для того, щоб бути незалежними від неукраїнських фінансових та

сільськогосподарських інституцій. Все це сприяло підняттю власної гідності в українському громадянстві [52, с. 515].

Стан української громади протягом останнього десятиліття XIX – першого десятиліття XX ст. М. Грушевський характеризує наступним чином: «Національне і політичне усвідомленнє вийшло з громадок інтелігенції, обхопило широкі круги, маси народнї, навчило їх пильнувати своїх прав, бороти ся за свої економічні, культурні і національні інтереси, доходити їх своїми силами, єдністю, організацією» [52, с. 513]. Франц II (1792–1835 рр.) занедбали питання реформ, а в окремих випадках і зробили поворот назад [66, Т. 2, с. 301], проте ніщо вже не могло зупинити хоч і повільний, але послідовний рух на покращення життя. Деякі реформи Йосифа II в галузі освіти, церкви і права залишилися в силі, без чого неможлива була би лібералізація в імперії наприкінці XIX ст. [287, с. 280], що, поруч з низкою інших причин, призвело до підняття рівня національної свідомості українського населення Галичини, а також до розвитку мистецтва.

Наступний поштовх до успішного розвитку української національної ідеї надала «весна народів». Навесні 1848 р. повстання охопило більшу частину Європи, сколихнувши і багатонаціональну державу Габсбургів [287, с. 218]. Зросла і політична активність українців. 2 травня 1848 р. у Львові було засновано, очолювану єпископом Яхимовичем, першу українську організацію – Головну Руську Раду. Враховуючи ситуацію в регіоні, 23 квітня 1848 р. австрійський цісар Фердинанд I видав історичний маніфест про скасування панщини у Галичині. Історик Орест Субтельний так описує історичне значення скасування панщини: «Зробивши галицького селянина володарем своєї власної землі, а отже й долі, воно пробудило в ньому не властивий раніше потяг до політики, освіти ба навіть культури» [287, с. 221]. Отже, вивільнення селян, перспектива можливості поступового зростання їхнього економічного рівня, освіченості, призвели, на наш погляд, поруч із іншими чинниками, до спалаху інтенсивного будівництва нових культових

храмів. Так, упродовж XIX ст. у Галичині було збудовано близько 900 церков, тоді як у XX ст. до 1930 р. – лише 79 [161, с. 120].

Унаслідок революції 1848 р. зактивізувалося культурне життя в Галичині. 19-26 жовтня 1848 р. у Львові відбувся з'їзд української інтелігенції «Собор руських ученых». Я. Головацький прочитав науковий реферат про окремішність української мови [118, с. 285, 379]. Водночас у Львівському університеті було засновано кафедру української мови та літератури [118, с. 285]. У цей же рік було організовано товариство для просвітньої та літературно-видавничої справи «Галицько-руська Матиця», яка до 1885 р. видала понад 80 книжок, у т. ч. «Читанку» Маркіяна Шашкевича. Революція дала життя і першій українській газеті в Австрійській монархії «Зоря Галицька», яка розпочала виходити з 1848 р. [118, с. 379].

У 1860 р. новою формою організації громадських об'єднань стали товариства, які виникли на основі нових конституційних законів. До таких належала «Руська Бесіда» у Львові від 1861 р. [118, с. 288]. У 1868 р. було засновано товариство «Просвіта» – українське громадське товариство, що мало на меті поширення освіти та пробудження національної свідомості [118, с. 188, 374]. Товариство проіснувало в Галичині до 1940 р., а в еміграції довше [118, с. 374].

У 1849 р. Буковину було відокремлено від Галичини і перетворено на окрему провінцію Австрійської імперії [287, с. 223]. Таким чином, історичний край «Галичина» набув чіткого географічного та адміністративного окреслення, номінованого вище як територіальний ареал даного дослідження. Дрібну промисловість – склодувну, текстильну, шкірообробну від зовнішньої конкуренції захищала відносна ізольованість провінції. Однак гостра потреба будівельного матеріалу на Заході призвела до розвитку лісорозробок [287, с. 276], що сприяло розвитку деревообробки.

Швидкими темпами розвивалися у 1870–1880-х рр. нафтові промисли в районі Дрогобича і Борислава [287, с. 276], як і в інших районах Північних схилів Карпат, зокрема на Підгір'ї Лемківщини [205, с. 47], зростала

промисловість у містах, що призвело до збільшення міського населення, тобто – потенційних покупців сувенірних різьбярських виробів та замовників декоративного різьблення.

Вдало характеризує економічну та культурно-соціальну ситуацію розвитку декоративного різьблення регіону, як і України в цілому, середини XIX ст. Н. Жукова: «Подібна стратифікація, що підкреслює специфіку та певну соціальну відмінність артистичних груп, особливо посилюється з середини XIX ст. Звільнення діячів мистецтва з-під влади мецената, включення мистецької діяльності в комерційну, призвело до появи нового середовища: це вже не салон XVIII – початку XIX ст., це артистичний світ, вільний від будь-яких умовностей, в якому внутрішній світ митця, музиканта, поета з'являється в усій оголеності, імпульсивності, парадоксальності» [75, с. 50–51].

М. Грушевський підкреслює зокрема, великий духовний підйом українського громадянства в Австро-Угорській державі на межі XIX–XX ст. Низка прогресивних українських організацій активно займалася підняттям духовного життя і національної свідомості українців у Галичині. Окрім поширення читалень «Просвіти», активну діяльність розгорнули гімнастичні товариства, так звані «Січі» та «Соколи», які, на думку М. Грушевського, розбудили в народних масах інтерес до знання, освіти [52, с. 515]. Цьому підйому сприяла і низка українських середніх шкіл, які були відкриті у той час у Галичині. Оскільки державні інституції регіону не сприяли розвитку українського шкільництва, галицькі українці засновували приватні середні школи [52, с. 515], що значною мірою підняло освітній та культурний рівень українства у Галичині.

Окрім зростання духовного життя українська громада регіону багато працювала над своєю фінансовою незалежністю. Адже будь-який духовний поступ – будівництво шкіл, церков – вимагало грошових вкладів. Тому на межі XIX–XX ст. громада значною мірою звертала увагу на економічний бік – заснування позичкових кас, кооперацій, сільськогосподарських

товариств для того, щоб бути незалежними від неукраїнських фінансових та сільськогосподарських інституцій. Все це сприяло підняттю власної гідності в українському громадянстві [52, с. 515].

Стан української громади протягом останнього десятиліття XIX – першого десятиліття XX ст. М. Грушевський характеризує наступним чином: «Національне і політичне усвідомленнє вийшло з громадок інтелігенції, обхопило широкі круги, маси народнї, навчило їх пильнувати своїх прав, бороти ся за свої економічні, культурні і національні інтереси, доходити їх своїми силами, єдністю, організацією» [52, с. 513].

Певну специфіку у життя українців-галичан вносили їхні стосунки з українцями з території Російської імперії. М. Грушевський, зокрема, стверджує, що у 70–80-х рр. XIX ст. приплив духовних сил, а частково і матеріальних засобів, дуже зміцнив українське життя в Галичині, сприяв його розвитку [52, с. 509].

2.3. Прояви національної ідеї у розвитку художнього різьблення (період українського культурного відродження в Галичині: кінець XIX – перша третина XX століть)

Позитивним для розвитку різьблення по дереву, окрім традицій, доступності дерева як матеріалу, підняття освітнього та матеріального рівня галичан було відкриття різьбярських шкіл у центрах обробки дерева, а саме – в Прикарпатті. Так, у 1878 р. у м. Риманові на Лемківщині граф Станіслав Потоцький відкрив школу для навчання столярству та різьбярству, до якої приймали найздібніших хлопців із навколишніх сіл. Але зі смертю знаменитого засновника (21 січня 1884 р.) школа припинила своє існування. Однак сам факт, хоч і короткотривалого, існування цього навчального закладу мав велике позитивне значення – він згуртував кращих майбутніх митців, дав поштовх подальшому розвитку різьбярства Лемківщини, урізноманітненню тематики виробів і т. п. [111, с. 100].

Поширення різьблення по дереву в галицькому регіоні зазначав і Ю. Тарнович: «В кожному селі на Лемківщині є свої майстри, що з дерева роблять ложки, мисники, шафки з поличками на кухонну посуду, рами для образів, дерев'яні ліхтарні, стільниці, валки до прасування білля, праники, терлиці… різблять-вирізають колотушки, мотовила, кружілки до роблення масла, діжки та інше для свого вжитку й свого села» [294, с. 141].

Подібна ситуація була і в інших підкарпатських регіонах у Галичині. Зокрема, на Гуцульщині, де виділялися такі центри різьби по дереву як м. Яворів, м. Косів, с. Річка [49, с. 135]. У 1892 р. було відкрито Коломийську школу гуцульського мистецтва різьблення, перейменовану в 1894 р. в Заводову школу дерев'яного промислу з відділеннями фігурної та орнаментальної різьби, столярства, токарства і будівництва [49, с. 135].

У м Яворові (сьогодні – Львівської області) від 1897 р. працювала школа з виготовлення іграшок і виробів із дерева. У 1901 р. школа мала 32 учні, які навчалися на різьбярському, токарському і столярному відділах [343, с. 52]. Отже, обробка дерева, в тому числі різьблення, набували щораз більшого поширення, у багатьох місцях у самих осередках, або поблизу них, були створені спеціальні школи навчання деревообробки. Існують дані й про окремих майстрів-фахівців. Так, у Турківському повіті, багатому на ліси, у 1884 р. було 5 парових тартаків, 11 різьбярів, 1 маляр [346, с. 32].

Відкриття мережі таких шкіл відповідало інтересам і потребам поширення мистецтва різьблення по дереву, народних промислів загалом. Цьому передувала велика робота людей, які прагнули сприяти розвитку народних промислів. Так, у 1878 р. Галицький сейм постановив створити у Галицькому крайовому відділі «Постійну кураторію для рукодільних осередків краєвого промислу» [160, с. 20]. Незабаром у Львові була створена ще одна інституція «Краєва комісія зі справ домашнього і рукодільного промислу», що ставила за мету розширення художньо-промислового шкільництва». У 1894 р. у регіоні налічувалося до 310 промислових шкіл та 32 професійних курсів [160, с. 20].

Велике значення у розвитку ремесел та народних промислів, у тому числі різьби, мали різноманітні товариства ремісників, низка яких почала утворюватися в Галичині на межі XIX і XX ст. Так, у Львові 27 травня 1884 р. було засноване товариство «Зоря». Це товариство у 1898 р. за фінансової підтримки галицької інтелігенції створило товариство «Руська ремісничa і промислова бурса у Львові», де серед інших дисциплін викладали і різьбярство [160, с. 22].

Дослідники українського мистецтва неодноразово звертали увагу на те, що межа XIX і XX ст. – апогей розвитку сакрального мистецтва, поява так званого національного стилю, період мистецького відродження української церкви у Львові тощо. Такий бурхливий сплеск був зумовлений не тільки підйомом освіти, національної свідомості, наявності ремісничих організацій тощо, але й появою окремих товариств, які сприяли українським церквам. Серед низки інших до таких належать, зокрема, Товариство допомоги руським церквам ім. Св. Петра, яке виникло в Галичині у 1899 р., і підтримувало контакт з Товариством для розвою руської штуки у Львові [160, с.22-23].

Для успішного розвитку меморіальної, і, насамперед, різьби на кладовищах велике значення мав успішний розвиток видобутку каменю, придатного для художньої обробки. Адже кінець XIX – поч. XX ст. – апогей розвитку художнього каменярства у Галичині. Експлуатувалися, як правило, ті каменярні, що й раніше: район с. Демня (сьогодні Миколаївський район Львівської обл.), на Лемківщині – в районі Магурицького гірського хребта (південна частина Ясельського та Горлицького повітів), у Розточчю – в районі с. Брусно Старе (Любачівщина), низка каменярень Тернопільщини (райони Бережан, Теребовлі, Добривод та ін.). На межі XIX–XX ст. вони виникли в окремих місцях, де до того часу практично досі не було осередків

каменярства,. Це можна сказати, зокрема, про осередок художнього каменярства у гірській частині Гуцульщини – Яремче (с. Ямна)[11].

Вплив в українській громаді, як і під час попередніх десятиріч, мала інтелігенція, що переважно складалася із духовенства. Духовна ієрархія вбачала єдиною обороною проти наступу польських шовіністів належну церковну організацію [118, с. 286]. Духовенство зайнялось «очищенням» обряду, причому неодноразово брало за зразок православну, змосковщену церкву.

У цей час у великих і малих містах Галичини проживало лише 10% населення. У Східній Галичині українці складали 25–30% міського населення [287, с. 275]. Отже, більшість українців-галичан проживали у сільській місцевості. Однак місто з ІІ пол. ХІХ ст. почало справляти щораз більший вплив на розвиток цих видів мистецтва. Цьому сприяло не тільки поширення різьбярських шкіл у містах, але й різні організації на підтримку національного мистецтва.

У попередніх століттях цю роль відігравали, як правило, монастирі, тепер же, після їх масової ліквідації у кінці XVIII ст., цю функцію, поруч із вищою церковною ієрархією та сільськими священиками, виконували різні школи та об’єднання. На схилі ХІХ ст. серед галицьких митців, де переважали іконописці й декоративні різьбярі по дереву, виникла потреба зорганізуватися [89, с. 560]. У 1898 р. відбулися перші загальні збори Товариства для розвою руської штуки сакрального мистецтва. Відомо, що в 1908 р. у Львові по вул. Бернардинській існувало це товариство, яке у рекламі пропонувало свої послуги з виготовлення іконостасів, кіотів, вівтарів, сповідальниць та утримувало власну різьбярсько-позолотну робітню і школу [161, с. 104].

---

[11] Згідно з даними, отриманими автором цієї праці від найстарішого каменяра Ямни – 89-річної Параски Німчук у 1999 р.

Це була не єдина такого роду робітня з обслуговування церков. У кінці XIX ст. такі заклади виникли по всій Галичині [160, с. 48]. Зокрема у 1898 р. існувала майстерня з іконопису та різьбярських робіт біля м. Теребовлі (Тернопільська обл.) [160, с. 72], інституція «для постачання церковної утварі… «Достава» у 1905 р. – у м. Станіславі (сьогодні – м. Івано-Франківськ) [160, с. 80] та багато інших.

Крім того, поштовх до розвитку церковної різьби спричиняли різні виставки того часу. Особливо це стосується промислово-етнографічної виставки у Львові в 1894 р., для експозиції якої теслі спорудили гуцульську церкву [348, с. 125]. Цікаво, що саме ця виставка широко об'єднала українські творчі сили і сприяла підвищенню популярності використання саме українських традицій у мистецькій діяльності. Участь українців у виставці була зумовлена підготовчою діяльністю національно свідомої інтелігенції. Так, ще у 1893 р. на загальних зборах НТШ було висловлено думку, щоб українці взяли участь у Краєвій виставці 1894 р. окремим Українським відділом [161, с. 45]. Ця виставка відіграла велику роль у згуртуванні інтелігенції, піднесенні її національної свідомості. Вона була продовжена цілою серією наступних виставок української художньої промисловості, наприклад, у Стрию, Коломиї та ін. містах [161, с. 45].

Піднесенню творчого ентузіазму українських митців сприяла і сама популярність виставок у тогочасній Європі. У 1908–1910 рр. у Європі почали організовуватися виставки, присвячені церковному мистецтву [161, с. 42]. Такі виставки відбувалися й у Львові. Так, за старання духовних ієрархів та Ліги промислової помочі у Львові з 29 травня по 15 липня 1909 р. відбулася «Виставка літургічна». Упродовж демонстрування експозицію відвідало близько 15 тис. осіб [161, с. 42].

Окрім поширення мережі шкіл, де серед інших ремесел вивчали і різьблення, піднесенню рівня національної свідомості українців у Галичині сприяла і низка інших позитивних змін у житті суспільства. Так, перед Першою світовою війною українці, порівняно з недавнім минулим, досягли

значних кількісних здобутків у шкільництві. На території краю в той час уже діяло 6 українських державних гімназій, 15 приватних середніх шкіл, а число народних шкіл досягло 300 [66, Т. 2, с. 325]. Осередком наукового життя стало Товариство імені Шевченка, яке у 1893 р. перетворилося на Наукове. До 1914 р. Товариство видало 300 томів наукових праць [66, Т. 2, с. 325].

Дослідник історії українського мистецтва М. Криволапов, характеризуючи ситуацію в українському мистецтві, зазначає: «Наприкінці XIX – на початку XX ст. як в Росії, так і в Україні небачено активізувалось художнє життя. В архівних документах зазначалось, що в цей період виникають мистецькі об'єднання різних напрямів, влаштовується багато виставок, функціонує чимало художніх шкіл (технікумів), меценати виділяють чимало коштів на придбання творів мистецтва, ними формуються значні колекції творів, що згодом стали основою зібрання і створення визначних музеїв, картинних галерей.» [118, с. 86–87]. Наприклад, у Львові митрополит А. Шептицький створює Національний музей, значну частину збірки якого становили придбані ним твори сакрального різьблення по дереву.

Підводячи підсумки щодо впливу XIX ст. на формування національної самосвідомості у Галичині, український історик І. Крип'якевич зауважив, що XIX ст. – це епоха діяльності інтелігенції. Зокрема дослідник зазначає: «Українська інтелігенція доходила до національної свідомості ступнево, досліджуючи народне життя і шукаючи в ньому основних прикмет української народності» [118, с. 194]. У 1912 р. у зв'язку зі зростанням напруження стосунків між Австрією та Росією українські господарські та культурні установи почали діставати більшу допомогу від австрійського уряду [118, с. 292].

Після окупації території Галичини польською державою (20–30 рр. XX ст.) влада почала ставитися неприязно до діяльності «Просвіти». Майно багатьох читалень «Просвіти» було знищено під час пацифікації 1930 р. Не дозволялося поширювати діяльність «Просвіти» на найзахідних українських

землях (Лемківщина, Південно-західна Бойківщина) [118, с. 375]. Галичина і надалі залишалася у складі Польщі аграрним краєм. У 30-ті рр. ХХ ст. польський уряд підтримував переважно промисловий розвиток лише Центральної Польщі, нехтуючи інтересами провінцій, заселених не поляками [287, с. 375]. Як зазначає О. Субтельний, попри всі великі перетворення, яких зазнали західні українці в результаті розвалу Австрійської та Російської імперій, у складі міжвоєнної Польщі соціально-економічні умови їхнього життя залишилися без змін. Землі, населені українцями, були внутрішніми колоніями, що постачали центральним регіонам дешеву сировину, купуючи дорогі готові товари [287, с. 375].

Крім того, поштовх до розвитку декоративної різьби спричиняли різні виставки того часу. Особливо це стосується промислово-етнографічної виставки у Львові в 1894 р., для експозиції якої теслі спорудили гуцульську церкву [348, с. 125]. Цікаво, що саме ця виставка широко об’єднала українські творчі сили і сприяла підвищенню популярності використання саме українських традицій у мистецькій діяльності. Участь українців у виставці була зумовлена підготовчою діяльністю національно свідомої інтелігенції. Так, ще у 1893 р. на загальних зборах НТШ було висловлено думку, щоб українці взяли участь у Краєвій виставці 1894 р. окремим Українським відділом [161, с. 45]. Ця виставка відіграла велику роль у згуртуванні інтелігенції, піднесенні її національної свідомості. Вона була продовжена цілою серією наступних виставок української художньої промисловості, наприклад, у Стрию, Коломиї та ін. містах [161, с. 45].

Піднесенню творчого ентузіазму українських митців сприяла і сама популярність виставок у тогочасній Європі. У 1908–1910 рр. у Європі почали організовуватися виставки, присвячені церковному мистецтву [161, с. 42]. Такі виставки відбувалися й у Львові. Так, за старання духовних ієрархів та Ліги промислової помочі у Львові з 29 травня по 15 липня 1909 р. відбулася «Виставка літургічна». Упродовж демонстрування експозицію відвідало близько 15 тис. осіб [161, с. 42].

Окрім поширення мережі шкіл, де серед інших ремесел вивчали і різьблення, піднесенню рівня національної свідомості українців у Галичині сприяла і низка інших позитивних змін у житті суспільства. Так, перед Першою світовою війною українці, порівняно з недавнім минулим, досягли значних кількісних здобутків у шкільництві. На території краю в той час уже діяло 6 українських державних гімназій, 15 приватних середніх шкіл, а число народних шкіл досягло 300 [66, Т. 2, с. 325]. Осередком наукового життя стало Товариство імені Шевченка, яке у 1893 р. перетворилося на Наукове. До 1914 р. Товариство видало 300 томів наукових праць [66, Т. 2, с. 325].

Як і до Першої світової війни, інтелігенція і надалі продовжувала здійснювати політичне, культурне і навіть соціально-економічне керівництво українським суспільством у Західній Україні. Проте, на відміну від XIX ст., коли значну частину її становили священики, у міжвоєнний період більшість інтелігенції була світською [287, с. 375]. Негативний вплив на розвиток мистецтва і культури проявлявся в тому, що польський уряд не толерував розвиток української освіти. Відбувалося поступове скорочення з такими труднощами розвинутої у другій половині XIX ст. – початку XX ст. мережі українських шкіл. Так, з понад 2400 початкових українських шкіл, які існували в 1912 р., у 1937 р. залишилося лише 352 [287, с. 379].

За свідченнями дослідників мистецької освіти в Україні, у міжвоєнний період XX ст., коли Західна Україна опинилась у складі санаційної Польщі, у Галичині скоротилась і кількість фахових мистецьких шкіл порівняно з першим десятиліттям XX ст., коли регіон перебував у складі Австро-Угорської держави. Так, кількість фахових шкіл художньо-промислового профілю від 20 у 1906/1907 навчальному році зросла до 30 у 1908–1909 навчальних роках. А вже наприкінці 1930-х рр. фіксується значно нижча кількість фахових шкіл – не більше 12 закладів різних ступенів [334, с. 54].

Наступ ішов і на українську вищу школу. Польський уряд не виконав обіцянок заснувати для українців університет, систематично чинив перешкоди українцям, які прагнули здобути університетську освіту. Тому в

1920 р. українцями у Львові був заснований «таємний» університет, який у період розквіту налічував близько 1500 студентів [287, с. 379]. І, хоча у 1925 р. уряд все ж таки закрив його, цей університет відіграв значну роль у поширенні освіти серед українського населення в Галичині.

Велику просвітницьку діяльність вело товариство «Рідна школа», яке до 1938 р. заснувало близько 40 гімназій, ліцеїв та професійно-технічних шкіл. Більшу частину витрат на ці заходи покривали внески членів товариства та емігрантів із США та Канади [287, с. 380].

Аналізуючи роботи дослідників мистецької школи в Україні, можна дійти висновку, що в 10–20-ті рр. ХХ ст. відбулись певні уповільнення у розвитку художньої різьби регіону. Р. Шмагало вважає, що під час і після Першої світової війни деревообробництво на Гуцульщині постраждало найбільше. Як зазначає дослідник, аналізуючи старі часописи, «відбулася переорієнтація нового покоління майстрів з «артистичного» столярства на звичайне і будівельне» [334, с. 248]. Очевидно, ця ситуація повинна була відбитися і на загальній картині розвитку сакральної різьби в Галичині. Незважаючи на менш сприятливі умови, аніж у ІІ половині ХІХ – початку ХХ ст., в окремих регіонах також відбувалися певні зрушення у розвитку різьбярства. Так відомий майстер і вчитель різьби Василь Девдюк за матеріальної підтримки львівського товариства «Достава» у 1923 р. заклав у м. Косові новий осередок мистецтва різьблення – столярську різьбярську робітню та школу [334, с. 248].

Можна погодитися також з думкою дослідників про те, що період від 1918 – до початку 20-х рр. ХХ ст. характеризується кризовими явищами в економічному та культурному житті Галичини. У цей період майже припиняється виставкове життя, занепадають народні кустарні промисли та художня промисловість [334, с. 248].

Варто зазначити, що для піднесення національної свідомості, освіти та розвитку сакрального мистецтва у міжвоєнний період значну роль відігравала греко-католицька церква, очолювана митрополитом Андреєм

Шептицьким. У 1928 р. ця церква заснувала єдиний український вищий навчальний заклад у міжвоєнній Польщі – Теологічну академію у Львов [287, с. 380]. Зокрема, студія, названа, «Школою Новаківського», яку відомий митець відкрив у своїй майстерні у 1923 р., спочатку була однією з філій вищезгаданого українського таємного університету, а згодом під меценатством А. Шептицького [160, с. 62]. Однак, починаючи з 1929 р., фінансування Мистецької школи О. Новаківського з боку греко-католицької церкви суттєво скоротилося. Як стверджують дослідники, внаслідок цього її економічне становище значно погіршилося [334, с. 56].

За митрополита А. Шептицького церква також багато уваги приділяла відродженню давніх традицій українського сакрального мистецтва. Наприклад, у 20–30-х рр. XX ст. були зроблені спроби відновити значення окремих монастирів, як центрів розвитку сакрального мистецтва та художньої освіти. Так, під патронатом митрополита визначним центром освіти у ділянці сакрального мистецтва стала Успенська Унівська лавра. У 1927 р. з ініціативи митрополита Шептицького між відомим художником Михайлом Осінчуком та Успенською Унівською лаврою була укладена угода про ведення іконописної школи-майстерні для монахів-студитів [334, с. 62]. А від 1929 р. М. Осінчука замінив новий учитель та керівник цієї школи Василь Дядинюк [334, с. 63]. За керівництвом останнього програма діяльності школи була суттєво вдосконалена і поширена. У перспективі В. Дядинюк орієнтувався на створення цілого комплексу майстерень столярства, різьбярства та інших видів художньої діяльності. Крім того, монахи-студити на території Галичини у 20–30-х рр. XX ст. створили низку дочірніх шкіл художньо-ремісничого напряму, як, наприклад, у с. Дорі побіля м. Яремче [334, с. 63]. Велике значення у 20–30-х рр. XX ст. мала діяльність, заснованого ще в 1918 р. Товариства «Праця». Зі своїх фондів ця організація виділяла різноманітну допомогу Ремісничій Бурсі, фаховим школам, ремісничій молоді тощо [160, с. 59].

У мистецькій освіті міжвоєнного періоду ХХ ст. громадські організації, які її поширювали, велику увагу приділяли, зокрема, Гуцульщині. При цьому значне місце посідав косівський мистецький осередок. Так, на початку 1920-х рр. у Косові була заснована спілка «Гуцульське мистецтво», на базі якого передбачалося заснування школи гуцульського народного промислу різного профілю, в тому числі, і різьбярського [334, с. 206]. Популярність цієї спілки з часом зростала. У 1940 р. у Косові була організована школа гуцульських виробів, що мала п’ять осередків, серед них – різьби по дереву [334, с. 207].

Значний внесок у фінансування меморіального і сакрального різьблення у кінці XIX – початку ХХ ст. внесли українці-емігранти з-за океану. У цей період розвинувся активний рух еміграції на американський континент. Як припускаємо, спочатку еміграційний рух охопив найзахідніші українські етнічні землі Галичини і Закарпаття – Лемківщину. На сьогодні немає єдиної думки, коли ж розпочалася масова еміграція з Галичини в Америку. Одні називають дату 1865 р. [121, Т. 1, с. 114], інші дослідники датують початок масової еміграції із закарпатської та галицької Лемківщини 1877 р. [70, Т. 2, с. 632]. Згодом цей рух охопив Східну Галичину, все Закарпаття і Буковину [71, Т. 2, с. 632]. Загалом же за час до Першої світової війни емігрувало близько 500 тис. українців, з них у США – близько 350 тис., Канаду – 100 тис [71, Т. 2, с. 634]. Така численна українська громада американського континенту, переважно вихідці з Галичини, у кінці XIX – початку ХХ ст. почала відігравати велику роль у житті галицького краю. Саме на цей період припадає апогей еміграційного руху [121, Т. 1, с. 114].

Описуючи Лемківщину, у склад якої входила найзахідніша українська частина Галичини, Ю. Тарнович, зокрема, зазначав, що всі нові церкви (мається на увазі початок ХХ ст.) з обладнанням інтер’єру, багато придорожніх капличок були побудовані за фінансової підтримки лемків-емігрантів [295, с. 185–186].

Як уже зазначалося, у 20–30-х рр. ХХ ст. будівництво церков, порівняно з XIX ст., дещо скоротилося. Це було зумовлено не лише

дискримінаційними діями уряду міжвоєнної Польщі щодо українського населення, а й низкою інших причин, зокрема, зменшенням кількості емігрантів, які вирушали на заробітки за океан. Адже близько половини емігрантів, які виїхали в Америку до Першої світової війни, повернулися назад, не осівши у країнах американського континенту [121, Т 1, с. 135]. А в 1919–1939 рр. еміграція з українських земель була менш численна, ніж до війни.

Найчисельніша українська еміграція в Америку міжвоєнного періоду припала на 1927–1929 рр., потім вона зменшилася, а в 1931–1934 рр., внаслідок великої промислової кризи, зовсім припинилася [71, Т.2, с. 634]. Оскільки матеріальна допомога емігрантів у період, що нами розглядається, значною мірою впливала на фінансування будівництва церков, то зменшення еміграції у кінці 20-х і в 30-х рр. ХХ ст. та економічна криза, очевидно, також негативно вплинули на розвиток сакрального мистецтва зокрема. Таким чином, у міжвоєнний період не спостерігається такого широкого розмаху сакрального будівництва і мистецтва загалом, як у попередні десятиліття.

Висновки до розділу 2

1. Аналіз поцесів еволюції культурного простору в Галичині доводить, що художнє різьблення в регіоні було поширене здавна. Відомі дані про застосування у релігійному культі ідолів, виготовлених переважно із дерева. Давньоруський літопис передає лише окремі деталі зовнішнього вигляду деяких із них, з чого можна робити висновок про їхній антропоморфний вигляд. В українській міфології та культурі здавна була поширена ідея безсмертя душі. М. Грушевський вважав, що обробка дерева була широко розповсюджена у праслов'янському побуті. Еволюція культурного простору в Галичині – багатоплановий процес взаємодії синтезу різних видів художньої діяльності із формуванням образних систем у духовному житті

українського етносу. Це дозволило українському сакральному мистецтву зайняти належне місце у європейському та світовому культурному процесі.

2. Християнство, що прийшло з Візантії на зміну язичництву, було, безперечно, більш організованою релігією, ніж попередня, і вимагало існування певної групи людей для обслуговування культу – священиків та майстрів різних галузей, зокрема, і різьбярів по дереву та каменю. Очевидно, стан філософської думки теж впливав на організаційні якості дохристиянської релігії давньої Русі. Дослідники, які працювали над питанням запровадження християнства на Русі, вважають, що на основний напрямок процесу становлення філософської думки у стародавній Русі, на розвиток власне філософських ідей автохтонна язичницька релігія виявила відносно невеликий вплив, залишаючись маргінальним побічним фактором історико-філософського процесу. Важливу роль у фомуванні культурного простору в Галичині відігравала традиція. 3. У XVI–XVII ст. у Львові було зведено ряд сакральних споруд, прикрашених різьбленням галицьких майстрів. До найвідоміших відносимо Каплицю Трьох Святителів (близько 1590 р.), Успенську церкву 1591–1629р., Каплицю Боїмів (1609–1611 рр.) та ряд інших. Різьблений декор цих та інших споруд виконаний у камені під очевидним впливом різьблення по дереву. Такий виразний вплив різьблення по дереву на різьблення по каменю у вищенаведених та інших зразках можна пояснити, окрім інших, тією причиною, що різьблення по каменю Галичини того часу виконувалось, як правило, у легкооброблюваних матеріалах – вапняку та пісковику.

4. Основою розвитку декоративного різьблення від найдавніших часів до 30-х рр. XX ст. були багатовікові традиції народного мистецтва. На зламі XIX і XX ст. цей взаємозв’язок традиційного народного мистецтва і сакральної різьби проявився достатньо виразно. Особливою неповторністю вирізняються твори окремих майстрів, які завдяки наслідуванню традиційної техніки різьблення та орнаментики виробили свою власну манеру (В. Турчинюк, В. Девдюк та ін). Однією із причин піднесення у розвитку

сакрального різьблення на межі XIX–XX століть, була діяльність цих та інших осіб, джерелом інспірації яких були багатовікові традиції народного мистецтва.

5. У першій половині XIX ст. історичні та економічні умови не сприяли широкому культурному розвитку українців регіону, був послаблений взаємозв'язок сакрального різьблення із національними здобутками попередніх епох. У середині – II половині XIX ст. внаслідок змін економічного життя та ходу історії починається нова доба в житті українців у Галичині – піднесення національної свідомості та поступове підвищення рівня життя. Ці та інші фактори призвели до того, що період на межі XIX і XX ст. став апогеєм у розвитку ремесел, у тому числі і художнього різьблення по дереву.

6. Підводячи підсумки, можемо зазначити, що кінець XIX – початок XX ст. – час національного відродження українців у Галичині. У художньому різьбленні це проявилося у відкритті низки вищезгаданих різьбярських шкіл, у яких навчали традиційних технік гуцульського, лемківського, яворівського різьблення тощо. Застосування орнаментально-композиційних структур цих шкіл у декоративному сакральному різьбленні і сприяло виникненню і поширенню національного українського стилю.

РОЗДІЛ 3
ІКОНОСТАСИ В СИСТЕМІ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. Наслідування історичних стилів як характерна особливість іконостасного різьблення

У перших десятиліттях XIX ст. розвиток іконостасного різьблення в Галичині проходив під впливом класицизму. Риси класицизму притаманні іконостасній різьбі церкви Св. Параскевії (1815 р., м. Дрогобич) і Собору Пресвятої Трійці (1774 р., м. Сянок, Підкарпатське воєводство, Республіка Польща,). Для обох іконостасів характерна п’ятиярусність, наявність тонкої орнаментальної, ажурно різьбленої смуги над намісним ярусом. У дрогобицькому – це мотив трилисника, у сяноцькому – звивистого акантного мотиву, дещо подібного на давньоруську плетінку.

В обох іконостасах звертає на себе увагу спроба виділити образ «Христа у Славі», який традиційно розташований у центрі апостольського ярусу величиною розміру живописного полотна, а не колонками чи якимись іншими об’ємними формами, як було прийнято у барокові часи. Верхній ярус пророків увінчує ажурне різьблення, яке в сяноцькому варіанті нагадує також ажурний мотив звивистого стебла у декорі різьбленням ікон пророчого ярусу

у попередні віки, а в дрогобицькому – нагадує мотив трилисника, що над намісним ярусом цього ж іконостаса.

Характерною для дрогобицького іконостаса є накладне різьблення рослинного мотиву, що фланкує у верхній частині кожну арку, в якій розташовано по два образи апостолів. Різьблення подібного мотиву неодноразово зустрічається в аналогічному місці в іконостасах ренесансового і барокового періоду. Це свідчить про вплив попередніх періодів. Хоча пластичність різьби орнаменту більш площинна, ніж у попередню епоху.

Подих класицизму притаманний також іконостасові церкви Покрови Пречистої Богородиці (1805 р.) із с. Команчі (Сяноцький повіт, Підкарпатське воєводство, Польща). Основний декор іконостаса – це білі колонки з корінфськими капітелями, які фланкують образи намісного та апостольського ярусів, а також прямолінійний мотив лаврового листка, що де-не-де накладною різьбою декорує вертикально іконостасну стіну. Тонка горизонтальна різьблена смуга орнаменту над намісним ярусом, який є у сяноцькому та дрогобицькому іконостасах, у команчівському відсутня. Можливо це пов’язано з відсутністю до кінця єдиного ансаблю, оскільки царські врата команчівського іконостаса вставлені з давнішої церкви і є значно більшими від дияконських і, непропорційно високими, що зумовило таку ж велику висоту, очевидно, підпасованого до врат, усього намісного ярусу[12].

Подібний різьблений поясок відсутній і над намісним ярусом іконостаса церкви Св. Архангела Михайла (1838 р.) із с. Туринське (Сяноцький повіт, Підкарпатське воєводство, Республіка Польща, недалеко від с. Команчі, також Лемківщина). Однак тут, натомість, бачимо лінію фризового пояска, яка місцями переривається пілястровими капітелями, удекорованими розетами. Риси класицизму в іконостасі підкреслюють, окрім

[12] Ілюстрацію із зображенням цих царських врат див.: Р. Одрехівський. Різьбярство Лемківщини [205, с. 40].

чіткої стриманої структури, вертикальні рівні смуги лаврового листка, виконані накладним різьбленням.

У роки панування рококо, у другій половині XVIII ст., у галицькому іконостасі були поширеними тенденції обмежувати висоту іконостасної стіни лише намісним ярусом (Успенська церква у Львові, Св. Пророка Іллі у м. Красне Буського району Львівської обл. та ін.). Це, як припускають дослідники, надавало можливість оглядати з нави запрестольну ікону та булозумовлено низкою інших причин. Очевидно, під впливом цього обмеження іконостасної стіни і виник аналізований орнаментальний, найчастіше – ажурний поясок над намісним ярусом. Мабуть, він замінив, як його називають окремі дослідники [7, с. 101], «розірваний» простір поміж намісним і празниковим ярусами іконостаса. Такий отвір був, найчастіше, у формі половини або менше половини кола, інколи – іншої форми. Власне, цей округлий отвір поміж намісним і празниковим ярусами і став широко розповсюджуватися в еклектичні часи, переважно упродовж середини і другої половини XIX ст. Такий округлий отвір був поширений у часи так званого другого рококо, яке, як вважає дослідник К. Дюла, потіснило до 40-х рр. XIX ст. позиції класицизму [96, с. 101][13].

До створених у стилі другого рококо належить іконостас церкви Преображення Господнього із с. Волосянка (Сколівський район Львівської обл, приблизно з середини XIX ст., хоч сама церква з 1762 р., рис. Б.3.1). Цей іконостас висотою у п’ять ярусів має невеликий округлий отвір між намісним та празниковими ярусами. Різьбленням іконостас прикрашений рідко. Образи намісного ярусу фланковані білими округлими колонками, образи

[13] Розуміємо при цьому, що в рококо др. пол. XVIII ст. існували не тільки низькі іконостаси (одно- чи двоярусні), але й багатоярусн, і як, наприклад, п’ятиярусний у церкві Св. Василя Великого (с. Поздяч Ярославського повіту, сьогодні – Підкарпатське воєводство, Республіка Польща, 1770 р.) та ін.

празникового – вертикальними смугами накладного позолоченого різьблення мотиву рокайлю на світлому фоні. Останні скомпоновані так, що імітують неіснуючі пілястри, які повинні би були членувати простір поміж образами.

Така ж імітація неіснуючих пілястрів поміж картинами декорує апостольський ярус. Адже в реальності тут існує лише невеликий об'єм пілястрових капітелей, а стовбури пілястрів в об'ємі не існують – лише лінійно зображені: обведені позолотою за контуром. Виділяється своїм позолоченим різьбленням мотиву рокайлю та майже остаточно втраченою рослинною подібностю листям різьба обрамлень образів пророчого ярусу. Подібна різьба декорує картуші, які обрамляють написи над іконами Богоматері з Дитиною та Ісусом Христом у намісному ярусі. Вази, які фланкують ці картуші, та «розрив» над ними під празниковим ярусом, сприймаємо як рококові ремінісценції ще з недавньої другої половини XVIII ст., коли на намісному ярусі часто завершувалась висота іконостасної стіни. Зараз же, приблизно через 70–80 років ця іконостасна стіна продовжується уверх, але вже після «розриву».

Завершальним верхнім акцентом є найвищий в іконостасі і найбільший у пророчому ярусі, декорований гостросилуетним рокайлевим різьбленим обрамленням живописний образ Бога-Отця, який знаходиться просто над іконою «Христос у Славі». Неорококовий лад іконостаса підкреслює силует царських врат, які завершуються зверху і знизу стрімко направленими уверх, у напрямку до центральної колонки есованими рокайлевими елементами, утворюючи під вратами досить високий округлий отвір, який вдало доповнюється з таким же, вигадливої форми верхнім завершенням врат та аркоподібної конструкції над ними. Остання знаходиться на місці, де у рококових іконостасах з XVIII століття часто знаходився інтенсивно декорований різьбленим обрамленням відсутній тут образ «Тайної вечері».

Подібно волосянківським виділені за верхнім і нижнім краєм свого силуету царські врата чотириярусного іконостаса церкви Пресвятої Трійці (1866 р.) м. Яремче (Микуличин) Івано-Франківської області (рис. Б.3.2.).

Пластика різьби микуличинських врат більш площинна – мотив, який покриває обидві стулки врат, менш ажурний і менше подібний на натуральний вигляд рослин, ніж у волосянківському. На відміну від волосянківських, микуличинські врата прикрашені не чотирма, а шістьма живописними образами більш правильної овальної форми із сюжетами євангелістів та інших біблійних персонажів.

Прикраси над намісним ярусом микуличинського іконостаса виразно сприймаються як ремінісценції бароко та рококо – вази, кола з гострим промінням, горизонтально та вертикально розташовані рокайлі. Отвір форми неправильного напівовалу поміж намісним і празниковими ярусами уже дещо вищий, аніж напівциркульний у волосянківському іконостасі. Зрештою, неправильний овал, очевидно, більше відповідає духу рококо, аніж коло. Образ «Тайної вечері» сполучений в один конструктивний елемент із образами празникового ярусу. Поверхню іконостасної стіни поміж образами цього ряду декорує візерунок, виконаний накладним різьбленням зміненого рослинного мотиву і рокайлю. Змінений рослинний мотив вдало гармоніює з аналогічним, який прикрашає царські врата. Апостольський ярус складається лише з трьох картин: на центральній зображений «Христос у Славі», а на обох, які фланкують його, – по шість постатей апостолів на кожному. Пілястри, як і у волосянківському іконостасі, тут лише імітуються – зображені лінійно за контуром, реально об’ємні лише їх капітелі. Отже, можна говорити, порівнюючи ці два іконостаси, про певну систему неорококового декору архітектурними об’ємами і накладним різьбленням.

Вартий уваги як такий, в якому домінують елементи неорококо, іконостас церкви Св. Іоанна Златоуста (1802 р.) із с. Поляна (Миколаївський район Львівської обл.). Царські врата у нижній і верхній частині мають силует дещо подібний до волосянківських та микуличинських – середня колонка трохи виступає за вертикаллю уверх, а нижня і верхня горизонтальні планки обох стулок врат, утворюють зигзаг специфічного неорококового силуету напрямку вверх до центральної колонки. У самому ж різьбленому

тонкому ажурному декорі обох стулок врат мало що помітно від неорококо – хіба що рокайлеві елементи, які місцями вплітаються між есованим мотивом лози, листків та плодів винограду. Характер рисунка і пластики рослинного мотиву значною мірою не втратив характерну, як у рококо др. пол. XVIII ст., свою подібність до рослин. Обоє дияконських врат по всій площині прикрашені рококовим трельяжем, а білі округлі колонки, які фланкують царські, дияконські врата, образи намісного ярусу, завершуються внизу пілястровими виступами, декорованими золоченим мотивом рокайлю технікою накладної різьби.

Підкреслює рококовий лад намісного ярусу верхнє завершення – живописні картуші з написами «М Р Ѳ Y» та «І С Х С», відповідно над образами Марії та Ісуса. Кожен з таких картушів – округлої форми і з гострими променями, які розходяться у всі боки. І як завершальний акорд цього цікавого і складного навершя намісного ярусу сприймаються круглі скульптури Ангелів із золоченими крилами з по-рококовому розфарбованими обличчями солодкаво-тілесного кольору.

Округлий сегмент отвору поміж намісним і празниковими ярусами – невеликий, ще нижчий, ніж у волосянківському іконостасі. Образ «Тайної вечері», який є центральним у празниковому ярусі, фланкують імітовані, не існуючі в об’ємі «пілястри», обведені по контуру лінією і декоровані всередині обведеної площини золоченою накладним різьбленням стилізованої рослинної гілки й акантового мотиву. Такі ж імітовані пілястри, фланкують інші образи празникового ярусу. А ось образи вище – апостольського ярусу – фланковані округлими колонками з типовими бароковими перехватами. Кожну ж пілястрову капітель над такою колонкою завершує зверху, вже на рівні пророчого ярусу, невеличка барокова вазочка. Отже, пророчий ряд являє собою цікавий ритм чергування обрамлених ажурним різьбленням звивистого рокайлевого мотиву округлих живописних образів з намальованими пророками та ваз. Таким чином, характер конструкції та різьбленого декору полянського іконостаса дають можливість

припустити, що він створений із більш виразним впливом традицій XVIII ст., аніж волосянківський чи микуличинський.

Як такий, якому притаманні елементи неорококо, можна охарактеризувати також іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста (1835 р.) м. Надвірної (Івано-Франківська обл.). Особливо це помітно у елементах декору намісного ярусу, над яким знаходиться також отвір-«розрив», а вище – інші яруси іконостаса (рис. Б.3.3). Сегмент «розриву» – не круглий, а специфічної форми – низької і широкої трапеції. Образи празникового ряду фланковані гранчастими пілястрами, а апостольського – округлими колонками з перехватами, у чому помітні ремінісценції XVIII ст.

Переважно рококовим є декор намісного ярусу. Над ним знаходяться круглі барокові вази з квітами, виконані з металу, а не з дерева, їхній металевий полиск гармонійно доповнюється позолотою дрібної ажурної різьби усіх трьох врат. В основі композиції царських врат лежить крупнорокайлевий мотив. Привертає увагу більш дрібномасштабний декор виступаючої центральної колонки царських врат. Тут переважає прорізний рельєфний різьблений мотив рокайлю, квітів, хлібного колоса та листків рослин.

У декорі різьбленням обох дияконських врат такий самий крупномасштабний рокайлевий мотив зображено лише у нижній частині – під живописним образом Архангела. Весь інший простір навколо образа – у середній і верхній частині врат – зайнятий прорізною різьбою узагальненого і досить стилізованого, але такою ж мірою, як на царських вратах, мотиву стебла, листків та голівок квітів.

Яскравим прикладом того, як спростився та вихолостився неорококовий стиль у другій половині XIX ст., є іконостас церкви Арх. Михайла (1863 р.) зі с. Тисовець (Сколівський район Львівської обл.)[14].

[14] Церква знаходиться на території ЛМНАП.

Власне вплив неорококо носить лише намісний ярус та його навершя (рис. Б.3.4.). Верхній празниковий, апостольський яруси не удекоровані різьбленням: розділені з намісним напівовальним отвором. Над намісним ярусом розташовані круглі точені вази, а поміж ними – округлі картуші з написами. Кожен із картушів декорований різьбленими променями, які розходяться від центру. Але ці промені значно спрощеної форми, ніж у попередньо розглянутих неорококових іконостасах. Обоє дияконських врат покриті мотивом трельяжа – скісної решітки з ромбиками, на перехрестях. Ромбики заміняють традиційні рококові розети на цих же місцях. Характерною особливістю декору царських врат є те, що поруч із традиційними чотирма живописними медальйонами, на середині висоти центральні колони прикрашені медальйоном із живописним зображенням Ісуса Христа.

Про поширеність спрощеної схеми неорококо у другій половині XIX ст. свідчить не тільки тисовецький, але й низка інших іконостасів, зокрема іконостас церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868 р.) с. Ялинкувате (Сколівський район Львівської обл.). Особливості декору намісного ярусу цього іконостаса загалом аналогічні тисовецькому. Тільки сегмент над намісним ярусом іконостаса з Ялинкуватого більш округлий, у вигляді фрагменту кола, а не овальний, як у тисовецькому.

Характер декору дияконських та царських врат іконостаса з Ялинкуватого теж нагадує тисовецький. Обоє дияконських врат прикрашені по всій поверхні досить крупномасштабною трельяжною решіткою з подібними на ромби розетами на перехрестях. На обох стулках царських врат тонка есована лінія вирізьбленої лози винограду з такими ж витонченими листками і плодами низькорельєфним ажурним різьбленням оточує чотири живописні медальйони форми неправильного овалу із зображенням євангелістів. Над медальйонами рисунок лози утворює за силуетом крупний рокайль. Барокові та рококові ремінісценції довершують невеликі округлі дерев’яні чаші над вратами – по одній з кожного боку.

Празниковий ярус в іконостасі відсутній. Дрібні колонки, які фланкують образи апостольського ярусу, удекоровані бароковими ремінісценціями – перехватами характерної та виразної лінії силуету. Зрозуміло, що риси неорококо та необароко можна відшукати не лише серед іконостасів з інтер'єрів розглянутих вище церков. Однак лише цей огляд переконує нас у тому, що десь із середині XIX ст. неорококові та необарокові тенденції у різьбленні іконостасів були помітними. Поруч з цим у зазначений період часу, окрім неорококо чи необароко, відчувається знову подих класицизму, очевидно, у еклектичній транформації.

Типовим у цьому плані є іконостас церкви Святих Апостолів Петра і Павла (1840 р.) с. Красноїлля (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Аналізуючи цей та низку інших іконостасів, можна переконатися, що «розрив» поміж намісним і празниковим ярусом уже утвердився в іконостасній стіні, хоча він не є ще таким високим, як згодом (рис. Б.3.5).

У декорі верхньої частини обох дияконських врат помічаємо трельяжну скісну решітку з розетами на перехрестях – як вплив популярного тоді неорококо. Колонки ж, які фланкують врата і образи намісного ярусу, удекоровані на стовбурі канелюрами та круглими капітелями іонічного ордеру. Цілком статичні верхні празниковий, апостольський і пророчий яруси іконостаса. Образи празникового ярусу розчленовані поміж собою низькими і широкими пілястрами, удекорованими позолоченим накладним різьбленням стилізованого рослиноподібного мотиву.

Овальні образи апостольського ярусу разом із образом «Христос у Славі» фланковані кожен округлими колонками світлого кольору, під слонову кістку. Колонки прикрашені капітелями композитного ордера. Верхня і нижня частина іконостасної стіни навколо овальної форми образів із зображеннями апостолів декорована накладною різьбою, подібною на ту, яка декорує пілястри празникових ярусів. Лише над образом «Христос у Славі», який знаходиться, на відміну від живописних зображень апостолів, у просторі, замкнутому аркою, це накладне різьблення застосовано більш

густіше, однак характер його подібний – завитки рослин невиразної форми, місцями подібні на рокайль, поміж які ще й уписано зображення виноградних грон.

Образи найвищого пророчого ярусу форми неправильного овалу удекоровані різьбленим обрамленням у вигляді звивистого стебла з частковою втратою рослинної подібності у поєднанні з формами, подібними в окремих місцях на рокайль. Увінчується іконостас зверху образом «Отця-Вседержителя». Цей образ фланкований у нижній частині круглими вазами, а у верхній частині – двома живописними образами пророків овальної форми, характер різьблених елементів навколо яких нагадує різьблені мотиви, що декорують окремі ділянки царських врат цієї церкви. Зокрема це стосується верхньої частини тонкого ажурного різьбленого рослинного мотиву обох стулок царських врат, який місцями нагадує рокайль. У нижній частині обох стулок врат цей же мотив переплітається із голівками соняшника.

Округлий отвір над намісним ярусом декорований у верхній частині зубчастим мотивом. Можна припустити, що такий декор отвору- «розриву», профілюванням або різьбленням, – це подальша еволюція прикрашеної різьбленням смуги над намісним ярусом у іконостасах з елементами класицизму у попередні роки (згадаймо описані вище іконостаси Собору Пресвятої Трійці з м. Сянока, чи церкви Св. Параскевії з м. Дрогобича).

Ще більше можна переконатися у вірності цього твердження, коли проаналізувати ще один із дрогобицьких іконостасів – у церкві Різдва Пресвятої Богородиці (1850 р.). Тут верхня частина аналогічного отвору декорована смугою ажурного орнаменту, стилізованого звивистим, із занадто тонким стеблом мотивом листка аканта, який укладений так, що може асоціюватись із давньоруською плетінкою (рис. Б.3.6).

Подібний на давньоруську, хоч дуже спрощену плетінку, орнамент декорує не тільки верхню частину отвору над намісним ярусом – він у загальних рисах повторюється, як ажурний декор, у густо різьбленому обрамленні образів овальної форми найвищого пророчого ярусу, а також, хоч

уже не з таким густим розташуванням елементів накладної різьби – як декор пілястрів, які фланкують образи придельного ярусу. Такий мотив також вертикальними смугами фланкує кожен образ апостольського ярусу.

Цей же орнаментальний мотив – накладним різьбленням – декорує верхню частину намісного ярусу, з різними варіантами співвідношення пропорцій його складових поміж собою, як і з різноманітною густотою розташування його деталей на декорованій поверхні. Так, у горизонтальній смузі над дияконськими вратами цей орнамент розташований виразними, укладеними як у плетінку, есованими лініями, де чітко помічаємо стилізований звивистий рисунок листка аканта тонкі кінці якого – волютоподібного завершення. Водночас у таких же горизонтальних смугах над образами намісного ярусу елементи цього орнаменту розташовані значно густіше і не тільки горизонтально, а й вертикально, косо тощо.

Над царськими вратами цей же орнамент – дещо крупніший, виконаний не накладним, а ажурним різьбленням. Цей орнамент найвиразніше читабельний в ажурному виконанні – над царськими вратами та у верхній частині силуету отвору над намісним ярусом. У декорі пророчого ярусу елементи цього орнаменту більш переплетені поміж собою, від чого втрачається лаконічність та виразність декору. Обидві стулки царських врат удекоровані аналогічним ажурним різьбленим мотивом, у нижній частині – більш крупнішим, де виразно прочитуємо стилізований мотив аканта. У середній та верхній частині врат поміж шістьма круглими живописними медальйонами із зображенням сюжетів «Євангелістів» та «Благовіщення» цей же різьблений декор – дрібніший. Окрім того, образи намісного та апостольського ярусу фланковані кожен колонками, стовбури яких за висотою у верхній та нижній третині удекоровані золоченими канелюрами, а решта поверхні – світлого кольору слонової кістки із намальованими скісними смугами.

Зверху кожна колонка увінчується золоченою капітеллю, різьблений мотив якої гармонійно доповнює розташований нижче ритм канелюрів.

Кожна колонка розташована на золоченій підставці точеної гладкої поверхні (рис. В.3.1.). Таке поєднання гладкої точеної поверхні з канелюрами та різьбленими капітелями підкреслює еклектичність іконостаса як у деталях, так і загалом. Даний іконостас за своєю схемою бароковий – образи празникового, апостольського та пророчого ярусів розташовані східчасто у напрямку підйому до центру, а в центрі, на найвищому місці, знаходиться образ «Христос у Славі». Силует отвору «розриву» над намісним ярусом у верхній частині виразно наслідує цей східчастий підйом.

Окрім барокового східчатого розташування верхніх ярусів іконостаса характерною бароковою та рококовою ремінісценцією є дерев'яні круглі скульптури Ангелів, пофарбованих у тілесний колір із позолоченими крилами, які фланкують простір над царськими вратами. Безперечно, що саме пластичне трактування фігур далеке від справді барокових Ангелів чи рококових повнотілесних Путті, виконаних у XVIII столітті. Кожен з Ангелів приклякнутий на одне коліно. Саме над цим коліном кожен із них у руці тримає камуфляжний паперовий букет квітів.

Такий же еклектичний характер, з поєднанням декількох історичних стилів, притаманний декорові різьбленням іконостасів низки церков другої половини XIX ст., як, наприклад, в інтер'єрі церкви Пресвятої Трійці із с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл., 1882 р.). У цьому іконостасі вдало поєднано наслідування барокового та класицистичного стилів. Над намісним ярусом помічаємо гострий силует фіал. Образи та врата у намісному ярусі фланкують світлого тону колонки із стовбурами, удекорованими канелюрами, з капітелями – іонічного ордеру. Нижня частина капітелі прикрашена п'ятипелюстковими розетами. Такі ж колонки членують образи апостольського ярусу.

Усі яруси розташовані горизонтально. Поміж намісним і празниковими ярусами округлої форми не досить високий «розрив», декорований у верхній частині профільованим зубчатим мотивом. Створюється враження, ніби його елементи вирізані не з дерева, а з тканини. А площину іконостасної стіни

вище сегмента отвору «розриву» декорує ажурний орнамент тонкого стебла із трилисником-акантом. Форма стебла звивистої форми укладена у плетінку. Подібний мотив стебла та листків із звивистим рисунком декорує тонким ажурним різьбленням царські і дияконські врата цього ж іконостаса, а зверху над вратами він розташований ажурною смугою. Над верхніми горизонтальними планками обох стулок царських врат цей же ажурний мотив з обох країв закручується у рокайль. Отже, як і у випадку з попередньо аналізованим іконостасом церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича, у верхнєясенівському орнамент аканта укладений у плетінку, відповідно трансформований, композиційно поєднує в один цілісний ансамбль окремі місця іконостаса.

На жаль, з періоду XIX ст. не всі іконостаси дійшли до нас без змін. Так іконостас церкви перенесення мощів Св. Миколи (1847 р.) із с. Старий Кропивник (Дрогобицький район Львівської області) зберігся до нашого часу в оригінальному вигляді лише частково[15]. З XIX ст. збереглися лише його празниковий та апостольский яруси, які розташовані по-бароковому східчасто – у напрямку уверх, до найвищого образу апостольського ярусу «Христа у Славі» (рис. Б.3.7). Пілястри, які фланкують образи празникового ярусу, прикрашені наслідуванням типового ренесансно-барокового різьбленого декору листка на одній прямій лінії, поширеним у декорі іконостасної стіни здебільшого на початку і в середині XVIII ст. (наприклад, іконостаси церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1713 р.) із с. Деренівка на Тернопільщині чи Св. Параскевії П’ятниці (1758 р., м. Буськ Львівської обл. та інші).

---

[15] Згідно із інформацією, поданою настоятелем церкви о. Тарасом та настоятелем сусідньої церкви у с. Новий Кропивник о. Ярославом, весь намісний ярус у 80-х рр. XX ст. був повністю перероблений. Таким чином, попередній варіант ярусу не зберігся. Празниковий та апостольський яруси залишились з XIX ст.

Водночас апостольский ярус вирішений типово як для епохи середини – другої половини XIX ст. У центрі виділений округлими білими колонками образ «Христос у Славі», а далі – похило вниз опускаються картини із зображеннями апостолів. Кожна картина – у просторі, замкнутому аркою – фланкована пілястрами з різьбленими капітелями. Корпуси пілястрів та площа іконостасної стіни навколо арок удекоровані орнаментом рослинного характеру накладним різьбленням. Переробки у 80-х рр. XX ст. не дають ожливості до кінця встановити характер первісного вигляду цього іконостаса.

Такі випадки непоодинокі. Так, у церкві Св. Арх. Михайла у сусідньому селі Новий Кропивник також іконостас перероблявся, мабуть, у другій половині XIX ст. Врата, однак, із сюжетом Єссеєвого дерева давніші, можливо, з часів побудови церкви – 1695 р. Врата гармонійно вписалися в еклектичний іконостас. Отвір над намісним ярусом носить характер зрізаної піраміди і досить низький за висотою.

Образи намісного ярусу та врата фланковані світлими округлими колонками кольору слонової кістки. Такі ж колонки фланкують образ «Христос у Славі», який знаходиться в апостольському ярусі. В обидва боки від образу «Христос у Славі» східчасто вниз відходять по одному прямокутному образу, на кожному з яких намальовано шість апостолів. У верхній частині іконостаса образи пророчого ярусу форми неправильного овалу кожен, удекоровані ззовні ажурним різьбленим рокайлем, елементи якого невисокі за рельєфом пластики. Останнє характерне для другої половини XIX ст., тому цілком ймовірно, що пророчий ряд був створений саме тоді. Отже, детальніше вивчення епохи створення і проведення реставрацій іконостасів в обох церквах Старого та Нового Кропивинка ще чекає свого дослідника.

Таких іконостасів, де царські врата давніші за решту іконостасної стіни, у Галичині багато. Серед обстежених у цьому плані, окрім згаданих з Команчі, Нового Кропивника, виділимо церкву Архистратига Михайла (XVII ст.) з м. Яремче (Дора). Царські врата походять, очевидно, з XVIII ст. і

прикрашені різьбою есованої форми виноградної лози, яка виростає з пащі казкового звіра. Інші частини п’ятиярусного іконостаса походять уже з періоду історизму та неостилів, тобто з другої половини XIX – першої половини XX ст. (рис. Б.3.8). Іконостас відзначається цілісністю і чіткістю своєї структури. Усі яруси розташовані горизонтально, жодних отворів над намісним ярусом не існує. Образи намісного і апостольського ярусів фланковані світлими округлими колонками кольору слонової кістки, кожна з яких декорована мальованими скісними смугами червоно-коричневого кольору.

Пілястри, які фланкують образи празникового ярусу, удекоровані дрібним різьбленим мотивом, який місцями втрачає свою рослинну подібність. Образи ж пророчого ярусу у медальйонах неправильної овальної форми обрамлені різьбою, яка нагадує місцями рокайль, хоч рослинний мотив не втратив характерну для рококо рослинну подібність.

Окрему групу періоду середини та другої половини XIX ст. становлять такі іконостаси, які, подібно дорівському, не мають над намісним ярусом отвору «розриву». У їхній декоративній різьбі також поєднані елементи різних історичних стилів. Глухою іконостасною стіною з єдиним пластичним і тональним ладом, подібно дорівській церкві, постає перед глядачем п’ятиярусний іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.). Образи намісного, празникового та апостольського ярусів фланковані округлими білими колонками. У пророчому ярусі виразно бачимо вплив другого рококо – виділення великим розміром площі образу «Христос у Славі», рокайлева різьба обрамлень картин із зображенням пророків тощо.

У празниковому та апостольському ярусах ніщо не порушує ритмічний ряд білих (гладкої поверхні) колонок із золоченими верхніми і нижніми закінченнями, які фланкують образи. Такі ж білі колонки, які фланкують образи у намісному ярусі, у нижній і верхній третинах стовбурів – позолочені, крупного шнуркового орнаменту. Це нагадує колонки з

намісного ярусу церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича, коли нижня і верхня третини відрізняються від гладкої середньої. Як і в попередньоаналізованому іконостасі із церкви з Дори в опірецькому іконостасі гармонійне еклектичне поєднання різних стилів – рококо, бароко, класицизму. Останнє помітно у стриманій ритміці об'ємів празникового та апостольського ярусів.

Оригіналні барокові ремінісценції другої пол. XVII – XVIII ст. надає іконостасові композиція рисунка різьблення царських врат. Тут зображена виноградна лоза, яка виростає із пащі фантастичного звіра. Різьба, однак, в опірецьких, що, як правило, характерно для еклектики, – більш площинна. Та й сам звивистий рисунок виноградної лози типовий саме для XIX ст. Наприклад, аналогічно звивається мотив лози у декорі згаданих вище врат із церкви Пресвятої Трійці із Верхнього Ясеніва. Народне розуміння образності у вратах з Опірця довершує колористика різьби: плоди винограду – зеленого кольору, невеликі головки соняшника та квітів поміж стеблом – червоного кольору тощо.

До іконостасів без «розривів» належить також п'ятиярусний іконостас церкви Вознесення Господнього (1864 р.) с. Рибник (Дрогобицький район Львівської обл.). У іконостасах з елементами класицизму на місці неіснуючого у них отвору «розриву» над намісним ярусом знаходиться тонка декоративна смужка, різьблена ажурним різьбленням (Собор Пресвятої Трійці в м. Сяноку або церква Св. Параскевії з м. Дрогобича). У рибницькому іконостасі її заміняє тонка смуга із образів празникового ярусу. У щойно аналізованому опірецькому аналогічна смуга із образів цього ж ярусу – ширша. Отже, відбувається подальший розвиток типу іконостаса з елементами класицизму, коли отвір «розрив» відсутній (до іншого типу – з отвором «розривом» належить низка інших, як, наприклад, красноїлецький).

Варту уваги інформацію можна прочитати на задньому одвірку лівих дияконських врат іконостаса рибницької церкви: «Року 1901 накладом цілої громади помочею дяка Василя Васильового, роботу виконав народний маляр

Василь Чайка з Головска...» Не відомо, чи Василь Чайка з Головска теж виконував різьбярські роботи, чи лише малярські. Можна помітити, однак, що з діяльністю цього майстра пов’язані певні особливості різьби царських врат. Так, царські врата цієї церкви за рисунком композиції їх різьбленої оздоби певною мірою співзвучні царським вратам з вище проаналізованого іконостаса з церкви с. Тисовець (Сколівський район, Львівська обл.).

На обох вратах різьблений декор виноградної лози ніби виростає із нижніх зовнішніх кутів врат. Характер рисунка лози винограду на обох вратах ідентичний – лоза з товщими коренями, есовано закручена, листки крупні, грона винограду зображені натуралістично. На обох вратах на середині висоти центральної колонки помічаємо живописний образ лику Ісуса Христа, намальований в овалі неправильної форми. Окрім того, на тисовецьких вратах зображені у живописних медальйонах, неправильної круглої форми, ще й чотири євангелісти. На рибницьких – медальйони відсутні, однак, лінія рисунка вирізьбленої виноградної лози в аналогічному місці звивисто закручена, ніби тут повинні бути вкомпоновані чотири медальйони.

До цих співставлень варто додати, що на одних з тисовецьких дияконських врат на тильному одвірку теж написано, що іконостас церкви в 1889 р. виконав Василь Чайка. Однак, якщо у стилі малярства обох іконостасів можемо провести паралелі ідентичності одного автора, то цього не можна сказати про декоративну різьбу, яка в обох іконостасах різна, за винятком царських врат, подібних поміж собою аналогічністю їх композицій та стилем різьблення. Звідси можна зробити два попередніх висновки: або Василь Чайка був лише маляром і не виконував різьбярських робіт, або він, окрім малярських робіт, був ще й автором проекту, а, можливо, й усього різьблення обох царських врат – і в рибницькому, і в тисовецькому іконостасах.. Виходячи з цього, можна зробити припущення про єдине авторство різьблення обох царських врат. Очевидно питання участі Василя Чайки в різьбленні потребує окремого вивчення.

Оригінальним зразком статичної іконостасної стіни без отвору над намісним ярусом др. пол. XIX – початку XX ст. є іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці м. Яремче (Івано-Франківська обл.). Образи намісного ярусу фланкують округлі червоні колонки з мальованими сріблястими косими смугами у вигляді листка (рис. Б.3.9). Колонки декоровані зверху капітелями еклектичної версії під «композитний» ордер. Колонки знаходяться на пілястрових підставках, прикрашених плоскорізьбою. Подібним плоскорізьбленням прикрашені вертикальні планки, які фланкують ззовні царські врата. Основні мотиви цього плоскорізьблення – це ті, які на межі XIX і XX ст. набули популярності в гуцульській плоскорізьбі – великі і малі ромби на планках врат, розети на пілястрових підставках під колонками намісного ярусу. Останні, окрім розет, стилізованих під геометричний орнамент, декоровані ще мотивом листків та стебла. Різьблений декор верхніх ярусів іконостаса вирішений з наслідуванням традицій попередніх століть. Образи празникового ярусу розчленовані пілястрами, декорованими традиційним різьбленим орнаментом з листків, розташованих на прямій лінії. Рослинний мотив же різьблення, яке декорує колонки апостольського ярусу, частково втратив свою рослинну подібність.

Різьблення, яке декорує обрамлення образів найвищого пророчого ярусу, складається із рисунка звивистих елементів стебла і листків, яким місцями надано рокайлевого силуету. Звертає на себе увагу й кольорове вирішення іконостаса. Увесь декор пілястрів празникового і колонок апостольського ярусів виконаний технікою накладного різьблення сріблясто-білого кольору, відповідно по світло-охристій (пілястри празникового) і червоній поверхні (колонки апостольського ярусів). Ажурне різьблення, яке декорує образи пророчого ярусу, пофарбоване також у сріблясто-білий колір. Це кольорове вирішення гармоніює із такими ж сріблясто-білими колонками намісного ярусу та їхніми червоними смугами. У такій же кольоровій гамі вирішено і різьблення царських врат – у різьбленні звивистого рослинного декору, яке прикрашає обидві стулки врат, переважає такий же сріблясто-

білий колір із вкрапленнями синіх та світло-охристих тонів. Грона винограду, розташовані поміж стебел і листки, пофарбовані у червоний колір. Подібну спробу створити композиційне поєднання різьблення з гуцульською барвистістю зроблено у декорі намісного ярусу іконостаса в інтер'єрі церкви святого Іоанна Милостивого (м. Яремче (Ямна) Івано-Франківської обл.). Однак це помітно лише в барвистому художньому оформленні намісного ярусу. Декор обох стулок врат виконаний більш поширеним типовим способом ажурного різьблення з прагненням зобразити максимально натуралістично стебла, листки, плоди винограду. Усе це розфарбовано в охристі, сріблясто-білі, зелені, коричневі кольори. Також барвисто розмальовані округлі, без різьби, колонки, які фланкують врата та образи намісного ярусу. Тут переважають червоний, світло-охристий, зелено-синій, сріблясто-білий кольори. Водночас охристі капітелі цих колонок удекоровані такою ж, як врата, натуралістичною, але узагальнювальної форми різьбою мотиву листка.

На відміну від попередньо проаналізованого іконостаса яремчанської церкви Успіння Пресвятої Богородиці, ця колористична розмаїтість нехарактерна для верхніх ярусів іконостаса церкви святого Іоанна Милостивого, які розташовані вище округлого отвору. Йдеться про образи празникового, апостольського та пророчого ярусів, розташовані у білій, з легким синім відтінком, конструкції без будь-яких пілястрів і колонок. Цю світлу конструкцію місцями декорує золочене накладне різьблення мотиву рослинного стебла есованого рисунка. Останнє композиційно перегукується з декором таких самих світлих із синім відтінком пілястрів, які знаходяться під колонками намісного ярусу і членують образи придельного ярусу. Отже, у цьому іконостасі різьблення та тонування царських врат і колонок, які фланкують образи намісного ярусу, є ніби колористичним акцентом на тлі більш тонально і пластично спокійнішої біло-блакитної площини решти іконостасної стіни. Варто зазначити, що так популярна в іконостасному різьбленні другої половини XIX – початку XX століть яскрава простонародна

поліхромія характерна не тільки для теренів Гуцульщини. Прикладом можуть послужити уже аналізовані поліхромовані врата з опірецької церкви (Бойківщина). Однак обстежені інтер'єри церков у Галичині свідчать, що декор усієї поверхні іконостасної стіни яскравими відкритими барвами набув особливого поширення в цей період саме на Гуцульщині.

Отже, підводячи деякі підсумки проведеного аналізу, можна помітити певні особливості декорування колонок, які фланкують живописні образи іконостасів. Ці особливості характерні для середини – др. пол. XIX ст. Це – декорування округлих колонок, які фланкують образи іконостаса скісними поперечними смугами, як правило, з нахилом у лівий або правий бік. У більшості випадків ці смуги – намальовані. Так, у церкві Покрови Пресвятої Богородиці с. Ялинкувате (Сколівський район львівської області) білі округлі колонки, які фланкують образи у намісному та апостольському ярусах, прикрашені скісними похилими смугами синього кольору з нахилом із верхнього правого боку до низу і ліворуч кожної колонки. Цікаво, що кожна смуга має лише верхній і нижній окреслені силуети, а всередині заповнена геометричним орнаментом з імітацією вишивки – все синього кольору. Поверхня намісного ярусу іконостаса рясно вкрита справжніми вишивками теж синього кольору, виконаними на білому полотні. Орнамент цих вишивок значною мірою повторює орнамент намальованих візерунків на округлих колонках – переважають за формою різноманітні ромби. Таким чином, у декоруванні колонок цим орнаментом помітний вплив орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва.

Також помітний такий вплив у декоруванні округлих червоно–сріблястих колонок намісного ярусу церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Яремче (рис. В.3.2.). Ці колонки всі прикрашені скісними сріблястим смугами у вигляді прямої лінії, що має гострі кінці за краєм обох боків, утворюючи силует, подібний на орнамент з мотиву ялинки чи листка. Як і в попередньому випадку, колір смуг цих колонок гармонійно перегукується з

іншими частинами іконостаса, але вишивки на полотні у прикрасах тут відсутні.

Як уже зазначалося, при аналізі іконостаса церкви Архистратига Михаїла із м. Яремче (Дора) скісні поперечні мальовані смуги нахилені то в один, то в інший бік, декорують округлі колонки кольору слонової кістки у намісному та апостольському ярусах. Ці смуги червоно-коричевого кольору із вкрапленнями подекуди чорно-коричневих жилок пливкого контуру, місцями утворюють пряму лінію, а подекуди – звивисто-хвилясту. На верхньому завершенні намісного ярусу дорівський іконостас декорують барвисті вишивки на полотні різних мотивів ромбовидного орнаменту, тонально об'єднані зі смугами на вищезгаданих колонках – червоного, охристо-червоного, червоно-коричневого кольорів. Досягнуто ансамблевості, як в інтер'єрі церкви з Ялинкуватого. Але в останньому випадку був використаний синій колір.

Невиразною та пливкою лінією намальовані смуги, які декорують колонки намісного та апостольського ярусів у п'ятиярусному іконостасі церкви Введення Пресвятої Богородиці (1921 р.) із с. Тарнівка (Сколівський район Львівської обл.). Цікаво, що колонки – кольору слонової кістки прикрашені цими похилими смугами лише у верхній частині. Нижня ж частина колонки – темного тону, декорована контурним плоскорізьбленням, дещо видозміненого ромбовидного мотиву (рис. В.3.3.)

У верхотурі тарнівського іконостаса відчуваємо, виразно еклектичну епоху зламу XIX та XX ст. (рис. Б.3.10). Неоготичне гострошпильчасте вирішення верхньої частини обрамлення округлої форми образів пророчого ярусу в найвищій центральній точці над кожним образом – це рівнораменний хрест, в інших місцях – промені з гостроконечними завершеннями із кінцями у формі таких же хрестів. Асоціації готики додає і стрімке, у вигляді двоспадового даху, верхнє обрамлення досить широкогоі великого образу «Христос у Славі», який знаходиться поміж апостольським і пророчим ярусами іконостаса. «Розрив» поміж намісним та апостольським ярусами

відсутній, замість нього з’являються напівциркульні отвори над обома дияконськими вратами.

Проте, над образами намісного ярусу і царськими та дияконськими вратами розташована тонка смуга, декорована накладним золоченим різьбленням рослиноподібного мотиву. Отже, помітні повернення до тенденцій початку XIX ст. (варто згадати подібні смуги над намісним ярусом у соборі Пресвятої Трійці з м. Сянока чи церкви Св. Параскевії з м. Дрогобича та ін. на межі XVIII і XIX ст., які, очевидно, були введені у композицію іконостаса замість отвору «розриву» між намісним та апостольским ярусами).

Продовжуючи аналіз смуг, які декорують у першу чергу колонки з намісного ярусу, варто виділити п’ятиярусний іконостас собору Святого Михайла (1865 р.) з м. Коломия (Івано-Франківська обл.). Колонки, які фланкують образи і врата намісного ярусу, а також деякі образи окремо стоячих кіотів у інтер’єрі церкви, удекоровані похилими тонкими золоченими смугами, виконані технікою накладного різьблення (рис. Б.3.11). Кожна з смуг – це тонка лінія орнаменту рослинного стебла, яка спіраллю огортає колонку. Місцями на окремих ділянках стебла зображені голівки квітів з пелюстками. Також накладним різьбленням виконані смуги, які декорують аналогічні колонки згаданої церкви Преображення Господнього з м. Хоросно (Пустомитівський район Львівської області). Лише в останньому випадку ці смуги не виділені ні тоном, ні кольором, а лише незначною висотою рельєфу. Похилі смуги, які декорують колонки, можна розглядати як подальший розвиток декору колонок косим перехватом, так поширеним у XVIII ст.

Над намісним ярусом іконостаса коломийського собору виділяється округлий отвір «розрив» поміж намісним і апостольським ярусами (празниковий – відсутній). Краї отвору не виходять далі крайніх ззовні колонок, які фланкують образи Богородиці з Дитиною та Ісуса Христа у намісному ярусі, не доходячи до ширини над дияконськими вратами. Таким

чином, спостерігається тенденція до звуження ширини отвору «розриву» над намісним ярусом. Незважаючи на це, його висота у низці іконоіконостасів залишається значною. Поруч з еклектичними трансформаціями готики чи класицизму вплив рококо та бароко у др. пол. XIX ст. був ще досить відчутним. У цьому переконує аналіз різьбярської оздоби іконостаса церкви Св. Апостолів Петра і Павла у м. Львові. Особливо це помітно у декорі верхівки намісного ярусу. Над колонками, які фланкують царські врата зверху, розташовані круглі вази барокового характеру. Кожна з них декорована обабіч густо різьбленими ручками за силуетом рисунка рокайля. Рівно ж і профілювання силуету місця сполучення отвору «розриву» поміж намісним і празниковим ярусами нагадує форму рокайля. Цей отвір значно вищий, аніж робились такі у першій половині – середині XIX ст. (рис. Б.3.12). Ширина отвору «розриву», як в іконостасі коломийського собору, не доходить до дияконських врат, а межує над крайніми біля дияконських врат колонками, які фланкують образи, з одного боку – Богоматері, а з іншого – Ісуса Христа у намісному ярусі.

Верхня частина отвору під празниковим ярусом декорована смугою ажурного різьбленого орнаменту з горизонтально розташованого елемента півкола, у середину якого вставлено по два вертикальні елементи рокайлів, розвернутих літерою «С» один до одного. Верхні яруси іконостаса, силует яких повторює лінію сегмента напівциркульного отвору «розриву», прикрашені різьбою не густо. Різьблення ж намісного ярусу значно багатше. Образи і врата фланкують округлі колонки, розкішно удекоровані різьбою спірального мотиву лози, листя і плодів винограду. Цей різьблений спіральний мотив ніби розвиває проаналізовані вище тенденції декору колонок мальованими та різьбленими смугами. Останні, що кладуться на поверхні колонок, як правило, нахилені навскіс. Зверху колонки увінчані різьбленими капітелями композитного ордера.

Це багате різьбярське оформлення намісного ярусу підтримується таким же різьбленим декором царських та дияконських врат. Обидві стулки

царських врат прикрашені ажурноим різьбленням необарокового мотиву. Використано стародавній художній мотив – есований виноградний мотив виростає з рогу. Площа обох стулок врат густо прикрашена обабіч шести образів (із зображенням Апостолів – круглі, Благовіщення – овальні) гронами плодів та листками винограду. Однак, цій різьбі до справді барокової бракує висоти рельєфу пластики – вона занадто по-еклектичному площинна. Виділяється висотою свого рельєфу, у порівнянні з обома стулками, центральна колонка врат з різьбленим спіральним мотивом лози і плодів винограду. Останній дещо аналогічний, тому що прикрашає округлі колонки намісного ярусу, тільки на центральній колонці царських врат орнамент дещо дрібніший за масштабом.

У різьбярському оформлені обох одинакових дияконських врат домінує рокайлевий мотив. Образи придельного ж ярусу традиційно фланковані пілястрами, які знаходяться під колонками намісного ярусу. Ці пілястри декоровані традиційним мотивом накладного різьблення, який неодноразово вже аналізувався (іконостас церкви Архистратига Михаїла з м. Яремче та деякі інші). Центральний елемент цього декору – це квітка-розета. Зверху і нижче неї зображені стилізовані мотиви листя.

Окремі необарокові та неорококові елементи декору знаходимо в іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) с. Лавочне (Сколівський район Львівської обл.). Це, у першу чергу, округлі точені фіали, які нагадують барокові чи рококові вази, що декорують крайні верхні краї арочного обрамлення образів апостольського ярусу. Ці закінчення – точені, золочені. Сам іконостас – типовий еклектично п’ятиярусний, з високим округлим отвором між намісним та празниковим ярусами. Коли уважно проаналізувати різьблення, яке декорує округлі колонки, що фланкують образи і врата намісного ярусу, то виникають асоціації з іконостасом Петропавлівської львівської церкви. Орнамент з мотивом лози, листя, плодів винограду, який, хоч в окремих деталях, дещо різниться від вищезгаданої Петропавлівської церкви, але теж спірально обвиває кожну колонку. Капітелі

колонок намісного ярусу церкви з Лавочного прикрашені різьбленням, подібним на корінфський ордер. Колонки зверху удекоровані пілястровими капітелями, прикрашеними квіткою-розетою, тоді як у Петропавловській церкві аналогічна капітель зовсім не прикрашена різьбленням. Цікавим є вузький горизонтальний фризовий поясок, який розташований у верхній частині намісного ярусу. Він декорований накладною різьбою дрібного мотиву, у якому гармонійно чергуються зображення рівностороннього хреста та розлогого аканта. Подібний поясок у львівській Петропавловській церкві відсутній. Тонка ажурна різьба царських і дияконських врат гармонійно поєднується з цілісністю іконостаса.

Лінія силуету обох стулок царських врат у нижній частині має підйом до центральної колонки, як у вратах іконостасів другого рококо середини XIX ст. (микуличинська, волосянківська церкви). Особливості цього стилю підкреслені ще й тим, що силует нижніх горизонтальних планок врат виконаний у вигляді горизонтально розташованих рокайлевих елементів. Останнє співзвучне з читабельним за силуетом крупнорокайлевим ажурним різьбленим декором на вершині іконостаса – над найвищим образом пророчого ярусу. Це підкреслює домінування неорококових елементів іконостаса загалом, поруч з присутністю інших стилів. Такі два непропорційно великі рокайлеві елементи розривом літери «С» один до одного розташовані також у найвищій точці, наприклад, волосянківського іконостаса. Однак насиченість дрібнішими рокайлевими елементами поверхні іконостасної стіни – Петропавлівського львівського та лавочнянського – значно густіша, аніж, наприклад, волосянківського, чи микуличинського, чи ще більш спрощеним декором – тисовецького іконостаса. Це свідчить про те, що на межі XIX і XX ст. проходила тенденція розвитку неорококових іконостасів з більш густим декором поверхні іконостасної стіни.

Значно крупніший ажурний різьблений мотив, який прикрашає обоє дияконських врат. У нижній частині їх декорують крупні тонкі рокайлі,

обернені розривом літери «С» один до одного. Їм гармоніює тонкий есований мотив виноградної лози, у який вплітаються зображення грон і листків винограду, голівки різних квітів. Цей мотив в'ється від рокайлів уверх, обвиваючи по три невеличких живописних медальйони неправильної овальної форми на кожних з врат. У декор верхньої частини вплітається і голівка соняшника, що стилістично вирішена в одному руслі із голівками інших квітів на вратах. Ця голівка соняшника на поверхні дияконських врат однакова за розміром і стилем з тією, яка знаходиться, як прикраса пілястрової капітелі, що над колонками намісного ярусу.

На прикладі аналізу цього іконостаса виразно помітно, як у період кінця XIX – початку XX ст. у неорококовий декор іконостасів вплітається зі значно ширшим застосуванням, ніж раніше, рослинний мотив без стилізації під остаточну втрату своєї рослинної подібності, як це було раніше. Вплив другого рококо попередніх десятиліть помітний у структурі іконостаса церкви Св. Миколи (1883 р.) з м. Трускавця (Львівська обл.), у якому за пропорціями та співвідношенням поміж собою елементів конструкції та декоративного різьблення, як і способу розташування ікон празникового та апостольського ярусів, аналогічно іконостаса церкви Преображення Господнього із с. Волосянка (Сколівського району Львівської області). Подібна й імітація позолоченим рисунком за силуетом неіснуючих реально об'ємів колонок, які фланкують образи апостольського ярусу. Навіть світлий тон верхньої частини трускавецького іконостаса із золоченими деталями нагадує волосянківський. Лише отвір між намісним та празниковими ярусами – вищий.

А ось намісний ярус, хоч і містить місцями барокові та рококові елементи, – не нагадує волосянківський. Вази, які увінчують намісний ярус над колонками, що фланкують образи цього ярусу, вносять бароковий елемент. Колонки цього ярусу довгі і тоненькі зі стовбурами, удекорованими канелюрами, що, безперечно, не в'яжеться з рококо. Декор ажурною різьбою царських та дияконських врат доповнює враження рококових ремінісценцій.

Силуети верхніх горизонтальних планок обох стулок царських врат стрімко піднімаються уверх до центральної колонки, подібно як у волосянківських чи у микуличинських. Ця стрімка лінія увверх, однак, не підтримується силуетом лінії нижніх горизонтальних планок. Тонкий ажурний мотив виноградної лози, який покриває обидві стулки царських врат, рисунком свого звивистого мотиву місцями теж наслідує рокайль, подібно вищезгаданим вратам з с. Лавочного. Висота рельєфу лози, грон та листків винограду незначна – їх пластика площинна, як і в лавочнянських вратах. За своїм масштабом елементи рослинного мотиву трускавецьких врат більш вагомі, аніж волосянківських. Отже, різьблення намісного ярусу та всіх трьох врат трускавецького іконостаса не створює такого гармонійного неорококо, як у волосянківському, чим насамперед відрізняються іконостаси з домінуванням елементів неорококо кінця XIX – початку XX ст. від створених раніше.

Творчо розвиває лінію неорококових одноярусних іконостасів тонований однаково на всій поверхні позолотою іконостас церкви Преображення Господнього (1897 р.) із с. Хоросно (Пустомитівський район Львівської обл.). Верхня частина іконостаса над намісним ярусом у прикрасах місцями повторює рококо. Так, рококове різьблене обрамлення прикрашає картуші з написами над образами Ісуса Христа і Богородиці. Над царськими вратами на місцях, де в рококових одноярусних іконостасах другої половини XVIII ст. в ажурному обрамленні знаходився образ «Тайна вечеря», – тут находиться образ «Богоматері з Дитиною», який декорований променями, що розходяться від центру.

На решті різьбярської оздоби такий виразний вплив рококо не помітний. Образи єдиного в іконостасі намісного ярусу та усі троє врат розчленовані поміж собою круглими колонками. Кожна колонка декорована різьбленням лози і листка винограду. Цей декор розташований за спіраллю косими смугами, подібно до мальованого декору зі смуг на аналогічних колонках згадуваних церков Покрови Пресвятої Богородиці із

с. Ялинкуватого чи Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора). Отже, можна помітити певні схожі поміж собою особливості рисунка декору колонок як намальованого в кольорі, так і виконаного різьбленням. Царські врата за своїм різьбленим декором – типово еклектичні. Декоровані багаторозгалуженою виноградною лозою, яка охоплює обидві стулки врат з чотирма овальної форми живописними образами євангелістів. Вся різьба врат – досить площинна, незначної висоти за рельєфом. На цьому фоні площинності різьби обох стулок врат виділяється, хоч і незначної висоти рельєфу, округла центральна колонка із дрібним мотивом трилисника.

У другій половині XIX ст. в іконостасному різьбленні у дереві в Галичині помітний вплив художньої обробки металу. Ця тенденція проходила в двох напрямах. Перший – вплив середньовічного карбування по металу, оскільки, як твердять дослідники, зокрема О. Тищенко, у ці давні часи врата у церквах були металевими. А в XV ст. дерев'яні врата були нововведенням [304, с. 22–23]. Другий напрям – це вплив литва з чавуну, яким прикрашені нагробні пам'ятники на цвинтарях у Галичині др. пол. XIX – поч. XX ст., а також техніки кованого металу того ж часу.

Типовим прикладом цієї тенденції є різьблення верхніх ярусів іконостаса з 1896 р., роботи різьбяра Ключевського [319, с. 4], церкви Св. Миколи (1879 р.) із с. Демня (Миколаївський район Львівської обл.). Смуга із образів празникового ярусу, кожен із яких – округлої форми, декорована зверху і знизу лініями орнаментів, які нагадують мотиви, виконані під впливом середньовічного карбування по металу (згадаймо врата із с. Воля Добростанська чи с. Домажир з XVI ст.) [304, с. 23].

Самі ж образи апостольського та пророчого ярусу об'єднані: по одному образу з кожного ярусу – один над другим – в єдину конструкцію, яка нагадує готичну арку, а також за силуетом литво чавунних таблиць знагробників кінця XIX – поч. XX ст. Та й саме ажурне різьблення верхньої частини площі іконостасної стіни навколо цієї арки нагадує обрамлення верхньої частини згаданих врат із с. Домажир, елементи якого утворюють

стилізований акантовий листок із завершенням, як у волюти, укладений у давньоруську плетінку.

У намісному ярусі іконостасна стіна декорована мотивами, запозиченими з давньоукраїнського карбування по металу, як декором з дрібних прямокутників округлого напівциркульного силуету карниза над образами. Тонке ажурне різьблення мотиву виноградної лози і листя дияконських врат подане з такою стилізацією, що може асоціюватись із технікою кованого металу брам та огорож в містах у Галичині др. пол. XIX – поч. XX ст. – декор на огорожах, брамах тощо.

За своїм верхнім завершенням силуету готичного склепіння царські врата, як і дияконські, створюють враження середньовічних ремінісценцій. Однак дрібний рисунок різьблених лози, плодів та листків винограду царських врат не створює таких переконливих асоціацій з кованим металом, як декор дияконських врат.

Тенденція впливу художнього металу на іконостасне різьблення в кінці XIX – початку XX ст. помітна і в інших закутинах у Галичині, а не тільки на Львівщині. Прикладом цього є відомий іконостас, встановлений у дерев'яній церкві Пресвятої Трійці (1900 р.) із с. Ільці (Верховинського району Івано-Франківської обл.), виконаної у так званому гуцульському стилі. У декорі еклектичного іконостаса цієї церкви із незначним застосуванням різьблення не відбилися жодні гуцульські традиції, попри те, що сама церква була розписана відомими художниками Я. Пстраком і Й. Сороковським у 1900 р.

Намісний і празниковий яруси іконостаса розділені напівциркульним отвором. Округлі образи празникового ярусу зовсім не декоровані різьбленням. Цей ярус лише прикрашений дрібним ажурним орнаментом під образами – вузькою смугою, що нагадує мотив давньоруської плетінки. Вона декорує і верхню частину цього отвору «розриву» поміж намісним і празниковим ярусами. Образи апостольського ярусу, подібно демнянському іконостасу, об'єднані з пророчим таким чином, що за силуетом це нагадує

завершення готичної каплички чи конструкцію з чавунного литва, які прикрашають низку нагробників Галичини кін. XIX – поч. XX ст.

Певні паралелі із середньовічним українським металом можна провести, аналізуючи також верхню частину іконостаса церкви Різдва Христового (споруда з 1600 р.) з м. Тернополя. Намісний ярус, очевидно, виконаний у другій половині XVIII ст. Верхні ж яруси іконостаса відокремлені від намісного, подібно до демнянського іконостаса, напівциркульною аркою. Нижня частина краю смуги празникового ярусу (верхня частина цієї арки) декорована профілюванням, яке нагадує орнамент карбування по металу, що застосовувався в іконостасній різьбі XVI ст. Площа іконостасної стіни у верхній частині навколо кожної арки, в яку замкнуті образи апостольського ярусу над колонками, теж декорована орнаментом, подібним до тих, які застосовувалися у середньовічному карбуванні, – мотив не до кінця заокругленої української літери «С», що весь час підряд повторюється. Загалом, порівнюючи характерні особливості декору верхньої частини тернопільського іконостаса, не можна провести стільки ж багато паралелей із українським металом, як у демнянському.

Серед обстежених іконостасів, перероблених у др. пол. XIX – поч. XX ст., заслуговує на окремий аналіз іконостас церкви Св. Миколи з м. Бережани Тернопільської обл. (церква побудована у 1441 р.). В іконостасі збереглися царські врата з др. пол. XVII – XVIII ст. Їх прикрашає різьблений високий рельєф мотиву вазону, з якого виростає рослинний мотив виноградного листка та плодів. На решті площини іконостасної стіни виразно помітні переробки у кінці XIX – 30-х років XX ст. Іконостас церкви Св. Миколи являє собою глуху стіну без отворів над намісним ярусом. Площина іконостасної стіни навколо арок, у які вставлено образи апостольского ярусу та округлих образів празникового ярусу, прикрашена лінією різьбленого візерунка із дрібних прямокутників, який теж нагадує художній метал українського середньовіччя.

Отже, з аналізу демнянського, тернопільського та бережанського іконостасів можна зробити висновок про те, що реміністенції давньоруської техніки карбування по металу зустрічаються в еклектичному іконостасному різьбленні другої половини XIX ст. і, як правило, лише у верхніх ярусах іконостасів, як новозбудованих, так і дороблених, раніше одноярусних.

У другій половині XIX – 30-х рр. XX ст. поширеними були тенденції розбудови одно- чи двоярусних рококових іконостасів другої половини XVIII ст., у реконструйованих варіантах яких еклектично поєднані риси декору іконостасів попередніх епох. До таких відносяться добудовані зверху празниковий апостольський та пророчий яруси іконостаса церкви Св. Пророка Іллі (1750 р.) з м. Красне (Буський район Львівської обл.).

У різьбленому декорі празникового та апостольського ярусів застосовано прийоми, характерні для так званого другого рококо в іконостасній різьбі – імітація неіснуючих пілястрів чи колонок, які фланкують живописні образи. Це характерно насамперед для двоярусного празникового ряду іконостаса краснянської церкви. Образи розчленовані поміж собою декором накладного різьблення з мотиву листка на одній прямій лінії. Подібні сюжети накладного різьблення ми зустрічаємо у декорі пілястрів, які членують образи празникового ярусу в ренесансні часи (церква Св. Духа (1650 р.) у м. Рогатині (Івано-Франківської обл.) та ін.), а також по всій поверхні іконостаса, як правило, у вертикальному напрямку в барокові часи (церква Покрови Пресвятої Богородиці (1713 р.) із с. Деренівка Теребовлянського району Тернопільської обл. та ін.).

У ренесансові та барокові часи образи празникового ряду були почленовані виступами дійсно існуючих в об’ємі пілястрів, декоровані накладним різьбленням цього ж мотиву листка на одній прямій лінії. Тут же, у краснянському іконостасі, згідно із неорококовими тенденціями, ці пілястри імітуються лише в ілюзорній уяві глядача та й сам згаданий мотив листка більш схематичний, ніж у історичні ренесансові чи барокові часи. Самі ж живописні образи апостольського ряду намальовані на великих і

широких форматах – по три фігури апостолів на картині, що також асоціюються із другим рококо. Варто згадати типові у цьому плані волосянківський чи микуличинський іконостаси. Завершують іконостасну стіну образи пророчого ярусу кожен у просторі, замкнутому у неправильний овал. Образи цього ярусу традиційно декоровані ажурним різьбленням із стилізованого мотиву рокайлю і волют. Різьблення більш площинне, ніж пророчого ярусу волосянківського іконостаса – чим ближче до межі XIX і XX ст., тим частіше у декорі іконостасної стіни зустрічаємо більш площинне різьблення, яке раніше – у середині XIX ст. – було у цих же місцях більш об'ємним.

Окрім переробок іконостасів із елементами попередніх епох, добудови верхніх ярусів попередніх одно- і двоярусних іконостасів, у другій половині XIX ст. виник ряд новостворених іконостасів у давніх церквах. Причини цього різні – ремонт старих церков, незадовільний стан старих іконостасів тощо. Цікавим об'єктом у цьому плані є іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста (1540 р.) з м. Тернополя. Іконостас прекрасно «вжився» в ренесансну споруду. На жаль, він зберігся не повністю – у другій половині 80-х рр. XX ст. у церкві були проведені великі реставраційні роботи[16].

Іконостас повністю відповідає еклектичній епосі. Незважаючи на відсутність отвору над намісним ярусом і враховуючи сегмент склепіння, верхні яруси – апостольський та пророчий – у верхній частині мають за силуетом округле завершення. Образи апостольського ярусу, завдяки великим розмірам, асоціюються з неорококовими, хоч фланковані вони не імітовано обрисованими за силуетом, а реального об'єму округлими

[16] Згідно із даними, отриманими від голови церковного комітету у 1999 р., у другій половині 80-х рр. XX ст. була проведена грунтовна реставрація іконостаса. Старі царські врата були у непридатному стані, тому під час цієї реставрації, завдяки збереженому в архівах проекту, були виконані нові врата, які абсолютно ідентичні оригінальним.

колонками. Пророчий ярус складається з картин у просторі, замкнутих у коло в ажурному обрамленні різьбленого мотиву плодів, листя винограду. Стебла ж рослини у деяких місцях закручені за рисунком, подібним на рокайль. Водночас горизонтальний празниковий ярус, образи якого членовані пілястрами з традиційним різьбленим, стилізованим рослинним мотивом у пряму лінію, асоціюється із ренесансними ремінісценціями. Образи намісного ярусу фланковані округлими колонками. Дві верхні третини кожної колонки декоровані «шнурковим орнаментом». Нижня третина кожної колонки складається з трьох тонших колонок, гладкої поверхні. Увінчується кожна з таких колонок різьбленою капітеллю з мотивом квітки-розети у верхній частині, від якого на кантах відходить униз мотив стебла з листком.

З колонками намісного ярусу прекрасно гармоніюють в ансамблі і округлі колонки апостольського ярусу. Так, верхня частина останніх декорована «шнурковим» орнаментом, а нижня – гладкої поверхні, подібно до колонок намісного ярусу. Особливістю Хрестовоздвиженського тернопільського храму є декор різьбою придельного ярусу. Кожен образ цього ярусу знаходиться в оточенні ажурно різьбленої площини поверхні іконостасної стіни декоративно стилізованого мотиву листя рослин, який за рисунком ідентичний такому ж, тільки дещо крупнішому, ажурно різьбленому декору дияконських врат. Пілястрові підставки, які фланкують образи придельного ярусу іконостаса у Хрестовоздвиженській тернопільській церкві світлого кольору і декоровані золоченою накладною різьбою із звивистого мотиву тонкого листка аканта, що нагадує знайому плетінку, з декору іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Дрогобича та інших.

Багатою є історія Свято-Воскресенського собору м. Івано-Франківська. У 1729 р. У цій споруді був відкритий єзуїтський костел [226, с.18]. У 1773 р. костел було закрито і він поступово занепав. У 1847 р. напівзруйнований костел було віддано греко-католицькій церкві, а в 1885 р. церква стала Свято-

Вознесенським собором [226, с. 19]. У 1897 р. художник Ю. Макаревич (1854–1936 рр.) розробив проект художнього оформлення кафедрального собору. Під його ж керівництвом був виконаний і встановлений п’ятиярусний іконостас. Іконостас Свято-Вознесенського кафедрального собору досить вдало вписався в інтер’єр колишнього костелу. Він створив гармонійний ансабль разом з іконами та настінними розписами, які виконали відомі професійні художники А. Манастирський (1878–1969 рр.) та М. Сосенко (1875–1920 рр.) [226, с. 19].

Іконостасна стіна собору – глуха, без циркульного отвору. Лише над царськими вратами знаходиться невеликий напівциркульний отвір шириною врат, суцільно декорований ажурним різьбленням. Цьому іконостаса властива чітка структура, горизонтальне членування рядів. Образи намісного ярусу і всі троє врат фланковані округлими тонкими колонками. Більша частина кожної колонки прикрашена дрібним різьбленим мотивом лози і листків винограду, а нижня, п’ята частина – крупнішим «шнурковим орнаментом». Увінчує кожну колонку угорі капітель композитного ордера. Над цими капітелями розташовані пілястрові капітелі, декоровані розетою.

Над намісним ярусом розташована смуга різьбленого декору, подібно до іконостасів із елементами класицизму (Собор Пресвятої Трійці у м. Сяноку, церква Св. Параскевії з м. Дрогобича) та більш пізнішого часу – еклектичним (Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича та ін.). Мотив цього декору – стилізовані грона плодів, лози і листків винограду. Різьблена таким же декором смуга прикрашає площину поміж апостольським та празниковим ярусами. Образи празникового ярусу практично не прикрашені різьбою, лише вертикальні частини обрамлення, які членують образи поміж собою, декоровані насічками. Останні здалека сприймаються як такі, які замінили традиційні, у цьому місці різьблені, пілястри. Верхня частина площі іконостасної стіни навколо арок, у які вставлені картини апостольського ярусу, повністю заповнена різьбою, не утворюючи при цьому за зовнішнім

силуетом композиції виразного контуру трикутника, як це було у подібному місці у попередніх історичних епохах.

Центральним образом верхньої частини іконостаса традиційно є образ «Христос у Славі», який фланкований такими ж самими як в апостольському ярусі колонками. Верхня частина площі іконостаса навколо арки, в яку вставлена ця картина, декорована накладним різьбленням, як в аналогічному місці у образів апостольського ярусу. Площу над образом «Христос у Славі» («Пантократор») декорує дрібніший мотив рослинного орнаменту, верхні кінцівки стебел якого закручені у волютоподібний рисунок. На завершення найвищу частину іконостаса – поясне овальне зображення Богоматері-Оранти, яке розташоване над «Христом у Славі», декорує ажурне різьблене обрамлення стилізованого мотиву аканта, яке місцями майже втрачає свою рослинну подібність, та рокайлю. Це все гармонійно поєднується з різьбленим мотивом інших ярусів.

Отже, можна стверджувати про гармонійну цілісність різьбленого декору іконостаса Свято-Воскресенського собору в Івано-Франківську. У ньому вдало поєдналися риси неорококо та неокласицизму. Це один з найкращих іконостасів серед тих, які намагалися гармонійно вписати у споруду давнішого храму.

На рубежі XIX–XX ст. в інтенсивності покриття різьбленим декором іконостасної стіни стали помітними дві тенденції: з негустим застосуванням різьблення у декорі іконостасної стіни та більш щільним. Зразком першої течії може бути, окрім вищезгаданого ілецького, п’ятиярусний іконостас церкви Благовіщення (1886 р.) з м. Стрий (на Ланах) Львівської обл. У декорі намісного ярусу помітне зовсім незначне використання різьблення. Образи цього ярусу декоровані округлими світлими колонками без будь-яких прикрас. Лише у верхній частині над образами Діви Марії та Ісуса Христа традиційні шрифтові картуші удекоровані ажурним різьбленням закрученого у волюти та рокайль мотиву стебел і листків рослин. Подібний орнамент,

тільки крупніший, декорує місце відсутніх живописних образів придельного ярусу обабіч зовнішніх країв іконостаса.

Нижню частину напівциркульного отвору під празниковим ярусом декорує смуга ажурного орнаменту, мотив якого подібний до того, що декорує накладною різьбою смугу на місці відсутнього придельного ряду. Празниковий ярус не декорований різьбленням, за винятком поодиноких вставок накладного різьблення мотиву звивистого стебла рослини із тоненькими листочками, які знаходяться нижче картин. Останнє стало характерним для іконостасного різьблення межі XIX–XX ст.

Образи апостольського ярусу замкнуті у простір аркою. Обидва боки верхньої частини поверхні іконостасної стіни навколо кожної з цих арок удекоровані накладним різьбленням з мотивом стилізованого і спрощеного рокайлю. Отже, традиції декорування саме у цьому місці іконостасної стіни навколо образів, як правило, апостольських ярусів, продовжуються, так само, як і виділення образу «Христос у Славі» («Пантократора»), що знаходиться у найвищій точці східчасто розміщених образів апостольського ярусу і більший за розміром від картин із зображенням апостолів. Образ «Христос у Славі» виділений не об’ємом, а лише розміром, типово, як у середині XIX ст. – у іконостасах із стилевим вирішенням другого рококо.

Ефектно читається за силуетом різьблений декор пророчого ярусу. Мотив закручених волют перегукується із смугою подібного ажурного орнаменту під празниковим ярусом та накладним різьбленим орнаментом придельного ярусу. Таким чином, у іконостасі вдало поєднані поміж собою єдиним ладом декоративного різьблення різні яруси. Майже півциркульна заокругленість нижньої і верхньої лінії верхніх ярусів створює гармонійний ансамбль з округлим різьбленим елементом. Декор царських та обох дияконських врат типовий для другої половини XIX – поч. XX ст. Обидві стулки царських врат покриває мотив ажурного різьблення лози, плодів та листка винограду. Кругла центральна колонка прикрашена вертикальним мотивом листка, подібним до лаврового.

Ще одним типовим зразком першої течії (з негустим застосуванням різьби) еклектичного поєднання декількох історичних стилів є іконостас із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1895 р.) з м. Сколе (Львівська обл.). Іконостас не має циркульного отвору «розриву» над намісним ярусом, усі його яруси розташовані горизонтальними рядами. Образи його намісного ярусу розчленовані круглими колонками, увесь стовбур яких покритий канелюрами із приплюснутими капітелями.

На фоні негустого застосування різьблення у декорі нижніх ярусів виділяються ажуром свого різьблення обоє дияконських та царські врата. Кожні дияконські врата прикрашені у верхній частині живописним образом архангела. Картина фланкована вертикальним пояском ажурної різьби стилізованого акантового листка рисунка літери «S», укладеного у плетінку. Подібний орнаментальний мотив, як один із найбільш поширених, спостерігається у різьбленому декорі низки інших іконостасів, наприклад, у церкві Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича, Святого Юрія з смт Магерова (Жовківського району Львівської обл.) та інших.

Царські врата прикрашені теж досить площиним різьбленням есованого мотиву лози і плодів винограду та голівками квітів, які оточують чотири круглі живописні медальйони із зображеннями євангелістів. Ще одні паралелі з магерівським іконостасом можна провести по округлій центральній колонці врат – вона декорована шнурковим орнаментом. Тільки сколівська колонка дещо тонша, аніж магерівська, і шнурковий орнамент більше ніде не повторюється на поверхні сколівського іконостаса. Образи празникового ярусу членовані поміж собою, згідно із традиціями давньогрецької архітектури, тригліфами. Жодне різьблення не декорує цей ярус, який, згідно традиціями класицизму, розташований вузькою смугою одразу над намісним, подібно до іконостаса церкви Вознесіння Господнього з с. Рибник (Дрогобицького району Львівської обл.). Під апостольським ярусом поверхню іконостасної стіни покриває смуга мотиву горизонтально розташованого крупномасштабного рокайлевого елемента розривом літери

«С» уверх. Над апостольським ярусом звертає на себе увагу лінія горизонтального фризу із різьбленого орнаменту з мотивів барокового аканта і рокайлю.

Краї пророчого ярусу фланковані бароковими есованими різьбленими валиками. Кожна пара картин пророчого ярусу знаходиться під фронтоном округлої форми. Тимпан кожного такого фронтону декорований накладною золоченим різьбленням стилізованого есованого рослинного мотиву «під бароко». Таким же мотивом ажурного різьблення декорований кожен фронтон зверху.

Отже, композиція іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Сколе вирішена з домінуванням строгих класицистичних форм, в окремих місцях – рококового декору та барокового орнаментального навершя. Таке ж лаконічне застосування різьблення помічаємо у декорі іконостаса Успення Пресвятої Богородиці (1914 р.) с. Довге (Стрийський район Львівської обл.). У нижніх ярусах крупний рокайль та стилізований рослинний мотив, котрий втрачає, як і в рококо, свою рослинну подібність, накладним різьбленням декорує пілястрові виступи, що членують образи придельного ярусу, ажурним різьбленням – обоє дияконських врат. Таке ж ажурне різьблення декорує картуші з живописними образами крилатих маскаронів над усіма чотирма образами намісного ярусу – елементи вертикально розташованого рокайлю, розривом літери «С» до середини, фланкують кожен картуш.

На межі XIX і XX ст. у Галичині було побудовано низку церков, у інтер'єрах яких встановлено іконостаси, декоровані густішим різьбленим декором по всій поверхні іконостасів, тобто другого напряму розвитку. Часто це спостерігається у церквах так званого «нагірнянського» стилю. Мається на увазі церкви, споруджені за проектом архітектора В. Нагірного (1848–1921 рр.), або подібні до них. На території Галичини у цей час було споруджено багато десятків таких одно-, трьох- і п'ятикупольних церков. Цей стиль церковного будівництва окремі дослідники ще називають «неовізантійським» [64, с. 60]. У таких церквах досить багато денного світла,

яке потрапляє сюди передусім через вікна центрального купола та з інших віконних отворів. До типових у цьому плані відноситься церква Св. Юрія (1908–1912 рр.) з смт Магерів (Жовківський район Львівської обл.). Тут для декору більшої частини іконостасної поверхні застосовано тонке за рисунком накладне різьблення (рис. Б.3.13). Над намісним ярусом в іконостасній стіні – традиційний округлий отвір, ширина якого, згідно з еволюцією його розвитку до межі XIX–XX ст., не доходить до дияконських врат, подібно до коломийського Святомихайлівського собору чи львівської Петропавлівської церкви. Придельний і намісний яруси інтенсивно декоровані різьбленням. Пілястри під колонками намісного у придельному ярусі декорує накладна різьба елемента видовженого і стилізованого аканта S-подібної лінії рисунка. Цей елемент утворює прямолінійний плетінковий орнамент. Такий же мотив, тільки дрібнішими і тоншими горизонтальними лініями, декорує площину над образами придельного ярусу зверху і знизу, а також орнаментальною смугою над іконами намісного ярусу.

Подібний мотив, згаданий як основний, декорує поверхню іконостасної стіни дрогобицької церкви Різдва Пресвятої Богородиці, а також зустрічається у декорі іконостаса церкви Пресвятої Трійці с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.) та низки інших церков Галичини другої половини XIX – початку XX ст. Образи намісного ярусу членовані поміж собою округлими колонками. Верхня половинка стовбура кожної колонки декорована «шнурковим» орнаментом, нижня – стилізованим стеблом і плодами винограду, які спірально обвивають колонку. Капітелі цих колонок прикрашені різьбленням корінфського ордера. Завершують намісний ярус зверху шрифтові картуші з різьбленими написами над образами Богоматері з Дитиною та Ісуса Христа. Кожен картуш оточений різьбленим обрамленням з ажурного мотиву стилізованого акантового листа та рокайлями розривом літери «С» до середини.

Ікони празникового ярусу, розташовані в один ярус аркоподібно, утворюють верхню межу отвору над намісним ярусом. Лінія образів

празникового ярусу зверху і знизу обрамлена фризом із тонкого «шнуркового» орнаменту, що гармонійно співзвучно з таким же орнаментом у намісному ярусі. Окрім того, поверхня іконостасної стіни поміж образами празникового ярусу декорована стилізованим мотивом акантового листка форми латинської літери «S» такого ж рисунка і конфігурації, як і той, що є орнаментальним елементом плетінкового мотиву у нижніх ярусах.

Кожна з картин апостольського та пророчого ярусів, які розташовані одна над другою, утворюють попарно єдину конструкцію. Кожен образ пророчого ярусу, утворюючи овал неправильної форми, декорований зверху ажурною різьбою з мотивів тонкого рослинного стебла з листками та стилізованого рокайлю. Еклектичність усього іконостаса підкреслюють над кожною колонкою апостольського ярусу готичні фіали, які ефектно читаються за силуетом. На відміну від низки інших іконостасів, де декор різьбленням рівномірно покриває всю поверхню, у магерівському нижня частина іконостаса покрита більш густим різьбленим декором[17]. Різьблення всіх трьох врат – двох дияконських і царських – сприймається в композиційній єдності з нижніми ярусами і коностаса. Мотив ажурного різьблення обох магерівських дияконських врат нагадує те накладне різьблення, яке фланкує образи празникового ярусу цього ж іконостаса.

Виділяється своєю різноманітністю декор різьбленням царських врат. Округла і високо виступаюча над поверхнею врат центральна колонка у верхній частині декорована «шнурковим» орнаментом, що ансамблево доповнюється таким самим у колонках намісного ярусу. Досить контрасним у порівнянні з центральною колонкою царських врат є більш площинний

[17] Різна густота різьби, яка покриває поверхню, і деякі відмінності деталей декору поміж верхньою і нижньою частинами іконостаса свідчить на користь інформації церковного комітету, про те, що цей іконостас виготовлявся поетапно (намісний і придельний яруси – у час створення церкви у 1908–1912 рр., а верхні яруси – уже після Першої світової війни).

різьблений декор крайніх зовнішніх вертикальних та горизонтальних планок обох стулок врат, покритих мотивами наслідування дрібного візантійсько-романського аканта. Така площинність різьбленого декору вертикальних та горизонтальних планок, у порівнянні з іншими частинами царських врат, стає поширеною на межі XIX і XX ст., варто згадати окрім магерівських, декор різьбою царських врат з церкви Св. Миколая у Львові, додаткових вертикальних планок, які фланкують царські врата з іконостаса церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Яремче та низки інших.

Декор обох стулок магерівських царських врат – невисокого рельєфу, ажурний. Чотири живописні круглої форми медальйони оточує мотив акантового листа. Деякі листки з волютоподібними завершеннями за лінією рисунка закручені так, що нагадують рокайль. Подекуди у цей мотив вплітаються зображення обох символів Євхаристії – вина (грона винограду), а у верхній частині врат – хліба (пшеничні колоски). Окрім такого, як типово еклектичний магерівський, у інтер'єрах церков так званого «нагірнянського типу» було встановлено і низку дещо інакших іконостасів. Наприклад, в інтер'єрі церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) зі смт Славське (Сколівський район Львівської обл.) встановлений іконостас за конструкцією типово еклектичний, із циркульним отвором над намісним ярусом, краї якого за шириною не досягають дияконських врат з еклектичним декором різьбленням досить інтенсивної густоти – другого напрямку. Однак певні елементи вкраплення українського стилю уже помітні – темний чорно-коричневий колір, характерні особливості окремих елементів декору тощо.

У першій половині XX ст. у низці іконостасів у Галичині утвердилася тенденція виділяти навершя намісного ярусу ажурною різьбою, де раніше були шрифтові картуші із написами «ІС ⍰ ХС», «МР ⍰ ӨУ», відповідно над образами Ісуса Христа та Марії. На цьому місці утвердилося пишне, виконане, як правило, в ажурній різьбі, навершя, як, наприклад, в іконостасі

церкви Св. Миколи (1936 р.) з м. Буська (Львівська обл.)[18]. Це навершя над кожним образом виконано у тонкоажурній різьбі із мотивами стилізованого тонкого аканта та барокових волют, які фланкують стилізовану пальмету, що зайняла місце традиційного картуша.

Зрештою, ця тенденція почала намічатися ще у другій половині XIX ст. Вона спостерігається, зокрема, над намісним ажурним ярусом, аналізованого вище демнянського іконостаса, де місце уже відсутніх картушів декорує мотив есованого аканта, стилізація рисунка якого, як і на обох дияконських вратах цього іконостаса, нагадує кований метал у Галичині того часу. Елементи різьбленого декору в демнянському дещо товщого, у довгівському – тоншого, у буському – ще тоншого рисунка. Отже, чим ближче до середини XX ст., тим ажурніші і тонші стають елементи орнаменту цього різьбленого навершя намісного ярусу. Можна припустити, що така увага до різьбленого навершя намісного ярусу – це подальший еклектичний розвиток одноярусного (з придельним ярусом – двоярусного) рококового іконостаса в еклектичну епоху. Адже саме в останньому різьбленому навершшю надавалосяа таке особливе значення.

Незважаючи на те, що різьбярська оздоба обох іконостасів із Успенської довгівської та Петропавлівської буської церков в окремих частинах аналогічна, у декорі різьбленням царські врата обох церков відрізняються поміж собою. Обидві стулки врат із Довгого покриті рідким ажурним мотивом виноградної лози з плодами та листками в поєднанні з рококовими рокайлями у нижній та верхній частині. Ця різьба оточує чотири живописні медальйони неправильної овальної форми в обрамленні дрібніших різьблених рокайлів. Різьблений декор царських врат з Довгого стилем і

[18] На сьогодніі цей іконостас перенесено в новозбуловану у 90-х рр. XX ст. буську церкву Св. Ап. Петра і Павла.

рокайлевими елементами органічно поєднаний з іконостасом в інтер'єрі цього храму.

Царські врата буської Петропавлівської церкви покриті більш густішим ажуром різьби і стилістично не поєднані так вдало з іконостасом в інтер'єрі храму як довгівські. Чотири круглих медальйони з живописними зображеннями євангелістів оточують листки виноградної лози, натуралістично поданих виноградних грон, декоративно по-бароковому узагальнених і стилізованих голівок квітів.

З періоду XIX – поч. XX ст., подібно до попередніх часових відтінків, дійшла до нас низка царських врат без збережених іконостасів, у яких вони були вмонтовані. На окремо збережених вратах дослідникам також варто зосередити увагу, оскільки царські врата є важливою складовою іконостаса. У їхньому різьбленому декорі відображені основні тенденції розвитку сакрального мистецтва часу їх створення.

Серед обстежених варті уваги царські врата з Галичини кін. XIX – поч. XX ст.[19] з колекції музею народної архітектури і побуту у Львові (рис. Б.3.14). Крупний різьблений ажурний декор стилізованого листка і стебла рослини оточують чотири овальні живописні медальйони.

Нижче, на кожній стулці врат, знаходиться такого ж розміру напівовал, у центрі якого вирізьблений стилізований трилисник. У період др. пол. XIX – поч. XX ст. саме такий варіант нижнього завершення найбільш характерний для дияконських врат (наприклад, у дияконських вратах аналізованого вище іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богоматері з м. Сколе та інші). Звертають на себе увагу вертикальні краї врат – центральна колонка відсутня, крайніх вертикальних планок є, однак, по дві з кожного боку на кожній із стулок. Простір поміж цими планками заповнений мотивом рослинної різьби з

[19] ЛМНАП. Інвентарний номер відсутній.

волютоподібним завершенням окремих листків. Такі вузькі смуги ажурного декору поміж двома крайніми вертикальними планками більш характерні для декору дияконських врат, а не царських межі XIX і XX ст. (наприклад, дияконські врата іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці зі Сколе та інші).

Серед збережених цікавими є врата церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1887 р.) із с. Прісся Любачівського повіту Підкарпатського воєводства (сьогодні – територія Республіки Польща). Обидві стулки врат покриті ажурним звивистим мотивом гілок, відгалуження яких місцями мають, як і у попередньо аналізованих вратах, волютоподібне завершення (рис. Б.3.15.). Такий ажурний мотив оточує чотири живописні медальйони форми неправильного овалу. Округлу центральну колонку врат спірально покриває мотив грон та листків винограду. У нижній частині обох стулок врат вмонтовано по одній фільонці, удекорованій накладною різьбою із восьмипелюстковою розетою у центрі та мотивом рокайлю у формі горизонтально розташованої літери «С». Подібний декор накладним різьбленням можна охарактеризувати як дуже поширений і у декорі престолів, вівтарів, кіотів, образів тощо в Галичині межі XIX і XX ст.

Отже, можна підвести підсумки розвитку іконостасного різьблення в Галичині у XIX – 30-х років XX ст. У перші десятиліття XIX ст. простежується тенденція наявності елементів класицизму в іконостасному різьбленні у Галичині. Яскравим прикладом цього служать іконостас Покрови Пречистої Богородиці з с. Команчі, іконостас церкви Св. Параскевії з м. Дрогобича та інші.

Далі розвиток іконостасного різьблення пішов у руслі розвитку неостилів. З середини XIX ст. простежуємо в низці іконостасів риси другого рококо. Класичні зразки цього – іконостаси церкви Преображення Господнього із с. Волосянки, Пресвятої Трійці з м. Яремча (Микуличин). Обидва декоровані в цьому неостилі по всій поверхні багатоярусної іконостасної стіни. Еклектична версія одноярусного (з придельним –

двоярусного) рококового іконостаса збереглася і в др. пол. XIX – 30-х роках XX ст., тобто іконостаса, висота стіни якого завершується на намісному ярусі (наприклад, у церкві Преображення Господнього із с. Хоросно). У низці церков іконостас не завершується намісним ярусом, а після, як правило, досить високого «розриву» поміж намісним і празниковим ярусом отримує свій подальший розвиток у верхніх ярусах, котрі здебільшого не підтримують, або мало підтримують, у мотивах своєї різьбленої оздоби, домінуючі риси неорококо у намісному та придельному ярусах. Типовими у цьому плані серед розглянутих нами є іконостас церкви Арх. Михайла з Тисовця, Покрови Пресвятої Богородиці з Ялинкуватого та інші.

Очевидно, саме в цю епоху, коли пішла на спад тенденція розвитку єдиної неорококової іконостасної стіни (як у церквах с. Волосянка, с. Микуличин), з'явились наступні тенденції відсутності єдності взаємозв'язку неорококового декору поміж намісним ярусом та вищими (с. Тисовець, с. Ялинкувате). Мабуть, під впливом останнього у низці церков у другій половині XIX ст. були проведені реконструкції низьких давніших рококових іконостасів, які до цього завершувалися намісним ярусом (церква Різдва Христового з м. Тернополя, Св. Пророка Іллі з м. Красного та інші). Після таких реконструкцій в іконостасі, як правило, вище високого напівциркульного отвору «розриву» з'являлися верхні яруси, різьблений декор яких у переважній більшості не розвиває риси різьбленої оздоби неорококо, заложені в нижніх ярусах. Збереглася, однак, низка церков, де цей низький рококовий іконостас не реконструйований, а дійшов до сьогодні низьким – одноярусним, як, наприклад, у інтер'єрі церкви Успіння Пресвятої Богородиці у м. Львові. В останньому випадку програма верхніх ярусів іконостаса частково була втілена у художньому оформленні видимої з нави запрестольної частини.

Окрім неорококо, яке, починаючи з середини XIX ст., було поширеним у Галичині постійно, з другої половини XIX ст. протежується у галицьких іконостасах наявність готичних і барокових елементів. Перше найчастіше

помічаємо у гострих шпильчастих завершеннях верхніх частин іконостасів, рідше – в готичних елементах орнаменту (іконостаси у церквах Введення Пресвятої Богородиці з с. Тарнівки, Св. Юрія з смт Магерова). Елементи готики частіше проявляються в декорі різьбою чи профілюванням кіотів, напрестольних кивотів, меблів для сидіння тощо.

Необарокові тенденції простежуємо у галицькому сакральному різьбленні виразно з др. пол. XIX ст. Це в першу чергу помічаємо у східчастому розташуванні ікон у напрямі уверх, до центра іконостаса. Таке розташування ярусів вище намісного має місце в більшості серед розглянутих іконостасів. Серед різьбленої орнаментики – бароково укладений лист аканта, есовані рослинні форми (іконостас церкви Св. Юрія з смт Магерова та ін.) барокові валики (іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці зі м. Сколе та ін.) барокові вази (іконостас церкви Пресвятої Трійці з с. Верхнього Ясенева) та інші характерні елементи барокового декору.

Зрозуміло, що сама пластика різьбленого орнаменту найчастіше відрізняється меншою об’ємністю, від історичного бароко др. пол. XVII – XVIII ст. (іконостас магерівської та ін. церков) чи рококо др. пол. XVIII ст. (іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці з с. Довгого та ін.). Водночас збереглася низка іконостасів, де простежується чітка ренесансова тектоніка та еклектична спроба наслідувати барокове різьблення іконостаса (Успіння Пресвятої Богородиці з м. Яремче та ін.). Однак ні об’єм, ні пластичність різьблення не досягають тут справжньої барокової глибини. У декотрих іконостасах продовжує розвиватися неокласицистична версія (як з «розривом» над намісним і верхніми ярусами – церква Св. апостолів Петра і Павла з с. Красноїлля, так і без нього – церква Вознесення Господнього з Рибника).

Окремо варто розглянути спроби автентичного відтворення конкретних іконостасів із попередніх епох. Одним із кращих зразків цієї течії можна назвати іконостас церкви Св. Онуфрія у м. Львові, виконаний на поч. XX ст.

за зразком Краснопущанського іконостаса [26, с. 10] з Тернопільщини, встановленого в 1735–1750 рр. [67, с. 104]. Цілком ймовірно, що поштовхом до відтворення краснопущанського іконостаса стала пожежа 1899 р., під час якої цей іконостас згорів [67, с. 118]. Отже, в іконостасі церкви Св. Онуфрія та у царських вратах, зокрема бачимо прагнення наслідувати за об'ємом пластики, мотивом орнаменту та конструкції відтворення автентичного барокового зразка XVIII ст. Врата прикрашені різьбленим мотивом лози, листя і плодів винограду, який прямолінійно виростає з чаші (рис. Б.3.16). Подібні сюжети композиційно прикрашають, наприклад, царські врата з церкви Св. Параскевії (1758 р.) з м. Буська (Львівської обл.). та деяких інших барокового періоду.

Окрім згаданих у різьбленому декорі врат з онуфріївської церкви, зустрічається ще й мотив соняшника, який трапляється також у різьбленні царських врат барокових часів – другої половини XVII–XVIII ст. Зокрема, зображення квітки соняшник декорує врата з мотивом Єссеєвого дерева церкви Великомученика Юрія (1874 р., врата з давнішої церкви) с. Лещатів (Сокальського району Львівської обл.), де скульптурні поліхромовані погруддя царів виростають з квітки соняшника. Такий прийом композиційного вирішення характерний для жовківської школи різьби XVIII ст. (царські врата з церкви Пресвятої Трійці із м. Жовкви, близько 1720 р. та деякі інші).

До речі, жовківські врата, подібно львівським із Святоонуфріївської церкви, завершуються зверху трилопастевою аркою. Жовківські також, як львівські, фланкує і зверху за силуетом трилопастевої арки смуга різьбленого декору. В онуфріївських бачимо навіть спробу наслідувати рисунок листків, як у жовківських. Однак у львівських цей рисунок більш по-еклектичному узагальнений і стилізований. Зверху трилопастеву арку жовківських врат фланкують по одній голівці квітки, схожі на соняшник. Над вратами львівської онуфріївської церкви у такому ж місці вирізьблений згаданий рослинний мотив, укладений у рокайль. Отже, сама жовківська школа різьби

XVII–XVIII ст. стала зразком для новоствореного «під бароко» іконостаса Онуфріївської церкви у Львові. Зрозуміло, що не тільки введення в окремих місцях рокайлевих елементів, але й специфіка пластичної мови різнить це різьблення від правдивого барокового з XVIII ст.

В іконостасному різьбленні Галичини кінця XIX – поч. XX ст., окрім наслідування історичних стилів, поширеним напрямом розвитку було також застосування орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

3.2. Орнаментально-композиційні структури традиційного народного мистецтва в іконостасному різьбленні Галичини кінця XIX – першої третини XX століття.

На межі XIX і XX ст. поруч із еклектичним наслідуванням історичних стилів у церковному будівництві та виготовленні іконостасів щораз частіше почали з’являтися твори, в образному вирішенні яких помітний вплив українського, передусім, народного мистецтва. У мистецтвознавчій науці останнє явище має кілька назв: «руський стиль», «стиль з певними рисами народності», «український модерн» тощо [162, с. 75], у тому числі й «український стиль» [162, с. 77], хоча, видається, доцільніше назвати його течією. Творчі пошуки в національному руслі на західноукраїнських землях з кінця XIX ст. розтягнулись аж до початку 40-х рр. XX ст. [161, с. 20].

У кінці XIX – поч. XX ст. було споруджено низку іконостасів, де поступово почали з’являтися елементи орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. На окремих об’єктах вони спочатку були малопомітні. Головна їхня ознака – застосування у декорі іконостасів елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір – «під дуб», тощ**о.**

З певною ймовірністю до початкової стадії розвитку цієї течії можна віднести іконостас кін. XIX – поч. XX ст. церкви Св. Миколи з м. Теребовля (Тернопільська обл.). На перший погляд, за структурою це – типово

еклектичний п’ятиярусний іконостас із наслідуванням історичних стилів. Однак деякі стилізовані елементи різьбленого орнаменту та темний брунатний колір наводять на думку про перші, нехай не такі виразні, спроби ввести в декор іконостасної стіни риси українського стилю.

Образи намісного ярусу і царські врата фланкують колонки, декоровані різьбою – стовбур скісними лініями, під «шнурковий» орнамент, капітелі різьблені у корінфському ордері (рис. В.3.4). Ці колонки фланкують арки, в яких знаходяться образи та дияконські врата намісного ярусу. Власне різьблений мотив напівкола, який смугою оточує на поверхні іконостаса верхню частину отвору кожної арки цього ярусу, нагадує орнамент українського середньовічного металу, і вносить певні характерні особливості цієї течії. Мотив накладної різьби на іконостастасній поверхні вище арок у вигляді узагальнено-площинного листка винограду надає іконостасу специфічних декоративних рис, з чого помітно, що на порозі – XX ст. Накладна різьба – кольору натурального світлого дерева – ефектно прочитується на коричнево-чорній іконостасній стіні.

Верх намісного ярусу декорують традиційні картуші з написами над образами Ісуса Христа і Богоматері з Дитиною та гострошпильчаті готично-ренесансні фіали поміж ними. Декор картушів ажурною різьбою мотивом листків з волютоподібними завершеннями кінців теж площинний і декоративний, як і листків, що декорують пілястри придельного ярусу. В єдиній цілісній композиції та тональному вирішенні з іконостасом сприймаються його царські та дияконські врата. Вони прикрашені по всій поверхні традиційним есованим звивистим мотивом лози, листків і плодів винограду.

Трактування листків та грона винограду на цих трьох вратах дещо об’ємніше, ніж у різьбі деталей намісного і придельного ярусу іконостаса, при збереженні ідентичного рисунка та єдиної стилізації цих листків та грон. Верхні яруси іконостаса розташовані по-бароковому: у східчастому підйомі, відповідно до сегмента напівциркульного отвору під ними – над намісним

ярусом. Темна площина іконостаса вище і нижче образів декорована накладним різьбленням світлого кольору рослинного мотиву. Це – рисунок декоративних гілок, подібних на стилізовані гілки лавра з листками, а також стебла з волютоподібними закінченнями, які нагадують різьблення на пілястрах у придельному ярусі. Схожі гілки з листками зустрічаємо у галицькій міській скульптурі межі XIX і XX ст. Тонке ажурне різьблення з мотивами рокайлю оточує кожен образ пророчого ярусу, водночас фланкуючи верхню частину арки, в яку вставлено апостольський образ. Отже помічаємо, як в іконостасі церкви Св. Миколи переплелись у декорі давньоукраїнські риси з елементами неоготики, неоренесансу, неокласицизму та неорококо.

До подібного висновку можемо дійти, аналізуючи уже згадуваний нами іконостас церкви Успення Пресвятої Богородиці (1901 р.) з смт Славське (Сколівський район Львівської обл.). Він знаходиться у церкві так званого «нагірнянського» стилю. Подібно до теребовлянського, на перший погляд цей п’ятиярусний іконостас з напівциркульним отвором над намісним ярусом створює враження типово еклектичного з наслідуванням декількох історичних стилів. Однак поверхня іконостаса – темно-брунатного кольору «під дуб», як прийнято було під впливом українського стилю. Окремі живописні образи, як, наприклад, на обох дияконських вратах, виконані у стилі української сецесії. Позолочена накладна та ажурна різьба по всій поверхні темного тла поверхні площини іконостаса виразно прочитується, особливо за силуетом.

Ікони придельного ярусу, згідно з традиційною схемою іконостаса, членуються пілястровими підставками. За поширеним зразком композиції впродовж століть ці пілястрові підставки декоровані золоченим накладним різьбленням, яке особливо ефектно читається на темному коричнево-чорному тлі іконостаса. У центрі цієї композиції – кругла розета-квітка у круглому ж обрамленні, у верхній та нижній частині – схематизовані зображення стебел із листками. Останні нагадують нам стилізацію рослинного мотиву в

українській графіці початку XX ст. (Г. Нарбут та ін.). Виділяється мотив округлих елементів, які декорують базу пілястра – один із улюблених декоративних елементів іконостасів, виконаних в українському стилі (іконостас церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича та ін.)

Варто звернути увагу на округлі колонки, які фланкують врата та живописні образи намісного ярусу (рис. В.3.5). Стовбур кожної колонки декорований канелюрами, а капітель у верхній частині – іонічним ордером, а у нижній – прикрашена квітами-розетами. Подібний еклектичний декор капітелей ми вже спостерігали в іконостасі церкви Пресвятої Трійці с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.). У славському іконостасі успішно продовжено традицію декорування колонок, насамперед намісних ярусів похилими скісними смугами.

Тут ці смуги не мальовані, як, наприклад, у декорі колонок намісного ярусу іконостасів церков Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора) чи Покрови Пресвятої Богородиці із с. Ялинкуватого, а виконані технікою золоченого різьблення. Мотив цього різьблення – рисунок есованого звивистого стебла з гронами винограду. Окрім того, нижня частина кожної славської колонки теж прикрашена накладним різьбленням звивистого есованого рослинного мотиву. Верхні яруси іконостаса знаходяться над «розривом» поміж намісним і празниковими ярусами. Круглі образи празникового ярусу розташовані на дузі, яка описує лінію сегмента цього розриву. Верхній і нижній краї цієї дуги обмежені подвійною тонкою смугою фриза. Цікаво, що, подібно до магерівського іконостаса, образи празникового ярусу фланковані вертикальними формами, виконаними у накладній різьбі. Тільки у магерівському іконостасі – це мотив вертикально віддзеркаленого трилисника з рокайлем, а у славському – ці форми наближені до декору іконостасів в українському стилі – маленький округлий овал, від якого вверх і вниз віддзеркалено відходить більш стилізований, аніж у магерівському, рослинний мотив, подібний на трилисник. Водночас трилисник у декорі празникового ярусу славського іконостаса більш стилізований, ніж

трилисниковий візерунок, який скісними смугами покриває центральну колону царських врат цього ж іконостаса.

Напівциркульну смугу празникового ярусу у найвищій точці увінчує традиційна картина «Тайна вечеря». Образ фланкують пілястри, прикрашені декоративним мотивом, подібним на стилізований листок в українській графіці початку XX ст. Образи апостольського та пророчого ярусів розташовані традиційно по-бароковому у східчастій формі підйомом до центру та декоровані типовим еклектичним різьбленим орнаментом (рослинні завитки есованого рисунка, форми розквітлого трилисника тощо).

Таким чином, обидва вищезгадані іконостаси – і бережанський і славський – за структурою та різьбярським декором наслідують поширені еклектичні зразки. Окремі рослинні мотиви славського іконостаса, як сюжет трилисника на середній колонці царських врат, трактовані еклектично – із наслідуванням історичних стилів, в інших же частинах іконостаса зроблена спроба ще більше стилізувати цей же мотив – площинно та декоративно (наприклад, у декорі празникового ярусу). В останньому можна вбачати початки іконостасного різьблення, яке згодом назвали, українським стилем початку XX ст.

Яскравим відображенням свого часу став іконостас Преображенської церкви (1905 р.) у м. Львові, дечим він асоціюється з іконостасом Святовоскресенської катедри з м. Івано-Франківська – такі ж великі розміри порівняно з іншими іконостасами, відсутність розриву поміж намісним і празниковими ярусами. Однак темно-коричневий колір іконостасної стіни та окремі стилізовані елементи різьбленого орнаменту преображенського іконостаса вносять певну різницю поміж ним та івано-франківським. Унаслідок цього іконостас преображенської церкви у м. Львові можна вважати таким, що має певні риси українського стилю.

Характерними нюансами іконостаса є різьблені дрібною насічкою верхні карнизи намісного та інших ярусів, що можна сприймати як ремінісценції греко-римської архітектури, а також декоративні стилізовані

різьбою розети, які декорують пілястрові капітелі над круглими колонками, що фланкують образи намісного, апостольського та пророчого ярусів.

Можна провести певні паралелі поміж схематизованим рисунком цих розет і стилізованих листків, які декорують теребовлянський і славський іконостаси та пов’язати це з декоративною українською графікою початку XX ст. Однак це явище ще не проступає так виразно, як у деяких інших іконостасах. Подальші крокування тенденції «національного стилю» в іконостасній різьбі помітні в іконостасі церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) з м. Бережани (Тернопільська обл.). На відміну від попередньо проаналізованих теребовлянського, славського чи преображенського львівського іконостасів, бережанський із церкви Пресвятої Трійці не тільки темного коричнево-чорного кольору із золоченою різьбою, але ще й низький – двоярусний. Іконостас складається лише з намісного і празникового ярусів. Така небагатоярусність навіває асоціації з низькими давньоукраїнськими іконостасами.

Образи намісного ярусу – аркового силуету, празникового – чергуються: один образ обмежений хрестоподібною формою з півциркульними заокругленнями кожного кінця, наступний – теж аркоподібною. Площину іконостасної стіни навколо образів декорує стилізований орнамент рослинного мотиву, подібний на такі ж в українській графіці початку XX ст. Особливо близькі до графіки стилізовані акантові листки, які декорують верхні і нижні кути поверхні іконостасної стіни навколо образів празникового ярусу.

Багато елементів давньоруського декору знаходимо у різьблених візерунках намісного ярусу. Це, насамперед, – орнамент чотирипелюсткової розети-хреста у ромбі, який декорує фриз арочного отвору над іконами і дияконськими вратами. Подібним орнаментом декорована нижня третина центральної колонки царських врат. Тільки хрести-розети у ромбах тут зображені контррельєфом, а не опуклим рельєфом, як у попередньому випадку.

Такий самий мотив, тільки дрібніший, декорує нижню третину кожної колонки, які фланкують образи намісного ряду (рис. В.3.6). Настільки декоративна стилізація цього мотиву рівно ж співзвучна з фризовим пояском над образами празникового ярусу з чергуванням мотивів кола і трьох кіл, поєднаних як трилисник. Верхні частини колонок намісного ярусу гладкої поверхні, капітелі ж декоровані різьбою під «іонічний ордер», площинна сталізація яких нагадує давньоруські капітелі у храмах.

Обидві стулки царських врат покриті статичним за композицією та тонким рисунком мотиву лози винограду з плодами й листками. Листки та плоди винограду вирізьблені досить високим рельєфом (рис. Б. 3.17). Тут можна провести аналоги, наприклад, з розглянутим теребовлянським Святомиколаївським. Різниця, однак, полягає в тому, що на решті стіни бережанського іконостаса (наприклад, декор різьбою площі навколо ікон празникового ярусу та інших місць) рослинний мотив листя та плодів винограду чи аканта за висотою рельєфу пластики не менш активні, ніж аналогічні на царських вратах, чого немає, наприклад, у теребовлянському іконостасі. У декорі останнього різьблення на царських та дияконських вратах виконане більш високою за рельєфом пластикою, аніж різьблені вставки, наприклад, у намісному чи придельному ярусах.

Дошукуючись рис українського мистецтва в іконостасному різьбленні не можна оминути іконостас, виконаний, очевидно, на початку XX ст. і встановлений у церкві Св. Арх. Михайла монастиря отців студитів м. Львова. В одноярусній споруді відчутний відгомін давньоруських традицій. Іконостас тонований у традиційному для українського стилю – темно-брунатному кольорі «під дуб». У центрі – стародавні царські врата, очевидно, з періоду кінця XVII – початку XVIII ст. У самому іконостасі незначний різьблений декор не відіграє важливої декоративної ролі. Посеред різьблення привертають увагу дрібні розети, які декорують капітелі пілястрів, що прикрашають образи єдиного намісного ярусу. Об’ємно виділяються також русти, які розташовані по обидва боки іконостаса.

Більш насичений елементами українського мистецтва іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия (Львівська обл., 1904 р.). Іконостас темного брунатного кольору. На відміну від двох щойно згаданих низьких, стрийський – чотириярусний (без придельного). З Преображенським львівським його зближують відсутність циркульного отвору над намісним ярусом і дуже високі царські врата. В іконостасі цієї церкви поєдналися давні барокові риси та характерні особливості українського стилю початку XX ст. Ікони намісного ярусу фланковані колонками, декорованими крупним «шнурковим» орнаментом. Кожен елемент цього орнаменту чергується зі спіралеподібною смугою стебла і тонкого листка. Ці колонки увінчані зверху капітелями, різьбленими у верхній частині – як іонічний ордер, у середній – мотивом, подібним на рокайль, у нижній – округлим пояском із стилізованих круглих головок квітів. Останній мотив у декорі нижньої частини капітелей зустрічаємо у колонках славської та верхнеясенівської церков і можемо назвати поширеним у другій половині XIX – початку XX ст.

Звертає до себе увагу кругле аркове обрамлення над царськими вратами, фланковане одноярусними з ним двома рядами коротких пілястрових виступів з нішами, прикрашених різьбою. Нижній ряд такого декору – це вузька смуга горизонтально розташованих ніш та пілястрових капітелей. Кожна така капітель декорована стилізованими, як в українській графіці початку XX ст. та дерев'яній народній архітектурі, хрестами-розетами. Ця смуга – подальше існування традиції різьблених декоративних поясків, які ми спостерігали над намісним ярусом у церквах з рисами класицизму, споруджених 100–130 років перед тим (собор Пресвятої Трійці у м. Сяноку, П'ятницької – у м. Дрогобичі та ін.). Однак у стрийському Успенському іконостасі цей декор трансформований під початок XX ст. Ніші удекоровані стилізованим рокайлеподібним мотивом. Кожна ніша по середині своєї горизонталі поділена навпіл невеликим верикальним виступом, який декорований верикально розташованим орнаментальним мотивом із дрібних кружечків. Зверху увесь цей поясок і одночасно арку над

царськими вратами декорує тонкий фриз, прикрашений такими ж самими дрібними кружечками. В останньому можна вбачати ремінісценції декору давніх українських іконостасів XV–XVI ст., виконаних під впливом українського середньовічного металу.

Другий ряд цього безіконного декоративного ярусу трохи вищий, але ритміка його така ж сама – випукла ніша-метопа, у яку вставлено три кола, укладеними у трилисник, чергується з пілястровим виступом, декорованим двома вертикальними рокайлевими елементами. Різьблений декор цієї ніші за зовнішнім силуетом нагадує деякі місця іконостаса з трилопастевою аркою, якою, наприклад, завершується зверху образ «Тайна вечеря», що знаходиться прямо над царськими вратами. У подібному ж обрамленні – кожен у аналогічній трилопастевій арці, де розташовані три найвищі в усьому іконостасі образи – один Бога-Отця і два – із пристоячими при ньому царями. Найвищий образ щойно проаналізованого двоярусного іконостаса церкви Пресвятої Трійці з Бережан – «Тайна вечеря» також знаходиться у трилопастевій арці над царськими вратами. І в стрийському, і в бережанському іконостасах ця арка декорована зверху тонким фризом із дрібних насічок.

Таким же фризом в успенському стрийському прикрашена зверху і декоративна смуга над празниковим ярусом, яка ніби з’єднується в одну з тією, що обрамляє зверху образ «Тайної вечері». Образи верхніх ярусів: нижче – апостольського, вище – пророчого – об’єднані, подібно до іконостаса церкви Св. Миколи із с. Демні, в одну вертикальну конструкцію, подібно до конструкцій з чавунного литва, які прикрашають галицькі нагробники.

Гостросилуетний різьблений декор верху іконостаса над пророчими образами та картиною «Бог-Отець» дечим перегукується з ажурним мотивом, який декорує аркоподібно вигнуті вгору верхні горизонтальні планки обох стулок царських врат. Однак у мотив цих горизонтальних планок, окрім есованого сюжету звивистого рослинного орнаменту, гармонійно вплітається

ще й гострошпильчатий мотив, подібний на «набігаючу хвилю». Останній часто зустрічався у верхніх частинах декору сакральних та меморіальних об’єктів ренесансово-барокових часів. Ажурний різьблений мотив царських врат перегукується з мотивом різьблення, яке декорує інші частини іконостаса. Особливо це помітно у декорі середньої колонки врат, яка являє собою поєднання «шнуркового» орнаменту з ритмічним чергуванням опуклих кружечків.

На обидвох стулках врат тонкий звивистий есований рисунок виноградної лози листків та плодів оточує шість живописних образів – чотири з них із зображенням євангелістів і два – із сценою Благовіщення. Біля верхніх чотирьох образів у різьблений орнамент врат гармонійно вплітаються голівки квітки соняшника, а ближче до центральної колонки – хлібні колоски.

Мотиви соняшника у декоративному різьбленні царських врат на початку XX ст. знову набули свого відродження. Окрім цих врат, згадаймо декор царських врат Онуфріївської церкви у Львові, де мотив соняшника набув широкого застосування. Мотив хлібного колоска, окрім декору царських врат стрийської Успенської церкви, серед інших зустрічаємо у декорі царських врат магерівської церкви Св. Юрія над верхніми живописними образами євангелістів. Відповідно співзвучний царським і тонкий ажурний різьблений декор дияконських врат стрийської успенської церкви, який складається з мотиву есованих гілок із волютоподібним завершенням деяких листків.

Одним із найкраших іконостасів, виконаних із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного українського народного мистецтва в Галичині – є іконостас церкви Святої Трійці в м. Дрогобичі. Цікавою є сама історія цього храму, котрий було споруджено як костел і монастир отців кармелітів у 1690–1709 рр. Монастир було скасовано австрійським урядом у 1789 р. У 1808 р. костел передано отцям василіянам і висвячено на церкву Святої Трійці [267, с. 151].

На початку XX ст., очевидно у 1907–1909 рр., церкву було прикрашено новим іконостасом, авторами якого були львівський різьбяр зі с. Знесення Андрій Сабарай та місцевий майстер Голембйовський [54, с. 110]. Іконостас виконаний як низький – триярусний (рис. Б.2.1). Ікони, намальовані українським художником М. Сосенком, відображають дух епохи української сецесії [53, с. 114]. До речі, ікони, які прикрашають дияконські врата церкви Святої Трійці з м. Дрогобича (рис. Б.2.2), за стилем декоративного живопису подібні до ікон, які знаходяться на дияконських вратах церкви Успіння Пресвятої Богородиці із смт Славська. А от манера виконання різьби обох іконостасів, як і дияконських врат – різні. Дрогобицький іконостас виконаний технікою ажурного, плоского тригранновиїмчастого різьблення. Славський же – в ажурному та рельєфному різьбленні. Плоске та тригранновиїмчасте у славському відсутнє. Спільним є, однак, мотив опуклих кругів, які декорують бази пілястрових підставок славського та в багатьох місцях святотроєцький дрогобицький. Уся поверхня темного тону під «чорний дуб» іконостаса дрогобицької церкви Святої Трійці покрита орнаментами, запозиченими і трансформованими з гуцульського та бойківського народного різьблення.

Іконостасна стіна нижче намісного ярусу (придельний – відсутній) декорована комбінацією з різних мотивів ромбів. Цей же мотив, тільки дрібніший, обрамляє всі образи та врата у намісному ярусі та образи в обох рядах празникового ярусу. Лінія сегмента напівциркульного отвору над усіма дияконськими вратами декорована звивистим мотивом рослинного стебла та дрібного трилисника, укладнених у своєрідний варіант такої поширеної у давньоруські часи плетінки. Площина навколо арки над кожним з дияконських врат декорована, за давньою традицією українського іконостаса, графічно стилізованим рослинним мотивом трьохпелюсткової голівки квітки та трилисника. Ця стилізація – подальший творчий розвиток декоративної подачі рослинного мотиву ділянок обабіч образів чи царських або дияконських врат у деяких згаданих іконостасах, наприклад, церкви Пресвятої Трійці з м. Бережан. Однак лише тут, у дрогобицькому варіанті, ми

знаходимо найвищу досконаліть цієї декоративної стилізації у різьбленні під «народний стиль». Подібне можна сказати про різьблені у аналогічній манері декоративні голівки квітів з листками по боках, вписані у трикутники, які увінчують зверху ікони найвишого другого ряду празникового ярусу.

Над царськими вратами велично підноситься образ «Христос у Славі» («Деісус»), фланкованого з боків різьбленим крупномасштабним стилізованим рокайлем. Сам «розрив» поміж царськими вратами і цим образом та рокайль, а також наявність низького іконостаса у церкві сприймаються як ремінісценції рококо. Це враження підсилює ще й гостроконечний з перепадами вниз і уверх верхній силует іконостаса – трикутнички чергуються з рівноконечними хрестами, півколами та рокайлями.

Оригінальною творчою інтерпретацією мотивів народної гравюри є ажурний різьбярський декор обох дияконських та царських врат. Нижню частину обох дияконських врат декорує вертикальний прямолінійний мотив трилисника (рис. Б.2.2). Поміж нього вплітається звивистий рослинний мотив стилізованого стебла з листками. Площу врат обабіч архидияконських ікон фланкують тонкі ажурні ромби з легко опуклих за профілем планок. Такі ромби можна асоціювати з трельяжною рококовою решіткою. Подібні ромби гармонійно співзвучні з дрібним мотивом ромба, який оточує за периметром усю поверхню іконостаса.

Аналогічний дияконським і декор обох стулок царських врат. Ажурний різьблений мотив оточує на вратах два, овальної форми кожен, живописні образи із сюжетом Благовіщення. Центральною віссю нижньої частини кожної половинки врат проходить різьблений рівнолінійний стилізований мотив трилисника, подібний тому, що на дияконських вратах. Живописні образи на царських вратах фланковані ажурним крупномасштабним декором з трикутників (аналогічно дияконським у тому ж місці – ромба). Ділянка врат над кожним із живописних образів декорується подібно до дияконських – стилізованою квіткою – трилисником, фланкованим візерунком рокайлю.

В іконостасі церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича досягнуто гармонійної єдності різьбярського декору та живопису завдяки зверненню до народних традицій різьблення, орнаментики та живопису. Адже одяг деяких персонажів на живописних картинах теж декорований мотивами народної вишивки бойків та гуцулів. Дрогобицький іконостас – один із найпоказовіших свідчень того, як риси українського народного мистецтва можуть органічно вплітатися в художнє оформлення інтер'єру церкви.

Серед іконостасів такого плану, поруч із названими, можемо виділити іконостас церкви Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (Княгинин, поч. ХХ ст.). Однак цей іконостас, на відміну від святотроїцького дрогобицького, багатоярусний – шестирядовий. Останній пророчий ярус складається із двох рядів. Увесь іконостас також темного брунатного кольору. Усі яруси членовані на прямокутні частини з іконами. Образи придельного ярусу за периметром декоровані плоскорізьбленим ромбовидним орнаментом (подібно до Святотроїцького дрогобицького іконостаса). Картини намісного ярусу вертикально фланковані плоскорізьбленим мотивом прямолінійного ялинкового орнаменту. Такий же орнамент декорує верхнє завершення царських врат, гармоніюючи з дрібними опуклими кругами, які обрамляють з усіх боків обидві стулки врат з круглими живописними образами євангелістів. Загальний вигляд ділянки над вратами увінчує верхня напівциркульна арка із профільованим силуетом верхньої частини у вигляді трьох церковних бань.

Поміж царськими вратами та празниковим ярусом простягнулося декілька горизонтальних смуг, декорованих, як і серед багатьох розглянутих вище іконостасів, геометричними орнаментами з традиційних мотивів, запозичених із гуцульського народного різьблення. Ці смуги – продовження традицій відокремлювати декоративними засобами намісний та празниковий яруси, але тут це поєднано з невеликим отвором понад царськими вратами, ширина якого не більша від ширини врат. Аналогічне спостерігаємо серед іконостасів, виконаних у традиціях застосування українського стилю, як-от в

іконостасі церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия. Але там отвір пропорційно не такий високий і не декорований профілюванням, а саме останнє підсилило би звучання цього отвору.

Верхня півциркульна лінія такого отвору іконостаса із Івано-Франківська декорована шпильчастим профільованим мотивом рівнораменного хреста. Такий же декор у верхній частині циркульного отвору над царськими вратами прикрашає верхню частину арки – отвору над місцем кожних із неіснуючих дияконських врат і увінчує іконостас зверху.

Орнаментальна смуга над намісним ярусом в Івано-Франківському варіанті складається з декількох рядів орнаменту. Найнижчий ряд складається з орнаментального мотиву глухої напівциркульної арки. Другий ряд складається з прорізного мотиву рівностороннього хреста. Таке поєднання глухого і прорізного рядів дає ефект при боковому денному освітленні. Вище над другим рядом іде декілька вузьких фризових поясків із дрібним мотивом опуклих кругів та мотиву дрібних трикутників. Кожен образ празникового ярусу замкнутий у простір, який у верхній частині нагадує силует церковних бань, що створює єдиний ансамбль з верхнім завершенням отвору царських врат. Образи празникового ярусу фланковані низькими пілястровими виступами, із плоскими капітелями, кожна з яких декорована дрібною різьбою трикутного зубчастого мотиву.

Це гармонійно поєднується з різьбленням згаданих поясків нижче цього ярусу та вище нього, адже над празниковим ярусом розташований орнаментальний ряд зубчастого мотиву, вище над ним – декілька рядів ще дрібнішого візерунка, а найвище – під апостольським ярусом – ряд дрібного хвилястого мотиву. Найвищий пророчий ряд образів зверху прикрашений смугою ромбовидного орнаменту. Різьблені мотиви іконостаса гармонійно співзвучні із орнаментальними розписами стін в інтер'єрі церкви – хрестовий, зубчастий, ромбовидний, багатопелюсткової розети та інших. Це вдало доповнюється світлого тону розписами, виконаними на темній коричнево-чорній стіні іконостаса у пророчому ярусі поміж образами. Сюжет

цього орнаментального мотиву – листок, який за своїм зовнішнім силуетом вписується у трикутник.

Отже, як і Святотроїцький дрогобицький, так і Святопокровський івано-франківський храми декоровані мотивами українського народного різьблення та графіки. В них переважають орнаментальні мотиви гуцульського та бойківського різьблення. Серед іконостасів, в оздобі яких по всій поверхні застосовано гуцульське плоскорізьблення, виділяється чотириярусний іконостас церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935 р.) із с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.).

Автором іконостаса є відомий гуцульський різьбяр Василь Турчинюк (1864–1939 рр.). Ідентифікація авторства не викликає жодного сумніву, якщо порівняти цю манеру різьблення зі збереженими роботами Василя Турчинюка у церкві Св. Юрія с. Дуліби (Стрийський район Львівської обл., 20-ті рр. XX ст.), у церкві Різдва Пресвятої Богородиці м. Делятина (Івано-Франківська обл.), перевезених в останню з церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг (побіля м. Делятина) та низки інших об’єктів.

Придельного ярусу з іконами у ворохтянському іконостасі церкви Св. Ап. Петра і Павла немає. На його місці орнаментована поверхня, яка складається з великих декоративних плоскорізьблених хрестів, кожен з яких доповнений на всіх чотирьох кінцях дрібнішими хрестами. Цей орнаментальний ритм із хрестів, який покриває всю поверхню неіснуючого придельного ярусу, членований традиційними пілястрами. Кожний такий пілястр декорований вертикальною орнаментальною смугою плоскорізьбленого мотиву ромба, всередині якого розташований рівнокінцевий хрест.

Образи намісного ярусу фланковані округлими колонками, стовбури яких прикрашені плоскорізьбою з мотиву ромбової решітки (рис. Б.2.3) Кожен із ромбів оздоблений усередині або хрестом-розетою, або дрібнішими ромбами, розташованими в шаховому порядку. Колонки завершені зверху капітелями, прикрашеними різьбленим зубчатим трикутним мотивом, а вище

кожна – круглою, видовженою церковною банею на барабані, увінчаною рівнокінцевим хрестом. Цікаво, що жоден із орнаментальних елементів іконостаса з Ворохти не повторюється без змін в іншому місці іконостаса – чи кола, чи хреста, чи ромба, чи трикутника та інших мотивів. Це властиво для творчого почерку його автора – Василя Турчинюка, адже саме так вирішені всі роботи, творцем яких був цей майстер.

Для верхотури Святотроїцького дрогобицького іконостаса, царських врат Святопокровського івано-франківського, намісного ярусу іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла із с. Ворохти характерні гострошпильчасті силуети з хрестами і різними геометричними фігурами, часто з несподіваними переходами висот. Отже, такі силуети верхнього завершення намісного чи останнього найвищого ярусів іконостасів типові для низки іконостасів у Галичині початку XX ст., у декорі яких використані орнаментально-композиційні системи традиційного українського народного мистецтва. Мотив косого хреста, дрібного ромба (у вигляді скісної решітки), квадрата та інших комбінацій геометричних фігур, виконаних у плоскорізьбі, присутній повсюдно у намісному ярусі ворохтянського іконостаса – у тому числі на суцільних дияконських вратах і на покритих ажурним різьбленням царських вратах. Цікавим є те, що в цьому іконостасі у декорі царських врат автор здійснив вдалу спробу вписати у стиль гуцульської плоскорізьби мотив плодів, листків та лози винограду, (рис. Б.2.4), як і рисунок людської постаті – рельєфне зображення Бога-Отця прямо над царськими вратами – у напівциркульному отворі поміж намісним та празниковими ярусами (рис. Б.3.18).

Нижня половина фігури Бога-Отця схована за хмарами з гладкою поверхнею. Сам одяг видимої половини фігури покритий густою плоскорізьбленою сіткою із ромбів. У середині кожного ромба розмішений плоскорізьблений рівносторонній хрест. Плащ, накинутий на плечі Отця, оздоблений подібно до українського народного одягу. Так, смуга із трикутників, яка декорує краї плаща, нагадує декор в аналогічному місці тих

же гуцульських кептарів. Викликає захоплення, як вдало, лаконічно і доречно різьбяр наслідував риси українського народного мистецтва. Своєрідний фон позад фігури створюють дерев'яні промені, які розходяться навколо. Такими променями прийнято було декорувати картуші з написами над образами намісного ряду. Такі картуші в цьому іконостасі відсутні.

Верхня частина ворохтянського іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла, та, що знаходиться над напівциркульним отвором, дещо відмінна від нижньої. Верхні яруси не відзначаються такою густотою різьбленого декору, як нижні, мають більш монолітну, простішу за силуетом конструкцію. Ймовірно, що у роботі над верхніми ярусами брав участь, крім Василя Турчинюка, якийсь інший майстер. Стовбури вертикальних колонок, які фланкують образи усіх трьох верхніх ярусів, декоровані крупним «шнурковим» орнаментом, а не мотивами гуцульської плоскорізьби. Округлі, зі шпильчастим завершенням, верхи цих колонок оздоблені невеликим профільованим хрестом, декорованим гуцульським плоскорізьбленим орнаментом. Такий верхній шпильчастий силует завершення іконостаса гармонійно перегукується з подібними з намісного ярусу. Специфічною особливістю іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла із с. Ворохти є те, що він виконаний не у темному тоні – «під дуб», а в кольорі натурального світлого дерева.

Застосування гуцульського різьблення у декорі іконостасів на початку XX ст. стало поширеним по всій території Галичини [177, с. 60-64]. Яскравим прикладом цього є не лише згадані іконостаси церков Св. Ап. Петра і Павла із с. Ворохти та Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська, де практично вся поверхня покрита гуцульською плоскорізьбою, але й інших церков, де гуцульською різьбою покриті, як правило, лише опірні конструкції, а декор царських врат та деяких інших частин вирішено в руслі традиційного для іконостасів більш об'ємнішого рельєфного різьблення.

До таких можна віднести, зокрема, двоярусний іконостас церкви Св. Миколи (споруда із XIII ст.) у м. Львові, тонований темним чорно-

коричневим кольором. Його численні опірні конструкції декоровані дещо трансформованими мотивами гуцульського плоскорізьблення, одночасно зі стилізованими під українську графіку початку ХХ ст. орнаментальними мотивами. Елементами гуцульського різьблення кола, розети, розети-хреста прикрашені, зокрема, пілястри під округлими колонками намісного ярусу. Місця ж відсутніх образів придельного ярусу прикрашені також плоскорізьбою, але з мотивами вазона і стилізованих рослинних стебел, листя і квітів, подібно до української графіки початку ХХ ст., наприклад, як у художника Г. Нарбута.

У такому ж ритмі оздоблена і декоративна смуга над колонками намісного ярусу, яка складається з пілястрових виступів і ніш-метоп поміж ними. Мотиви різьблених капітелей колонок намісного ярусу нагадують давньоруську архітектуру – рівносторонні хрести у колі, а на кутах – мотив гілки – рослини з листками. Живописні образи цього ярусу з верхнім завершенням аркоподібної форми – в обрамленні, прикрашеному плоскорізьбленим орнаментом, укладненим у плетінку з елементом квітки-розети в колі. Плоскорізьблений орнамент декорує вертикальні та горизонтальні крайні планки обох стулок царських та дияконських врат. Цей мотив також складається із плетінкових елементів. Кожен складовий елемент цієї плетінки дещо подібний на коло з рівнокінцевим хрестом у центрі. Такий же мотив застосований як декор пілястрових підставок під колонками намісного ярусу і пілястрових виступів над ним, однак тут він уже нагадує мотив гуцульського плоскорізьблення і поданий не як плетінка. Обидві стулки царських врат декоровані ажурним рельєфним об’ємним різьбленням з есованого мотиву виноградної лози із листками і плодами, стебло якої відходить із внутрішніх нижніх кутів обох стулок врат і в’ється поміж живописними образами округлої форми із зображеннями євангелістів та Благовіщення. Верхні горизонтальні планки, прикрашені згаданим плетінковим плоскорізьбленим мотивом, утворюють на обох стулках верхнє завершення врат у вигляді трилопастевої арки.

Таке трактування врат із оздобленням у дусі українського стилю лише крайніх планок або центральної колонки при поєднанні цього із класичним варіантом наслідування історичних стилів у декорі обох стулок більш високорельєфним різьбленням характерне для оздоби багатьох іконостасів початку ХХ ст, у яких ми спостерігаємо риси українського мистецтва. Окрім львівської, миколаївської, як приклад, згадаємо бережанську Святотроєцьку. Зазначимо, шо в обох варіантах пластика листків і плодів носить досить узагальнену форму, але з виразною спробою натуралістично наслідувати природу.

Круглі ікони найвищого пророчого ярусу церкви Св. Миколи оздоблені прорізним стилізованим мотивом листа та грон винограду, укладених у плетінку. Таким же візерунком декорована висока напівциркульна арка над царськими вратами, а також образ «Тайна вечеря» над нею. Зазначимо, що декоративна манера живопису, яким намальовані образи іконостаса, відповідає стилеві української сецесії початку ХХ ст. Отже, як і структура іконостаса, так і його декор різьбою та малярські роботи вирішені в єдиному напрямі українського стилю, який тоді був популярним.

В іконостасі церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів (Сколівський район Львівської обл.) також застосований декор опорних конструкцій гуцульським плоскорізьбленням. На відміну від ворохтянського Св. Ап. Петра і Павла, декор гребенівського іконостаса – поліхромований. За своєю структурою чотириярусний іконостас церкви у с. Гребеневі наслідує типово еклектичні іконостаси межі XIX і ХХ ст. з наслідуванням історичних стилів. Характерними особливостями силуету його конструкції є те, що напівциркульний отвір знаходиться лише над царськими вратами, його діаметр не набагато ширший царських врат. Верхні яруси зберігають бароковий східчастий уклад. Усі опірні конструкції неіснуючого придельного та наявного намісного ярусу декоровані гуцульським плоскорізьбленням, інкрустованим зеленим, синім, червоним та іншими кольорами. Натуральний

колір теплого відтінку деревини твердих порід, гуцульська плоскорізьба з поліхромією – усе це створює неповторне барвисте враження.

У нішах поміж пілястрами під колонками намісного ярусу застосований декор мотивом ромба, квадрата, зубчастого мотиву, трикутника, згрупованого в ялинковий орнамент. До речі, такі декоративні мотиви зустрічаємо в іконостасах, виконаних з виразним застосуванням традицій українського мистецтва не тільки у різьбленні, але й живописі. Наприклад, такий же площинний за рисунком та контрасний тоном у порівнянні із світлотою фону мотив темного трикутника, згрупованого у ялинковий орнамент, як і квадрата, застосований у живописних композиціях нижніх частин образів намісного ярусу церкви Св. Миколи у Львові. У гребенівському це трапляється в окремих місцях, але у святотроїцькому дрогобицькому іконостасі мотив різьбленого контрасно тонованого з фоном ромба, проходить через усю поверхню іконостасної стіни. У живописі іконостаса церкви Св. Миколи у Львові мотив квадрата гармонійно доповнює ялинковий мотив з трикутників – у живописних образах архидияконів на дияконських вратах. Постаті архидияконів зображені на поверхні, оздобленій у шаховому порядку квадратним візерунком. Кожна картина намісного ярусу гребенівського іконостаса фланкована подвійними округлими колонками, декорованими поліхромованим традиційним мотивом гуцульського різьблення – різних версій трикутника, рівностороннього хреста, укладеного з дрібних квадратиків (рис. В.3.7). Кожна пара колонок знаходиться на підставці, декорованій різьбленою півциркульною половиною розети.

Капітелі кожної колонки намісного ярусу прикрашені різьбленим мотивом скісного хреста, який гармонійно читається в єдності ансамблю декору. Намісний ярус увінчує зверху смуга різьбленого стилізованого візерунка, з вертикально розташованими елементами рокайлю. Декор царських врат, за винятком центральної колонки, подібно до бережанської святотроїцької чи львівської миколаївської, вирішений в типовому варіанті оздоби ажурним рельєфним різьбленням з мотиву лози, листа та плодів

винограду. Центральна колонка врат оздоблена дрібними спіралевидними плоскорізьбленими мотивами із «шнуркового» та ромбового орнаментів.

Пластика об'ємів верхніх ярусів гребенівського іконостаса гармонійно співзвучна нижнім. Округла лінія ярусу празникових образів над царськими вратами декорована за верхнім та нижнім силуетом смугою поліхромованого гуцульського плоскорізьблення з ромбів, трикутників та поміж образами – ритму хреста. Фланкований празниковий ярус вертикальним плоскорізьбленим мотивом рівнолінійного стебла з листками, який часто зустрічаємо у декорі іконостасів, виконаних під впливом рис українського мистецтва, наприклад, у декорі кутів гранчастих капітелей колон намісного ярусу церкви Св. Миколи з м. Львова, хоча в останньому випадку пластика різьби об'ємніша, ніж виконання цього мотиву в гребенівському іконостасі.

Інтенсивність декору поліхромованої плоскорізьби колонок, які фланкують ікони апостольського ярусу, менша, аніж намісного. Площина іконостасної стіни попід образами апостольського ярусу декорована поліхромованим плоскорізьбленим геометричним орнаментом, подібним на такі, якими декоровані гуцульські килими. Образи найвищого пророчого ярусу округлої форми, декоровані витонченим обрамленням із різьбленого ажурного орнаменту з мотиву дрібного рокайлю, лози, листків та плодів винограду, виконаним у традиційному опуклому рельєфі та стилістично не пов'язаним із загальним ладом іконостаса, різьбленого, за винятком царських врат під гуцульське плоскорізьблення.

Таким чином, більшість площі гребенівського, як і церкви Св. Ап. Петра і Павла ворохтянського іконостасів, декоровані гуцульським плоскорізьбленням. Ворохтянський – без жодної поліхромії, а гребенівський – із застосуванням кольору. Різьблений декор царських врат ворохтянського іконостаса, на відміну від гребенівського, стилістично вирішений єдино з усім іконостасом – під гуцульське різьблення.

Таким чином, вплив орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва поступово утвердився в іконостасному

різьбленні Галичини початку XX ст. Найчастіше це проявлялося у застосуванні мотивів гуцульського плоскорізьблення зразків др. пол. XIX – поч. XX ст. Трохи змодернізований зразок так званої гуцульської церкви, в основі плану якої лежить грецький хрест, став у період поміж I і II Світовими війнами в Галичині символом українського народного стилю [348, с. 125]. Очевидно, «гуцульський стиль» в архітектурі сприяв популяризації прикрашанню церковного інтер'єру, в тому числі й іконостаса, різьбленням із застосуванням гуцульських елементів. Зрозуміло, що застосування традицій українського мистецтва в іконостасному різьбленні полягає не лише у вживанні елементів і техніки гуцульського різьблення, а також переосмислення творчої спадщини української народної графіки і вишивки таких етнографічних груп як бойки, лемки та ін . Показовим у цьому плані є аналізований вище іконостас церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича.

Питання взаємозв'язку лемківського народного різьблення початку XX ст. з іконостасним різьбленням потребує окремого вивчення. Очевидно, цю проблему потрібно розглядати у зовсім іншій площині. Якщо взяти до уваги декор плоскорізьбою лемківських, бойківських чи гуцульських хат символічними плоскорізьбленими знаками, то тут ми можемо провести певні паралелі із розглянутими іконостасами. Однак, якщо порівняти лемківську різьбу малих форм того часу (тарілки, скриньки, полиці тощо), орнамент якої перебував під значним впливом українського іконостасного, передусім барокового різьблення, то тут можемо виявити зворотній зв'язок – традицій іконостасного різьблення на різьблення пластики малих форм в українському народному мистецтві.

У цьому підрозділі розглянуто лише взаємозв'язок орнаментально-композиційних систем традиційного народного та давньоруського мистецтва із іконостасним різьбленням, а не із церковним інтер'єром взагалі. Трапляються випадки, коли під впливом народних традицій вирішено не лише іконостас, але й більшість інтер'єру та обладнання церкви в цілому, як у Святотроєцькій дрогобицькій чи Петропавлівській у с. Ворохті та ін.

Водночас є ряд церков, де декор різьбленням іконостаса виконаний типово еклектично, із наслідуванним історичних стилів, а елементи інтер'єру – в чисто народному різьбленні. Яскравим прикладом такого випадку є церква Пресвятої Трійці з м. Яремче (Микуличин), де іконостас виконаний в неорококовому руслі, а проповідниця та напрестольні кивоти бічних престолів декоровані у манері гуцульського плоскорізьблення.

Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим уособленням українського стилю в іконостасному різьбленні є те., що на межі XIX і XX ст. гуцульська церковна архітектура в селах і містах Галичини популяризувалася як «своя» і як вираз «народного стилю» в архітектурі. Саме гуцульська плоскорізьба відіграла одну із визначальних ролей у закономірностях формування образних систем українського національного стилю в Галичині. Саме орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в тогочасному сакральному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності. Недаремно дослідники української культури В. Шейко та Ю. Богуцький зазначили, що 10-20 рр. XX століття – доба національного відродження [330, с. 418].

Окрім іконостасів, на окрему увагу заслуговує дослідження інших складових інтер'єру церков у регіоні, їхня роль у релігійному просторі галицької церкви, вплив на історико-культурні особливості формування, динаміки та функціонування культурного простору українців Галичини. Зокрема, варто розглянути аналіз різьблених предметів церковного призначення, характерні особливості їхнього різьбленого декору.

Висновки до розділу 3

1. Серед складових інтер'єру церков важливу роль у релігійному просторі галицької церкви відіграли різьблені іконостаси, вплинувши водночас на історико-культурні особливості формування, динаміку та функціонування культурного простору українців Галичини. У системі художньої та сакральної культури українців регіону різьблені іконостаси займали і займають важливе місце.

Проаналізувавши ідейні пошуки та стильові напрями епохи в національній культурі, можемо зробити висновки, що як різьблений декор предметів богослужбового вжитку, так і декор іконостасів логічно розглядати у контексті двох основних напрямів розвитку: наслідування історичних стилів та застосування орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

2. На підставі вивчення різьбленого декору іконостасів можна констатувати, що більшість з них прикрашені різьбленим декором із наслідуванням історичних стилів. Якщо у перші десятиліття фіксуємо ще вплив класицизму, то вже у наступні періоди спостерігаємо еклектичне наслідування різних історичних стилів: рококо, бароко, рідше – ренесансу.

Окремо варто зазначити, що навіть способом наслідування історичних стилів відбувався процес формування національно-культурних особливостей літургійного простору українців Галичини. Прикладом того є справжнє історичне бароко у декорі іконостасу церкви Св. Онуфрія у Львові (був виконаний на початку XX ст. за зразком відомого краснопущанського іконостасу із XVIII ст., що на Тернопільщині). У відтворенні соковитих барокових об'ємів з рослинного мотиву виразно простежуємо копіювання правдивого українського бароко. Адже ідея відтворити характерний для історії української нації стиль бароко, на нашу думку, тут вилилась у вдалу спробу закцентувати свою національну культуру, ідентичність у ті часи, коли була відсутня українська національна держава.

3. За результатами дослідження автором зроблено висновок, що на межі XIX і XX ст. поруч з наслідуванням історичних стилів, у декоративному

різьбленні іконостасів Галичини щораз частіше з'являються твори, в образному вирішенні яких помітний взаємозв'язок з народним мистецтвом. До кращих іконостасів, виконаних в Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва, можна віднести іконостас, встановлений у 1907–1909 роках в інтер'єрі церкви Святої Трійці, м. Дрогобича. Цей триярусний іконостас темного чорно-брунатного кольору декорований технікою ажурної, плоскої тригранновиїмчастої різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків і гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.).

4. Саме орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в тодішньому іконостасному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності. Отже, іконостасне різьблення Галичини того часу розцінюємо як художньо-естетичний феномен органічної складової інтер'єрів церков Галичини, адже виконані таким способом іконостаси відігравали важливу роль у формуванні національно-культурних особливостей літургійного простору українців Галичини.

5. Слід окремо зазначити, що переважна більшість іконостасів під час комплексних експедиційних досліджень була обстежена дисертантом в історії українського мистецтвознавства вперше. Таким чином, вперше були отримані та опубліковані дані про низку іконостасів Галичини. Особливо це стосується тих, які були виконані із наслідуванням історичних стилів, адже питання їх наслідування у сакральному різьбленні Галичини комплексно практично майже не досліджувалось.

6. Іконостасне різьблення в Галичині розвивалося у синтезі різних видів художньої діяльності українського етносу. Зокрема, простежується взаємозв'язок із стародавніми традиціями художнього металу в Україні. Ця тенденція спостерігається: 1) у впливі прийомів українського середньовічного карбування по металу; 2) у впливі прийомів чавунного литва

та художнього металу, якими прикрашалися нагробні пам’ятки та міські металеві огорожі в Галичині кінця XIX – початку XX століть. Обидва такі напрямки спостерігаємо, наприклад, у різьбленому декорі іконостасу церкви Св. Миколи (1879 р.) із с. Демня Миколаївський район Львівської обл. У другій пол. XIX – перших десятиліттях XX ст. було створено кілька іконостасів, у яких велику декоративну роль відігравав декор мальованими смугами окремих колонок (яремчанська та дорівська церкви). В іконостасі церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868 р.) із с. Ялинкуватого (Сколівський район Львівської області) кожна така смуга – у вигляді синього орнаменту з елементами, запозиченими з української вишивки. Таке прагнення ввести поліхромію із українськими елементами у традиційні неостилеві класичні вирішення були характерні не тільки для Гуцульщини (та території Галичини, Івано-Франківська обл.), але й інших регіонів Галичини, як-от Сколівський район Львівської області.

7. Отже, наведені приклади аналізу іконостасів свідчать про те, що навіть оперуючи неостилями, майстри галицького декоративного різьблення прагнули ввести елементи національно-культурної ідентичності, чи то наслідували точне відтворення характерних національних стилів, як українське бароко, чи то вводили поліхромне покриття, наприклад, із імітацією вишивки, чи то впроваджували у різьблення мотиви, запозичені із українського середньовічного карбування по металу. Таким чином, фіксуємо оригінальні способи проявів української національної ідентичності у художній сфері. Розглянуті вироби, безперечно, також є свідченням феноменальності художньої культури галицьких українців.

РОЗДІЛ 4
ТИПОЛОГІЯ РІЗЬБЛЕНИХ ВИРОБІВ ЦЕРКОВНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ФЕНОМЕНУ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

4.1. Кіоти та напрестольні кивоти у формуванні образних систем сакрального простору храму

Більшість типологічних груп різьблених предметів церковного призначення (кіоти, напрестольні кивоти, функціональні площини для богослужбового вжитку, меблі для сидіння, світильники, деякі інші культові предмети богослужбового призначення) за характером різьбленого декору можна розмежувати на два напрями розвитку: 1) у руслі еклектичних версій наслідування історичних стилів; 2) із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

Інколи в декорі різьблення одного і того самого виробу поєднуються ці два напрями. У такому випадку віднесемо предмет до тієї групи, ознаки якої переважають. З різних причин типологія різьблених предметів церковного призначення на сьогоднішній день, як і низка інших проблем, – малодосліджене питання. Однак, дослідження цих предметів – вкрай важливе питання, оскільки вони у значній мірі впливають на створення образу церковного інтер’єру в цілому.

Варто зазначити, що саме різьблений декор інколи суттєво впливає на сприйняття образу того чи іншого предмету церковного призначення. Тому значення різьбленого декору вагоме, проте, цьому питанню, на жаль, не приділялося належної уваги. На відміну, наприклад, від живопису, різьблений декор предметів облаштування церковного інтер'єру Галичини періоду XIX – 30-х років XX ст. залишався, переважно, поза увагою дослідників.

Типологією та функцією різьблених виробів церковного значення займалося низка дослідників: А. Клімашевський [99], Б. Тимків [296], о. Ю. Федорів [308] та інші. Кожен із них опрацював свою систему типології. Так, у роботі А. Клімашевського типологія побудована у першу чергу на аналізі конструктивних засад та систематизації за ними. Наприклад, іконостаси, кіоти, проповідниці, обєднані у одну типологічну групу як «домінантні архітектонічні конструкції» [99, с. 91-108]. Культурологічний аспект у роботі не береться до уваги. Тому такий підхід у нашому дослідженні не вживається.

Типологія о. Ю. Федоріва побудована із точки зору проведення Церковних Богослужінь і Святих Тайн. Частини храму та обладнання класифікуються автором за їхнім значенням та місцем розташуванням під час проведення Служби Божої (Притвор, Храм вірних тощо) [308, с. 17-27]. А предмети богослужбового вжитку піддані певній та дуже умовній типології лише за способом їх вживання під час тої чи іншої частини літургії (Проскомидія, Літургія оглашенних, Літургія вірних тощо) [308, с. 79-126].

Оскільки нас не у всьому задовольняють варіанти класифікації різьблених виробів церковного вжитку у вищенаведених джерелах, зокрема, назви типологічних груп предметів церковного обладнання, ми розробили власну типологію, базовану на основі духовності, сакральної культури, особливостей функції даних предметів у богослужбовому вжитку. В окремих випадках ми запозичили елементи термінології, розроблену колегами із суміжної мистецтвознавчої галузі «дизайн», зокрема, А. Грашиним [50], С. Мигалем [137] та іншими. Так, у останньо згаданих двох авторів за основу типології взята функція кожного предмету, наприклад, «ємності» [50, с. 10-11, 135, с. 24-26], «функціональні площини» [50, с. 11-12, 137, с. 159 -181], про що буде конкретно згадуватись нижче під час аналізу різьблених виробів церковного призначення.

Типологія різьблених виробів церковного призначення, подана у праці Б. Тимківа «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» [296, с. 108-142], охоплює і культурологічні аспекти. Однак, у цій типології окремо не зазначена функція цих виробів у літургійному культі. Окрім того , робота Б. Тимківа була опублікована дещо пізніше від нашої монографії, де викладені основні положення дослідження «Сакральна різьба по дереву в Галичиниі XIX – першої половини XX століть. (Історія та художні особливості)» [208].

Різьблення, яке прикрашає кіоти та рами для живописних образів, серед усього облаштування церковного інтер'єру чи не найбільш наближене до іконостасного. Це можна помітити, співставляючи аналіз іконостасного різьблення із різьбленням, яке декорує церковні кіоти та образи. *Кіот* – це складена рама, або шафка для ікон – божник [157, Т. 2, с. 254]. Спочатку варто розглянути перший напрям – кіоти з наслідуванням у різьбленій оздобі історичних стилів. До таких з поч. XIX ст. віднесемо різьблений декор процесійної ікони церкви Покрови Пречистої Богородиці (1805 р.) з с. Команча (Сяноцький повіт Підкарпатського воєводства, Республіка Польща). У різьбленні, яке декорує ікону, помітно багато подібного із різьбленням царських врат кінця XVIII – поч. XIX ст. з інших сіл Лемківщини[20]. Таким є мотив гілки та листка, який частково втратив свою рослинну подібність, що обабіч фланкує вертикальні краї образа (рис. Б.4.1). У різьбленому декорі нижніх і верхніх горизонтальних країв обрамлення ікони переважає рококовий рокайлевий мотив. Загальне домінування рококо у верхній частині кіота підкреслює ще й різьблений картуш, декорований трельяжем, який обабіч фланкують рокайлі, розривом букви «С» назовні. Композицію стилевої єдності різьблення предмета підтримують ніжки кіота у вигляді закручених акантових листків, нижня частина кожного з яких сполучається із горизонтально розташованим рокайлевим елементом.

[20] Зображення царських врата із с. Буковець, с. Ждиня див.: Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини... [205, с. 32–33]

Еклектичною є різьблена оздоба овального образа Богоматері з Дитиною з с. Овчари (раніше – с. Рихвальд, Лемківщина. Горлицький повіт, Малопольське воєводство, Республіка Польща)[21]. Образ ззовні, за периметром овалу, оточує прорізний ускладнений рокайлевий мотив, елементи якого розташовані вертикально один за одним, у кожному з цих елементів розрив літери «С» чергується: то – як розірваний назовні, то – у середину. Верхній край кожного такого рокайлевого елемента має волютоподібне завершення, нижнє – у вигляді розгалужених листків. Однак, до справжнього історичного рококо другої половини XVIII ст. цьому різьбленому орнаменту бракує об'ємності пластики, вона занадто площинна. Поділяємо думку польських науковців, які датують різьбярську оздобу пам'ятки XIX століттям.

Різьблена оздоба обох щойно згаданих кіотів не пов'язана з іконостасами церков, у яких вони знаходяться. Так, іконостас команчівської церкви, очевидно, початку XIX ст. – із рисами класицизму. Різьбярська оздоба із рокайлів образу «Тайної вечері» над царськими виратами – з давнішої церкви і повністю відповідають духу історичного рококо в іконостасному різьбленні другої половини XVIII ст. та відрізняється від більш еклектично-площинної різьби процесійної ікони з команчівської церкви. Та й самі царські врата з мотивом Єссеєвого дерева також з давнішої церкви, очевидно з XVIII століття. Також стилево не поєднується із іконостасом зі своєї церкви і образ Богоматері з Дитиною з Овчар. Адже сам іконостас овчарської церкви – бароково-ренесансовий [93, с. 107, 303].

Водночас було виготовлено низку кіотів, які за стилем своєї різьбленої оздоби ідентичні іконостасу церкви, в якій знаходяться. До таких належить, зокрема, кіот із живописним зображенням Св. Миколи із церкви Св. Параскевії (1805 р.) з м. Дрогобича (Львівської обл.). Саме аркоподібне замкнення у просторі ікон та колонок, які їх фланкують, повністю ідентичне тим колонкам, які фланкують образи намісного та апостольського ярусів іконостаса із цієї церкви. Ажурний різьблений декор верху кіота – гострошпильчастого мотиву трилисника – нагадує різьблений декор верхньої

[21] ІМС. Інв. № 1466, польські музейники датують кіот XIX ст.

частини іконостаса – пророчого ярусу. Кіот густіше прикрашений різьбленням, аніж сам іконостас церкви, хоч обидва предмети загалом оформлені в однаковому стилі і, очевидно, виготовлені в один час. Аналогічний характеру різьблення іконостаса різьблений декор низки кіотів, які знаходяться у церкві Преображння Господнього (1762 р.) із с. Волосянка (Сколівський район Львівської обл.). Типовим у цьому плані є кіот з образом «Преображення Господнє» з цієї церкви. Верхня частина кіота за своїм силуетом і накладним різьбленням типово неорококова з переважаючим мотивом різних за величиною мотивів рокайлю, що нагадує верхню частину іконостаса із цієї ж церкви. Верхня частина обрамлення ікони – аркоподібна, як і в образах апостольського ярусу іконостаса. Різниця з іконостасом у різьбленому декорі кіота полягає в тому, що колонки, які фланкують образ кіота – округлі і прикрашені різьбою лози, листя та плодів винограду. В іконостасі ж цієї церкви реально округлі в об'ємі колонки присутні лише в намісному ярусі, та й стовбури їх без різьблення, гладкі.

Отже, як і у випадку із Святопараскевською дрогобицькою, у Преображенській волосянківській розглянуті кіоти більш ретельно декоровані різьбленням, аніж іконостаси кожної з цих церков. Очевидно, це було типовим для першої половини і середини XIX ст. у сакральному різьбленні в Галичині, бо подібне можна сказати і про низку кіотів із церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) із с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.).

Зокрема про кіот із живописним образом Архангела з цієї церкви, який фланкують округлі світлі колонки з гладким стовбуром без різьблення із золоченими капітелями з елементами різьби композитного ордера. Подібні округлі білі колонки фланкують образи апостольського ярусу іконостаса, але там вони без капітелей.

Над колонками кіота знаходяться такі ж світлі пілястрові капітелі, удекоровані золоченими квітами-розетами, силует пелюстків яких стилізований під рисунок рокайлю. Поверхню кіота над живописним образом

декорує накладна золочена різьба рисунка схематичних тонких ліній рокайлю і акантововго листка. Зверху кіот завершує рельєфне зображення Бога-Отця і Бога-Сина з хрестом, які коронують Богородицю. Цю трифігурну поліхромну композицію фланкують невеликі круглі скульптури фігур Амурчиків-Путті тілесного кольору із золоченими крильцями, а увінчує кіот зверху картуш із живописним зображенням символа Святого Духа у вигляді птаха. Від зображення Святого Духа розходяться у всі боки дерев'яні промені. Подібно прикрашались картуші в іконостасах тих часів (наприклад, картуші над намісним ярусом іконостаса церкви Пресвятої Трійці з Верхнього Ясенова, церкви Преображення Господнього з Хоросно та інших).

У нижній частині кіота пілястрові підставки під колонками, як і площина між ними, декорована досить крупномасштабною накладною різьбою з мотивом рокайлю. Колонки обабіч живописного образу Архангела фланкують, ззовні невеликі за розміром, поліхромовані круглі скульптури фігурок Ангелів. Різьба іконостаса цієї церкви, на відміну від різьбленого декору кіота із іконою Архангела, має зовсім небагато різьблених неорококових елементів.

В екстер'єрі поруч з опорецькою церквою знаходиться, очевидно, винесений колись з інтер'єру кіот з живописним образом «Благовіщення» (рис. Б.4.2). Живописний образ, у просторі замкненому трилопастевою аркою фланкують дві округлі колонки із поліхромованим ажурним різьбленим мотивом барокового характеру золочених лози, листків і темного кольору плодів винограду. Вище і нижче колонки знаходяться пілястрові виступи прикрашені різьбленими золоченими квітами-розетами. Площа поверхні кіота навколо верхньої частини трилопастевої арки, в якій знаходиться образ «Благовіщення», традиційно декорує виконаний у накладному різьбленні мотив стилізованогго листка, зовнішній силует якого, однак, не утворює рівну лінію трикутника, як прийнято було у такому ж місці у ренесансні та барокові часи. Сам же різьблений мотив, який декорує лінію силуету прорізу

трилопастевої арки, запозичений із українських стародруків, як у барокові часи.

Зовнішні вертикальні краї кіота фланкує різьблений мотив стебла і листя рослини бароково звивистого рисунка, лінія якого місцями закручується, як волюта. Дещо подібне ми зустрічаємо в іконостасному різьбленні, наприклад, церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича та інших. Зверху ж кіот увінчує живописний картуш «Всевидяще око», пишно оздоблений різьбленим ажурним обрамленням рококових різномасштабних елементів рокайлю, розташованих то горизонтально, то вертикально, то похило.

Отже, різьблення, яке декорує обидва розглянуті опірецькі кіоти, багате і типово еклектичне, з наслідуванням ряду історичних стилів. Якщо у декорі різьбленням кіота з образом Архангела виразно переважає неорококо, то у різьбленому декорі кіота «Благовіщення» чітко прочитуються неоренесансові, необарокові мотиви і лише де-не-де – неорококо.

Різноманітніше, аніж іконостас з інтер'єру цієї ж церкви декорований різьбою і також типовий для середини XIX ст., (як і опорецькі), є кіот із зображенням Архиєрея з церкви Чесного Хреста (1835 р.) м. Надвірна (Ів.-Франківська обл.). Сам живописний образ – аркоподібної видовженої форми. Його фланкують кольору слонової кістки круглі точені колонки, декоровані темним намальованим рослинним мотивом. Останній ніби заміняє скісні смуги, так поширені у декорі округлих колонок з іконостасів та кіотів XIX ст. Такі точені колонки, не прикрашені різьбою, зі світлим корпусом і золоченою підставкою і таким же верхнім завершенням замість капітелі зустрічаємо у XIX ст. і в інших місцях в Галичині, наприклад, у декорі колонками апостольського ярусу згаданої церкви Воздвиження Чесного Хреста в с. Опорець.

Типовою для середини XIX ст. є і решта декоративного обрамлення кіота, площину якого навколо верхньої частини арки декорує звивистий

рослинний мотив рисунка латинської літери «S», який нагадує подібний у декорі іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича чи кіота «Благовіщення» з опорецької церкви. Різниця лише у масштабах елемента, а також у густоті насиченості, з якою він покриває площину, та співвідношень розмірів поміж собою та поміж окремими його складовими – стебла, листка, величини волютоподібного завитка у верхній чи нижній частині елемента тощо. Цей типовий для середини XIX ст. мотив помічаємо у різних закутках Галичини – у Дрогобичі, Опорці на Львівщині, Надвірній на Івано-Франківщині.

Подібний же мотив лежить в основі рисунка ажурного різьбленого декору, який прикрашає обидва зовнішні боки та верхню частину надвірнянського кіота. До нього органічно вплітається ще й мотив виноградної лози, а у декорі верхнього напівциркульного завершення кіота – ще й рисунок рокайлю розривом літери «С» назовні.

Водночас серед обстежених з періоду XIX ст. трапляються, хоч і рідше, зворотні випадки: кіоти з незначним застосуванням різьблення у декорі. До таких, зокрема, належить декор образу «Розп’яття» із церкви Святого Іоана Златоуста (1805 р.) с. Поляни (Миколаївський район Львівської обл.). Накладним різьбленням декорована лише нижня підставка під кіотом. Композиція складається із чотирикінцеві хреста, оточеного з усіх боків мотивом рослинного стебла з дрібними листками, кінці яких закручені у рокайлі та волюти.

Якщо розглянуті дрогобицький, опорецький та надвірнянський кіоти були створені приблизно в один час із церквою, в якій вони знаходяться, то у XIX ст., у дусі наслідування історичних стилів, було створено низку кіотів у більш давніших церквах. До таких, зокрема, відносимо кіот з образом Св. пророка Іллі із церкви Св. пророка Іллі (1750 р.) з м. Красне (Буський район Львівської обл.), який знаходиться ліворуч від іконостаса. Очевидно колонки, які фланкують живописний образ, – ровесники іконостаса. Вони за розміром і різьбленням абсолютно аналогічні тим, які фланкують образи намісного

ярусу, з такими ж косими перехватами. Однак сам кіот поставлений на підставку, яка була виготовлена, очевидно, у другій половині XIX – 30-х років XX ст., які і дороблене навершя цього кіота.

Верхня частина кіота дороблена, напевно, одночасно з верхньою частиною іконостаса із цієї церкви, однак, не повторює елементів різьбленого декору останнього. Невеликий живописний образ, встановлений над образом Св. Пророка Іллі, прикрашає зверху і знизу типовий для др. пол. XIX – поч. XX ст. мотив різьблених тонкого рисунка різноманітно переплетених поміж собою елементів рокайлю. Увінчує зверху кіот ажурний елемент із звивистого стебла, вязь якого утворює волюти та рокайлі. Це нагадує нам поширений із середини XIX ст. мотив, який ми аналізували вище у дрогобицькому чи надвірнянському кіотах. Тільки в останніх мотив рокайлю не звучав так вагомо.

Менший за розміром від краснянського є кіот з центральним образом «Ісус Христос» із церкви Св. Параскевії (1758 р.) з м. Буська. Простої прямокутної форми живописний образ фланкований та прикрашений зверху по-бароковому розкішним різьбленням стебла і широкого листка рослини. Однак до пластичності епохи історичного бароко цій різьбі бракує об’єму – вона занадто площинна. Загальну еклектичність підкреслюють елементи рокайлю, які фланкують невеликий овальний образ «Благовіщення» у верхньому завершенні цього кіота. Різьблення цього кіота було створене у кінці XIX – початку XX ст., тобто значно пізніше церкви та іконостаса і церкви, у якій знаходиться.

Типовим для середини – другої половини XIX ст. є різьблення іконостаса церкви Різдва Пресятої Богородиці (1850 р.) з м. Дрогобича. Очевидно, одночасно з іконостасом була створена і різьба низки кіотів цієї церкви. Серед розташованих у наві варто проаналізувати кіот з центральним живописним образом Ісуса Христа. За різьбярським оформленням – це типово еклектичний кіот середини – другої половини XIX ст., який знаходиться на підставці, що не декорована різьбленням, а лише з

фронтальної сторони оздобленої оздоблений живописною антипедією із зображенням Святого Онуфрія.

Найрозкішніше декорований різьбленням центральний образ кіота «Ісус Христос», фланкований звивистим, товщим деревовидним стеблом, що сприймається як нижня частина виноградника. Це стебло зрідка декороване гронами та листками винограду. Воно заміняє округлі колонки, які згідно із пластичним розташуванням мас, повинні би тут бути. Ззовні від цих стебел, образ обабіч декорує тонкий різьблений мотив S-подібного рисунка рослинного стебла із тонкими листочками, аналогічний тому, який згадувався як домінуючий під час аналізу іконостасного різьблення цієї церкви та надвірнянського кіота. Отже, можна говорити про певну гармонійність різьбленого декору в інтер'єрі цієї дрогобицької церкви.

Вище деревовидного звивистого стебла з кожного боку знаходяться маскарони Ангела-Путті (тілесного кольору із золоченими крилами), виконані повністю у круглій скульптурі. Так само доречно підібрано колір світлого картуша з написом «ІС ⍰ ХС» у центрі, зверху над образом Ісуса. Площина поверхні кіота, навколо картуша у верхній частині, декорована дрібним ажурним різьбленим декором з мотиву рокайлю.

У верхній частині, над живописним образом Бога-Отця, кіот увінчує різьблене рельєфне зображення голуба із розпростертими крилами, що символізує Святого Духа. Від зображення птаха в усі боки відходять дерев'яні промені, подібно до картушу, який увінчує зверху кіот з образом Архангела, з опорецької церкви, чи у картушах над намісним ярусом низки іконостасів. Отже, у декорі дрогобицького кіота переплелись різьблені необарочні та неорококові мотиви, характерні для середини та другої половини XIX ст.

Таке саме, з точки зору історичних неостилів, пластично багате і не перевантажене при цьому деталями, різьбярське оформлення кіота із живописним образом «Пієта» із церкви Св. Миколи (1879 р.) с. Демня (Миколаївський район Львівської обл.). Цей кіот знаходиться на підставці,

яку зовсім не декорує різьблення, а лише живописна антипедія. Сам образ «Пієти» фланкований світлими округлими колонками з перехватами, декорованими золоченою накладною різьбою з тонкого рисунка стебла, плодів, листка винограду. Зверху кожну колонку доповнюють пілястрові капітелі, прикрашені мотивом косого хреста. Ззовні цих колонок кіот фланкує мотив, виконаний у техніці ажурного різьблення з традиційних для середини і другої половини XIX ст. рокайлів та есованих стебел із тонкими листками. Подібно до декору ряду кіотів того часу.

Сам же образ «Пієти» із внутрішнього боку обрамлення, у верхній частині, має завершення трилопастевої арки, удекороване за мотивами українських стародруків, подібно до опорецького кіота з образом «Благовіщення». Площу кіота навколо цієї арки прикрашають різьблені розети-квіти по одній з кожного боку, у чому помітні ренесансні ремінісценції.

У верхній частині кіота знаходиться невеликий круглий живописний образ, фланкований обабіч невисокими пілястрами, декорованими, як і в щойно згаданому кіоті церкви Різдва Пресятої Богородиці із м. Дрогобича із центральним образом «Ісус Христос» та маскаронами Путті тілесного кольору із золоченими крилами. Зверху кіот завершує хрест, який обабіч прикрашають барокові вази. Два щойно проаналізовані кіоти з дрогобицької та демнянської церков значно густіше декоровані різьбленим декором, аніж іконостас в інтер'єрі кожної з відповідних церков. Таким чином, у другій половині XIX ст. така тенденція, розпочата на початку і середині XIX ст., продовжується далі.

Специфічно виглядає різьблений декор запрестольного кіота церкви Усікновення Голови Іоанна Хрестителя (кін. XIX – поч. XX ст.) с. Фалиш (Стрийський район Львівської обл.) фланкованого подвійними парами круглих колонок світлого кольору. Зовнішні колонки декоровані тонким різьбленим золоченим мотивом виноградної лози, плодів і листя з більш рідшою насиченістю рисунка декору, аніж на демнянському. Саме у декорі

цих колонок, у площинності рельєфу та особливостях рисунка можна вбачати руку народного майстра, незважаючи на те, що в манері виконання і сюжеті наслідуються звичайні історичні стилі, а не орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва.

Обидві внутрішні колонки (ті, що ближче до живописного образу) декоровані мальованими смугами, подібно низці колонок іконостасів у Галичині того часу. Зовнішні колонки зверху прикрашені невеличкими круглими поліхромованими скульптурами Ангелів з крилами. У верхній частині кіот увінчується живописним образом Бога-Отця, фланкованого темними колонками без різьблення. З критичного боку варто зазначити, що декору фалишського кіота бракує єдності: колонки декоровані різними способами, тональне вирішення його різних ярусів виконано також без гармонійної єдності. При аналізі кіотів спостерігаються й аналогії не тільки з іконостасним різьбленням, а й з іншими предметами церковної обстави. Таким є кіот із центральним живописним образом «Ісус Христос» церкви Благовіщення (1886 р.) з м. Стрия (на Ланах, Львівської обл.).

Живописне зображення Ісуса Христа фланковане округлими колонками світлого кольору із намальованими вертикально смугами. Своєрідно виглядає різьблена робота, яка декорує золочені капітелі колонок: по краях плоди винограду, ближче до центру – листя. Ззовні кіот фланкує, обабіч симетрично з кожного боку оригінального силуету із звуженням до верху, невелика й оригінальна різьблена композиція мотиву чаші, з якої виростає рельєфний мотив стебел та листя рослин, голівок квітів, грон винограду.

Зверху кіот увінчує невеликий живописний образ на тему «Знесення Господнього» із обрамленням, силует якого носить відгомін бароко. Варто звернути увагу на нижню підставку, на якій розташований цей кіот. Підставка декорована рельєфними різьбленими тематичними композиціями. Центральну частину фронтального боку цієї підставки прикрашає композиція «Тайна вечеря». У трактуванні постатей Ісуса та Апостолів помічаємо

прагнення авторів наслідувати академічну скульптуру. Пілястрові виступи, які фланкують композицію «Тайної вечері», також удекоровані різьбленням. Кожен – анімалістичним мотивом із зображенням вівці у колі, який доповнюють знизу і зверху зображення грона винограду в оточенні стилізованого і узагальненого рисунка листя. Отже, на підставці кіота представлено менш поширений варіант, коли тематична композиція антипедії із сюжетами зображення людей і тварин виконана технікою різьблення, а не живопису. Самі ж постаті вирішені узагальнено, неначе вирізьблено їх не на підставці кіота, а на ручному дерев'ному хресті, хоч від останнього їх відрізняють значно більші розміри. Така подача фігур, яка нагадує різьблення на ручних хрестах, може створювати гармонійність кіота з іншими предметами церковного вжитку – церковних меблів, ручних хрестів тощо.

Оформлення різьбленням іншого кіота з головним образом «Богоматері з Дитиною» аналогічне попередньо згаданому. Тільки різьблена антипедія має дещо інші сюжети: центральний – «Поклоніння Волхвів», фланкований постатями пристоячих Ангелів, замкнутих у простір, як зображення у різьблених клеймах на ручних хрестах попередніх століть, а пілястрові виступи прикрашають лише мотив листя і плодів винограду.

Дещо в іншому ключі вирішений різьблений декор одного з бічних кіотів цієї церкви із живописною картиною «Архангел Михайло». Обрамлення прямокутного живописного образа вирішено в темних тонах. Колонки, які фланкують образ, покриті дрібними і тонкими канелюрами. Верхнє завершення кіота – силуета глухої півциркульної арки. Площина в середині арки зайнята зображенням різьбленого мотиву рівностороннього хреста у поєднанні з косим хрестом у центрі кола. Хрест з обох боків фланкує ідентична монограма з різьбленим написом «А.М.» в оточенні листка, що читається як монограма «Архангел Михайло».

Верхне обрамлення півциркульного силуету дрібними колами і прямокутниками нагадує сюжети декору середньовічного українського

художнього металу. Отже, спостерігаємо, як у декор кіотів поступово входять ремінісценції українського мистецтва з художньої обробки відмінних від дерева матеріалів та технік попередніх століть. Нижню підставку кіота із живописною картиною «Архангел Михайло», прикрашає також різьблена рельєфна антипедія. Центральне поле фронтальної частини декорує композиція з чашею у центрі, а навколо всю поверхню покриває, немов декоративне мереживо, тонкий мотив виноградної лози, листків та плодів.

В обрамленні кіотів др. пол. XIX – 30-х років XX ст., як і в декорі іконостасів, проходила тенденція декорування колонками світлого кольору, інколи зі стовбурами зовсім не декорованими різьбленням. До таких віднесемо кіот із образом «Хрещення Ісуса» в церкві Перенесення мощів Св. Миколи (1847 р.) із с. Старий Кропивник (Дрогобицький район Львівської обл.). Образ фланкований обабіч колонками світлого тону і позолоченими підставками та капітелями із різьбленням іонічного ордера. Вище та нижче колонок кіот декорують пілястрові виступи. Зверху кіот оздоблюють по одній круглій бароковій вазі з кожного боку.

Площу кіота над аркою, в яку вставлений живописний образ «Хрещення Ісуса Христа», декорує, виконаний у техніці накладного різьблення, крупнорокайлевий мотив розривом літери «С» назовні, по одному елементу з кожного боку. Таким чином, у декорі одного еклектичного кіота поєдналися барокові та рококові елементи.

Про те, що у різних місцях у Галичині при оздобленні іконостасів і кіотів в охоплюваний нами період було поширеним фланкувати живописні образи колонками світлого, а то й зовсім білого кольору, у більшості без декору різьбленням всієї або більшої частини стовбура, свідчить низка пам’яток не тільки у Львівській області, але й в інших, як, наприклад, Івано-Франківській.

Показовим у цьому плані на теренах колишньої Станіславської єпархії є кіоти із собору Св. Михайла (1865 р.) з м. Коломия (Ів.-Франківська обл.). Один із них – бічний кіот з живописним образом «Святий Микола», який

фланкують колонки, повністю аналогічні тим, що в намісному ярусі іконостаса цієї ж церкви навіть за розмірами – кольору слонової кістки, декоровані орнаментом із позолоченого накладного різьблення з мотиву тонкого рисунка рослинного стебла із листками і головками квітів, який спіраллю огортає колонку. Зовсім же не декоровані різьбленням колонки, які фланкують живописний образ із зображенням Св. Василія Великого у кіоті із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1857 р.) с. Малий Ключів (Коломийський район Івано-Франківської області (рис. Б. 4.3).

В інтер'єрі церкви Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора, Івано-Франківська обл.) є низка кіотів, колонки яких аналогічні тим, що встановлені в іконостасі цієї ж церкви. Це можна сказати, насамперед, про кіот із головним живописним образом «Трьох Святителів». Цей центральний образ кіота фланкований білими колонками з намальованими косими темними червоно-коричневими смугами, аналогічно колонкам намісного та апостольського ярусів іконостаса цієї ж церкви. Золочені капітелі колонок кіота, як і в іконостасі – різблені з наслідуванням композитного ордеру. А от верхнє завершення кіота значно багатше декороване різьбленням, аніж іконостас цієї церкви у верхній частині. Кіот увінчує значно менший за розмірами від образу «Трьох святителів» живописний образ неідентифікованого Святого з чашею, який фланкують світлого кольору пілястри із золоченою накладним різьбленням мотиву листка, який чергується з круглими голівками квітів-розет, витягнутих у пряму лінію. Останнє асоціюється з декором різьбленням пілястрів, які фланкують образи у різних ярусах галицьких іконостасів, так поширеного впродовж декількох попередніх століть.

Ззовні цей живописний образ фланкують невеличкі круглі скульптурки сидячих поліхромованих Амурів-Путті. Їх рожевий тілесний колір навіює барокові та рококові ремінісценції. Завершує зверху кіот традиційний трикутник із зображенням «Всевидячого ока», від якого в в усі боки кіотів розходяться виготовлені у дереві промені, подібно до верхньохо завершення

дрогобицького з образом «Ісус Христос» та опорецького із образом Архангела. Характерною особливістю цього кіота є лінія, виконана накладним різьбленням поміж центральним образом і колонками, які його фланкують, що імітує неіснуючий у просторі пілястр. Мотив цього різьблення – прямолінійне стебло рослини з листками, яке чергується з круглими голівками квітки. Варто зазначити цікаві особливості оформлення різьбленням кіотів у районі Яремча та Делятина. Це – імітація неіснуючого пілястру накладним різьбленням при існуванні зверху у реальному об'ємі пілястрової капітелі, а також декор стовбурів низки колонок, як і в іконостасному різьбленні – мальованими, а не різьбленими смугами.

До таких, окрім дорівського, відноситься також кіот із центральним образом «Святий Микола» із церкви Різдва Пресвятої Богородиці із смт Делятина (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.). Образ Святого Миколи фланкує обабіч пара колонок світлого кольору, а ззовні – по дві пілястрові капітелі з кожного боку. Від кожної з цих пілястрових капітелей йде вниз, подібно як у декорі кіота з Дори, смуга різьбленого орнаменту з мотиву прямолінійного листка, який чергується з голівками круглих квітів. Усі чотири декоровані смуги однакові. Дві крайні з них, ті, що на зовнішніх краях, розташовані на реально існуючому низько виступаючому пілястрі. Дві внутрішні смуги імітують пілястрові виступи, яких у реальності немає. Краї неіснуючого пілястра обведені тонкою лінією, так що на відстані здається, що імітований пілястр існує реально у просторі. Така імітація нагадує неорококовий декор іконостасів, як з церкви Преображення Господнього з Волосянки та інших.

Теж багатим на різьблену оздобу є ще один із кіотів цієї церкви – кіот із центральним образом «Народження Марії». Цей образ, подібно до щойно згаданого кіота, фланкують круглі світлі колонки, декоровані мальованими темно-коричневими косими смугами. Кожна колонка увінчана зверху різьбленою капітеллю, з наслідуванням композитного ордера. Рівно ж кожну з цих двох колонок фланкують невисокі за рельєфом об'єму, але справжні,

неімітовані пілястри. Більша частина (крім нижньої третини) кожного з цих пілястрів покриті золоченим орнаментом, виконаним у техніці накладного різьблення прямолінійного мотиву голівки квітки та листка рослини, аналогічного тим, які прикрашають поверхні реально існуючих та імітованих пілястрів у тільки що розглянутому кіоті з тієї самої делятинської церкви та низки церков цього регіону.

Особливим багатством різьблення відзначається верхня частина кіота, що є характерним для багатьох кіотів галицьких церков XIX – 30-х років XX ст. Згадаймо опорецький із живописним образом Архангела, надвірнянський та додамо до них ще делятинський. У верхній частині кіота – невеликий живописний образ квадратної форми із зображенням сцени «Благовіщення». Цей верхній образ фланкований невеликими пілястрами, покритими накладним золоченим різьбленням майже прямолінійного мотиву листка, який чергується з округлими голівками квітів, а ззовні – рослинними мотивами, закрученими у рокайль, розривом рітери «С» назовні та золоченими бароковими вазами. Із самого краю цей образ фланкують фігурки сидячих Ангелів тілесного кольору із золоченими крилами. Подібні фігурки встановлені в обох кіотах з Дори, ще раніше – в іконостасному різьбленні попередніх епох, зокрема над ділянкою царських врат XVIII ст., наприклад, у декорі іконостаса Св. Миколи із с. Барвінкового (Верховинський р-н Івано-Франківської обл.) та інших.

У попередніх віках зустрічаються такі ж вази, що й в декорі іконостасів (іконостас церкви Св. Параскевії з Буська з другої пол. XVIII ст. та ін., у часи історизму та неостилів – іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з Надвірної та ін.). У XIX – поч. XX ст. такі фігурки та вази особливо поширені як прикраси кіотів. Згадані ж кіоти з Опорця, Дори чи Делятина – типові у цьому плані.

Варто порівняти обстежені кіоти зі світлими колонками, декоровані менш густим різьбленим оформленням Івано-Франківщини, з пам’ятками інших теренів, наприклад, Львівщини, зокрема з кіотами церкви Успіння

Пресвятої Богородиці (1914 р.) із с. Довге (Стрийський район Львівської обл.). Типовим є кіот із центральним образом «Ісус Христос», який знаходиться в південній частині трансепта цієї церкви. Центральний образ із живописним зображенням у повний ріст Ісуса Христа фланковиний тонкими білими колонками – по дві з кожного боку. Верхні дві третини кожної колонки угорі білого кольору без різьблення. Нижня частина їх позолочена, з плоскорізьбленим мотивом хреста у ромбі. Останнє нагадує колонки, які фланкують образи намісного ярусу церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) з м. Бережани. Тут також нижню третину колонки прикрашає подібний плоскорізьблений орнамент, у якому помітні давньоруські ремінісценції.

Верхня частина довгівського кіота має завершення, яке нагадує трилопастеву арку. У кожній лопасті розташовано по одному живописному образу округлої форми. Зовні цю арку прикрашає смуга ажурного різьбленого орнаменту з мотиву, який нагадує рокайль. Цей орнамент відходить від також ажурного з мотиву звивистого листка, який розташований нижче і фланкує ззовні вищезгадані білі колонки. Весь цей кіот, повністю за конструкцією та різьбленим декором, аналогічний іншому у північному крилі трансепта, з центральним зображенням «Богоматері з Дитиною», знаходиться на високому столику-підставці. Ця підставка прикрашена різьбленою антипедією. У центрі різьблення цієї антипедії – рівнокінцевий хрест, який оточують з обох боків стилізовані акантові листки. Фланкує цей мотив прямолінійний листковий орнамент, обведений лінією, що імітує неіснуючі пілястри. Лінія цього неіснуючого пілястра знаходиться чітко на підставці під зовнішніми округлими білими колонками, які фланкують основний образ кіота, що надає останньому виразності, конструктивності і чіткості.

Уся різьблена антипедія виконана у техніці накладного різьблення, позолочена і ефектно сприймається на дещо світлішому тлі, аніж згадані колонки, які фланкують основний живописний образ на білому фоні. Довгівські кіоти з центральними образами «Ісус Христос» та «Богоматір з

Дитиною» можна віднести до характерної підгрупи кіотів, яка сформувалась на початку XX ст. в інтер'єрах церков у Галичині, у декорі яких основний акцент різьбленого декору робився на оздобі прорізом за лінією зовнішнього силуету.

До таких можна віднести і кіот із центральним живописним образом «Богоматері з Дитиною» із церкви Св. Юрія (1910 р.) з м. Верхрата (сьогодні – Підкарпатське воєводство, Республіка Польща). Центральний образ фланкований білими колонками – по дві з кожного боку. Стовбур кожної колонки білий, без різьблення, увінчаний зверху різьбленою капітеллю, а над нею – ще й пілястровою капітеллю, кожна з яких декорована чотирикутною квіткою-розетою, виконаною технікою накладного різьблення з позолотою. Зверху, над кожною розташованою ззовні пілястровою капітеллю, помічаємо волютоподібний завиток. Останні можуть сприйматись і як фрагменти орнаменту, наприклад, мотиву «набігаючої хвилі».

Подібний мотив волютоподібного завитка, дещо інтерпретований, зустрічаємо і в іконостасному різьбленні Галичини XIX – поч. XX ст. Зокрема, як декор верхнього силуету царських врат, наприклад, у церкві Св. Ап. Петра і Павла у Львові, чи ще в дещо віддаленій трансформації – над царськими вратами церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия та ін. Цей сприймається як ремінісценція такого ж самого мотиву, поширеного у галицькому меморіальному та сакральному різьбленні др. пол. XVI ст.[22] Характерною особливістю цього кіота, як і вище проаналізованих довгівських, є належність до підгрупи кіотів, у я ких основний акцент різьбленого декору зроблено на прорізне різьблення та зовнішній силует, у даному випадку – крупномасштабні мотиви есованого аканта у верхній частині та площинно стилізований рокайль з обох боків.

---

[22] Про поширення мотиву "набігаючої хвилі" з др. пол. XVI ст. детальніше див.: В Любченко Львівська скульптура… [130, с. 67].

До цієї підгрупи відноситься і різьблений декор кіота з церкви Св. Юрія (1908–1914 рр.) у смт Магерів (Жовківський район Львівської обл.). із центральним образом «Юрія-Змієборця». У його декорі різьбленням переплелись класицистичні, барокові та рококові сюжети. Живописний образ Юрія Змієборця фланкують округлі колонки світлого кольору з глибокими канелюрами. Нижня третина стовбура колонок без канелюрів, покрита ромбовидним орнаментом із золоченими серединами ромбів (рис. В.4..1). Зверху колонки увінчують позолочені капітелі з різьбленням стилізованих волют. Верхня частина кіота півциркульного силуету. Вся поверхня площини кіота є темною, тому світлі та місцями золочені колонки, невеликі золочені барокові вази над ними, золочений накладний орнамент тонкої звивистої лінії рослинного стебла та рокайлю над аркою та особливо есований мотив тонкого стебла з листком, який прорізним різьбленням за зовнішньою лінією силуету оточує кіот – все це виразно читається на відстані.

На початку XX ст. у декорі кіотів продовжує проходити тенденція оформлення кіотів більш густим різьбленим декором, аніж іконостаса із цієї ж церкви. До таких відноситься, зокрема, кіот із центральним образом «Різдво Марії» церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) із с. Лавочного (Сколівський району Львівської обл).

Центральний живописний образ кіота фланкують округлі колонки, удекоровані прорізним різьбленням з мотиву стебла, листка і грона винограду. Ззовні ці колонки фланкує прорізне різьблення «під бароко», в основі якого лежить есований мотив стебла з волютоподібними завитками листків та плодів винограду. У верхній частині над колонками кіот увінчують виконані у рельєф, але без площини фону, вази. Мотив, зазвичай, типово бароковий, але до справжнього барокко др. пол. XVII–XVIII ст. цьому різьбленню бракує об’ємності – занадто воно по-еклектичному площинне.

Густою є також різьблена оздоба ряду кіотів церкви Св. Ап. Петра і Павла у м. Львові – із образами «Святі Апостоли Петро і Павло», «Святий Микола», «Богоматір з Дитиною» та ін. Низка кіотів із цієї церкви у

порівнянні поміж собою мають зовсім однакове обрамлення, наприклад, такі, як перші два із вище наведеного переліку та інші. У їхньому різьбленому декорі переплелись елементи з наслідуванням ренесансу, бароко та рококо. Образ «Святий Микола» знаходиться в обрамленні круглих колонок із різьбленим мотивом листків, лози та плодів винограду. Зверху, над кожною колонкою, розташована пілястрова капітель, декорована розетою. В чому помітний відгомін ренесансної архітектури Львова та інших міст, а також різьблення ренесансних та барокових кіотів.

Ззовні колонки декоровані ажурним різьбленим мотивом зі стебел і листків рослин, який місцями нагадує акант. Ажурний різьблений мотив переходить наверх, оточуючи верхню частину аркоподібного завершення кіота, тільки тут він дещо крупніший. Площина верхньої частини кіота півциркульної форми у центрі композиції – невеличкий хрест в оточенні рокайлю та рослинних елементів за зовнішнім силуетом –декорована накладним різьбленням з мотиву аканта і грон винограду.

Підставка кіота також однотонна, прикрашена накладним різьбленням. У центрі фронтального боку підставки розташований рівнокінцевий хрест. Квадрат, у якому міститься цей хрест, прикрашений по кутах мотивом тонких рослинних стебел, які галузками відходять від рокайлевих елементів.

На межі XIX і XX ст. виразно сформувалася ще одна підгрупа кіотів – з більш лаконічною густотою різьбленого декору, як і в іконостасі з цієї ж церкви, у якій знаходиться. До таких, зокрема, відноситься низка кіотів зі сколівської церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1895 р.). У їхньому різьбленому декорі помітні елементи бароко і класицизму. Загалом колонки, які фланкують запрестольний та низку інших кіотів, аналогічні тим, що в намісному та апостольському рядах іконостаса цієї церкви – високі, тонкі, покриті канелюрами. Типовим у цій підгрупі є запрестольний кіот із сюжетом головного образа круглої форми «Преображення Господнього». Вигадливий рослинний орнамент, який виконаний технікою накладного різьблення, фланкує образ на поверхні кіота поміж картиною і колонками. Це

нагадує декор поверхні іконостасної стіни із цієї ж церкви у верхній частині навколо образів апостольського ярусу, замкнутих в арку.

Типово еклектичним за площинністю своєї пластики є ажурний різьблений декор, який фланкує кіот ззовні. Його мотивом є звивистий рисунок стебла есованої форми з невеличкими листочками. Подібний сюжет червоною ниткою проходить у низці іконостасів та кіотів цієї епохи, починаючи із середини XIX ст. – лише у різних варіантах та деяких видозмінах. Згадаймо хоча б декор іконостаса та багатьох кіотів церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1850 р.) м. Дрогобича, лавочнянського кіота з образом «Різдво Марії» та низку інших.

Інші кіоти сколівської церкви Різдва Пресвятої Богородиці також мають такі самі колонки з канелюрами і аналогічні капітелі. Стоять вони на типових для XIX – поч. XX ст. підставках, які прикрашені імітованими пілястровими виступами. Останні, на відміну від підставки під запрестольним кіотом цієї церкви, не існують реально в об’ємі, а лише обведені лінією. Отже, за способом декору підставки кіотів у церквах у Галичині можна поділити та три групи. Перша група – як у кіотах стрийської церкви Благовіщення (на Ланах) – пілястри по обидва боки існують в реальному просторі, друга група – у підставках кіотів з головними образами «Ісус Христос» та «Богоматір з Дитиною» церкви Успіння Пресвятої Богородиці із с. Довгого (Стрийський район Львівської обл.) пілястри лише імітовані, як у більшості кіотів сколівської церкви Різдва Пресвятої Богородиці.

А ось у підставці кіота із центральним образом «Святий Микола» собору Св. Михайла м. Коломиї відсутні будь-які пілястри, як імітовані, так і реально існуючі. Ця підставка відноситься до третьої групи підставок під кіот – без збагачення об’ємно-просторового вирішення імітованими лінійно чи реально існуючими об’ємами. В останньому випадку кожна підставка декорована лише позолоченим накладним різьбленням з мотивом рівнораменного хреста в горизонтальній прямокутній обводці, яка утворює

прямокутник, внутрішні кути якого декоровані мотивом стебла і листка рослини.

Аналіз кіотів кінця XIX – поч. XX ст. продовжимо оглядом з більш лаконічним застосуванням різьблення у декорі кіота із різьбленим поліхромованим Розп’яттям із церкви Св. Миколи (1883 р.) м. Трускавця (Львівська обл.). Пластика, як рельєфна, так і кругла, відіграє у декорі кіота важливу роль. Скульптура розп’ятого Ісуса Христа фланкована обабіч темними пілястрами, декорованими канелюрами. Пілястрові капітелі мають характер композитного ордера. Верхня частина арковидного обрамлення скульптури Розп’яття фланкована поліхромованими рельєфними скульптурами Ангелів ніжного тілесного кольору із позолоченими крилами.

Поліхромований маскарон із розпростертими золоченими крилами знаходиться у нижній частині кіота, прямо під скульптурою Розп’яття, а не у верхній частині кіота, як це було поширено у Ренесансову епоху [205, с. 21–22]. Тут же, у нижній частині, на підставці кіот обабіч фланкують дві круглі скульптури Ангелів тілесного кольору із золоченими крилами. У трактуванні скульптур розіп’ятого Ісуса, Ангелів та маскарону, помітна спроба автора наслідувати професійні зразки скульптури та малярства.

Окрім трускавецького збереглася низка інших кіотів, декорованих з мінімальним застосуванням різьблення. Серед таких виділимо кіот із центральним образом «Пієта» із церкви Св. Іоанна Хрестителя (1940 р.) с. Гладишів (Горлицький повіт Малопольського воєводства, Лемківщина, сьогодні – Республіка Польща). Корпус самого кіота, підставки та навершя з округлим образом «Ісус Христос» – усе темного чорно-коричневого кольору. Образ «Пієти» фланкують такі ж темні округлі колонки, стовбури яких не декоровані різьболенням. Лише капітелі колонок прикрашені різьбленням іонічних волют. Темна підставка кіота прикрашена накладим різьбленням світлого тону, чотирикінцевий хрест фланкований рокайлевими елементами. Чотирикінцевий хрест з прикрасами значною мірою втратив подібність до

хреста і нагадує якусь фантастичну квітку. Подібні експресіоністичні прикраси властиві меблям початку XX ст. [96, с. 209].

Серед кіотів з колонками світлого тону в кінці XIX–початку XX ст. трапляються також і такі, у декорі яких не так густо застосоване різьблення. До таких відноситься, зокрема, кіот із центральним образом «Святий Микола» із церкви Пресвятої Трійці (1900 р.) с. Ільці (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Простішим є не лише різьблене обрамлення кіота, але й сама живописна манера картини. Фігура Св. Миколи вирішена по простонародному декоративно: зменшені пропорції тіла, збільшена голова – видають руку народного майстра. Головний образ кіота – Св. Миколи – фланкують обабіч круглі світлі, майже білі колонки. Різьбою прикрашені лише позолочені капітелі, дещо схематизованого композитного ордера. Поверхня кіота, поміж колонками і образом, декорована обабіч картини тонкою смугою накладного різьбленого орнаменту з традиційним мотивом рівнолінійного листка, який чергується з круглою голівкою квітки.

На поверхні цього кіота не виступає жоден пілястр чи його імітація – прямолінійний орнамент лежить на площині. Пілястрові ж виступи під колонками також світлого, тільки трохи темнішого від колонок тону, декоровані накладним різьбленням з мотиву рокайлю та рослинних завитків. Значно простішим, у порівнянні із згаданими опірецькими чи яремчанським (з Дори) кіотами, є верхнє завершення ілецького кіота – традиційне коло без криптограми (остання, мабуть, замальована), від якого відходять у різні боки виготовлені в дереві промені.

Вплив народного мистецтва виразно помітний і в декорі низки інших кіотів із більш лаконічним застосуванням різьблення у декорі. Типовим серед них є кіот з образом «Святий Микола» із церкви Введення Пресвятої Богородиці с. Тарнівка (Сколівський район Львівської обл., 1921 р.). Незважаючи на загальне еклектичне враження наслідування історичних стилів, у кіоті виразно відчуваємо вплив народного мистецтва. Це помітно насамперед у стилізації живописних постатей Св. Миколи та півфігур

Пристоячих, яскравій декоративній поліхромії із перевагою синіх тонів. Сам живописний образ фланкований округлими колонками, типовими для різьблення з наслідуванням бароко у XIX – поч. XX ст., з ажурним мотивом лози, листя та плодів винограду. Верхня ж частина трилопастевої арки декорована трьома крилатими маскаронами, площинність пластики та яскравий колір фарби на яких чітко вказує на виразний вплив манери народного мистецтва.

Подібні маскарони зустрічаємо і в українських стародруках XVII–XVIII ст. [80, с. 148, 151]. Декор верхнього силуету трилопастевої арки мотивом дрібних видовжених овалів нагадує нам декор іконостасного різьблення під впливом українського середньовічного металу[23]. Отже, різьбярське художнє оформлення кіота поєднує в собі ремінісценції українського середньовічного металу, книжкової гравюри XVII–XVIII ст. та іконостасного різьблення XVI ст. Яскравими барвами та простонародним розумінням поліхромії відзначається процесійна ікона із с. Коцурів (Пустомитівський район Львівської обл.)[24] З лицевого боку на ній зображено в овальному обрамленні «Богоматір з Дитиною», з тильної – «Святий Микола».

На відміну від попередньо згаданого кіота із с. Тарнівки, вирішеного в холодних синіх та голубих тонах, коцурівський, фарбований у теплі та холодні тони – зелений, синій, золотистий, білий, червоний та інші – багатою палітрою яскравих барв, подібно до царських врат із с. Деренівки на Теребовлянщині. Однак у трактуванні живописних постатей Богородиці з Дитиною чи Святого Миколи коцурівської пам’ятки не помічаємо, як, наприклад, у тарнівському кіоті, такої простонародної подачі специфічних пропорцій чи інших особливостей. Різьба обох боків коцурівського кіота – ідентична, різниця лише у нюансах поліхромії. Коцурівський кіот у верхній

---

[23] Див. царські врата з Плав’є поч. XVI ст.: О. Р. Тищенко. Історія декоративно-прикладного… [304, с. 19] та ряд інших пам’яток сакрального мистецтва.

[24] ЛМНАП Інв. № АП 13831/ж 485

частині фланкують два крупнорокайлеві елементи, розривом літери «С» назовні, а вище – два маскарони. У нижній частині кіот прикрашений також маскароном, що, як і в трускавецькому кіоті, можна охарактеризувати як ренесансові ремінісценції.

Трапляються кіоти, в яких, подібно до іконостасів, поверхні світлого тону колонок декорує орнамент, запозичений із вишивок. Саме такий орнамент декорує колонки намісного ярусу церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868 р.) із с. Ялинкувате (Сколівський район Львовської обл.). Аналогічний мотив покриває і колонки деяких кіотів із цієї церкви, зокрема запрестольний кіот із центральним образом «Покрова Пресвятої Богородиці». Цю картину фланкують білі круглі колонки (по дві з кожного боку), декоровані намальованими синіми смугами з орнаменту, в основі якого лежить мотив ромба. Увінчані колонки зверху золоченими капітелями іонічного ордера, а ще вище – пілястровими виступами, над якими височать круглі барокові вази.

Отже, для розглянутих нами як тарнівського, так і коцурівського кіотів з Ялинкуватого характерне виразне поєднання історичних стилів із народним мистецтвом та домінування першого. Вплив народного мистецтва в окремих випадках можна помітити й у манері подачі звичайних різьблених мотивів, запозичених з історичних стилів, як у декорі колонок проаналізованого вище запрестольного кіота церкви Усікновення Голови Іована Хрестителя з Фалиша та низці інших об’єктів, де відчутна рука народного майстра.

Таким чином, у декорі різьбленням серед розглянутих кіотів домінують елементи еклектичного наслідування історичних стилів. У цьому еклектичному багатстві та розмаїтті виділяється велика група виробів, в оздобі яких помітний незначний, а у деяких більш виразний, вплив українського народного мистецтва. Однак, показати такий вплив можна краще, коли розглянути низку пам’яток церковного мистецтва, які за ознаками різьбленого декору можна віднести до другого напряму розвитку із

більш значним застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва.

Ближче до XX ст. кількість образів та кіотів, виконаних під впливом українського стилю, зросла. Деякі з них мають ще мало ознак, притаманних цьому стилю. Однак у комбінації еклектичних форм та орнаментів він стає щораз більш помітний. До таких відноситься обрамлення запрестольного кіота з живописним образом «Богоматері з Дитиною» Миколаївської церкви з м. Теребовля (Тернопільська обл., кін. XIX – поч. XX ст.). Конструкція цього обрамлення темно-брунатного кольору, подібна до іконостаса, виконаного під впливом українського стилю, покрита позолоченим різьбленням. Мотиви різьби типові для епохи кінця XIX – початку XX ст.: звивисті стебла, листки, грона винограду. Однак площинність вирішення та спосіб компоновки цього орнаменту, особливо на полях кіота навколо картини Богоматері з Дитиною, нагадує український розпис на площині. Окрім того, окремі елементи виразно показують нам давньоукраїнські інспірації, як, наприклад, мотив рівностороннього хреста в колі, який зустрічаємо у декорі різьбленням капітелей давньоруських колон [371, таблиця XVIII, рис. 1.4.]. Площинна стилізація зображень голівок квітів показує наслідування рисунків українських стародруків XVII–XVIII ст. [80, с. 142, 171].

Початки течії із застосуванням рис українського народного мистецтва можна вбачити і в деяких кіотах церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) з м. Бережани (Тернопільська обл.). Зокрема в оздобі кіота цієї церкви з образом «Богоматрі з Дитиною». З першого погляду, це кіот з типово еклектичним різьбленим декором, однак весь темного брунатного кольору. Звертає на себе увагу декор підставки під колонками, які фланкують образ кіота золоченими різьбленими кругами. Це, очевидно, початкова стадія застосування подібних мотивів у декорі іконостасів та кіотів в українському стилі (варто згадати декор пілястрових підставок, які фланкують дияконські врата церкви Успіння Пресвятої Богородиці зі Славська, чи іконосас церкви Пресвятої Трійці з Дрогобича та низку інших).

Подібне можна сказати і про кіоти церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) із с. Славське. Типовим серед них є кіот з образом «Ісус Христос». Кіот, як і іконостас церкви, темного брунатного кольору. Колонки, які фланкують образ, декоровані ідентично тим, що декорують намісний ярус славського іконостаса, – косими смугами накладної золоченої різьби з мотиву плодів та листків винограду (рис. Б.4.4). Знизу ці колонки, подібно до тих, що в намісному ярусі іконостаса, декоровані пілястровими виступами, які прикрашені золоченою круглою квіткою-розетою у колі, що нагадує декор кругами в окремих ділянках іконостаса цієї ж церкви, чи у вищенаведеному кіоті «Богоматрі з Дитиною» з бережанської церкви. Поширення темно-брунатного кольору у поєднанні з використанням в орнаментиці традицій українського мистецтва у декорі кіотів та іконостасів у Галичині, демонструє обстеження низки інших об’єктів.

Про це свідчать, зокрема, кіоти церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1904 р.) з м. Стрия (Львівська обл.). Серед них вирізняється кіот, у якому знаходиться чудотворна ікона Ліської Богоматері. Саме обрамлення тієї ділянки площини кіота, що навколо ікони – з металу. Обрамлення ж самого кіота виконане у дереві і вирішено як іконостас в інтер’єрі цієї церкви – у темному брунатному кольорі. Саме такого кольору колонки фланкують образ Ліської Богоматері – по дві з кожного боку. А зверху над ними пілястрові капітелі удекоровані мотивом хреста у колі, подібно до декору окремих елементів запрестольного кіота Миколаївської церкви з Теребовлі, що нагадує різьблений декор давньоруських капітелей.

Верхнє завершення конструкції кіота за своїм внутрішнім силуетом як у трилопастевої арки, у якому розташовані округлої форми три живописні образи. Різьблений декор цього завершення нагадує середньовічний метал – ритм кіл та округло-хвилястого орнаменту. Подібне можна зустріти у декорі царських врат у церквах Галичини XV ст., який своїми властивостями скоріше нагадує карбування по металу, аніж різьблення по дереву [304, с. 23]. Подібний декор із кружечків-гудзиків був поширений в українському металі

XIII – середини XVI ст. [304, с. 61]. Отже, серед розглянутих, цей кіот – один із найяскравіших зразків, де при збереженні загальної конструкції, як у кіотах виконаних з наслідуванням історичних стилів, помічаємо запровадження орнаментально-композиційних систем українського давнього мистецтва.

Звертає на себе увагу серед обстежених ще один кіот з церкви Святого Миколи м. Теребовля з центральним образом «Святий Микола». Кіот декорують обабіч колонки, прикрашені орнаментом, який нагадує шнурковий, аналогічно колонкам із намісного ярусу цього іконостаса. Певний інтерес для нас становлять капітелі цих колонок, які нагадують капітелі колон із львівської ренесансової архітектури [371, таблиця XXIX, рис. 5]. Верхнє завершення таких капітелей, як і в іонічного ордера, а середня та нижня частини покриті вертикальними зображеннями листків та стебел рослин. Також ідентичні згаданим капітелям за характером рисунка та особливостями пластики львівській ренесансовій архітектурі капітелі із колонок, які фланкують чудотворну ікону Ліської Богоматері.

Зовнішній силует навершя і славського, і стрийського, і теребовлянського кіотів вирішені переважно в еклектичному наслідуванні історичних стилів. У славському кіоті – це ажурний різьблений декор звивистого рослинного орнаменту, який у нижній частині нагадує бароковий акант, а вище – гілочки із волютоподібним завершенням.

У стрийському кіоті це завершення також у вигляді ажурного різьбленого рослинного мотиву, рисунок якого складається із стебла і листків рослин. На середині висоти різьбленого навершя у це стебло вплітається мотив голівки квітів у колах. Цей мотив асоціюється з розетою-квіткою у крузі, який декорує пілястрові підставки під колонками, що фланкують живописний образ «Ісус Христос» у славському кіоті, та й із мотивом кіл, характерним для декору іконостасів та кіотів, оздоблених під впливом українського стилю. У декорі стрийського кіота від цих голівок квітів убік відходять готично гострошпильчасті мотиви трилисника. І завершує конструкцію кіота зверху над округлої форми живописним образом

Богоматері з Дитиною ажурне різьблення з домінуючим у ній мотивом рокайлю.

Без особливих характерних рис українського мистецтва і верхнє завершення теребовлянського кіота. Над колонками, які фланкують головний живописний образ кіота «Святий Микола», знаходиться по обидва боки гострокінцеві барокові фіали з точеними елементами. Верхній же, маленьких розмірів круглий образ «Богоматері», фланкують крупні рокайлі розривом літери «С» назовні. Окрім названих, є ще низка кіотів, де вплив національного мистецтва відображений дуже опосередковано, ще меншою мірою, аніж у згаданих – славському, стрийському та бережанському кіотах. До таких можна віднести кіоти, які прикрашають львівську Преображенську церкву чи івано-франківський собор Святого Воскресіння.

Типовим у цьому плані є кіот з образом «Розп'яття з Пристоячими» з Преображенської церкви у Львові. Обрамлення образа, як і весь іконостас церкви, у темнио-брунатному кольорі. Картину фланкують темні пілястри, уся площина стовбурів яких покрита рустами. Пілястрові капітелі і пілястрові виступи зверху і знизу від стовбура пілястрів декоровані розетами, як відгоімін ренесансових мотивів. Манера подачі цих розет, однак, більш подібна до народного мистецтва – площинно-декоративна, аніж до значно об'ємнішої пластики ренесансового стилю.

Оригінальним є аркоподібне верхнє завершення кіота. Силует найнижчої лінії обрамлення цього завершення декорований ритмом круга у півколі – мотив, який так часто зустрічається у різьбленні кіотів та іконостасів, виконаних під значним чи більш опосередкованим впливом українського стилю. Верхній же край цього півциркульного сегмента декорований ажурною різьбою типово еклектичного мотиву звивистого стебла у лінії латинської літери «S», подібний до низки розглянутих вище кіотів та іконостасів, оздоблених різьбою під впливом історичних стилів, наприклад, у церкві Різдва Пресвятої Богородиці м. Дрогобича (декор

різьбленням іконостаса та кіота з головним образом «Ісус Христос») та інших галицьких церков цього періоду.

Кіот «Розп'яття з Пристоячими» типовий за різьбярським оформленням серед інших кіотів Преображенської церкви у Львові. В івано-франківському Святовоскресенському соборі знаходиться менше кіотів, аніж у львівській Преображенській церкві. Та й у різьбленні кіотів івано-франківського храму помітний значно менший вплив традиційного народного мистецтва, ніж у львівському. Здебільшого окремі елементи цього впливу проявляються у верхньому завершенні кіотів з цих обох церков. Такими є два кіоти з Івано-Франківського собору, в одному з яких розташоване різьблене Розп'яття чи кіот із живописним образом «Христос Воскреслий». Кожен кіот фланкують різьблені колонки, а у верхній та нижній частинах прикрашають фризові пояски із декору дрібних кіл (кіот «Христос Воскреслий») чи горизонтально розташованих прямокутників (кіот із рельєфом «Розп'яття»).

На початку XX ст. з'явилася низка іконостасів та кіотів, у декорі різьбленням яких помітний ще виразніший вплив орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. До таких відноситься декор різьбою кіота із образом «Святий Микола» церкви Св. Миколи у Львові. Характерними особливостями вирізняється прикрашена різьбленням нижня частина кіота під картиною, де за схематичним рисунком вирізьблено зображення двох птиць, які розташовані обабіч рівноконечного хреста у колі. Стилізація декоративно вирішених постатей птахів та вписаних у трикутник схематичних зображень грон винограду та листків рослин, які заповнюють разом із тоненькими стеблами рослин площини тла навколо птахів, виразно нагадують вплив українських народних розписів чи української графіки початку XX ст., зокрема, творів Григорія Нарбута.

У подібній же стилістичній подачі вирішений ажурний різьблений мотив, який фланкує та прикрашає зверху кіот. Рисунок цього мотиву складається з аналогічно стилізованих, як у нижній частині кіота, мотивів лози, листків та грон винограду. Рама картини «Святий Микола» цього кіота

декорована абсолютно ідентичним плоскорізьбленим декором, як і вертикальні та горизонтальні планки царських врат іконостаса з цієї ж церкви – мотив плетінки, в округлий елемент якої вставлено рівносторонній хрест. Образ фланкують колонки. Характер рисунка та пластичного вирішення різьбленого декору їхніх капітелей, зокрема мотив листка по кутах значною мірою наслідують давньогалицькі капітелі, але без волютоподібних завитків у верхній частині капітелі, як це було у давньоруській різьбі [368, таблиця XII, рис. 1]. В інтер'єрі цієї ж церкви, у кіоті абсолютно ідентичної конструкції та різьбленого декору, знаходиться живописний образ «Богоматері з Дитиною».

Чи не найбільш типовим зразком застосування орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва у різьбі іконостасів та кіотів є різьблений декор предметів обстави інтер'єру дрогобицької церкви Пресвятої Трійці. Типовою для інтер'єру цієї церкви є різьбярська оздоба кіота з образом «Христос Благословляючий». Цей та низка інших кіотів, як весь іконостас у цьому храмі, – під «морений дуб».

Живописний образ «Христос Благословляючий» розташований в обрамленні – по дві колони з кожного боку. Знизу під кожною колонкою знаходиться підставка у формі кола, декорована різьбленою шестипелюстковою круглою розетою. Подібні розети прикрашають одвірки, ганки та інші частини інтер'єрів та екстер'єрів дерев'яних хат Бойківщини[25], а інколи і Лемківщини[26], вони виконані таким же плоскорізьбленням. Також знайдемо аналогії народного мистецтва насамперед із розписами писанок, у стилістиці подачі різьбленої голівки квітки, яка прикрашає півциркульні підставки під підставками із зображенням розети. Нижня горизонтальна частина кіота декорована подібними традиційними мотивами народного

[25] Декілька хат з таким декором знаходяться у секторі «Бойківщина» ЛМНАП.

[26] Наприклад, сволок хати з Команчі. Див.: Р Одрехівський. Різьбярство Лемківщини… [205 – С. 124].

плоскорізьблення – ритмічним чергуванням під півциркульними арками мотиву чотириконечного рівностороннього хреста в колі та шестипелюсткової декоративно стилізованої квітки-розети. Про решту оздоби різьбленням можна сказати те саме – його мотиви виконані під впливом народного мистецтва гуцулів, бойків та лемків, а також традицій українського середньовічного художнього металу та історичних стилів художнього різьблення іконостасів.

Зокрема, внутрішня лінія силуету обрамлення картини в кіоті декорована мотивом кружечків «гудзиків», подібно до декору галицьких царських врат з XV ст. чи середньовічного карбування по металу. Подібні мотиви спостерігаються, наприклад, при аналізі оздоби кіота з образом „Ліської Богоматері" зі стрийської церкви Успіння Пресвятої Богородиці та деяких інших об'єктів.

Під картиною благословляючого Христа кіот прикрашає прямолінійний орнамент стебла з дрібними листочками, який можна охарактеризувати також як запозичений з традиційного народного мистецтва. Вертикальні вкраплення такого ж орнаменту серед інших мотивів, які нагадують півциркульної арки. Зрештою, подібні орнаменти, в основі яких лежить ромб, можна віднайти не тільки в килимарстві, зокрема, А. Будзан наводить їх, як мотив гуцульського різьблення, під назвою «гачки» [20, с. 21, рис. 9][27]. Площину кіота над півциркульною аркою серед інших декорують ще й мотиви виразно виділені вдало підібраним тоном: у верхній частині – темні косі хрести, розети на світлому фоні, у нижній частині, навпаки – світлі чотирикінцеві хрести, розети «зірки» на темному фоні тощо. Це тональне вирішення знову ж асоціюється із традиційним народним мистецтвом, зокрема, з гуцульським різьбленням по дереву, килимарством тощо. У дрогобицькій церкві Пресвятої Трійці є ще низка подібних кіотів (з образом «Святий Микола» та ін.), однак, у кіоті з образом «Христос

[27] Термінологію мотивів гуцульської плоскорізьби тут і далі подаємо за А. Будзаном [20].

Благословляючий» чи не найвиразніше помітні риси українського народного мистецтва у декорі різьбою (рис. Б.4.5).

Окрім згаданого дрогобицького, в низці церков у Галичині зустрічаються ще кіоти, у декорі яких застосована гуцульська плоскорізьба на тлі темного брунатного кольору. Типовими зразками таких можна назвати кіоти із церкви Покрови Пресвятої Богородиці (початок XX ст., м. Івано-Франківськ (Княгинин). Показовою у цьому плані є оздоба кіота із живописним образом «Розп'яття». Все обрамлення кіота – темного тону – «під дуб». У різьбленій оздобі кіота переважають мотиви гуцульської плоскорізьби – ромби («огірочки») чи дрібні гострі трикутні зубчики («моршінка») та інші, тому дечим різьба цього кіота перегукується із кіотами церкви Пресвятої Трійці з Дрогобича, зокрема, із тим же образом «Христос Благословляючий».

В основі підставки під імітованими у франківському кіоті неіснуючих в об'ємі, а лише лінійно обведених колонок, які фланкують живописний образ, лежить коло з вирізьбленою розетою, подібно дрогобицькому кіота. Тільки у франківському розета у вигляді чотирипелюсткової, як чотирикінцевий хрест, квітки, а у дрогобицькому – шестипелюсткова. Мотив розети у колі під колонкою у народній архітектурі зустрічаємо не тільки у гуцульському, а й бойківському плоскорізьбленні, яке прикрашає споруди, виконані народними майстрами.

Окрім уже проаналізованих, на межі XIX і XX ст., було створено низку кіотів, які відрізняються площинністю вирішення об'ємно-просторового розташування своїх елементів. Деякі з них було виконано і в дусі українського стилю. Такі кіоти, як правило, пристінні. До останніх відносимо кіот із живописним образом «Коронування Пресвятої Богородиці» із церкви Св. Миколи (1879 р.) с. Демня (Миколаївський район Львівської обл.). Обрамлення – темного брунатного кольору. Глухі ніші, які фланкують обабіч картину, вузькі, довгі, готичного завершення. Також нагадують завершення готичних споруд гострі шпилі у верхній частині кіота, рівно ж як

гострокінцеве завершення фронтону, який зверху увінчує хрест з такими ж гострими кінцями. За лінією зовнішнього силуету фронтон прикрашений декором, який може асоціюватися із мотивом набігаючої хвилі із негустим розташуванням елементів поміж собою. Це нагадує декор лінії силуету над верхніми горизонтальними планками царських врат церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия.

Більш виразно насичені рисами українського народного мистецтва два бічні кіоти церкви Св. Юрія (1920-ті рр.) с. Дуліби (Стрийський район Львівської обл.). У кіот, який знаходиться у північному крилі трансепта церкви, вставлений живописний образ «Ісус Христос» у південному – «Богородиця». Ці кіоти також темного тону, але не настільки, як демнянський, славський чи теребовлянський. Декоровані дулібські кіоти елементами, запозиченими із гуцульської плоскорізьби. Стрункий ритм верхнього завершення обох кіотів нагадує готичні ремінісценції, але вирішені шляхом впровадження силуету не західноєвропейських готичних споруд, а барабанів та бань українських церков. Кожен хрест, що увінчує окрему баню, має свій унікальний силует, і прикрашений унікальним декором, який не повторюється, що зазвичай притаманно творчому почерку Василя Турчинюка.

Плоскорізьба, яка декорує вертикальні площини нижче бань, що розуміємо як видовжені підбанні барабани, насичена елементами гуцульського плоскорізьблення, це своєрідні варіанти «січених зубців», «моршінки» (трикутних зубчиків) [20, с. 21–22] тощо. Цікаво потрактовані зображення церковних вікон у вигляді прямокутників із півциркульним завершенням. Стилізація цих вікон перегукується з вікнами, зображеними на напрестольному кивоті у вигляді макета церковці цієї ж церкви, а також із такими самими на мініатюрних капличках, зображених у верхній частині знаменитої люстри-павука із цього храму. Отже, низка предметів в інтер'єрі церкви Св. Юрія в с. Дуліби різьбленим декором і широким застосуванням гуцульського плоскорізьблення створює гармонійний ансамбль.

Ще густіший різьблений декор кіотів у церкві Св. Іоанна Богослова із с. Луг побіля Делятина[28]. Значною мірою верхнє завершення цих кіотів теж нагадує готичні ремінісценції, як у попередніх – демнянському та дулібських. Різниця полягає в тому, що ікони, вставлені у кіот церкви с. Луг, виконані у техніці різьблення по дереву із наслідуванням гуцульського, а не у живописі, як у демнянському чи дулібських. Виконання різьблених ікон чи інших зображень, сюжети яких переведені з живопису у різьблення зі стилізацією під гуцульське, характерне власне для творчості Василя Турчинюка, авторство якого у лугських кіотах встановлено точно [80][29].

Аналізуючи ці кіоти, можна провести паралелі із різьбленням намісного ярусу іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла із смт Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.). Адже різьблення лугських кіотів за манерою виконання подібне різьбленню намісного ярусу ворохтянської церкви. Лише зображення різьблених людських фігур, які прикрашають лугські кіоти із різьбленими іконами «Святий Іоанн Богослов» та «Святі Костянтин та Олена» менше схематизовані, ніж зображення Бога-Отця в намісному ярусі ворохтянського іконостаса. Елементи декору одягу на фігурах лугських кіотів стилістично аналогічні різьбленим елементам, які прикрашають фон та архітектурні деталі кіотів навколо них – мотив дрібних ромбів, чотириконечних квітів-розет, зубців та ін. Загалом зовнішній силует цих двох лугських кіотів нагадує вже згадувані демнянський та дулібські. У його верхньому завершенні помітні виразні готичні ремінісценції. Ці завершення у кожному випадку вирішено оригінально та неповторно.

---

[28] На сьогодні кіоти знаходяться у інтер'єрі церкви Різдва Пресвятої Богородиці смт Делятин Надвірнянського району Івано-Франківської обл.

[29] У хроніці підтверджено, що Василь Турчинюк є автором різьбленого декору предметів інтер'єру церкви Св. Йоанна Богослова із с. Луг.

Різьблений образ лугського кіота з іконою «Святий Іоанн Богослов» фланкують обабіч, різьблені гуцульською манерою Василя Турчинюка, колонки. Кожна колона зверху увінчана готичним шпилем, який завершується хрестом. Центральна ж частина кіота – над різьбленою іконою Св. Іоанна Боголова – має завершення, подібне на силует двоспадового даху, а над ним силуети стилізованих церковних бань та куполів, увінчаних зверху рівносторонніми хрестами – усього п’ять куполів.

Можна провести паралелі оздоби окремих частин цього лугського кіота із деякими верхніми частинами ворохтянського іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла. Наприклад, колонки, які фланкують образи найвищого ярусу ворохтянського іконостаса, та крайні зовнішні лугівського кіота із образом «Святий Іоанн Богослов», декоровані одним декором крупномасштабного «шнуркового» орнаменту. У подібній манері вирішено оформлення кіота із різьбленими іконами «Святі Костянтин та Олена»(?) (рис. Б.4.6.). Незначна різниця із попереднім лугським у верхньому завершенні кіота – замість готичних шпилів другий кіот увінчують форми, які нагадують готичні фіали, а в найвищій точці силует не трьох, а лише однієї бані церкви.

У центральній частині кіота зображені вирізьблені обабіч хреста постаті, як припускаємо, Святих Костянтина та Олени. Поверхня самого хреста, одяг фігур, як і тло, суцільно покриті дрібним різьбленим геометричним гуцульським орнаментом. Як слушно зауважив український дослідник М. Моздир, майстер Василь Турчинюк ритмічно укладеними рядками геометричних мотивів, чіткими гранями їх елементів зумів у своїх різьблених іконах створити враження мерехтливої поверхні замість золоченого тла ікони, як у живописі [144, с. 697].

У різьбленому декорі кіотів з рисами українського народного мистецтва, зокрема у церквах у Галичині в 20–30 рр. XX ст., помітна група виробів, декорованих, як правило, плоскорізьбою, де колір відіграє важливу роль. Без введення кольору різьба в декорі таких кіотів малопомітна, оскільки рельєф, утворений різьбленим мотивом, надзвичайно низький.

Типовим зразком такого є обрамлення ікони «Хрещення Ісуса Христа» церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1929 р.) м. Борислава (Львівської обл.). Живописну картину з усіх боків обрамляє лінія плоскорізьбленого орнаменту з мотивами ромба, рівностороннього хреста, півкола, розети, як у народній плоскорізьбі бойків та гуцулів. Народне розуміння різьблених мотивів доповнює вдале введення кольорів – чорного, червоного, зеленого, що перегукуються з кольорами на картині. Не без впливу графіки подана стилізація сюжету гілки та квітів рослини, різьблений мотив яких прикрашає обидва зовнішні нижні краї обрамлення. Силует останніх наслідує барокові есовані валики.

Аналогічних зразків різьблення, яке декорує цей образ, в інтер'єрі церкви Успення Пресвятої Богородиці з м. Борислава немає. Іконостас з початку ХХ ст. у церкві не зберігся. Збережений з міжвоєнного періоду кивот на престолі також відповідає художнім особливостям різьбленого декору початку ХХ ст., однак його декор вирішений без поліхромії.

Зрештою, відсутність ансамблевості трапляється в інтер'єрі багатьох церков, різьблений декор яких вирішений із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. Не тільки для церкви Успення Пресвятої Богородиці з Борислава, але, наприклад, для церкви Благовіщення (1927 р.) з Гребенева. У гребенівській церкві із застосуванням прийомів гуцульського різьблення виконаний лише іконостас. Гуцульське різьблення не декорує жодні інші частини церкви, навіть деякі окремі частини іконостаса, як, наприклад, царські врата. Отже, в інтер'єрі Успенської бориславської та Благовіщенської гребенівської церков відсутній єдиний стиль вирішення, як, наприклад, у Святотроєцькій дрогобицькій чи Преображенській львівській.

Підводячи певні підсумки аналізу декоративного різьблення образів та кіотів із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, можна поділити їх на декілька груп: 1) Кіоти та образи, які за конструкцією та пластичністю своєї оздоби вирішені

переважно із наслідуванням історичних стилів. Елементи народного мистецтва в них введені епізодично (наприклад, кіот із центральним образом «Ісус Христос» церкви Успіння Пресвятої Богородиці зі Славська та ін.). 2) Кіоти та образи з типовою конструкцією, у декорі різьбою яких переважає декоративний, як правило, площинний стиль орнаменту, джерела інспірації якого – в українському народному мистецтві (наприклад, кіот із живописним образом «Святий Микола» львівської церкви Св. Миколи та ін.). Інколи цей декоративний орнамент «під український стиль» співіснує з окремими елементами мотивів західноєвропейських історичних стилів, як, наприклад, рокайлеві елементи у декорі різьбою верхньої частини кіота з образом «Ліської Богоматері» (церква Успіння Пресвятої Богородиці зі Стрия) та низка інших. 3) Кіоти та образи, характер конструкції яких зовсім, або майже зовсім, відійшов від типових варіантів. Різьблений декор, який їх прикрашає, виконаний, як правило, під впливом українського народного мистецтва (різьблення, вишивки, килимарства, розпису писанок та ін.).

Здебільшого конструкція таких кіотів площинна, без об’ємно просторових елементів (пілястрів, колонок тощо). Однак силует таких кіотів дуже часто специфічного профілювання. Характерною у цій групі є підгрупа із силуетом, виконаним з виразною готичною інтерпретацією. До таких, зокрема, віднесемо кіоти з живописними образами «Христос» та «Богоматрі з Дитиною» церкви Св. Юрія з Дулібів чи кіот із центральним образом «Розп’яття» церкви Покрови Пресвятої Богородиці з Івано-Франківська (Княгинин) та інші.

Цей поділ на три групи – умовний. В окремих випадках важко провести межу, до якої групи можна віднести різьблений декор кіота або картини. Так, наприклад, окремо висяча картина «Хрещення Ісуса Христа» бориславської церкви Успіння Пресвятої Богородиці вставлена у звичайну прямокутну рамку, нижні боки якої дещо ускладнені профілюванням силуету. Специфічною рисою оздоби останньої, однак, є поліхромований

плоскорізьблений орнамент, рисунок та колорит якого виконаний під впливом народного мистецтва.

Загалом же застосування елементів орнаментально-композиційних систем народного мистецтва, особливо – у плоскорізьбленні, надало своєрідного неповторного вигляду тим образам та кіотам, у декорі яких було застосоване. У них відображено дух своєрідної епохи – кінця XIX – початку XX ст., яка в українському мистецтвознавстві ще широко не висвітлена.

Серед предметів літургійного вжитку виділяється окрема група *напрестольних кивотів.* Згідно літургійних канонів, на престолі за антимінсом знаходиться ковчег у формі малої церковці, або гробу Спасителя, званий кивот, у якому зберігається Пресвята Євхаристія в золоченому посуді [308, с. 26]. У обстежених церквах найчастіше зустрічаємо напрестольні кивоти у формі церковці. Такі віднесемо до першого типу. До другого – всі іншої форми.

Серед напрестольних кивотів першого типу, декорованих за ознаками першого напряму, з наслідуванням історичних стилів виділяються, насамперед, ті, які прикрашені ще й фігуративним різьбленням. Такі віднесемо до першої групи. До типових серед них належить напрестольний кивот церкви Св. Ап. Петра і Павла (1902 р.) з м. Борислав-Східниця (Львівська обл.). Кивот вирішений у формі п’ятикупольної церковці, усі чотири фасади якої однаково пишно оздоблені різьбленням (рис. Б.4.7). Кожен фасад прикрашений живописним образом, а зверху – півциркульним фронтоном, декорованим рельєфним зображенням листків та плодів винограду. Такий же різьблений сюжет, тільки спіральний, прикрашає стовбури усіх колонок, які фланкують обабіч по краях кожен бік усіх чотирьох фасадів. Манера різьблення реалістична та виразна, подібно до тієї, яка прикрашає поверхню обох стулок царських врат з цієї ж церкви.

Особливістю даного кіота є постаті чотирьох Євангелістів, які знаходяться на всіх чотирьох кутах цієї рівносторонньої за планом церковці. Кожен Євангеліст зображений одягненим у різнобарвні шати, з книгою у

руці. Пластичність різьби фігур Євангелістів стримана: мінімально округлені форми тіла покриває одяг, площини і складки якого вирішені переважно статично, без глибоких зрізів. Останнє надає можливість сприймати ці постаті як ансамблеве доповнення інтенсивно різьбленої оздоби кивота, де пластично виділяється різьба мотиву виноградного листя та плодів на стовбурах колонок та на кутах кивота – просто над кожною фігурою Євангеліста. Дещо подібний за основними композиційними принципами кивот у формі однокупольної церковці на престолі церкви Вознесення Господнього (1864 р.) із с. Рибник (Дрогобицький район Львівської обл.).

Кожен із чотирьох кутів рибницького кивота також прикрашений фігурами Апостолів. Кожна фігура Апостола зверху увінчується гладкою (без різьби) пілястровою капітеллю, а знизу – такої ж гладкої поверхні пілястром. Ці фігури Апостолів по чотирьох кутах церковці заміняють неіснуючі колонки. Пластична подача фігур Апостолів більш ескізна у порівнянні з фігурами східницького кивота. Та й різьби у декорі рибницького кивота застосовано менше, ніж у східницькому. Лише півциркульне завершення кожної сторони зрідка покриває накладне різьблення мотиву дрібного рокайлю. Загальний характер зовнішнього вигляду обох кивотів органічно співзвучний пластичному ладу відповідного іконостаса в кожній церкві – більш лаконічний різьблений декор рибницького і більш насичений східницького.

Готичний характер притаманний напрестольному кивоту церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1904 р.) з м. Стрия (Львівської обл.) у формі однокупольної церковці (рис. Б.4.8). Загальний готичний лад предмета підкреслюють шпильчастої форми фіали над колонками, що фланкують на кожному куті фігуру Євангеліста, видовжений уверх єдиний центральний купол, від якого у всі чотири боки відходять гребені стрімкого двоспадового даху, які утворюють з чотирьох боків каплички по готичному фасаду. Купол декорований виступами, які нагадують готичні нервюри. А верхня частина фронтону кожного з чотирьох фасадів декорована характерним зубчастим

готичним декором, лінія якого точно відтворює силует двоспадового даху, що покриває фасад.

Більш густо прикрашений різьбленням готичного характеру (на відміну від усіх попередніх) кивот у формі церковці із церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.). Опорецький кивот у плані – не форми квадрата чи рівностороннього хреста. Центральним є квадратний у плані об'єм, над яким велично звівся єдиний купол. Від цього центрального об'єму лише в обидва боки – східний і західний – простягнулись два крила, кожен покритий двоспадовим дахом. Центральний об'єм фланкують дві колінкуючі фігури Пристоячих у молитовних позах, обернені до глядача. За характером пластики обидві фігури виконані у західній католицькій традиції. У нижній основі кивота під кожною фігурою Пристоячого, поміж пілястровими виступами знаходиться ніша, декорована орнаментом накладного різьблення з мотиву дуже тонкого рокайлю, спарені елементи якого розташовані вертикально – розривом літери «С» назовні.

Подібним різьбленим орнаментом, але вже ажурним, декорований верх кивота – гребені обох двоспадових дашків, а також верхня частина дашка над фронтоном лицевого фасаду, обернутого до нави. Декор останнього ідентичний різьбі низки іконостасів та кіотів того періоду, зокрема в інтер'єрі Львівської церкви Св. Ап. Петра і Павла. Складається він із рокайлевого елемента, розташованого горизонтально і розривом літери «С» до низу. Всередині кожного такого елемента розташовані по два дрібніших вертикальних рокайлевих елементи, поєднаних поміж собою протилежними від розриву літери «С» боками.

Аналізуючи рокайлевий елемент опірецького кивота, можна провести паралелі з іншими декоративними елементами галицького сакрального різьблення середини та другої половини XIX ст., – це різноваріантний повтор одного і того самого елемента, розташованого горизонтально, вертикально, діагонально тощо. Як ми спостерігаємо, наприклад, у декорі іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1850 р.) з м. Дрогобича, де елементом

повтору є не есований рокайль, як у опірецькому кіоті, а закручений у рисунок латинської літери «S» тонкий мотив аканта. На жаль, опірецький напрестольний кивот з різьбленням іконостаса, кіотів та інших предметів облаштування інтер'єру церкви, у якій знаходиться, ансамблево практично нічим не пов'язаний.

Зразком еклектичної інтерпретації готичного та барокового стилів, є напрестольний кивот із церкви Введення Пресвятої Богородиці (1921 р.) с. Тарнівка (Сколівський район Львівської обл.) у формі церковці (рис.Б. 4.9). Готичність церковці підкреслюють гострокінцеві башти, які знаходяться над колонками, що фланкують на кожному з чотирьох кутів по одній традиційній постаті Євангеліста з книгою. Центральний об'єм кивота увінчаний видовженим куполом, розташованим на барабані із віконцями готичного сідловидного завершення.

Від кожного з чотирьох боків центрального об'єму відходить убік по одному, готично стрімкому, двоспадовому даху. Над кожним таким двоспадовим дахом розташовано готично видовжене уверх готичне шатро із зрізаним зверху пірамідальним завершенням. На зрізі розташований барабан, а над ним – невеличкий купол, який завершується зверху хрестом. Ось таке цікаве та оригінальне поєднання західних та східних архітектурних традицій.

Усі шість куполів кивота (два центральні – один над одним, чотири – бічні) декоровані різьбленням. Бічні куполи прикрашені хвилястими опуклими смугами, розташованими в діагональному напрямі, центральні – вертикальними ребристими смугами, які нагадують готичні нервюри. Шпильчасті завершення бічних башт, що над колонками, які фланкують скульптури Апостолів, декоровані смугами, розташованими горизонтальними кільцями: нижнє ширше, верхні поступово звужуються у міру звуження самого шпилю вверх. У нижній частині кивота, поміж пілястровими виступами, що під колонками, подібно як в опірецькому кивоті, є ніші. Тільки у тарнівському кивоті ці ніші декоровані не рокайлем, як в опірецькому, а смугою ромбовидного орнаменту, що нагадує нам

мотиви, запозичені з українського народного мистецтва. Цей орнамент виступає над фоном, подібно до смуг, які декорують куполи.

Другу групу першого типу становлять кивоти, декоровані без фігуративної пластики. До таких віднесемо, зокрема, подібний за поземним планом до тарнівського кивот у формі церковці із Сколівської церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1895 р.) – від центрального об'єму у чотири боки відходять гребені двоспадового даху. Однак, образ кивота сколівської церкви загалом не носить готичного характеру, як у багатьох попередніх (тарнівський, стрийський). Над центральним об'ємом височить барабан, перекритий звичайним церковним куполом, усі чотири кути кивота-церковці прикрашають по дві колонки зі звивистими стовбурами, декорованими рослинним мотивом, спірально обвинутим смугами. Останнє набуло значного поширення в еклектичному різьбленні кіотів Галичини др. пол. XIX – 30-х рр. XX ст.

Окрім колонок, різьблення прикрашає всі чотири боки кивота: з кожного боку вирізьблена чаша для причастя. На площині кожного неоготичного силуету фронтону, під дахом, розташований невеликий живописний образ форми неправильного овалу, фланкований різьбленим рокайлем розривом літери «С» до середини. Кивот із церкви Різдва Пресвятої Богородиці зі Сколе є значно простіший за конструкцією та різьбленим декором, аніж ті, що з фігуративною пластикою.

Подібний за поземним планом своєї основи, до сколівського напрестольний кивот із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) с. Лавочне (Сколівський район Львівської обл.). У ньому також центральний об'єм розташований на середохресті, від якого в усі чотири боки, у плані рівностороннього хреста, відходять бічні об'єми, покриті двоспадовими дахами. Напрестольний кивот із Лавочного густіше оздоблений різьбленням, аніж сколівський із церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Кожен фасад кивота фланкований колонками, декорованими досить товстою лінією

«шнуркового» мотиву. Нижня ж чверть колонки і підставка з гладкою і точеною поверхнею. Капітелі колонок теж різьблені під «іонічний ордер».

Фриз під нижньою лінією двоспадового даху декорований зубчастим орнаментом. Усі п'ять куполів покриті різьбленим орнаментом: центральний – крупним мотивом «ільчастого письма», бічні – мотивом «риб'ячої луски» (видовжені вертикально «дужки»). Самі ж стовпці-колони, на які спирається склепіння головного купола над центральним об'ємом, декоровані також «шнурковим» орнаментом.

Серед обстежених кивотів цієї групи – без фігуративної пластики – виділимо окремі, де основний акцент робився на декорі різьбленням колонок. Інші ж частини кивота найчастіше мали гладку поверхню. До таких віднесемо, зокрема, напрестольний кивот у церкві Пресвятої Трійці (1900 р.) с. Ільці (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Зазначимо, що самі об'єми з ілецького кивота значно простіші, аніж багато згаданих вище. Кивот вирішений у формі однокупольної церковці у плані – квадратної. Кожен із чотирьох кутів кивота декорує одна колонка витончених, видовжених пропорцій. Уся поверхня стовбура колонки декорована мотивом «шнуркового» орнаменту, а зверху, над різьбленою капітеллю, кожну колонку декорує точена фіала. Верхнє шпильчасте завершення кожної фіали вказує на ремінісценції готики.

Дещо узагальненим, але більш декоративно стилізованим, є декор кивота церкви Св. Ап. Петра і Павла (1840 р.) с. Красноїлля (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Хоча за принципом свого квадратного плану та зовнішнього вигляду, (у формі церковці), він багато чим подібний на ілецький. Однак у красноїлецькому важливе значення має ще й тональність площини. Так, колонки, які з усіх чотирьох боків фланкують кути кивота, світлого кольору (рис. Б.4.10). Силует стовбурів колонок нагадує «шнурковий» орнамент, хоча насправді тут цей мотив перейшов у хвилясту лінію самого стовбура. Верхнє завершення над колонками, у вигляді

триярусних точених фіал з гострими шпилями, ідентичне тим, які є в ілецькому кивоті.

Поверхні куполів в обох останньо згаданих кивотах – гладкі, золочені, гранчасті. У нижній основі обох кивотів, подібно до опірецького, чи тарнівського, знаходиться лінія декору із рифлених вертикальних насічок. Подібний за загальною структурою до ілецького та красноїльського кивотів, напрестольний кивот церкви Архистратига Михайла с. Новий Кропивник (Дрогобицький район Львівської обл., церква з 1695 р.), виконаний, очевидно, у ті часи, що й два вищезгадані. Сам же Новий Кропивник значно віддалений від Ільців чи Красноїлля. Таким чином, можна говорити про певні спільні ознаки по всій Галичині. Загалом же форми та різьблений декор новокропивницького та красноїлецького кивотів значно декоративніші, аніж ілецького.

Привертають до себе увагу поверхні куполів п’ятикупольного напрестольного кивота у формі церковці із церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868 р.) із с. Ялинкувате (Сколівський район Львівської обл.). За своїм характером силует, об’єм та поверхня цих куполів нагадують точені фіали над колонками згаданих ілецького, красноїльського та новокропивницького кіотів. Стовбури чотирьох колонок по кутах ялинкуватівського кивота, подібно до красноїлецького, на загальній золоченій поверхні кіота виділені світлим кольором, під слонову кістку, та декоровані, аналогічно колонкам намісного ярусу іконостаса цієї ж церкви, розмальованим орнаментом української вишивки синього кольору.

Характерною особливістю напрестольного кивота церкви Святої Параскевії (1815 р.) м. Дрогобича є низький купол на невисокому барабані, який нагадує куполи, поширені в архітектурі російського класицизму на межі XVIII та XIX ст. У другій половині XIX ст., з поширенням «неовізантійського» стилю, такі куполи знову стали популярними в архітектурі, зокрема в Галичині. Поширеність таких «неовізантійських»

куполів на межі XIX і XX ст. можемо помітити і в низці інших напрестольних кивотів у формі церковці.

Низький купол та високі півциркульні фронтони з усіх чотирьох боків характеризують як виконаний із наслідуванням неовізантійського стилю напрестольний кивот церкви Покрови Пресвятої Богородиці м. Івано-Франківська (Княгинин, поч. XX ст.). Він також вирішений у формі квадратної у плані однокупольної церковці. Вище фасаду, під куполом з кожного боку, бачимо смугу фриза із ажурної різьби з мотиву хреста, у центрі якого по обидва боки відходять стебла і листки рослин. Нижче фриза, на кутах кивота, знаходяться пілястрові виступи, декоровані різьбленими розетами, що сприймаються як ремінісценції ренесансного архітектурного декору.

Такі ж непропорційно великі півциркульні фронтони, у верхньому завершенні кожного із чотирьох фасадів, помічаємо й у напрестольному кивоті у формі церковці із собору Святого Михайла (1865 р.) м. Коломия (Івано-Франківська обл.). Великий купол, що завершує центральний об’єм, та маленькі, по одному над кожним із згаданих фронтонів – разом із барабанами, на яких вони розташувались, – вирішені з наслідуванням церков «нагірнянського» типу.

Цікавим є те, що півциркульного силуету фронтони напрестольних кивотів івано-франківської і коломийської церков прикрашені різьбленням. На першому у півколо вписана декоративно-стилізована пальмета, а над нею, повторюючи лінію зовнішнього сегмента фронтону, розташований тонкий фризовий поясок з невеликих квадратів. Декоративне вирішення пальмети та тонкий фризовий поясок – мотиви, поширені в іконостасній різьбі Галичини у кінці XIX – початку XX ст. У другому можна вбачати вплив українського стилю у сакральному мистецтві Галичини початку XX ст.

Однакові з усіх боків фронтони коломийського кивота прикрашені у центрі кожен – великою круглою розетою та рослинним мотивом. Обидва сюжети різьблені та позолочені, завдяки чому виразно виділяються на

світлому білому тлі фронтону. Також виразно читається під лінією верхнього сегмента, таким же чином золочений, тонкий фризовий поясок, який складається з дрібних елементів, тільки кожен більш заокругленої форми, а не прямокутної, як у фризовому пояску івано-франківського кивота.

Також просякнутий духом неовізантійського стилю і напрестольний кивот у формі церковці з церкви Святого Юрія (1908–1912 рр.) із смт Магерова (Жовківський район, Львівська обл.). Усі п’ять низьких куполів кивота золочені, гладкої поверхні. Світлий корпус циліндрічно видовжених форм під кожним куполом, що простяглися до основи кивота, теж прикрашений золоченою накладним різьбленням рослинного мотиву.

Дещо подібний за принципом побудови напрестольний кивот із церкви Св. Дмитрія Великомученика (1906 р.) із м. Івано-Франківська (Пасічне). Весь кивот – це зображення округлої видовженої циліндрічної форми, на якій сидить низький «візантійський» купол. Характерною особливістю двох останніх кіотів є те, що вони світлого кольору і боки прикрашені не живописними картинами, а золоченою накладним різьбленням: у магерівському з фасаду оберненим до нави – мотивом хреста, у івано-франківському – мотиву чаші, під якою намальований крилатий маскарон.

До третьої групи серед напрестольних кивотів першого типу – відносимо виконані у формі церковці, які не декоровані ні живописом, ні різьбленням чи профілюванням. Їх варто відзначити як майстерну столярну роботу. Типовими посеред таких є кивот на престолі церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів (Сколівський район, Львівська обл.). У плані – це розташована трьома об’ємами на одній осі дерев’яна трикупольна бойківська церква. Різьблення та профілювання цей кивот не декорує.

Окрім напрестольних кивотів у формі церковці, у XIX – поч. XX ст. були поширені й інші форми, які ми віднесли до другого типу. Кивоти другого типу найчастіше квадратні у плані, інколи – іншої конфігурації. Типовим серед другого типу є квадратний, за планом, кивот, який зберігається у приміщенні плебанії с. Лавочне (Сколівський район Львівської

обл.). По кутах його декорують пілястри, прикрашені профілюванням та різьбленням. У верхній частині пілястрові виступи завершуються капітелями, а у нижній частині – підставками. Капітелі та підставки не прикрашає жодна різьба. Верхня ж половина пілястра профільована глибоким вглибленням силуету, подібним на рокайль, розривом літери «С» назовні. Площину нижньої частини корпусу стовбура пілястрів декорує вертикально розташований великий різьблений акант (рис. Б.4.11). А ось декор чотирьох боків кивота декорований різьбленням, покритим позолотою. Фронтальний бік різьблено у центрі рельєфною церковною чашею в обрамленні арки із півциркульним завершенням. У верхніх кутах площину фланкують різьблені рокайлі, загальну позолоту різьблених деталей підтримують золочені смуги карнизів, які простягнулися через верхні частини усіх чотирьох боків.

Загалом лавочнянський кивот з плебанії нагадує кивот з бічного престолу церкви Св. Михайла монастиря отців студитів зі Львова. Тільки фронтальний бік кивота львівської михайлівської церкви прикрашений живописним образом благословляючого Ісуса Христа. У верхніх же кутах на місці, де у лавочнянському зображені есовані рокайлі, у львівському – вирізьблені фронтальні позиції голівки квітів з листками. Різьблені композиції з голівками квітів та есовано звивистими стеблами та листками прикрашають ще й бічні сторони львівського кивота. Загальний характер рисунка квіткового орнаменту сецесійно стилізований.

Цікавим за своєю архітектонікою є напрестольний кивот із церкви Святого Іоанна Богослова с. Довге (Теребовлянський район Тернопільської обл., церква з 1711 р.). У плані він також квадратний. Усі чотири кути кіота прикрашені есованими волютами форми, яка нагадує латинську літеру «S». Над і під кожною волютою знаходяться пілястрові виступи. Фронтальний фасад прикрашає рельєфний різьблений мотив із зображенням чаші в оригінальному обрамленні і завершенням у вигляді сідловидної готичної арки. У верхніх двох кутах площину фронтального фасаду фланкують, подібно до лавочнянського кіота, по одному рокайлевому елементу розривом

літери «С» до середини, прикрашеним у центрі цієї літери на боці, зворотньому від розриву, сецесійно стилізованою голівкою квітки.

Практично у всіх, попередно розглянутих напрестольних кивотах ІІ типу, вся накладне різьблення золочене і разом із золоченими смугами фризів і карнизів ефектно і виразно прочитується на світлому білому тлі кивота.

Серед кивотів другого типу ще рідше спостерігаємо інші форми, як оригінальний напрестольний кивот під різьбленим піднебесним на престолі церкви Св. Онуфрія у Львові (іконостас, престіл та напрестольний кивот датується початком ХХ ст.). Кивот, зрештою, як тетрапод, іконостас та й піднебесне – темного брунатного кольору, виконаний «під український стиль» початку ХХ ст..

Різьблена оздоба кивота виразна й проста. З кожного із чотирьох боків кивот прикрашений по одному великому живописному образу в аркоподібному обрамленні. Рамка образу декорована орнаментом, який нагадує іконостасне різьблення в українському стилі. Наприклад, ту, яка прикрашає у деяких місцях іконостас церкви Св. Миколи у Львові. Елементами цього низькорельєфного мотиву є кола, сполучені поміж собою есованою лінією та укладені у плетінку. У Львівській Святомиколаївській церкві цей мотив більш плоскорізьблений. Усі чотири зовнішні краї кожної сторони кивота оточені смугою різьбленого вертикально розташованого рокайлевого елемента.

Оригінальним, у порівнянні з низкою обстежених, є верхнє завершення цього кивота. На верху тільки що проаналізованого нами основного об’єму кивота, у плані – квадратного, розташована форма, яка нагадує зрізану піраміду. На ній розташований ще один об’єм, який нагадує видовжену цибулясту барокову церковну баню. Баня суцільно покрита різьбленим орнаментом, переважно рослинного мотиву, у нижній частині, зокрема, подібним на акант. Верх цієї форми накриває горизонтальна підставка, на якій розташоване зображення головного убору духовенства – митри.

Серед усіх елементів обладнання церковного інтер'єру, напрестольні кивоти відносяться до таких, які найвиразніше наслідують архітектуру церковного будівництва, у тому числі різні неостилі. До найпоширеніших, серед них належить неоготика (напрестольні кивоти церкви Успіння Пресвятої Богородиці із м. Стрия, Воздвиження Чесного Хреста з Опорця та ін.), неовізантійський стиль (із церкви Св. Юрія з Магерова та ін.). Та чи не найчастіше можна зустріти наслідування у формах таких напрестольних кивотів так званого «нагірнянського» стилю (із церкви Св. Ап. Петра і Павла у Східниці та ін.). Зрозуміло, що кожне таке наслідування – це окремий погляд кожного з авторів. Тобто саме наслідування, наприклад, неоготики, неовізантійських чи інших стилів не обов'язково означало зовсім точне відтворення цього неостилю у формах напрестольного кивота відповідного церковній архітектурі, а творчу інтерпретацію, в основі якої лежав той чи інший історичний стиль.

Характерними особивостями напрестольних кивотів першого типу є декорування, їх у більшості випадків з усіх чотирьох кутів округлими колонками, покритими різьбленням чи лише точених, або пілястрами з різьбленою чи зовсім гладкою поверхнею. До цього декору інколи додаються ще й фігури біблійних персонажів (Євангелісти, Пристоячі та ін.). Інколи такі колонки чи фігурки розташовувались не на кутах, а зовсім обабіч, окремо від основних об'ємів (наприклад, напрестольний кивот із церкви Воздвиження Чесного Хреста з Опорця).

Особливістю декорування колонок кивотів другого типу є різьблені та профільовані пілястри з усіх чотирьох боків основного об'єму (кивот з приміщення плебанії Лавочного, з бічного престолу церкви Св. Михайла монастиря отців Студитів зі Львова та ін.).

У кінці XIX – поч. XX ст. подібно до декору іконостасів, церковних образів та кіотів у виготовлених напрестольних кивотах можна окремо виділити ті, які відносяться до другого напряму, тобто такі, що були виготовлені із виразним впливом орнаментально-композиційних систем

традиційного народного мистецтва. Переважну більшість з них можна віднести також до першого типу, тобто виконаних у формі невеличкої церковці.

Серед таких виділяється напрестольний кивот церкви Св. Миколи з м. Бережани (Тернопільська обл., церква з XV ст., перероблена у 1691 р.). У плані кивот являє собою квадрат, який утворює кубічний об'єм з аркоподібною нішою з боку фронтального фасаду. У цій ніші зображено поліхромований дерев'яний рельєф погруддя Ісуса Христа, який сидить за столом і причащає.

Ніша арки обрамлена різьбленим орнаментом, який нагадує український середньовічний художній метал. В основі сюжету цього орнаменту лежать опуклі кола, які ритмічною лінією чергуються з мотивом стилізованого трилисника. Останній мотив за лінійно-графічним трактуванням більш наближений до сецесійної подачі рослинного сюжету початку XX ст.

Дещо подібний орнамент із прямої лінії кругів, розташованих кожен у півколі, а не поміж елементами трилисників, декорує фриз над невисокими колонками, які фланкують, по дві з кожного боку, різьблений рельєф Ісуса Христа в ніші. Такий же орнамент декорує лінією фризу у верхній частині головного об'єму кивота, а над ним – знайома нам із декору іконостасів Галичини кін. XIX – поч. XX ст. лінія дрібних зубців-трикутників.

Можна провести й інші паралелі з іконостасним різьбленням в Галичині. Це – декор плоскорізьбою колонок, які фланкують рельєф Ісуса Христа в ніші (плоскорізьба з мотиву ромба з колом усередині на стовбурі та волютоподібні завитки на капітелях). Подібно декоровані колонки намісного ярусу іконостаса іншої бережанської церкви – Пресвятої Трійці (1901 р.). Деталі ж різьблення іконостаса Святотроєцької церкви пророблені більш ретельно, а напрестольного кивота церкви Св. Миколи – більш ескізно та узагальнено.

Помітніший вплив українського народного мистецтва у декорі різьбленням напрестольного кивота церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1929 р.) з м. Борислава (Львівська обл.). Кивот виготовлений у формі однокупольної церковці, квадратної у плані. Купол кивота розташований не на традиційному барабані, а на двох гранчастих восьмериках із заломами поміж ними.

Усі чотири фасади фланковані традиційними колонками удекорованих так званим «шнурковим» орнаментом. На кожному фасаді розташовано по одному живописному образу із зображеннями традиційних євангельських сюжетів. Стилізована декоративна манера цих картин гармонійно перегукується з вітражами, виконаними Петром Холодним, які декорують вікна святилища храму.

Зверху над кожним із цих образів розташований низькорельєфний різьблений мотив голівок квітів, грон винограду, листків та стебел рослин. У стилізації цього мотиву помітний вплив як розпису, взятого з народного мистецтва, так і декоративної української графіки початку ХХ ст. У аналогічній манері подані і різьблені грона та листя винограду, що прикрашають підставки під колонками, як і кожен бік нижнього восьмерика під заломом. Верхній восьмерик декорований смугою різьблених трикутників, яка єдиною лінією проходить через усі його грані. Таким чином, у цьому кивоті спостерігаємо гармонійне поєднання поміж собою елементів стилізованої рослинної та геометричного різьблення.

До класичних зразків домінування українського стилю в художньому оформленні різьбленням, насамперед, відноситься напрестольний кивот церкви Св. Миколи (м. Львів, поч. ХХ ст.). За планом основи це кивот у формі церковці, квадратної у плані основного об’єму. У центрі кожного з чотирьох фасадів розташований в аркоподібному обрамленні рельєф на релігійну тему, по кутах фасадну площину кожного боку фланкують пілястри, декоровані колами, подібно до тих, що на пілястрових підставках під колонками намісного ярусу в іконостасі цієї ж церкви. У цих колах

розташовані різьблені композиції більш декоративно-площинно вирішені, ніж рельєфи в аркоподібному обрамленні. Композиції ці присвячені здебільшого релігійній символіці і зображають то рівносторонній хрест (подібно до пілястрових виступів під намісним ярусом іконостаса із цієї ж церкви), то рибу, то хліб (маємо на увазі християнські символи).

Подібно стилізовані під українську декоративну графіку, як у творах Григорія Нарбута на початку ХХ ст., різьблені зображення, що декорують деякі кіоти цієї ж церкви (наприклад, кіоти з образами «Богоматір з Дитиною», «Святий Микола»). Отже, можна говорити про ансамблевість низки предметів церковного вжитку в інтер'єрі церкви Святого Миколи у Львові та застосування у їхньому декорі елементів українського народного мистецтва (іконостас, напрестольний кивот, низка кіотів, які знаходяться у найбільш видимих місцях – північний та південний бік трансепта тощо).

На початку ХХ ст. було створено низку напрестольних кивотів специфічної конструкції в українському стилі. Типовим серед таких є напрестольний кивот церкви Архистратига Михаїла з м. Яремче (Дора, Івано-Франківської обл., церква XVII ст.). Цей напрестольний кивот створений, очевидно, на початку ХХ ст., повністю темного брунатного кольору. Та й форма його цілком специфічна. На головний об'єм, у плані основи – квадратний, в якому традиційно зберігається (за дверцятами) пресвята Євхаристія, зверху накладається такого ж темного кольору півциркульна арка, яка трохи ширша за основний об'єм і спирається на круглі колонки – по три з кожного боку. Лінія нижнього сегмента арки декорована мотивом, який складається з двох рядів дрібних опуклих кружечків.

У середину цієї арки вписані три живописні образи, виконані у декоративному стилі живопису українського модерну. Центральний образ із фронтально розташованим образом Ісуса Христа, два бічних – з пристоячими, зображеними у профіль, колінкуючими Ангелами. Усі постаті зображені лише до пояса. Вертикальний ритм колонок вдало підтримує

також вертикально розташований досить крупномасштабний ялинковий орнамент, який фланкує образ із зображенням Ісуса Христа.

Насиченість різьбленим декором кивота доповнюють фризові пояски над колонками, на які внизу спирається згадана циркульна арка. Нижній такий поясок прикрашений декоративними голівками восьмипелюсткових квіток, які гармонійно співзвучні із кружечками. Останні помітні у багатьох місцях декоративної оздоби кивота.

Декор різьбленням напрестольного кивота із церкви Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора) (рис. Б.4.12) нагадує декор іконостаса церкви Пресвятої Трійці м. Дрогобича чи церкви Покрови Пресвятої Богородиці з Івано-Франківська (Княгинин) і зовсім не створює ансаблю з еклектичним іконостасом чи кіотами церкви, у якій знаходиться. Отже, елементи українського стилю у декорі напрестольних кивотів поруч з еклектичним наслідуванням історичних стилів зустрічаємо у різних місцевостях Галичини – і Дрогобич, і Івано-Франківськ, і Яремче (Дора).

У другій пол. XIX – поч. XX ст. було створено низку напрестольних кивотів, у декорі яких більш виразно проступають елементи традиційного гуцульського та бойківського різьблення у поєднанні з поліхромією. До типових серед таких віднесемо напрестольний кивот церкви Благовіщення (1886 р.) зі Стрия (на Ланах, Львівська обл.). Цей кивот виготовлений у формі, яка наслідує гуцульську церкву, – рівносторонній хрест у плані. Усі п’ять цибулястих бань по-бароковому видовжені уверх. Різьблений декор бань і двоспадового даху «зубчиками» надає виробу своєрідного ефекту. Це все доповнено вертикальними і горизонтальними смугами геометричного орнаменту, здебільшого чорного і коричневого кольорів. В основі цих орнаментів лежать, насамперед, комбінації різних ромбів, у які періодично вплітається мотив кола, удекорованого всередині меншими колами. На чільному фасаді такий декор обрамляє традиційний сюжет живописного образу Христа Благословляючого.

Подібно вирішений напрестолльний кивот із церкви Св. Ап. Петра і Павла (1930 р.) с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.). Він являє собою у плані квадратний об'єм із додатковими двома бічними – з північного і південного боків. Уся поверхня бічних стінок кивота декорована (досить рідко) геометричним поліхромованим різьбленим орнаментом. Мотиви цього поліхромованого декору – коло, квадрат, ромб – нагадують такі, як на гуцульських килимах та дерев'яних побутових виробах.

Характер орнаменту ворохтянського кивота нагадує вищезгаданий стрийський (на Ланах). Різні тільки варіанти комбінацій тих самих геометричних елементів. Цікавою особливістю ворохтянського кивота є те, що на ньому з тильного фасаду вирізьблений напис: «Різбяр Никола Девдюк в Косовъ на Покутю. 10.VII.1930». Таким чином, задяки підпису можна встановити рідкісний для різьблення факт точного встановлення авторства і дати виготовлення виробу.

Типово гуцульським є барвисто поліхромований напрестольний кивот із церкви Святого Іоанна Богослова із с. Луг побіля смт Делятина[30] (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) роботи Василя Турчиняка (рис. Б.4.13). Кивот, разом із підставкою, квадратний у плані і складається з одного об'єму. Зовнішній вигляд виробу – плід прекрасної фантазії його творця. Перед нами постає казкової краси і барви кивот у формі церковці з декількома десятками куполів різних силуетів. Є навіть два верхніх завершення у формі готичної гострошпильчастої форми, як у римо-католицькому храмі. Окрім поліхромії, поверхні куполів удекоровані плоскорізбленням різних мотивів – ромбів, риб'ячої луски, трикутників-зубців тощо.

Варіанти більшості хрестів та куполів повторюються лише за симетрією з іншого боку кивота (на північному та південному боці). У центрі

---

[30] На сьогодні кивот знаходиться в делятинській церкві Різдва Пресвятої Богородиці (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.)

чільного фасаду – ніша аркоподібного силуету. У ніші – прикраса у вигляді завершення церковного купола, який традиційно увінчує хрест. У центрі хреста розташований овальної форми живописний образ із зображенням Ісуса Христа, що благословляє. Півциркульне завершення цієї ніші декороване ажурним різьбленим мотивом, який нагадує завершення готичного вікна. Так само може асоціюватися із готикою півциркульна лінія силуету верхнього завершення цього порталу – гострі зубці зі шпилями. Враження готики навіває, окрім надмірно видовжених форм барабанів та куполів, на них розташованих, ще й загальний подрібнений, стрімко направлений уверх ритм усієї композиції церковці. Народне розуміння експресії цієї готики підкреслює яскрава палітра барв поліхромії – відкриті жовті, оранжеві, червоні, чорні кольори доповнені більш ніжними зеленими й блакитними відтінками.

Цікавим акцентом є різьблений і фарбований синім кольором рівносторонній хрест у колі, який декорує підставку, на якій розташований кивот. Такий хрест дуже нагадує подібні, тільки неполіхромовані хрести, які прикрашають у нижній та верхній частинах намісний ярус церкви Св. Ап. Петра і Павла із с. Ворохти. Отаннє підтверджує думку про можливе авторство цього кивота Василя Турчинюка.

Також помітна народна інтерпретація неоготики у напрестольному кивоті із церкви Св. Юрія (1920 р.) с. Дуліби (Стрийського району Львівської обл.) авторства Василя Турчинюка (1864–1939 рр.). Кивот виконаний також у формі церковці з центральним об’ємом у плані квадрата. Прикрашають цей об’єм зверху та з боків велика кількість різних за об’ємом та різьбленим декором куполів. На відміну від лугівського, дулібський кивот зовсім не прикрашений поліхромією (рис. Б.4.14).

Майстерність, з якою виготовлено цей кивот, – досконала. На маківках куполів немає двох однакових хрестів – усі за формою та декором різні. Аналогічно можна охарактеризувати і декор плоскорізьбою куполів та корпусу кивота. Помітні традиційні мотиви гуцульської різьби по дереву – то

рисунок «ільчастого письма», то «драбинки», то «огірочків» тощо. Висока майстерність виконання підкреслена ще й тонким ажуром високих вікон. З фронтального боку кивот прикрашає різьблений сюжет Ісуса Христа, виконаний у традиціях різьби Василя Турчинюка: із плоскорізьбленим фоном, переливи форми якого ніби замінюють полиск живописної фарби, яка тут відсутня, подібно до декору кіотів із різьбленими сюжетами Св. Костянтина та Св. Олени (?) із церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг.

Багатство форм кивота підкреслено ще й розмаїттям наслідуваних історичних стилів. Так, поміж здебільшо готичної форми у центральній частині фронтального боку, помічаємо вкраплення купола барокового силуету. Різьблені мотиви та цікавий силует ефектно сприймаються при відповідному освітленні (коли вірні бачать престол здалеку, з нави, при відчинених навстіж царських вратах). Кивоти, декоровані з наслідуванням гуцульського народного різьблення, знаходяться в інтер'єрах багатьох інших церков у Галичині кін. XIX – поч. XX ст., наприклад, на бічних престолах собору Св. Михайла з Коломиї чи церкви Пресвятої Трійці з Яремча (Микуличин) та ін.

Отже, серед напрестольних кивотів галицьких церков XIX – поч. XX ст., окрім тих, що вирішені з еклектичним наслідуванням історичних стилів, є значна кількість виконано із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. Діапазон такого впливу великий. Це наслідування мотивів, запозичених із давньоруського чи українського середньовічного металу, із зразків книгодруків українського бароко (напрестольний кивот церкви Св. Миколи з Бережан та ін.), окрім того ще й української книжкової та декоративної графіки поч. XX ст. (напрестольні кивоти церкви Св. Миколи зі Львова, напрестольний кивот церкви Успення Пресвятої Богородиці з м. Бориславa та ін.), бойківської чи гуцульської народної різьби (напрестольні кивоти церкви Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора), церкви Св. Іоанна Хрестителя із с. Луг та ін.).

Це барвисте розмаїття форм і різьбленого декору створює неповторну красу кіотів та напрестольних кивотів як особливого мистецько-релігійного явища, художньо-естетичного феномену органічного складового інтер'єрів церков Галичини.

4.2. Функціональні площини та доповнюючі предмети богослужбового призначення у формуванні національно-культурних особливостей літургійного середовища українців Галичини

Функціональні площини для богослужбового вжитку можемо віднести до таких, які в більшості випадків оздоблювались профілюванням чи різьбленням. Функція цієї типологічної групи предметів у релігійному культі, значення у формуванні національної свідомості та культури і надає їм як певної форми, так і декоративних особливостей. До найбільш поширених у церковному інтер'єрі функціональних площин для богослужбового вжитку віднесемо: престоли, тетраподи, аналої. Назву цієї типологічної групи предметів запозичено нами із загальноприйнятої термінології з дизайну меблів [50, с. 11; 135, с. 159-181].

Престіл (або Свята Трапеза) – це чотирикутний рівнобічний стіл [306, с. 25]. Престоли, як і напрестольні кивоти, у більшості випадків оздоблені з усіх чотирьох боків. Хоч у багатьох серед обстежених можна виділити такі престоли, у яких більш інтенсивно декорований чільний бік (той, що обернутий до нави). Особливо це помітно у прикрасах тих престолів, які, окрім оздоби різьбленням, декоровані ще й живописними образами із сюжетами, що, як правило, ілюструють Євангеліє. У таких престолів чільний бік прикрашений здебільшого живописним зображенням теми «Тайної вечері». Цікаво те, що цей живописний образ по периметру переважно вписаний у якусь виразну, здебільшого простu, геометричну фігуру – чи то ромб, чи овал, чи прямокутник. Завдяки цьому він здалеку виразно сприймається.

Яскравим прикладом цього може служити престіл з церкви Святого Юрія (1908–1912 рр. із смт Магерів (Жовківський район Львівської обл.). Живописний образ «Тайна вечеря», що декорує чільний бік, розташований в обрамленні, контур якого нагадує ромб. Кожен кут лицевого боку прикрашений композицією, виконаною технікою накладного золоченого різьблення з мотивів аканта і трилисника, яка за зовнішнім силуетом вписується у трикутник. Це ефектно виглядає на світлому тлі поверхні престолу.

Також у ромбі розташовані живописні композиції, які прикрашають усі чотири боки престолу церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича (Львівська обл., поч. ХХ ст.). Подібно магерівському, живописна композиція оточена по кутах площини накладним різьбленням з мотиву аканта. На відміну від магерівського, різьблення дрогобицького престолу світлого тону, яке виразно прочитується на темному тлі поверхні. Останнє робить загальну тональність престолу композиційно єдиною з темного тону іконостасною стіною та більшістю предметів облаштування інтер'єру храму. Водночас живописні композиції через темне тло престолу не читаються так виразно, як на поверхні магерівського престолу.

Декор престолу церкви Святого Іоанна Златоуста (1802 р.) із с. Поляна (Миколаївський район Львівської обл.) подібний за рисунком композиції на різьблений декор престолів у дрогобицькій Святотроєцькій та магерівській Святоюрській церквах. Живописний образ у ромбі оточує по кутах накладне різьблення, площина якого за зовнішнім силуетом вписується у трикутник. Рисунок цього різьблення – це мотив аканта, окремі кінці якого закручуються у волюти. Вертикальні краї кожного боку престолу фланковані імітованими пілястрами, яких реально в об'ємі не існує, їхній контур лише обведений лінією. Всередині цю площину декорує сюжет накладного різьблення з мотиву есованого стебла, від якого відходять убік листочки. Подібний мотив декорує низку кіотів та іконостасів Галичини (наприклад, у різних пропорційних та масштабних версіях складових елементів поміж собою у

декорі іконостаса та окремих кіотів Дрогобицької церкви Різдва Пресвятої Богородиці та ін.).Темно-золочене накладне різьблення престолу полянської церкви поруч з живописною картиною темного тону виразно і ефектно читається на світлому білому тлі престолу.

Низка престолів декорована живописними образами за лінією зовнішнього силуету не у формі ромба, а у вигляді прямокутника. Типовим у цьому плані, разом із введенням різьбленого декору, є престол церкви Благовіщення (1886 р.) зі Стрия (на Ланах). На чільному боці знаходиться, у горизонтальному прямокутнику, образ «Тайна вечеря» в оточенні різьбленого мотиву пластичного виноградного чи акантового листка, який виразно сприймається на відстані (рис. Б.4.15). У верхніх та нижніх краях цей бік престолу прикрашають по одній горизонтальній лінії різьбленого фризового пояска. Зверху – з орнаментом переплетіння аканта та рокайлю, а внизу – кола і листка гострокутного завершення. Останнє дечим асоціюється з орнаментом іконостасів, виконаних під впливом українського стилю. Хоч різьблений декор, виконаний в українському стилі, як правило, більш площинний, аніж у випадку стрийського престолу.

Водночас в інтер'єрах церков обстежено низку престолів, де декору різьбою взагалі немає, або він зведений до мінімуму. Класичним прикладом цього є престіл із церкви Архангела Михайла с. Новий Кропивник (Дрогобицький район Львівської обл., церква з 1695 р.). Усі чотири боки престолу прикрашають живописні образи з Євангельськими сюжетами. Кожен кут поміж боками за вертикаллю декорують фризові різьблені смуги з мотиву дрібних, різної величини кіл. Престіл церкви Св. Параскевії (1815 р.) з м. Дрогобича (Львівської обл.) також лаконічно декорований по кутах поміж боків золоченою накладною різьбою у вигляді смуги з переплетених мотивів стебла рослини з листочками і рокайлів.

Окрім цього, різьбленням декорована рама, яка за периметром декорує живописний образ «Тайна вечеря», що знаходиться на лицевому боці престолу. Мотив цього невисокого за рельєфом різьблення – рокайлі розривом літери «С» назовні, елементи якого розташовані вертикальним

пояском: один елемент під другим. Цікаво декоровані боки престолу церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1904 р.) з м. Стрий. З кожного боку навколо живописного образу з євангельських сюжетів різьблений золочений мотив аканта створює овал. Також горизонтально розташованим овалом оточує золочене різьблене обрамлення живописний образ «Тайна вечеря» у декорі лицевого боку престолу собору Святого Михайла (1865 р.) з м. Коломия (Івано-Франківська обл.). Тільки тут рисунок різьбленого декору зображає не акант, а більш традиційний для християнського мистецтва мотив лози та плодів винограду. Жодне різьблення не декорує натомість престіл церкви Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківськ (Княгинин, поч. XX ст.), а лише фризові рами живописних образів з євангельськими сюжетами.

Водночас у церквах Галичини були встановлені престоли, у декорі яких ключову роль відігравало різьблення, а живописні образи – відсутні. У плані тонального вирішення престоли, які декоровані лише різьбленням, як правило, прикрашені трьома способами: 1) темне тло покриває світлого тону золочене або незолочене накладне різьблення; 2) світле тло покриває темного тону накладне різьблення. Найчастіше таке різьблення золочене. Однак (завдяки світлому, як правило, білому, кольору слонової кістки чи подібному тлі), виглядає як декор темного тону; 3) однакове, як правило, темного кольору вирішення фону і різьблення. Зауважимо, що різьблення у такому тональному способі вирішення буває як високорельєфне, так і низькорельєвне.

На аналогічні групи можна поділити і престоли, декоровані поруч із різьбленням, ще й живописними образами, хоч живописні картини можуть в окремих випадках і не поєднуватися тоном із різьболенням. Так, у розглянутому престолі церкви Св. Юрія з смт Магерова живописна картина «Тайна вечеря», на якій домінує темне тло, виразно читається композиційно у поєднанні із золоченим різьбленням, яке декорує престіл, і сприймається темним тоном з картиною на світлому тлі боків престолу. У той же час, у

декорі престолу церкви Пресвятої Трійці з Дрогобича темне тло картини із сюжетом «Тайної вечері» невиразно читається на темному тлі престолу. Отже, у магерівському, завдяки темному тону, живопис ансамблево із різьбленням читається більш виразно, а в дрогобицькому Святотроєцькому – менш виразно.

До престолів першого типу, серед декорованих лише різьбленням, відноситься престіл із церкви Святого Дмитрія Великомученика (1906 р.) з м. Івано-Франківська (Пасічне) та церкви Преображення Господнього (1897 р.) с. Хоросно (Пустомитівський район Львівської обл.). У першому випадку престіл – не традиційного квадратного плану, – а витягнутого в ширину прямокутника, подібно до тетрапода. Престіл декорований золоченим накладним різьбленням, яке ефектно прочитується на темному брунатному тлі. У центрі лицевого боку зображено рівнокінцевий хрест, фланкований обабіч вертикальними смугами з мотиву стилізованого стебла з листками, яке внизу волютоподібно закручується і завершується акантом.

У церкві Преображення Господнього (1897 р.) с. Хоросно (Пустомитівського р-ну Львівської обл.) темне тло престолу декороване світлого тону накладним різьбленням. У центрі лицевого боку також зображений рівнокінцевий хрест у колі. Периметр кола укладений різьбою з мотиву тонкого стебла з листочками. Кожен бік престолу обрамлений тонкою прямолінійною обводкою опуклих прямокутників, а ззовні – ще одним – із таких самих, тільки крупніших елементів. Такий самий елемент декорує за периметром ще й імітовані лінією контуру пілястри, яких реально в об’ємі не існує, що фланкують кожен бік престолу.

До другого типу престолів, серед удекорованих лише різьбленням, віднесемо престіл авторства Михайла Маційовського (1911–1987 рр.) із церкви Св. Іоанна Хрестителя (1940 р.) с. Гладишів (Горлицький повіт, Лемківщина, сьогодні Малопольське воєводство, територія республіки Польща, у міжвоєнний період XX ст. церква була іменована як Вознесіння Господа І. Х.) (рис. Б.4.16). У центрі лицевого боку престолу – у горизонтальному

прямокутнику – типові елементи християнської символіки – косо похилені, розташовані поміж собою навхрест лаворва гілка та хрест із заквітчаним стеблом рослини[31]. Поміж ними, у центрі, зображена розкрита книга з грецькими літерами «Альфа» і «Омега»[32]. Лицевий бік престолу фланкують такі ж світлі, як і решта площини престолу, пілястри, удекоровані традиційним орнаментом есовано звивистого листка аканта, типового для періоду еклектики у різьбленому декорі іконостасів та іншого церковного облаштування, наприклад, у дрогобицькій церкві Різдва Пресвятої Богородиці. Золочений декор ефектно і тонально, як темний, читається на світлому тлі престолу.

До третього типу відноситься престіл церкви Святого Онуфрія зі Львова (початок ХХ ст.). Цей виріб, на відміну від церковних традицій, – не форми рівнобічного, а видовженого прямокутного столу (рис. Б.4.17). З лицевого боку престіл декорований традиційним рівнокінцевим хрестом. На кожному кінці хрест декорує розета-квітка. Такий декор кінців хреста поширений у народному мистецтві, як, наприклад, процесійний хрест із церкви Св. Іоанна Богослова із с. Луг (знаходиться у церкві Покрови Пресвятої Богородиці у смт Делятин Надвірнянського району Івано-Франківської обл.). Тільки лугівський декорований плоскорізьбою із

---

[31] Мотив якоря і хреста розташованих поміж собою навхрест, як і окремо якоря, на початку ХХ ст. став дуже популярним у галицькій меморіальній нацвинтарній різьбі (наприклад, якір з розкритою книгою на нагробнику Пелагеї Каменської с. Красів Миколаївського району Львівської обл. 1928 р.; якір на хресті – гробовець Садовських у м. Стрий Львівської обл., 40-ві рр. ХХ ст. та нагробник Кароля Арвата на міському цвинтарі у Дрогобичі із 1912 р. та низка інших нагробних пам'ятників Галичини того часу.

[32] Зображення розкритої книги з грецькими літерами «Альфа» і «Омега» (перша і остання літери грецького алфавіту). Це – поширений атрибут ікон із зображенням Христа-Пантократора, що ілюструє слова Ісуса Христа у книзі Об'явлення Св. Іоанна Богослова: «Я Альфа й Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець» [8, Об. 22.13].

введенням такої популярної на Гуцульщині поліхромії. Розети ж, які декорують кінці хреста на святоонуфріївському престолі, виконані рельєфним різьбленням, оскільки темний брунатний колір надає своєї специфіки предметам, і вони не декоровані поліхромією.

Декорування кінців хреста квітками-розетами характерно і для багатьох творів нацвинтарного різьблення в камені. Як, наприклад, для низки Розп'ять, витесаних у Бруснянському осередку на Любачівщині (надгробник початку XX ст. Григорія Леуса у смт Магерові Жовківського району Львівської обл.) та низка інших [172, с. 53–64]. Хрест на чільному боці престолу оточують рельєфні зображення волютоподібних завитків. Ближче до вертикальних країв чільного боку престолу можна помітити традиції рококо. У верхній частині горизонтально розташований рокайлевий елемент розривом літери «С» вверх, а нижче – рококова трельяжна решітка із колами на перехрестях. Такі кола можуть асоціюватись із розетами. Подібні решітки з розетами на перехрестях зустрічаємо, наприклад, у декорі царських врат церкви Різдва Хрестового з Тернополя та деяких інших, створених в епоху історичного рококо у другій половині XVIII ст. Кути престолу декоровані вертикально видовженими листками, які частково втратили свою рослинну подібність, що характерно власне для рококо. Середню лінію листка за вертикаллю прикрашає мотив дрібних кіл.

Подібна ж смуга дрібних кіл прикрашає лицевий бік престолу у верхній та нижній частинах. Такий мотив можна асоціювати з українським середньовічним карбуванням по металу. Зрештою, і у наступні століття, одразу після середньовіччя, вплив карбування по металу помічаємо, наприклад, у різьбленні царських врат. Як вважає О. Тищенко, основною причиною такого впливу середньовічного металу було те, що у XV ст. дерев'яні царські врата були нововведенням і вони повторювали орнамент, притаманнпй металу [304, с. 23]. А у різьбленому декорі царських врат XVI ст. із Плав'є на Львівщині бачимо орнамент з такого ж елемента –

дрібних кіл, який декорує і попередньо аналізований престіл [304, с. 19]. Отже, такі тенденції проходили ще у XVI ст.

Зрештою, відродження впливу середньовічного художнього металу у кінці XIX – початку XX ст. помітно у декоративному оформленні предметів інтер'єру багатьох інших церков, а не тільки онуфріївської у Львові. Згадаймо, різьбярський декор у верхній частині іконостаса церкви Св. Миколи с. Демня Миколаївського р-ну Львівської обл. (іконостас церкви з 1896 р. роботи різьбяра Ключевського).

Серед престолів третього типу варто виділити один, оздоблений різьбленням під впливом українського стилю. Це – престіл церкви Святого Миколи зі Львова (поч. XX ст., рис. Б.4.18). У центрі чільного боку престолу бачимо аркоподібну нішу, в якій зображені, знайомі з гладишевського престолу, невисокого рельєфу хрест та якір перехрещені поміж собою, обведені декоративно стилізованим стеблом та листками рослини. Кожен бік престолу фланкований невисоко виступаючими пілястрами, декорованими плоскорізьбою аналогічної манери різьблення, як на окремих елементах іконостаса цієї церкви, наприклад, пілястри під колонками намісного ярусу.

Основу рисунка орнаменту, який декорує ці пілястри, є плетінкоподібна лінія стебла з декоративними листочками, що обвиває кола, в яких розташовані стилізовані зображення хреста, лілеї та грон винограду. Плоскорізьблення нагадує штрихи різця гуцульського чи бойківського народного різьблення. Такою ж манерою плоскорізьблення, але більш дрібнішою лінією плетінкового мотиву, яка утворює кола з «воловими очками», декоровані бічні площини (товщина) тих пілястрів. Останнє теж нагадує декор різьбою окремих елементів іконостаса з цієї самої церкви, наприклад, вертикальних та горизонтальних планок царських врат. Тільки в рисунка декору останніх у кожному колі зображено хрест, а не «волове очко». Отже, різьблений декор престолу, як і напрестольного кивота церкви, тісно взаємопов'язані з іконостасом та низкою кіотів, які знаходяться у цьому

ж інтер'єрі і декоровані із виразним впливом орнаментально-композиційної системи традиційного народного мистецтва.

Таким чином, різьблене оформлення церковних престолів було розмаїте, сповнене глибокої сакральної символіки. На ньому відбилися і традиційні різьблені мотиви декору іконостасів та кіотів (мотиви виноградного листка, лози і плодів, аканта, рокайлю тощо), виконані в манері наслідування історичних стилів чи народної плоскорізьби зі стилізацією під українську декоративну графіку поч. XX ст. та орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва із застосуванням геометричних мотивів. Останні у народному мистецтві були найпоширеніші в гуцульському різьбленні. Трапляються сюжети, аналогічні тим, що притаманні галицькому меморіальному різьбленню в камені (зображення якоря, хреста, розкритої книги з літерами «Альфа» та «Омега» тощо).

Художня оздоба *тетраподів* інколи перегукується з оформленням престолів. Тетраподи, на відміну від престолів, здебільшого не квадратної форми у плані, а видовженого горизонтально прямокутника. За зовнішньою формою тетраподи поділяємо на два типи: 1) брусково-рамної конструкції (у формі стола); 2) щитової конструкції (без ніжок). У тональному співвідношенні різьблення і тло тетрапода, як і в декорі престолів, поділяємо відповідно на три аналогічні групи. У першій групі типово еклектичними можемо назвати тетраподи із церков Різдва Пресвятої Богородиці із с. Лавочне (1907 р., рис. Б.4.19) чи Введення Пресвятої Богородиці с. Тарнівка (1921 р.) (обидва села – Сколівського району Львівської обл.). Обидва тетраподи відносимо до першого типу – вони брусково-рамної конструкції. Загальна конструктивна схема і спосіб заповнення площини різьбленим декором обох тетраподів – аналогічний. Темне тло тетрапода удекороване різьбленням світлого кольору.

Характерною особливістю цих двох тетраподів є точені ніжки з перехватами, а також напівциркульний сегмент, яким виступає нижня лінія кожного боку тетрапода. Така лінія сегмента лавочнянського тетрапода

декорована смугою декоративного трилисника з колами в середині. Цікаво декоровані верхні частини кожного з боків тетраподів. У лавочнянському тетраподі це стилізований мотив звивистого листка із волютоподібними завершеннями кінців. У тарнівському кіоті цей листок виразніше подібний на акант. Кути обох тетраподів у верхній частині декоровані різьбленням мотиву прямолінійного листка. У тарнівському кіоті цей мотив за рисунком більш площинно стилізований, а у лавочнянському – листки об'ємніші.

Своєрідно потрактований декор тетрапода церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича (Львівська обл., поч. XX ст.), який відноситься до декору тетраподів першої групи, коли темне тло декорує світлого тону накладна різьба. У центрі чільного боку тетрапода, оберненого до нави, розташована у колі шрифтова монограма Ісуса Христа «ІС ⍰ ХС», фланкована декоративно стилізованим орнаментом лози, листків і плодів винограду. Однак, серед тетраподів цієї групи дрогобицький святотроєцький виділяється виразним взаємозв'язком стилізації його рослинного мотиву із народним мистецтвом, українською декоративною графікою початку XX ст. Це помітно, насамперед, у певній схематичності трактування як рисунка лози, так і плодів та листків винограду. Силует стилізованого виноградного грона вписується, наприклад, у трикутник. Подібне ми спостерігаємо в аналізі декору різьбленням кіотів з живописними образами «Святий Микола» чи «Богоматір з Дитиною» церкви Святого Миколи у Львові.

До другої групи тетраподів, коли світле тло негусто покриває темного тону декоративне різьблення, віднесемо тетрапод із собору Святого Воскресіння з Івано-Франківська (кін. XIX – поч. XX ст.). Його різьблений декор ще менш густий. Бік, обернений до нави, прикрашають перехрещені поміж собою хрест та якір (як і у всіх попередньо згаданих декорів престолів та тетраподів – хрест праворуч, якір ліворуч). Варто зазначити, що саме такого сюжету декор, окрім престолів, оздоблює тетраподи лише щитової конструкції, як вищеаналізований. Також досить скромно прикрашений різьбленням тетрапод щитової конструкції з собору Святого Михайла

(1865 р.) з м. Коломиї (Івано-Франківської обл.). У центрі чільного боку знаходиться лише один хрест у прямолінійному обрамленні. Усі чотири кути цього обрамлення оточує різьблений мотив рослинної гілки есованої форми з дрібними листочками. Кути боків, як і намісного ярусу іконостаса, прикрашають білі круглі колонки із золоченими підставками та такими ж верхніми завершеннями замість капітелі.

На відміну від щойно згаданих, є низка тетраподів із густішим різьбленим декором. Як правило, це тетраподи третьої групи, у яких різьблений декор тонально ідентичний із тлом виробу. Так, перевантажений різьбленими мотивами тетрапод у формі щитової конструкції із собору Пресвятої Трійці з м. Сянока (сьогодні Підкарпатське воєводство, Республіка Польща, собор 1774 р.). Лицевий бік тетрапода прикрашає виконаний рукою, очевидно, професійного скульптора, академічний рельєф із зображенням жертвоприношення Авраама, а з другого боку (з вівтарної сторони) – рельєфні зображення виноградної лози, листя і плодів.

Орнаментальний поясок з рослинного мотиву, який оздоблює верхній фриз усіх чотирьох боків тетрапода, очевидно, навіяний ампіром (в ампірних столах у таких місцях зустрічаємо орнаментальні пояски з квітковорослинним мотивом). Хоч у трактуванні квітів можна помітити і народні риси (мотив голівки п’ятилисткової квітки з народним, частково від українського бароко, трактуванням, чергується із хрестоподібною голівкою чотирипелюсткової квітки, поданою досить по-народному декоративно-схематично). Водночас на всіх чотирьох кутах тетрапода, нижче під цим пояском розміщена голівка об’ємної п’ятипелюсткової квітки, рослинний мотив від якої поступово звужується донизу (можна трактувати як ампірні ремінісценції, тільки в ампірних меблях на цьому місці частіше зустрічались горельєфні, майже зовсім круглі скульптури сфінксів чи каріатид) [96, с. 165].

Пишно, з позолотою, декоровані різьбленням вертикально розташовані дошки підстілля тетрапода брусково-рамної конструкції церкви Успіння

Пресвятої Богородиці зі Львова (рис. Б.4.20). На відміну від попередньо згаданих, у декорі підстілля цього тетрапода, який відноситься також до третьої групи, застосовано ажурне різьблення. Верхню частину вертикальної дошки підстілля декорує смуга різьбленого декору з мотиву акантового листка. Варто зазначити об'ємність і високий рельєф у пластичності подачі елементів аканта. У центрі вертикальної дошки підстілля, оберненої до нави, зображено трираменний хрест в оточенні вінка з дубових листків. Пластика рельєфності дубових листків більш площинна, ніж акантових. Бароково криволінійні ніжки тетрапода у нижній частині завершені маскаронами. Останнє можна трактувати як вплив ренесансної архітектури, тільки маскарони зустрічаємо там у верхніх частинах архітектурних елементів. Рівно ж трапляються маскарони і у меблярстві ампіру, але не у нижній, а у верхній частині ніжок столів. Саме таким чином у різьбленому декорі тетрапода інтер'єру церкви Успіння Пресвятої Богородиці зі Львова оригінально поєдналися декілька неостилів.

Серед тетраподів третьої групи є й такі – із лаконічним застосуванням різьблення у декорі, як-от тетрапод церкви Преображення Господнього із с. Волосянка (Сколівський район Львівської обл., церква з 1762 р.). Він вирішений у формі другого типу – щитової конструкції. У кутах поміж боками тетраподи декорують різьблені зображення декоративно стилізованої гілки рослини з листками, які відходять убік. У центрі чільного боку тетрапода зображено єдиний елемент усього різьбленого декору, який виділений світлішим тоном, аніж фон, – розкриту книгу з вирізьбленими традиційними літерами «Альфа» і «Омега». На фоні книги зображені перехрещені поміж собою хрест і якір в обраменні гілками дерев: з одного боку – гілками лаврового, з іншого – стилізованого пальмового.

Як і в декорі іконостасів, кіотів, напрестольних кивотів та престолів виразний вплив характерних особливостей українського народного мистецтва зустрічаємо в оздобі низки церковних тетраподів. До таких віднесемо тетрапод другого типу вирішення форми – щитової конструкції –з

церкви Успення Пресвятої Богородиці (1929 р.) з м. Борислав (Мражниця) Львівської обл. Різьба, яка декорує тетрапод, виділена ще й кольором окремих елементів її орнаментального мотиву. Чільний бік тетрапода поділений на три частини (рис. Б.4.21). У центральній частині розташована традиційна композиція з мотиву хреста та якоря під білою розкритою книгою з грецькими літерами «Альфа» і «Омега». Ця композиція розташована в оточенні лаврового вінка. Деталі композиції декоративно площинно стилізовані, як і композиції у двох бічних вужчих прямокутних площинах, які фланкують центральну (мотив рівноконечного хреста в колі з лаврового вінка).

У верхній частині пролягає декоративна орнаментальна смуга з елементів чергування великого і малого ромбів. У кожному великому ромбі знаходиться рівноконечний хрест, виділений темним тоном. У стилістиці подачі орнаменту, площинності та колористики його вирішення у декорі цієї смуги та згаданих зображень на боках тетрапода помітний виразний вплив гуцульського та бойківського плоскорізьблення. У плані тонального вирішення цей тетрапод віднесемо до другої групи – більша частина його різьбленого декору темного тону і покриває більш світлого тону тло.

За таким же загальним принципом конструкції другого типу – щитової та тонального вирішення різьбленого декору другої групи було виготовлено низку тетраподів для інших церков у Галичині, наприклад, тетрапод із церкви Св. Іоанна Златоуста (1805 р.) із с. Поляна (Миколаївського району Львівської обл.). За тематичними мотивами чільний бік у них декоровано аналогічно. Різниця може бути лише в трактуванні окремих деталей рисунка декору.

Серед тетраподів галицьких церков окрему групу становлять декоровані лише живописом без жодного застосування різьблення. До таких віднесемо тетрапод з церкви Святого Іоанна Богослова із с. Довге (Теребовлянський район Тернопільської обл., церква з 1711 р.). Тетрапод

декорований живописним сюжетом із зображенням Богоматері з Дитиною на фоні прекрасної природи.

Отже, підводячи певні підсумки в аналізі різьбленого декору тетраподів, можна дійти висновку, що загалом різьблене оформлення тетраподів багато в чому нагадує оформлення престолів. Зрештою, такий аналог цілком логічний, оскільки деякі таїнства літургії відбуваються не при престолі, а саме при тетраподі. Як наприклад, обряди таїнств хрещення та одруження.

Окремою групою функціональних площин серед предметів обстави церковного інтер'єру виділяються *аналої.* Аналой (грец. – підставка для книг) – високий стіл з покатим верхом, який використовується як кафедра для читання Євангелії, або як підставка для хреста та ікони [240, с. 14]. Аналої у XIX – поч. XX ст. виготовлялися, як правило, на одному або двох стояках (ніжках) різної форми, найчастіше – дощатої, округлої, рідше іншої – з розгалуженнями та без них. Особливістю художньої оздоби аналоїв є те, що велику групу цих предметів декоровано лише профілюванням, без застосування різьблення. Типовим прикладом цього є аналой на двох дощатих ніжках із церкви Покрови Пречистої Богородиці (1795 р.) із с. Ждиня Горлицького повіту (тепер – Малопольське воєводство, Республіка Польща). Ніжки специфічно профільовані перехватами дошки в окремих місцях. Цікаво, що дуже подібний за виглядом і рисунком художнього профілювання аналой фіксуємо досить далеко від Ждині – у церкві Св. Юрія з м. Дрогобича.

Можна припустити, що за датою побудови церкви у Ждині обидва аналої походять з кінця XVIII – початку XIX ст. Типово еклектичним, у розумінні поєднання декількох історичних стилів, є аналой із церкви Св. Василія Великого із с. Конечна Горлицького повіту (тепер – Малопольське воєводство, Республіка Польща), виготовлений на межі XIX і XX ст. місцевим майстром Лукашем Суховатським. Дві дощаті ніжки за силуетом носять неоготичний характер. Вишуканий зубчастий ажурний профіль, який

декорує похилу верхню площину аналою за периметром, носить неоренесансний характер. Значно складніший рисунок декору профілюванням аналоя з церкви Св. Козми і Дем'яна (1842 р.) лемківського села Бортне (повіт Ждиня Горлицького повіту, тепер – Малопольське воєводство, територія Республіка Польща), на відміну від попередньо згаданих, він – на одній ніжці з роздвоєнням у нижній частині. Окремі частини декору ніжки профілюванням нагадують волютоподібні завершення, як у різьбленому декорі.

Цікавим зразком поєднання профілювання та різьблення є аналой на одній ніжці, з хрестовиною у нижній основі, із церкви Св. Ап. Петра і Павла у Львові (кін. XIX – поч. XX ст.). Елемент кріплення кожного із чотирьох місць з'єднання хрестовини з ніжкою декорований бароковим есованим профілюванням із різьбленими волютоподібними завитками.

За подібною схемою декорована і нижня частина аналою із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1785 р.) із смт Делятин (Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл.). Місце з'єднання ніжки з хрестовиною декороване різьбленням, подібно до аналою з львівської Петропавлівської церкви. Тільки у делятинському різьблені елементи у цьому місці більш крупномасштабні. Вони зображають мотив стилізованого рокайлю. На похилій верхній площині аналоя, де під час проведення Служби Божої кладеться книжка Євангелія, на фоні різьблених виноградних листків прочитується монограма Ісуса Христа «ІХС» (рис. Б.4.22). Глибина зрізу різця за лінією силуету листків та монограми створює ефект гри світлотіні.

Звертає на себе увагу комбінацією різних декорів аналой із собору Святого Михайла (1865 р.) м. Коломия (Івано-Франківська обл.). Похилий верх розташований на двох ніжках. Верхні половини кожної ніжки декоровані шнурковим орнаментом. Кожна ніжка в нижній основі подвійно розгалужена. Крайній кінець кожного розгалуження волютоподібного завершення. Найгустіше декоровані різьбленням, як правило, аналої на одній ніжці. До таких віднесемо, зокрема, аналой з Північної Лемківщини, який

зберігається в колекції Окружного музею м. Новий Санч у Польщі[33]. Верхня похила площина виробу темного коричнево-чорного кольору (рис. Б.4.23). У верхній частині ніжку прикрашає різьблений декор – рисунок пуп'янка квітки, у середній – два рокайлеві елементи з розривом літери «С» до середини, поміж якими розташовані подовгасті рослинні листки – єдині різьблені елементи аналою не білого, а чорно-коричневого тону, як похилий верх. Потрійне розгалуження в нижній основі аналою теж декороване різьбленим, білого кольору мотивом листка есованого силуету.

Ще густіше декорований різьбленням аналой із церкви Успіння Пресвятої Богородиці зі Львова (кінець XIX – поч. XX ст.). Він також на одній ніжці із потроєнням у нижній частині. На відміну від щойно згаданого, цей аналой весь покритий позолотою. Верхня третина ніжки округлої форми, без різьблення. Середня частина – прикрашена трьома фіалоподібними формами, кожна різної конфігурації та декорована щораз різним різьбленим декором. Верхня фіалоподібна форма прикрашена рослинним мотивом, рисунок якого за силуетом утворює кириличну літеру «С». Середня – декорована горизонтально розташованими елементами голівки квітки у формі півкола. Нижня – найширша – декорована у верхній частині вертикальними лініями, у нижній – стилізованими листками. Найбагатше і пластично найцікавіше декорована нижня третина ніжки аналоя – потроєне розгалуження із одинакових частин. Простір поміж місцями кріплення кожного елемента потроєння до стояка декорований маскаронами. Кожна частина потроєння ніжки ділиться за вертикаллю на три частини, у верхній вона у вигляді есованої форми, у середній – у вигляді аканта з волютоподібним завершенням внизу, у нижній – корпусом сидячого лева, виконаного у круглій скульптурі. В анімалістичних сюжетах та маскаронах вбачаємо ремінісценції ренесансового і ампірного історичних стилів.

[33] ОМНС. Інв № 1783.

Серед аналоїв виділяється окрема група, у декорі якої помітний вплив орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. До виробів початкового етапу розвитку цього напряму можна віднести аналой із церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) с. Славське (Сколівський район Львівської обл.). Цей аналой на дощатих ніжках, темного кольору «під дуб», як і іконостас цієї церкви (рис. Б.4.24). Силует дощатої ніжки з тильної сторони, де стоїть чтець Євангелія, декорований профілюванням складнішої конфігурації, аніж із чільної. А із зовнішніх боків аналоя ці ніжки удекоровані елементами, подібними на ті, які прикрашають іконостас із цієї церкви, наприклад, декоративною квіткою-розетою в колі та у верхній частині – закрученим у коло різьбленим акантовим листком. Під похилим верхом аналоя, з боку читця, помічаємо зубчатий фриз, який асоціюється з подібними у ренесансних меблях чи ламбрекенах балдахінів.

Більш виразно і безпосередньо помітні елементи українського народного мистецтва в аналої церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг, що біля Делятина[34]. Характерною особливістю цього аналоя, у порівнянні із попередньо розглянутими, є його простонародна яскрава поліхромія. У цьому, як і в елементах плоскорізьблення, виразно простежується вплив народного мистецтва, насамперед – гуцульського (рис. Б.4.25).

Декоративне плоскорізьблення покриває всю поверхню виробу. Із чільного боку, нижче похилого верху (площина, на яку кладеться книга), розташована у вигляді гуцульських дермовіс смуга рельєфних зображень – символів чотирьох Євангелістів. Євангеліст Матвій – в образі Ангела, Євангеліст Марко – в образі лева, Євангеліста Лука – в образі вола, Євангеліст Іоанн – в образі орла[35]. Традиційні поліхромовані солярні знаки-розети прикрашають стояк аналоя із затильного боку під верхом та у нижній частині. У середній частині, за висотою стояк аналоя декорує таблиця, яка за

[34] На сьогодні аналой знаходиться у церкві різдва Пресвятої Богородиці у смт Делятин Надвірнянського району Івано-Франківської обл.

[35] Тут і далі тлумачення символів подається за Любачівським М. І. Літургіка. – Рим, 1990 [129, с. 109].

силуетом нагадує церковну хоругву, декорована з обох боків поліхромованою плоскорізьбою із зображеннями десятьох римських цифр[36]. Зовнішні краї тла навколо таблички декоровані фактурою з дрібних вертикальних різьблених штрихів, а з затильного боку аналоя по краях – ще й різними за величиною та кольорами ромбами чорно-коричневими, охристими та ін., що підкреслює характерні особливості гуцульського плоскорізьблення у декорі предмета. Прочитування усіх плоскорізьблених елементів стає ще виразнішим завдяки різниці у кольорах.

У цьому дослідженні різьбярську оздобу аналоїв не поділено так виразно, як у престолів чи тетраподів за контрасністю: світлого тону різьблення на темному тлі, темного тону різьблення на світлому тлі тощо. Найчастіше у декорі аналоїв зустрічаємо однаковий тон різьблення та тла, яке воно покриває (делятинський, львівський із Святоуспенської церкви та ін.).

Окрім престолів, тетраподів, та аналоїв до функціональних площин можемо віднести низку інших предметів обстави церковного інтер'єру, які зустрічаються, однак, рідше, як, наприклад, *клячники* для молитви із підставками для книг. Показовим у цьому плані є клячник з каплиці Трьох Святителів зі Львова (поч. XX ст.). Він складається із невисокої прямокутної площини, на яку клякає людина, двох дощатих стояків, до яких кріпиться верхня площина, на яку ставиться молитовник. Поміж цими двома дощатими стояками з лицевого боку клячницю декорує ажурна трельяжна решітка. Власне різьбленням, та й то невисокого рельєфу, декоровані лише дощаті стояки клячника.

Усією поверхнею їх зовнішніх боків у рисунка різьблення переважають волютоподібні завитки, у верхній частині – крупніші, у нижній – більш дрібні.Загальними рисами за конструкцією і декором такі клячники, а саме –

[36] Символізує зображення 10 Заповідей Божих, що ілюструє П'яту книгу Мойсеєву: Повторення Закону [8, 5.22].

з підставками для молитовника – нагадують аналой з двома дощатими стояками. До функціональних площин для літургійного вжитку віднесемо *і проскомидійний стіл (предложення),* який повинен стояти під північною стіною святилища, а під південною – інший стіл із приготованими на ньому ризами, які вдягає священик [308, с. 25].

На відміну від престолів, вигляд проскомидійника не регламентований якимись особливостями (як як-от: рівносторонністю тощо). Здебільшого художня оздоба проскомидійника чи стола під південною стіною святилища не відзначається такою пишністю, як престолу чи тетрапода. Таке поєднання предметів богослужбового вжитку у функціональні площини, як це прийнято у дизайні меблів, є умовним, оскільки деякі з перелічених у підрозділі предметів можуть, в окремих випадках, не належати до функціональних площин, як, наприклад, клячник без підставки для книг тощо. Серед предметів обстави церковного інтер'єру декор функціональних площин, переважно, не відзначається такою інтенсивністю різьбленої оздоби, як декор кіотів чи напрестольних кивотів. За винятком окремих випадків, як згадуваний вище аналой із церкви успіння Пресвятої Богородиці зі Львова та деяких інших.

Окрім проаналізованих, є ще низка інших предметів богослужбового призначення, які виготовляли з різних матеріалів, у тому числі – із дерева та прикрашали різьбленням, таких як рипіди, піднебесне (киворій), проповідниці тощо. Дамо умовну назву цій групі: *доповнюючі предмети богослужбового призначення. Рипіди* (грец. рипідіон – віяльце), вживані в літургії здавна. У давнину рипіди виготовлялися із тонкої шкіри або павичевого пір'я [308, с. 34]. В охоплюваний часовий період, рипіди уже виготовли, як правило, з дерева або металу і мали довший або коротший держак. Вони служать як віяльце, передусім під час архиєрейської Служби Божої. В іконографії зустрічаємо ангелів та архангелів, які асистують Ісусові Христові з рипідами в руках [308, с. 34]. Зрештою, з рипідами в руках

траплються зображення й інших релігійних персонажів[37]. Серед обстежених дерев'яних виробів є рипіди оформлені як із наслідуванням історичних стилів, так і з широким застосуванням орнаментальних елементів українського мистецтва. Показовими у цьому плані є рипіди з церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинського району Івано-Франківської обл.). З аверсного боку, у центрі, зображене рельєфне Розп'яття в обрамленні нерівного за силуетом кола. Зверху, нижче та обабіч фігури Розп'яття площину рипіди прикрашають восьмипелюсткові квіти-розети. Зовнішнє обрамлення рипіди – це чергування гостроконечних трилистників та гострих шпилів (рис. Б.4.25) Останнє нагадує швидше художню обробку металу, а не дерева. Це зрозуміло, адже велика кількість рипід у XIX–першій половині XX ст. були виготовлені з металу.

Крупнорокайлеві елементи, які фланкують рипіду у верхній частині розривами літери «С» назовні, вносять неорококові мотиви. Однак безкрилі голови-маскарони над кожним рокайлевим елементом та по одному дармовісу з кожного боку у нижній частині – місця кріплення рипіди до палиці – вносять риси гуцульського народного колориту.

Таке гармонійне поєднання гуцульського мистецтва із наслідуванням історичних стилів простежується і з реверсного боку рипіди – у центрі, у голівці багатопелюсткової квітки зображено рельєфну голову-маскарон, яка гормонійно поєднується з рокайлевими елементами у верхній частині, та гострошпильчастим зовнішнім силуетом обох боків, подібного до тих, що з аверсного боку. верхньоясенівської, рипіда з каплиці Пантелеймона (1870 р.) с. Красноїлля (Вигода, Верховинського району Івано-Франківської обл.) Вона овальної форми і, як верхнеясенівська, гострошпильчастого силуету зовнішньої лінії. У центрі, однак, рипіду прикрашають не різьблені рельєфи, а овального силуету живописні зображення Пророків в обрамленні ззовні

[37] Ікона "Різдво Богородиці" із с. Нова Весь на Лемківщині з кінця XIV – поч. XVI ст. (?) НМЛ інв. № 36507 та інші.

ажурною смугою невеликого розміру різьблених рокайлевих елементів. Невеликі маскарони, як і у верхнєясенівській, фланкують вигодську рипіду обабіч, дармовіси у її нижній частині вносять у цей виріб елементи гуцульського народного мистецтва.

Цікавою є одностороння рипіда із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1719 р.) с. Криворівня (Верховинського району Івано-Франківської обл.). Подібно до верхнєясенівської, центральна частина криворівнянської рипіди – у формі кола (рис. В.4.2). У центрі зображене стилізоване різьблене низькорельєфне декоративне Розп'яття. Його схематизованість нагадує трактування людської фігури як у народному примітиві, зокрема гуцульському мосяжництві. Розп'яття оточене по колу традиційними мотивами гуцульського орнаментального плоскорізьблення з поліхромією та інкрустацією (рівнокінцевий хрест, коло тощо). Такими самими технічними прийомами удекоровані гострокінцеві форми лінії зовнішнього силуету.

Важливим елементом обстави церковного інтер'єру є *піднебесне* (зване також киворій), що знаходиться над престолом. Це розміщене на чотирьох стовпах склепіння, що символізує небозвід [308, с. 26]. Піднебесне, однак, зустрічається не у всіх церквах. Серед обстежених є низка таких храмів, де у святилищі немає піднебесного. Зокрема у вівтарній частині церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) с. Лавочного (Сколівського району Львівської обл.), Св. Миколи (1884 р.) с. Застіночне (Теребовлянського району Тернопільської обл.), Усікновення Голови Іоанна Хрестителя (кінець XIX–поч. XX ст.) с. Фалиш (Стрийського району Львівської обл.). У деяких церквах подібне склепіння на чотирьох колонках розташоване над іншими предметами обстави церковного інтер'єру, як-от над лавами у церкві Пресвятої Трійці м. Дрогобича (Львівської обл., поч. XX ст.). Пластична різьба плодів і листків винограду, яка прикрашає ці колонки, гармоніює із різьбленням низки предметів обстави інтер'єру храму. Тобто певну естетичну заміну піднебесного у церквах, де таке відсутнє, вносять балдахіни на різьблених колонках над низкою предметів, наприклад, над лавами у

дрогобицькій Святотроєцькій церкві. У інтер'єрах низки церков, де піднебесне відсутнє, склепіння у святилищі настільки масштабне і співвідносне із престолом, що візуально відіграє роль піднебесного над престолом як, наприклад, у святилищі церкви Святого Миколи у м. Теребовля (Тернопільської обл. (кін. XIX – поч. XX ст, споруда церкви з XVI ст.).

У тих численних церквах, де піднебесне встановлене, переважає класична версія. Тобто, піднебесне – це склепіння на чотирьох стовпах, яке символізує небо. Подібне спостерігаємо над престолом церкви Пресвятої Трійці (1900 р.) с. Ільці (Верховинського району Івано-Франківської обл.). Верхнє завершення фронтону півциркульного силуету з кожного із чотирьох боків декороване дрібним різьбленим ажурним мотивом горизонтально розташованих елементів рокайлю. Це нагадує декор силуету отворів «розривів» і в іконостасах того періоду, над намісним ярусом, наприклад, поміж намісним і празниковими ярусами церкви Св. Ап. Петра і Павла у Львові, тобто в зовсім іншому кінці Галичини.

Подібна, як і в інтер'єрі ілецької церкви, конструкція знаходиться над престолом церкви Благовіщення (м. Стрий, на Ланах Львівської обл., 1886 р.). Тільки ажурний різьблений декор отвору фронтону тут складається не з елементів рокайлю, а з гострокінцевого трилисника, як у піднебесному церкви Св. Миколи (1879 р.) с. Демня (Миколаївського району Львівської обл.). Цікаво, що в трьох щойно згаданих піднебесних стовбури колонок не декоровані різьбою, а лише капітелі. Фіксуємо це як поширений факт по всій території Галичини, бо подібне спостерігаємо й у колонках, на які встановлене піднебесне із церкви Пресвятої Трійці (1886 р.) м. Яремче (Микуличин, Івано-Франківська обл.)

Верхня лінія силуету півциркульного фронтону тут, щоправда, не різьблена, а декорована гострозубчастим мотивом, вирізуванням на тканині, що здалеку може сприйматися як профілювання. Отже, зустрічаємо і такий декор, коли тканина повністю замінює та імітує неіснуючий профільований

чи різьблений силует у дереві. Таке було поширеним не тільки у декорі фронтонів конструкції піднебесного, але й отворів у іконостасній стіні в інтер'єрах церков у Галичині того часу. Як приклад – декор вирізуванням на тканині замість профілюванням у дереві лінії верхнього силуету округлого отвору «розриву» поміж намісним та празниковими ярусами іконостаса церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинського району Івано-Франківської обл.).

Трапляється також і співвідношення піднебесного, престолу і напрестольного кивота в інших масштабах, наприклад, над престолом церкви Архистратига Михайла м. Яремче (Дора, Івано-Франківської обл.). Невеликого розміру піднебесне, у вигляді гострошпильчастого даху «під український модерн», спирається на чотири стовпи, які опираються на значно більших розмірів престіл. В оформленні плоскорізьбленням піднебесне і престіл та напрестольний кивот у цій яремчанській церкві становлять єдиний ансамбль.

Заслуговує на окремий аналіз і піднебесне із церкви Св. Онуфрія зі Львова, розташоване на чотирьох колонках над престолом. Кожна колонка барокового силуету з перехватами різьблена мотивом спірально укладених листків та плодів винограду. Попри бажання автора наслідувати історичну барокову пластику другої половини XVII–XVIII ст., різьблення рослинного мотиву не досягає правдивої барокової об'ємності і глибини. Особливо це помітно у занадто площинному трактуванні рисунка листка винограду. Колонки увінчуються зверху різьбленими капітелями з наслідуванням іонічного ордера, що характерне для барокового стилю [67, с. 97]. Голівки квітів у верхній частині капітелі та вертикально розташовані нижче листки збагачують різьблені мотиви, хоча пластично ці елементи вирішені без барокової глибини зрізу різця, який притаманний, наприклад, різьбленому декору колонок богородчанському (перед 1698 р.) чи жовківському (перед 1697 р.) іконостасам [67, с. 97].

Привертають до себе увагу прямокутні підставки під колонками із порожніми (без зображень) псевдоманьєристичними овальними картушами та крилаті маскарони – як відгомін віянь львівської ренесансової архітектури. Нижче маскарону, на місці тулубу людини, форму покриває листок, подібний до тих, що декорують кути престолу – з такими ж колами за лінією центральної осі листка. Вгорі піднебесся увінчує аркоподібне склепіння. На місці з'єднання склепіння з колонками знаходяться два карнизи. Верхній карниз декорований різьбленим мотивом волютоподібного вертикального завитка. Завитки згруповані дзеркально парами, тому здалеку кожна пара завитків може асоціюватися із горизонтально розташованим рокайлевим елементом.

Важливо зауважити, що саме такий різьблений мотив смугою був поширений у декоративній різьбі церковного інтер'єру в Галичині др. пол. XIX – поч. XX ст. Як приклад наведемо різьблений декор верхньої частини півкруглого отвору «розриву» поміж намісним та празниковим ярусами іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла у Львові. Такий декор верхнього карниза піднебесного гармонійно поєднується із більш крупномасштабними волютоподібними та рокайлевими елементами на чільному боці престолу церкви Св. Онуфрія. Нижній карниз над колонками, на які опирається піднебесне, декорований різьбленим орнаментом із вертикально розташованих стилізованих листків, вертикальну середню лінію яких декорує смуга дрібних кругів.

До важливих предметів богослужбового призначення відносимо *світильники.* Вони відіграють важливу роль в освітленні храму та літургійній відправі. Вживання світла під час Богослужіння має своє символічне значення. Богослужіння ніколи не відбувається без світильників [94, с. 76], навіть тоді, коли літургія відбувається при денному світлі. Відома культуролог Н. Жукова, яка досліджувала значення символіки світла, зокрема, зазначає: «Отже, світло – символ свідомості, небесне світло містить у собі і сутність, і життя» [76, с. 54].

Дослідники пов’язують значення світла також із трактуванням у живописі. Так, відома культуролог П. Герчанівська стверджує: «Не тільки час і локальні традиції, але і конфесійний фактор вносив варіантність в християнську символіку. Таку варіантність спостерігаємо, зокрема, при матеріалізації символу світла, як символічного вираження Христа… у православній традиції його носієм є золото (золотий фон в іконах, німби навколо голів святих), католицький Захід реалізує цю богословську ідею у вітражі, крізь який ллється сонячне світло» [31, с. 94].

У церковному інтер’єрі XIX – поч. XX ст. переважають металеві світильники, хоча трапляються і дерев’яні. Серед обстежених світильників, виготовлених із дерева, можна виділити три основні групи: світильники-павуки, ставники і настільні підсвічники.

До нерухомого складу інтер’єру належать світильники-павуки. Такий світильник висить посередині церкви і символізує небосхил [94, с. 77]. Наприклад, люстра-павук, що зберігається у колекції-експозиції Національного музею у Львові[38]. Вона складається із вертикального точеного стержня, від якого убік відходять криволінійні, S-подібного рисунка підсвічники. У найнижчій частині кожен підсвічник прикрашають дармовіси, у верхній частині – завитки, подібні за силуетом на кириличну літеру «С». Останній елемент часто зустрічається в іконостасному різьбленні в Галичині (згадаймо деякі елементи декору іконостаса та кіотів церкви Різдва Пресвятої Богородиці м. Дрогобича та інших). Окрім того, у декор деяких підсвічників вплітається рокайлевий елемент. Останні та ще маскарони, які декорують нижню частину стержня, і підсвічники середнього ярусу підкреслюють еклектичність в оформленні різьбленням люстри-павука. Дармовіси ж – найпоширеніші у декорі виробів гуцульських майстрів – вносять риси народного мистецтва у загальний лад художнього оформлення.

[38] НМЛ Інв. № Д 383/13377.

Оригінально використані традиції гуцульського народного різьблення у декорі люстри-павука із церкви Св. Юрія с. Дуліби (Стрийський район Львівської обл., 20-ті рр. XX ст.). Авторство виробу належить видатному майстру різьби Василю Турчинюку. У люстру вмонтовано макети 16 маленьких церковець. Кожна – різного силуету та різьбярського оформлення (рис. Б.4.27). Знизу непогано видно бані цих капличок, декорованих щораз іншим орнаментом: то «драбинкою» (паралельними лініями), то «ільчастим письмом» («у клітиночку») і т. д. Хрести, які увінчують бані капличок, також різноманітні за силуетом і за декором. Вони виступають гостро вгору, і ефектно прочитуються знизу, створюючи гармонійний ансамбль із зубчастим (із трикутників), оздобленням підставки, на якій розміщено лампи світильника та моделі капличок.

Інша група світильників – підсвічники. Це можуть бути одно-, дво-, три- і семисвічники. Один символізує одного Бога в Трійці, два – дві природи в Ісусі Христі, три – Пресвяту Трійцю, сім – Сім Дарів Святого Духа [94, с. 76–77]. Світильники на Святій Літургії спочатку стояли біля престолу або за престолом. Від XII століття їх почали ставити на престіл [94, с. 77]. Можна також вживати семираменний підсвічник, ставлячи його за престолом [94, с. 77]. Сама свічка у теології та божественній літургії відвграє важливу роль. Зокрема, Н. Жукова зазначає: «Свічка символізує канал зв’язку з Богом, Космосом, іншими світами, визначаючи точку зустрічі земного та потойбічного, свіча – символ течії людського життя» [76, с. 54]. Тому таке важливе місце підсвічника у богослужбовому вжитку, а підсвічники-світильники ставляться у найважливіших та видних місцях.

Підсвічники-ставники здебільшого встановлюють перед іконостасом або біля тетраподів. Типовим серед таких є підсвічник-ставник з церкви Арх. Михайла (1695 р.) с. Новий Кропивник (Дрогобицький район Львівської обл.). За висотою ставник можемо поділити на три частини. Верхню частину прикрашають різьблені волютоподібні завитки та акантовий лист. Середня частина – видовжений чотиригранний корпус, декорований ажурною різьбою

мотиву рокайлю та стебла рослини. Нижня частина являє собою прямокутний об’єм, який опирається на чотири ніжки, теж прикрашені рокайлевими мотивами.

Подібний до щойно розглянутого ставник з церкви Арх. Михайла (1870 р.) с. Перегримка (Лемківщина, сьогодні – Підкарпатське воєводство, Ясельський повіт, Республіка Польща). Чотири боки його корпусу декоровані, подібно до новокропивницького, ажурним фітоморфим різьбленням. А круглі із завитками дрібні насічки на кантах ставника змушують згадати декор меблів стилю класицизм [94, с. 147]. Як і новокропивницький, перегримський ставник спирається на чотири ніжки, схожі рисунком на два рокайлі, розташовані один над іншим. Ніжки перегримського ставника містяться на підставках, які нагадують маленьке копито тварини (подібні підставки були поширені у меблів ампіру [93, с. 165], бідермеєру [94, с. 181] і навіть модерну [94, с. 203], хоч в останньому стилі подібність до копита чи лапки тварини була спрощена через більшу абстрагованість форм). Ідентичний ставник (але зовсім без ніжок) можна побачити перед іконостасом церкви Св. Козми і Дам’яна (1842 р.) с. Бортне (Лемківщина, сьогодні – Горлицького повіту Малопольського воєводства, Польща).

Дещо інакший ставник церкви Арх. Михайла (1838 р.) с. Туринське (Сяноцького повіту, Підкарпатського воєводства, республіка Польща). Він має одну точену ренесансову ніжку з розгалуженням на три боки у верхній частині. Нижня основа розгалуження декорована різьбленими «під бароко» есованими формами. Аналогічний туринському ще один ставник із с. Перегримки. Верхнє розгалуження в останньому аналогічне, як у туринському. Очевидно, різьблені одними майстрами.

Два своєрідні ставники з Північної Лемківщини знаходяться в колекції Окружного музею м. Новий Санч (Польща)[39]. Вони зовсім однакові,

[39] ОМНС Інв. № лівого ставника 818/S, правого – 819/S.

очевидно, походять з одного храму. Тонка ніжка ставника декорована досить крупним шнурковим орнаментом. Нижня основа чотиригранна, декорована різьбленою чотирипелюстковою хрестом-розетою та спирається на чотири дрібні ніжки-виступи. Елемент хреста-розети, окрім певних ренесансних ремінісценцій, вносить риси українського народного мистецтва – плоскорізьби, вишивки чи розпису.

На такій самій одній тоненькій, точеній ніжці з численними перехватами – підсвічник із с. Вовків (Пустомитівський район Львівської обл.)[40]. Тільки, на відміну від вищезгаданих із Туринського, аналогічного йому з Перегримки чи з Північної Лемківщини новосанчівського музею, ніжка вовківського порізьблена мотивами листка. Нижня основа ніжки – із розгалуженням на чотири частини. Кожне таке розгалуження має вигляд акантового листка з волютоподібним нижнім завершенням, подібно ніжкам процесійної ікони з живописним образом «Богоматері з Дитиною» із церкви Покрови Пречистої Богородиці з Команчі (1805 р.). Отже, можемо вивести певні типові риси різьбленого декору еклектичних ніжок-підставок предметів церковної обстави галицьких церков XIX – поч. XX ст. Більш масивним є трійця-ставник з м. Яворова (Львівська обл.)[41]. Різьблення, якае його декорує, на відміну від новокропивницького, неажурне. Нижня основа його – важка, масивна, з розгалуженням на чотири частини. Кожне таке розгалуження нижньої основи удекороване волютоподібним різьбленим завершенням. Площини між цими волютоподібними завершеннями декоровані різьбленою пальметою.

Помітна ще одна цікава особливість галицької еклектики – елементи декору, що, як правило, раніше – у історичних стилях до XIX ст.– оздоблювали верхню частину, тепер прикрашають і низ виробу (пальмета з яворівського підсвічника, маскарони та крилаті леви з тетрапода Успенської церкви у Львові тощо).

---

[40] ЛМНАП Інв. № 13669/С-91.

[41] Там само. Інв. № 3327/С-23.

Виразно прочитуються риси народного мистецтва у трійці-ставнику із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1719 р.) с. Криворівня (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Основа ставника – точена ніжка з чотирикінцевим розгалуженням (рис. Б.4.28). Однак, приблизно 4/5 верхньої частини ставника займає потроєння, яке складається з двох рокайлів у нижній основі, розташованих вертикально розривом літери «С» назовні та одномасштабних з ними – звивистого стилізованого стебла і листка рослини золоченого тону, які доповнюються зеленим трилисником та червоними голівками квітів. Останні фланкують ставник та прикрашають його у верхній частині, а над ними дві восьмипелюсткові поліхромовані голівки квіток-зірок, які нагадують українські восьмикінцеві зірки, з якими ходять колядники. Кожна така пелюстка має вигляд поліхромованого трилисника. Отже, криворівнянський ставник – класичний зразок домінування і переваги рис українського народного мистецтва у декорі церковних світильників.

Окремого аналізу заслуговує ставник шестисвічник (сьомий – відсутній) з церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) зі смт Славське. Ставник цікавий тим, що його корпус – у вигляді дерев'яної фігури Ангела з розпростертими руками, які підтримують металеві розгалуження на три свічки з кожного боку. Кожне з цих розгалужень нагадує стебло рослини, від якого відходять убік дрібні закручені листочки. У цьому світильнику оригінально поєднались дерево та метал.

Ще один цікавий підсвічник із застосуванням фігуративної пластики – це невеликий настільний підсвічник із с. Ждиня (Лемківщина, сьогодні – Горлицький повіт Малопольського воєводства, Республіка Польща)[42], польські музейники датують його XIX ст.). Цей підсвічник менших розмірів, очевидно такі під час служби стояли не на підлозі, як ставники, а від XII ст. – на тетраподах, престолах, обабіч кіотів і т. п. Основа цього підсвічника – фігура приклякнутого на ліве коліно Ангела тілесного кольору із золоченими

[42] ІМС Інв. № 176

крилами. У його руках підставка, на яку кріпиться свічка. У пластичному трактуванні постаті оголеного вбачаємо вплив бароко та рококо.

Типовими серед еклектичних, без застосування в оздобленні фігуративної пластики, є два однакові настільні підсвічники з церкви Покрови Пресвятої Богородиці XIX ст. с. Дудинці (Сяноцький повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща). Кожен з них на точеній ренесансній ніжці. У верхній частині виробу потрійна розвилка декорована ажурними завитками з волютоподібними завершеннями. Такий орнамент поширений у церковному різьбленні в Галичині середини XIX – початку XX ст.

Поруч з тим простежується й інша лінія – з використання традицій народного мистецтва. Це помітно не тільки у яскравій поліхромії, а й у різьбленому декорі. Типовим прикладом останнього є підсвічники з Гуцульщини із колекції Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття[43]. Подібно до вищезгаданого криворівнянського ставника, поліхромія у його декорі відіграє значну роль (рис. Б.4.29). Його верхню частину прикрашають вигадливі маскарони. Гуцульської образності підсвічнику надають дармовіси у нижній частині. Схожі зразки є і в приватних колекціях.

Окрім тих же прийомів, у багатьох підсвічниках застосована і фігуративна пластика у народному розумінні образу – зі стилізованими крилатими Ангелами, а нижче – Розп’яття з Пристоячими, стиль виконання яких нагадує різець народних майстрів у декорі придорожніх капличок Галичини. Дармовіси – поширений спосіб декору у гуцульських майстрів різьби. Багато невеликих настільних підсвічників декоровані гуцульським плоскорізьбленням, інкрустацією тощо з домінантою геометричних елементів (кола, ромба тощо) у різних комбінаціях. Низка таких виробів з початку XX ст. зберігаються, наприклад, у церкві Різдва Пресвятої

[43] КМНМГП Інв. № КН 242/Д-67.

Богородиці (1719 р.) з Криворівні (Верховинський район Івано-Франківської обл.).

Деякі прикрашені простими дрібними штрихами, як, наприклад, підсвічник-трійця з церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) роботи В. Турчинюка[44]. Як у багатьох гуцульських аналогів, його ніжка з потроєнням в основі декорована комбінацією великих та дуже дрібних ромбів (рис. Б.4.30). У центрі, з обох боків, – це портретні зображення у колі голови Ісуса Христа, а на звороті – голови неідентифікованого Святого на фоні трикутника, в якому, як правило, зображається «Всевидяче Око». Кожне зображення обрамлене орнаментом з мотиву рівностороннього хреста у трикутнику. Поруч плоским різьбленням орнаментів застосовано низький рельєф у моделюванні облич. Такий пластичний прийом надає можливості вигідно виділити обличчя Ісуса, а з другого боку – Святого на фоні «Всевидячого Ока».

Фланкують ці різьблені образи, схожі на крила форми, ефектно декоровані плоскорізьбленими дрібними поперечними штрихами. Увінчують підсвічник три тримаменні хрести з фактурою із дрібних плоскорізьблених насічок, а верхні підставки для свічок оздоблені смугою трикутників, які створюють гармонію декору. Підсвічник з Ворохти роботи В. Турчиняка – одна із найяскравіших і найпрекрасніших пам’яток сакрального мистецтва Галичини кінця XIX – поч. XX ст.

Підсумовуючи декор проаналізованих світильників, варто зазначити, що настільні світильники менших розмірів, ніж ставники, хоч інколи за принципом композиції виробу – однакові з ними, як, наприклад, ставник з криворівнянської церкви Різдва Пресвятої Богородиці і підсвічник з Гуцульщини із колекції Національного музею у Львові. Є, однак, ставники, композиційний принцип яких не повторюється у настольних підсвічниках

---

[44] Підсвічник не підписаний. Авторство твору встановлено під час обстеження храму, згідно з інформацією дяка церкви М. Санковича.

невеликих розмірів, як, наприклад, ставники з Нового Кропивника, Перегримки чи Бортного.

Важливим елементом сакрального інтер'єру, який вживається при урочистих Службах Божих, є *проповідниця* (казальниця). В українських церквах казальниця найчастіше нерухомо під'єднана до колони чи стіни бабинця у вигляді своєрідної кафедри [96, с. 94]. Найпоширеніші види декору дерев'яних казальниць – профілювання та різьблення. Типово в еклектичному дусі (з наслідуванням історичних стилів) білого кольору декорована золоченою накладною різьбою проповідниця церкви Св. Ап. Петра і Павла зі Львова (др. пол. XIX – поч. XX ст). Бічні стінки прикрашені різьбленим мотивом рокайлю та стеблами рослин.

Характерною для епохи неостилів є проповідниця з Преображенської церкви (поч. XX ст.) у Львові. На відміну від попередньої, проповідниця Преображенської церкви не з гранчастими, а округлими бічними стінками. Стінки прикрашені дрібним ажурним різьбленим мотивом рокайлю. Окрему підгрупу становлять проповідниці, у декорі яких застосована фігуративна пластика, як у церкві Пресвятої Трійці (1901 р.) м. Бережан (Тернопільської обл.). Гранчасті стінки декоровані, подібно до празникового ярусу іконостаса з цієї церкви, округлими золоченими спареними колонками з гладкою поверхнею (рис. Б.4.32). А простір поміж колонками декорований то різьбленням з мотиву рокайлю та стилізованого аканта, то поліхромованими скульптурами із зображенням фігур євангелістів з сувоями текстів писань. Постаті виконані різьбярами із наслідуванням скульптури у католицьких храмах західних слов'ян.

Декор проповідниці із церкви Св. Ап. Петра і Павла (1840 р.) с. Красноїлля (Верховинський район Івано-Франківської обл.) – це гармонійне поєднання яскравої гуцульської поліхромії, профілювання і різьби. Фільонки на гранчастих бічних стінках декоровані лише в центрі мотивом шестипелюсткової квітки-розети, виконаним у накладному різьбленні. Як і в більшості проповідниць, нижній частині бічної стінки тут

також приділено увагу – вона декорована смугами ажурного декору традиційного мотиву стилізованого трилисника, а вище – горизонтальним мотивом вертикально розташованих мотивів овалу з ромбом у середині, а ще вище – теж горизонтальною смугою (під згаданими фільонками) півкіл.

Ще більш по-гуцульськи різнобарвна проповідниця з церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Тут фільонки на бічних стінках меншого розміру, прикрашені стилізованим листком, а нижче бічні стінки декорує горизонтальна смуга барвистого мотиву ромбів. Проте, чи не найбільш образною в розумінні застосування традицій гуцульського плоскорізьблення є проповідниця з церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935 р.) с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) роботи Василя Турчинюка. Плоскорізьблений декор виконаний без застосування поліхромії (рис. Б.4.32). Бічні гранчасті стінки цієї проповідниці прикрашені багатими на дрібні деталі крупними хрестами, типовими для манери плоскорізьблення у стилі Василя Турчинюка. Кожен хрест відрізняється один від одного, жодна деталь не повторюється.

Ці хрести за характером декору деталей нагадують подібні цього ж автора, які декорують екстер'єр дерев'яної церкви Св. Юрія (1920 р.) в с. Дуліби (Стрийського району Львівської обл.). Нижня частина ж ворохтянської проповідниці оздоблена профілюванням гострозубчастого трикутного та ромбовидного силуету, так поширеного у декорі споруд гуцульської архітектури.

Вдало застосовані елементи традиційного народного мистецтва у декорі проповідниці з церкви Пресвятої Трійці (1866 р.) м Яремче (Микуличин, Івано-Франківська обл.). Бічні стінки проповідниці декоровані отворами з аркоподібними завершеннями, у які вставлені прорізні та площинні ромби. Площинні ромби декоровані чотирипелюстковим хрестом-розетою. Аркоподібне завершення кожного отвору прикрашене прорізним мотивом трилисника, що асоціюється із подібним трилопастевим завершенням у готичних вікнах. Оригінальним є дашок над проповідницею у

вигляді трьох готично видовжених бань із верхнім завершенням у вигляді трьох гострокінцевих шпилів, які нагадують архітектуру українського модерну.

Поза увагою дослідження залишились архітектурні деталі інтер'єру церкви (кронштейни, дерев'яні балки тощо). Інколи такі деталі – це справжній твір різьблення і профілювання як, наприклад, в інтер'єрі церкви Святого Юрія в Дулібах, храму Благовіщення у Гребеневі та низки інших. Окрім того, певний інтерес можуть становити деякі меблі: шафи, скрині, лави, крісла, столи тощо. Вони знаходяться в допоміжних приміщеннях і не мають прямого відношення до проведення Служби Божої. Привертають до себе увагу, наприклад, такі меблі, у церкві Св. Миколи з Буську, зокрема шафа у захристії. Її двері декоровані у верхній половині фільонками з низькорельєфним різьбленням сецесійного звивистого стебла рослини з маленькими листками і голівками квітів. Верхній бароковий фронтон шафи декорований двома плоскорізьбленими дельфінами. Останні можна трактувати як трансформований мотив риби, здавна популярний у християнстві, який дійшов аж до XX ст.

Серед предметів облашування церковного інтер'єру важливе місце займають меблі для сидіння. Серед тих, які використовуються у церковному вжитку, – це найчастіше *запрестольні крісла* та *церковні лави.* Під першими розуміємо переважно «горне сідалище», під другим – крилосні, пристінні та інші лави церковного вжитку.

Запрестольне крісло – трон («горне сідалище») знаходиться за престолом і у цьому місці малопомітне або зовсім непомітне для віруючих при погляді з нави. Однак художній оздобі саме цього крісла приділяється чи не найбільша увага у порівнянні з іншими меблями для сидіння. Адже на ньому воссідає архиєрей під час Служби Божої. Запрестольне крісло символізує небесний престол [308, с. 26].

З різних причин, меблі для сидіння за тональним співвідношенням різьбленого декору із тлом не можна так чітко поділити на три групи, як

престоли чи тетраподи. Зате за характером різьбленого декору їх виразніше можемо згрупувати на декілька напрямів розвитку із наслідуванням: історичних стилів, орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва у (окремих випадках – сецесії).

Характерно неорококовим є запрестольне крісло із церкви Різдва (1600 р.) м. Тернополя (рис. Б.4.33). У декорі підлокітників різьбленням виділяється мотив волюти. Загальне враження неорококо доповнює скісна трельяжна решітка, яка покриває конструктивну частину крісла, гармоніюючи з подібною на іконостасі інтер'єру цієї самої церкви. Поважність особи, яка може сідати на це крісло (лише архиєрей) відзначена митрою, яка увінчує спинку крісла зверху.

Більш лаконічно і без позолоти декоровано запрестольне крісло із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) с. Лавочне (Сколівський район, Львівська обл.). У декорі цього крісла виразніше відбились архітектурні мотиви. Стовбури пілястрів на спинці крісла декоровані канелюрами. Такі ж лінії жолобків, як канелюри, продовжуються і вище пілястрів, декоруючи крайню і зовнішню лінію півциркульного силуету верхнього завершення крісла, а також волютоподібні завершення підлокітників, пов'язуючи окремі частини виробу в єдиний ансамбль. Округлі ніжки крісла точені. У верхній частині кожну ніжку декорує фіалоподібна округла форма, а нижче неї більшу частину ніжки – канелюри. У нижній частині декілька барокових перехватів надають кожній ніжці витонченого вигляду.

Цікавим доповненням до всього декору є різьблена композиція у найвищій точці напівциркульного завершення спинки крісла у вигляді картуша, над яким височить ажурний хрест. Такий декор нагадує прикрасу верхньої частини фронтонів архітектурних споруд. Картуш фланкують волютоподібні завитки, а у центральній частині – просто під хрестом – вертикальний рослинний мотив, що нагадує гілку з листками акації. Крісло звичайного світлого тону лакованого дерева з темними м'якими частинами,

тоді як характерною особливістю попереднього, тернопільського, було золочене різьблення, яке декорує світлу конструкцію темним візерунком.

Темного брунатного тону, із темними м'якими частинами, є запрестольне крісло з церкви Благовіщення (1886 р., м. Стрий, на Ланах, Львівська обл.). Привертає до себе увагу верхнє завершення його спинки, яке складається з точених готичних фіал та ажурного орнаменту з рідко розташованих поміж собою елементів, які схожі на «набігаючу хвилю», що нагадує декор верхньої горизонтальної планки царських врат іншої Стрийської церкви – Успіння Пресвятої Богородиці. Обидва краї підлокітників есованого силуету волютоподібного завершення.

У художньому оформленні цього крісла, як і у згаданому тернопільському, акцентований лицевий бік царги. Якщо у тернопільському цей бік царги декорований золоченим накладним різьбленням рослинного мотиву на світлому фоні конструктивної частини, то у стрийському такий самий бік царги декорований опуклими колами. Точені ніжки з перехватами вносять ремінісценції бароко.

А от при декорі запрестольного крісла церкви різдва Пресвятої Богородиці м. Делятин (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) різьбленням декоровані лише волютоподібні завершення підлокітників. Однак відсутність різьблення компенсують точені ніжки вишуканого силуету із цікавим ритмом перехватів у верхній і нижній частинах. \

Вишуканістю різьбленої оздоби із наслідуванням історичних стилів відзначається єпископське крісло із собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська (др. пол. XIX ст.). На відміну від усіх вищезгаданих запрестольних, івано-франківське знаходиться праворуч перед іконостасом. Суцільно золочені дерев'яні частини крісла, покриті різьбленням, ефектно прочитуються як світліші на загальному фоні темних м'яких сидінь та спинки крісла, як і інтер'єру загалом. У різьбленій оздобі крісла переважають елементи неорококо. Так, нижня частина кожної ніжки виготовлена у формі рокайлевого елемента розривом літери «С» до лицевого боку. Нижню

частину спинки крісла декорує горизонтальна смуга, покрита різьбленням з мотиву рокайлевого елемента, розташованого горизонтально розривом літери «С» вниз. Різьбленому декору інших частин крісла характерна більша подрібненість орнаментального мотиву із введенням рокайлевого елемента, насамперед – лицевому боці царги, верхньому завершенню спинки крісла. Кінець підлокітників з переднього боку виробу має характерне волютоподібне завершення. Зрештою, останнє, як типовий елемент, притаманне і для декору більшості запрестольних крісел, розглянутих нами вище.

Низка запрестольних крісел була виготовлена із виразним впливом українського стилю, як-от: запрестольне крісло з церкви Св. Миколи м. Львова (поч. XX ст.). Різьблені волютоподібні лінії декорують найвищу точку спинки, увінчану невеличким хрестом та завершують з обох країв підлокітники. Сам же підлокітник та лицевий край кожної ніжки профільованого силуету, подібний до латинської літери «S». Це крісло з дощатими ніжками узагальненістю своїх форм та різьбленого декору, темним чорно-коричневим кольором вписується в інтер’єр церкви (рис. В.4.3). Декор іконостаса та деяких кіотів, престолу та інших елементів інтер’єру виконані із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційно народного мистецтва.

Серед обстежених оригінальністю різьбленої оздоби виділяється запрестольне крісло коробчастої конструкції в інтер’єрі Каплиці Трьох Святителів м. Львова (поч. XX ст.). Воно, як і попереднє, темного брунатного кольору. Цікавими є завершення підлокітників – кожне у вигляді декоративно стилізованих голів та передньої половини тулуба собаки. Різьбою невисокого рельєфу покриті і спинка крісла, пілястри по кутах нижньої коробчастої частини, а також передня і бокові дошки бокових площин під царгою. Основою цих різьблених мотивів є стебло рослини з дрібними листочками рисунка латинської літери «S» з волютоподібним завершенням кожного кінця літери.

З виразним впливом українського стилю в кінці XIX та на поч. XX ст. було виготовлено, окрім згаданих, зокрема, темно-брунатного тону запрестольне крісло з церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) з м. Бережани (Тернопільська обл.). По краях спинки крісла розташовані колонки, декоровані канелюрами. Зверху кожна колонка декорована різьбленими капітелями з наслідуванням іонічного стилю. Горизонтальна декоративна смуга спинки поміж капітелями декорована опуклими колами, а зверху декількома ярусами карнизів та фризових смуг із дрібних кульок різних величин, як у декорі предметів, виконаних під впливом українського стилю. Завершує спинку крісла зверху специфічної форми різьблений фронтон, декорований рокайлевими елементами та акантовими листками, виконаними опуклим рельєфом. На загальне образне рішення цього виробу, окрім українського стилю, бароко і рококо, помітний значний ренесансний вплив – есовані лінії з волютоподібним завершенням верхнього силуету спинки, точені передні ніжки, гранчасті задні, видовжена спинка тощо [96, с. 101, іл. 308].

Окрім запрестольних крісел, виконаних під впливом історичних стилів та традиційного народного мистецтва, є низка виробів, декорованих під сецесію, як запрестольне крісло з церкви Усікновення Голови Св. Іоанна Хрестителя (поч. XX ст.) із с. Фалиш (Стрийський район Львівської обл.). Різьбленням невисокого рельєфу, виконаного під впливом сецесійного декору тканини в інтер'єрі, декорована як спинка, так і площина для сидіння.

Вартим уваги, у плані поєднання сецесії та елементів українського мистецтва, є запрестольне крісло коробчастої конструкції церкви Святого Онуфрія у Львові (початок XX ст.). Воно, як і бережанське, все темно-брунатного кольору (рис. В.4.4). Однак спинка львівського вже не має такого виразно видовженого силуету, як бережанське. Дощата спинка львівського крісла та частина його, що нижче царги, декоровані елементами, стилізованими під народне мистецтво та декоративну українську графіку поч. XX ст., як у творах Г. Нарбута. Це, насамперед, грона винограду, зображені

схематично у трикутнику, мотив стебла рослини, яка виростає з горщика, з акантовими листками чи волютоподібними завитками. Стилістично це нагадує декор різьбленням елементів кіота із живописним образом «Святий Микола» та «Богоматір з Дитиною» у церкві Святого Миколи зі Львова.

Вплив давньоруського мистецтва помічаємо у декорі гранчастих капітелей колонок, на спинці крісла. На гранчастих площинах капітелі, кожного із трьох видимих боків, зображено хрест у колі, на капітелях – листок рослини. Подібно декорували капітелі колонок у давньоруській архітектурі [368, VIII, рис. 1–4], а на початку XX ст. прикраси, наприклад, капітелей колонок намісного ярусу іконостаса Миколаївської церкви у Львові. Верхнє напівкругле завершення спинки крісла увінчане смугою ажурно різьблених кіл. У декорі кожного кола повторюються елементи плоскорізьбленого декору з частин крісла, які розташовані нижче: то рівнокінцевий хрест, то виноградний листок, то стилізоване під українську графіку виноградне гроно, охоплене трикутником.

Цікавою особливістю горного місця церкви Св. Онуфрія у Львові є те, що обабіч запрестольного крісла знаходяться, по одному з кожного боку, два табурети – зовсім однакові поміж собою та ансамблево пов’язані із запрестольним кріслом і коробчастою конструкцією, і темно-брунатним кольором, і характером різьбленого орнаменту.

Серед запрестольних крісел, виконаних під впливом орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва без застосування темного тону «під дуб», вартим окремого дослідження є запрестольне крісло з церкви Святого Юрія (1920 р.) с. Дуліби (Стрийський район Львівської обл.). Воно – без поліхромії, кольору натурального дерева, декороване із використанням гуцульського плоскорізьблення із геометричних елементів. Це надає кріслу особливого і неповторного вигляду.

Підводячи попередні підсумки різьбленого декору запрестольних крісел, можемо відзначити, що серед тих, які відносяться до першого напряму розвитку, із наслідуванням історичних стилів, окремо виділяються

декоровані під впливом неорококо (як із церкви Різдва з м. Тернополя, собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська). Водночас, декор запрестольних крісел, виконаний під впливом орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва (другий напрям), у більшості випадків поєднується з елементами, запозиченими із західноєвропейських історичних стилів (як запрестольне крісло з церкви Пресвятої Трійці м. Бережани), рідше – без них (як у декорі запрестольного крісла із церкви Св. Юрія із с. Дуліби, де застосовано переважно елементи гуцульського плоскорізьблення).

В окрему групу можна виділити запрестольні крісла, різьблені під впливом сецесії (як із церкви Усікновення Голови Св. Іоанна Хрестителя із с. Фалиш), а також з поєднанням сецесії та орнаментально-декоративної системи традиційного народного мистецтва (як у церкві Св. Онуфрія у Львові).

Окрім запрестольних крісел до поширених меблів для сидіння церковного інтер'єру належать *лави* (крилосні, для молитви, пристінні та ін.). Серед обстежених виразно переважають лави темно-брунатного тону з видовженими спинками, «під готику». Такі лави зазвичай найкраще вписуються у церковний інтер'єр, виконаний із наслідуванням українського стилю. Однак у більшості випадків вони знаходиться в інтер'єрі, де іконостас та переважна більшість обстави виконана із виразним наслідуванням історичних стилів.

До таких, в оформленні яких простежуємо вплив історичних стилів, відносимо запрестольні лави із церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.), які знаходяться у лівому та правому боці святилища. Усі лави за конструкцією, розміром та декором однакові. Кожна така лава тримісна. Попереду лави, впоперек, встановлений щит, який закриває нижню частину сидячої на лаві фігури людини приблизно до половини. Щит розчленований чотирма позолоченими пілястрами з канелюрами, які завдяки позолоті світлим тоном, ефектно прочитуються на загал темному і гладкому тлі.

Задню спинку лави також членують пілястри, але вже такого самого, темного, як і лава, тону. Однак весь акцент різьбярської оздоби сконцентрований у верхній частині спинки лави, яка розчленована на три однакові півкола. Верхній силует півкола декорований ажурним золоченим різьбленням з мотиву тендітних рослинних стебел звивистого рисунка латинської літери «S», кожен кінець якої волютоподібного завершення. У інтер'єрі цієї ж церкви у оздобленні іконостаса такі ж елементи, тільки різних розмірів, домінують в ажурному декорі царських врат чи тієї частини, що над отвором-«розривом» поміж намісним та празниковими ярусами. Таким чином, в інтер'єрі церви Пресвятої Трійці с. Верхній Ясенів створено ансамблевість різьбленого декору окремих предметів облаштування.

Без видовжених готичних спинок, хоч і темного брунатного кольору лави із нави церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) із смт Славське (Сколівський район Львівської обл.). Усі лави однакові. Плоскорізьблення декорує лише боковини кожної лави барокового силуету. Округлий верхній кінець боковини лави завершує зверху невеликий пікового силуету шпиль, який вдало декорує плоскорізьблення волютоподібного рисунка. Окрім шпилю плоскорізьбленням прикрашені два, трохи вглиблені у фон, кола: одне розташоване у верхній частині боковин – під шпилем – і декороване мотивом косого хреста в оточенні дрібних кілець, друге – у місці з'єднання боковин з площиною для сидіння, декороване мотивом стебла, від якого відходять подовгасті листочки лінії рисунка, подібного на рокайль.

Окремої уваги заслуговують пристінні лави з церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) м. Бережани (Тернопільська обл.). Вони ідентичні одна одній, у їхній конструкції та декорі домінує неоготичний стиль. Розглянемо одну з них, ту, що має передній загороджувальний щит (рис. Б.4.34). Особливо багато і цікаво декорована спинка лави, яка подібно до переднього щита, членована округлими колонками. Поміж колонками перекинуті півциркульні глухі арки. Всередині кожної такої арки помітний силует ще однієї – готичної трилопастевої.

Верхня частина спинки – вище цих арок і нижче кронштейнів декорована густішим ритмом тонких округлих колонок, з'єднаних поміж собою також глухими півциркульними арками. У середині кожної арки знаходиться коло із вирізьбленим у ньому низькорельєфним рівностороннім хрестом з округлими кінцями. Кронштейни підтримують важкий і далеко виступаючий карниз. Зверху карниз лави декорований гострошпильчастим готичним силуетом.

Виразно готичний характер носять лави, які не мають передніх загороджувальних щитів, із Собору Пресвятої Трійці із Сянока (сьогодні – Підкарпатське воєводство Республіки Польща, кінець XIX – поч. XX ст.). Барокового профілювання за силуетом підлокітники удекоровані у нижній частині зовнішніх боків мотивом рівнокінцевого хреста із заокругленими кінцями, подібним на рисунок рівнокінцевих хрестів, які декорують спинку бережанськї лави. Тільки сяноцькі хрести виконані у контррельєфній різьбі, а бережанські – в опуклому низькому рельєфі.

Спинка чотиримісної сяноцької лави членована вертикальними пілястрами, удекорованими рустами. Верх лави декорований гострошпильчастим силуетом своєрідного мотиву «набігаючої хвилі», коли елементи хвилі чергуються з елементами рівноконечного хреста.

Водночас у багатьох інших церквах Галичини було встановлено низку лав темного брунатного тону також із видовженими спинками, але уже під ренесансовий стиль. До таких відносимо, зокрема, лави у церкві Преображення Господнього (поч. XX ст.) зі Львова. У декорі тих, що знаходяться у північному та південному крилах церкви, домінує бароково-рококовий силует профілювання підлокітників. Середину висоти кожного підлокітника та кожної дощатої ніжки декорує профільований силует рокайлю з вертикально розташованого елемента розривом літери «С» до переду.

Подовгаста спинка увінчана зверху, як і в бережанських лавах, нависаючим карнизом, але у лавах із Львівської Успенської церкви відсутній

ажурний шпильчастий декор верхнього завершення виробу різьбленням та профілюванням “під готику”. Водночас верхню частину видовжених спинок цих лав декорують горизонтально розташовані фільонки. Кожна з них у центрі декорована різьбленим колом, що нагадує декор таким же елементом іконостасів, прикрашених під впливом мотивів українського дерев’яного різьблення [54, с. 112].

Менш видовжені спинки у лав, які знаходяться в інтер’єрі церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові. Вони також темного кольору. Лави, які стоять при стінах, багатомісні (як згадані із Сянока, Бережан чи Львівської Преображенської церкви). Вони декоровані лише профілюванням. Їхні підлокітники також прикршені профільованим мотивом рокайлю розривом літери «С» до переду.

Цікавим є профілювання із введенням різьблення у низці інших лав з цієї церкви, зокрема тих, які знаходяться на клиросі, праворуч від іконостаса. Одна з них, та, що стоїть окремо, із загороджувальним переднім щитом, фронтальну сторону якого членують дві фільонки. У центрі кожної фільонки зображений хрест, декорований на перехресті гострокінцевими променями. Усі чотири кути кожної фільонки прикрашені голівками квітів з гострокінцевими пелюстками. Привертає до себе увагу верхня частина спинки цієї лави, силует верху якої утворений лініями горизонтально розташованих видовжених рокайлів розривом літери «С» уверх (рис. Б.4.35). Найвища точка спинки прикрашена символом мучеництва у християнстві – різьбленою пальметою.

Спинки пристінних лав церкви Св. Ап. Петра і Павла зі Львова також декоровані цікавим профілюваням у верхній частині, як у згаданій крилосній лаві із Львівської Успенської церкви. Тільки літери «С», які більш наближені до форми рокайлю, аніж у щойно згаданій лаві, розташовані тут, хоч також горизонтально, але розривом літери «С» до низу. А у найвищій центральній точці верхньої горизонтальної лінії спинки розташований дещо дрібніший, ніж інші, рокайлевий елемент, а не пальмета розривом літери «С» до низу.

Отже, у декорі профілюванням та різьбленням згаданих львівських лав з Успенської та Петропавлівської львівських церков домінують еклектичні рококові мотиви, виконані в чорно-коричневій тональній подачі «під дуб». Водночас в інтер'єрах низки церков знаходяться багато лав, виконаних у такому самому темному брунатному тоні, у декорі яких профілюванням та різьбленням переважають мотиви орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва, а не історичних стилів.

До таких відносяться лави з нави церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1904 р.) з м. Стрий (Львівська обл.). Декор різьбою та профілюванням сконцентрований переважно із зовнішнього боку боковин. Силует верхнього завершення дощатої боковини кожної лави профільований у вигляді великого трилисника. У центрі цього трилисника невисоким рельєфом вирізьблений хрест-квітка, від якого вниз іде звивистого рисунка стебло з листками. Ці мотиви нагадують візерунки у декорі гуцульських та бойківських килимів.

Силует боковин лав дрогобицької церкви Пресвятої Трійці також нагадує силует боковин щойно згаданих лав зі стрийської церкви Успіння Пресвятої Богородиці. Аналогічне верхнє завершення у вигляді трилисника, а також невисокого рельєфу різьблений орнамент із застосуванням елементів, які використовуються в українському народному мистецтві, – ромбів, трикутників, декоративного стебла рослин з листками тощо. Площина спинки кожної дрогобицької лави прикрашена квадратними фільонками. У центрі кожної фільонки – рівносторонній плоскорізьблений хрест, виконаний у дусі народного плоскорізьблення (рис. Б.4.37). Площина кожного кінця хреста гостроконечного силуету, штрихована всередині плоскорізьбленими штрихами «ільчастого письма». Такі ж хрести, як і манеру їх плоскорізьблення, можна пов'язати із традицією вирізування гуцульських хрестів-ікон у дереві. Подібні хрести-ікони були поширені на Гуцульщині упродовж багатьох попередніх століть і неодноразово описувались дослідниками. Вони – цікавий і малоопрацьований науковцями пласт української культури. Серед зафіксованих дослідником В Шухевичем такі

хрести походять із с. Жаб’є (сьогодні – смт Верховина Івано-Франківської обл.) та м. Яворова із XVII ст. [339, с. 323–324].

У дрогобицькій Святотроєцькій, окрім названих, знаходиться ще низка лав зовсім іншої конструкції та декору. Зокрема, з правого боку нави знаходиться оригінальна лава, яка оздоблена із застосуванням елементів декору українського народного мистецтва та історичних стилів (рис. Б.4.38). На відміну від щойно згаданих стрийських з успенської та дрогобицьких цієї ж церкви, лава хоча також темного брунатного кольору, але має загороджувальний передній щит, який декорований плоскорізьбленням одинакових прямокутних полів із рівностороннім хрестом у центрі. Силует хреста світлого кольору, завдяки чому виразно прочитується на темному тлі лави. Також виразно читабельний трилисник, який зображений у верхньому та нижньому кінцях кожного хреста. Рівно ж, як і світлого тону рівноконечні хрести, які декорують менший горизонтальний щит, що прикріплений у верхній частині переднього.

Своєрідним є декор спинки лави. Основна частина спинки покрита чотирма вертикальними фільонками. У кожній фільонці плоскорізьбленням світлого тону на темному тлі зображено вазон, з якого виростає стебло із листками. Мотив відомий ще з різьблення царських врат XVII чи XVIII ст., листки у нижній частині композиції закручені у волютоподібні завитки, подібні спостерігаємо у декорі есованих елементів іконостасів др. пол. XIX – поч. XX ст., як, наприклад, Дрогобицької церкви Різдва Пресвятої Богородиці чи низки галицьких кіотів чи церковних меблів того часу. Увінчує спинку зверху округлий фронтон, декорований горельєфним маскароном Амура із золоченими крилами, що сприймається як виразні середньовічні та ренесансові ремінісценції декору архітектури, а над ним – верхнє завершення спинки у вигляді ажурного ромбовидного орнаменту, як у народній вишивці, із чергуванням дрібних та крупних ромбовидних елементів, а ще вище, – теж ажурний рівносторонній хрест,чотири кінці

якого зображені у вигляді ромба. Отже, у декорі спинки лави поєднались елементи традиційного народного мистецтва та історичних стилів.

Окрім крісел та лав, в інтер'єрі церкви можемо зустріти інші, але рідше вживані меблі для сидіння, як, наприклад, *сповідальниці.* Серед обстежених сповідальниць, переважає декор профілюванням. До таких віднесемо сповідальницю із церкви Усікновення Голови Іоанна Хрестителя (поч. XX ст.) із с. Фалиш (Стрийський район Львівської обл.). Сповідальниця темного брунатного кольору. Краї дощатих боковин сповідальниці, висотою на весь зріст сидячої людини, декоровані з лицевого (від сторони нави) краю сповідальниці хвилястої лінії профілюваним силуетом із розширенням дошки донизу. Віконечка на цих боковинах суцільно вкриті густим ажурним трельяжним мотивом. Такі віконечка часто зустрічаємо у сповідальницях – на висоті положення голови сидячого священика чи приклякнувшого збоку мирянина. Подібні віконечка, і на аналогічній висоті, знаходимо на боковинах сповідальниці із бережанської церкви Пресвятої Трійці (1901 р., Тернопільська обл.). Тільки з кожного боку, під віконечком внизу, бачимо прилаштовані по дві сходинки на підлозі для приклякнутої людини, яка сповідається. На відміну від фалиської, боковини бережанської сповідальниці не прикрашені жодним профілюванням. Цікавим, однак, є завершення бережанської сповідальниці, лицевий бік верхнього карниза якої декорований профільованим мотивом із елементів дрібного рівностороннього хреста. Подібне завершення має спинка згаданої лави із цієї церкви.

Отже, декор різьбленням та профілюванням меблів для сидіння галицьких церков у XIX – поч. XX ст. були різноманітними: як типово еклектичні, із використанням історичних західноєвропейських стилів, інколи – сецесії, так і в поєднанні з рисами українського народного мистецтва. Рідше трапляються меблі для сидіння, декоровані лише під впливом орнаментально-композиційний структур традиційного народного мистецтва.

Особливою пишністю декору (в окремих випадках) виділялись запрестольні крісла. У деяких церквах декор різьбленням меблів для сидіння профілюванням та різьбленням ансамблево пов’язує їх поміж собою та з іншими складовими серед предметів обладнання одного і того ж храму, як церкви Пресвятої Трійці з Дрогобича чи однойменних з Бережан та Верхнього Ясеніва. У низці інших церков такі предмети як за конструкцією, так і за декором різні між собою і зовсім не пов’язані з інтер’єром, у якому знаходяться, як, наприклад, у церкві Усікновення Голови Святого Іоанна Хрестителя з Фалиша чи низки інших.

Отже, меблі для сидіння відігравали не тільки важливу роль у богослужбовій відправі, але і демонстрували значення різьблення у формуванні національної художньої та релігійної культури. Адже народна творчість завжди живила національну ідею характерними орнаментальними структурами, які інколи впливали і на характерний силует того чи іншого предмета церковного вжитку.

4.3. Різьблені хрести й фігуративна пластика як відображення сакрально-естетичної культури

4.3.1. *Хрести виносні та фігуративна пластика.* Дослідники поділяють богослужбові (літургійні) хрести на декілька типологічних груп: запрестольні виносні, напрестольні хрести з підставками і ручні різьблені хрести [279, с. 247]. В окрему типологічну групу виділяють процесійні хрести [279, с. 282]. Під поняттям «фігуративна пластика» у сакральному різьбленні маємо на увазі фігури Ісуса Христа, Богоматері, Богоматері з Дитиною, Пристоячих, Ангелів, Святих тощо. У переважній більшості – це зображення Розп’яття (розіп’ятого Ісуса Христа). Різьблені хрести та фігуративна пластика розглядаються в одному підрозділі, оскільки ці дві типологічні групи виробів часто поєднані в одному предметі. У підрозділі не розглядаємо фігуративну пластику, яка прикрашає іконостаси, престоли, тетраподи,

світильники тощо – тобто вже проаналізовані типологічні групи виробів. За технікою виконання різьблені хрести дослідники поділяють на хрести з плоским, рельєфним та ажурним різьбленням [279, с. 247], монохромні та поліхромні. У нашому досліджені хрести розглянемо за таким типологічним поділом: хрести виносні, хрести на підставках, ручні хрести (без підставок).

Хрести виносні, на відміну від напрестольних чи ручних, відрізняються, як правило, великими розмірами. Серед декорованих плоскорізьбленням у Галичині переважають виконані гуцульською різьбою, більшість серед яких – поліхромовані.

До типових серед таких належить процесійний хрест з церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Хрест декорований по всій поверхні гуцульською плоскорізьбою з орнаментальних мотивів. Навіть кінці хреста у вигляді трилисників стилізовані під форму геометричного елемента – кола, що композиційно перегукується з подібними колами та ромбами, які виступають як елементи орнаменту на поверхні хреста. Цікавим є невеличке Розп’яття у центрі середохрестя. Розп’яття виконане низьким рельєфом і виділяється у порівнянні з орнаментальним плоскорізьбленим мотивом, який прикрашає решту поверхні хреста. Стилістика фігури Розп’яття нагадує характерні риси гуцульських мосяжних нагрудних хрестів. Аналогічний взаємозв’язок мосяжництва та народного різьблення помітний в аналізі декору процесійного хреста з церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1719 р.) с. Криворівня (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Центр середохрестя декорує рельєфне Розп’яття. Висота його рельєфу, однак, настільки низька, що майже не виділяється від плоскорізьбленого орнаментального тла. Мотив останнього тут багатший, аніж у верхньоясенівському, і складається з ромбів, кіл, квітів-розет, хрестів тощо.

Дещо інакший процесійний хрест з церкви Іоанна Милостивого з м. Яремче (Ямна, Івано-Франківська обл.), покритий по всій поверхні плоскорізьбленими та інкрустованими елементами, виконаними у традиціях

гуцульської різьби. Розп’яття виконане у дереві з наслідуванням академічної пластики, виділяється на фоні цього плоскорізьблення і не сприймається органічно єдино з різьбленням фону хреста, як у двох вищезгаданих.

Вирізняється серед згаданих процесійний хрест із церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг біля Делятина (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.)[45]. У декорі переважає профілювання та поліхромія, які в деяких місцях вдало доповнюються різьбленням. На чотирьох кінцях і на середохресті з лицевого боку хрест декорований живописними композиціями, виконаними різьбленими коричнево-бронзовими голівками квітів із зеленими серединками у колі за тематикою євангельських сюжетів. Кожен такий живописний образ – у круглому обрамленні, декорованому округло-виїмчастими штрихами різця, що створює враження пелюстків квітки соняшника.

А от із затильної сторони цього процесійного хреста, на місці відсутніх тут живописних образів у колах, бачимо різьблені розети-хрести у рівносторонньому восьмигранникy. Поліхромія ефектно виділяє низькорельєфне та плоске різьблення (коричневі розети-хрести, біла трельяжна сітка на зеленому тлі тощо). Лугівський хрест не прикрашений, на відміну від трьох щойно згаданих, різьбленим Розп’яттям. І все ж, якщо взяти до уваги ті, що декоровані фігуративною пластикою, то найбільша кількість серед виносних (процесійних або запрестольних) хрестів декорована Розп’яттями, виконаними рельєфним різьбленням.

Більшість із розглягнутих нами творів виконані народними майстрами. Тому умовно, за характером пластичної подачі, фігури можна поділити на дві типологічні групи: 1) фігури, виконані у традиційній народній манері схематичного трактування форми із наслідуванням народної ікони, гравюри тощо; 2) із виразнішим наслідуванням академічної пластики. Звичайно, такий

[45] На сьогодні хрест знаходиться у церкві Різдва Пресвятої Богородиці у смт Делятині Надвірнянського району Івано-Франківської обл.

поділ умовний, оскільки в окремих випадках межа між типологічними групами дуже пливка.

Звертає на себе увагу фактом точного датування Розп’яття з процесійного хреста церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Лавочного (Сколівський район Львівської обл.). У нижній частині хреста, до якого прикріплене Розп’яття, нижче півмісяця можемо прочитати дату «1833 р.» (рис. Б.4.39). Характерними особливостями твору є видовженість пропорцій, схематично-декоративне трактування форми. На жаль, досить товстий шар фарби не дає можливості зробити більш точний аналіз окремих, особливо дрібних деталей цього різьбленого виробу. З певною умовністю можна віднести цей твір до першої групи (згідно із нашим поділом).

Також досить видовжені пропорції тонких ніг, ніби мертвої людини, у фігурі на Розп’ятті із процесійного хреста церкви Св. Іоанна Златоуста (1802 р.) с. Поляна (Миколаївський район Львівської обл.). Аналізуючи обидва ці твори, можна припустити, що у першій половині XIX ст. виробилась певна тенденція поширення таких Розп’ять із видовженим тілом людини. Очевидно, останнє було розповсюджене у різних районах Галичини , а не лише території сьогоднішньої Львівщини.

Це підтверджує Розп’яття з процесійного хреста церкви Воздвиження Чесного Хреста (1830 р.) із с. Нараїв (Бережанський район Тернопільської обл.). Маса голови розіп’ятого Спасителя досить мала у відношенні до видовженого тіла. З певними застереженнями це Розп’яття можна віднести до першої групи. Поліхромія вводить більш народне розуміння образу – темно-тілесний колір оголеного тіла, чорно-синє волосся, зелений колючий вінок на голові, білий начересленник із темно-синьою смугою лінії кайми на тілі тощо (рис. Б.4.40).

До цього періоду (початок XIX ст.) з певною ймовірністю, згідно із трактуванням пропорцій та датуванням побудови церкви, можна віднести

Розп’яття із с. Команча[46] (Лемківщина, тепер Сяноцький повіт, Підкарпатське воєводство, Республіка Польща). Однак, у цьому творі за певних видовжених пропорцій спостерігаємо занадто короткі ноги.

Менш видовжені пропорції тіла притаманні фігурі на Розп’ятті із с. Білич (Старосамбірський район Львівської обл.)[47]. Цікава поліхромія доповнює загальне простонародне трактування пластики: тілесний колір, чорне волосся, начересленник синьої та червоної барв. Руку народного майстра виразно видають однакові округлі лінії ребер, площинність начересленника, декоративно-графічна подача волосся. Привертають до себе увагу два Розп’яття із процесійних хрестів церкви Св. Миколи (XIX ст.) с. Барвінкове (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Обидва твори – яскраві зразки пам’яток української народної сакральної фігуративної пластики. Очевидно, обидва Розп’яття виготовлені в один і той же час (одне з них на рис. Б.4.41). Їх можна віднести до першої групи (що виконані виразно у народній манері дерев’яної скульптури).

Однак, на відміну від усіх трьох останньо згаданих, фігури обох барвінківських Розп’ять дещо інших приземистих пропорцій. Останнє – дуже поширене явище в українській народній скульптурі. Окрім того, барвінківським фігурам притаманна стилізована графічна подача ребер грудної клітки, умовно-площинної подачі грудних м’язів та одинакові графічні лінії складок начересленника, ребер грудної клітки, членування тернового вінка на голові Ісуса тощо. У обох барвінківських хрестах, окрім фігур Ісуса, об’ємним є картуш із різьбленим написом «INRI» (відповідник латинською мовою «ІНЦІ»). Решта поверхні обох хрестів – без декору.

Серед обстежених пам’яток до першої групи відноситься Розп’яття із с. Дністрик[48] (др. пол. XIX – поч. XX ст., Старосамбірський район Львівської

---

[46] МНБС інв. № 656. XIX ст.

[47] ЛМНАП інв. 6514/С-47.

[48] Там само. Інв № 13829.

обл.). У графічно-площинній манері пластики Розп'яття з Дністрика більш виразно відбився вплив народного мистецтва. Це помітно у чіткіше узагальнених однакових дугоподібних лініях бганок начересленника, ребер грудної клітки, складок лаврового вінка на голові Ісуса. Характерною особливістю дністриківського Розп'яття є декоративне трактування вузла – місця, у якому начересленник прикріплений до тіла зі сторони спини фігури. Внаслідок цього з правого боку виступає специфічно площинно вирішена група бганок. Серед згаданих вище специфічну лінію силуету в такому ж місці простежуємо у Розп'ятті з Білича. Однак у дністриківському – уся композиція вирішена у більш площинно-графічній манері, що ближче пов'язує цей твір зі скульптурою із наслідуванням народної ікони чи грав'юри. Виділяється своєю підкресленою експресивністю, у порівнянні з іншими, Розп'яття зі с. Скелівка (др. пол. XIX – поч. XX ст., Старосамбірський район Львівської обл.)[49]. Голова Ісуса нахилена вбік, через напружені форми всієї фігури виразніше передано страждання розіп'ятого Спасителя. Та й саме трактування складок начересленника і ребер грудної клітки характерно відрізняється – лінії дрібніші і густіше прорізані різцем.

До Розп'ять першої групи відноситься Розп'яття із с. Воля (Старосамбірський район Львівської обл.)[50]. Привертає до себе увагу взаємозв'язок фігури розіп'ятого Спасителя з восьмиконечним хрестом, до якого прикріплене Розп'яття (рис. Б.4.42). Нижче фігури, на найнижчій перемичці зображено символ гори Череповища – череп і кості, а над фігурою на найвищій перемичці – символ Святого Духа – голуб. Хрест обведений рамкою-облямівкою за периметром (ковчегом). В останньому вбачаємо вплив пластики ручних різьблених хрестів та меморіальних нацвинтарних, де зустрічаємо у декорі окремих творів подібне [174, с. 62]. Смуга за периметром у оздобі цих хрестів трапляється як опукла, так і вгнута – в обох

[49] Там само. Інв. № 6472.

[50] Там само. Інв. 6451/С-39.

випадках у композиції досягається важливий декоративний ефект, що підсилює її сакральне значення.

Сама ж фігура розіп'ятого Спасителя вирізняється декоративністю та впливом народного мистецтва завдяки традиційним у такому випадку однаковим лініям смуг складок начересленника та ребер грудної клітки. Останнє виразно гармоніює з лінією ковчега. З цим співзвучно поєднуються однакові лінії пальців розкритих кистей рук.

Серед обстежених варто виділити низку Розп'ять, які можна умовно віднести до другої групи, бо виконані під більш значним впливом професійної академічної скульптури. Це перш за все помітно у прагненні авторів робіт наслідувати об'єм. До таких віднесемо Розп'яття із с. Голівка[51] (Старосамбірський район Львівської обл.). Прагнення автора наслідувати об'єм як академічної скульптури помітне в узагальненому трапецієвидному трактуванні носа чи об'ємній подачі очних яблук, більш об'ємному трактуванні складок начересленника. Проте у виконанні цього твору відчутна рука народного майстра (пластично спрощено графічне трактування ребер грудної клітки тощо).

Ще виразніше наслідування круглої академічної скульптури помітно у фігурі Розп'яття із с. Ісаїв (Турківського району Львівської обл.)[52], якщо проаналізувати пластичне трактуванні плечей та передпліччя рук, грудних м'язів, грудної клітки взагалі. Цій скульптурі притаманна більш узагальнена подача стегон та гомілок ніг, що характерне взагалі не тільки для цього Розп'яття, а й низки інших (зокрема з Полян, Дністрика тощо).

Серед обстежених процесійних хрестів зі скульптурою Розп'яття, в якій автори прагнуть наслідувати академічну скульптуру, виділяється процесійний хрест із церкви Святого Юрія (1920-ті рр.) с. Дуліби (Стрийський район Львівської обл.). У трактуванні постаті розіп'ятого Ісуса

---

[51] ЛІМНАП. Інв. № 6388/С-30.

[52] Там само. Інв. № 10252.

помітні досить вдалі намагання автора передати об’єм, як в академічній скульптурі: у формі грудної клітки, плечей та передпліччя рук, стегон та гомілок ніг. Однак занадто велика голова та її рельєфна подача на фоні фігури, виконаної, як у круглій скульптурі, виразно видають руку народного майстра.

Подібно можна охарактеризувати Розп’яття з процесійного хреста із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1889 р.) с. Прісся (Любачівський повіт Підкарпатського воєводства, Республіка Польща) – занадто велика голова, прагнення автора наслідувати академічну скульптуру. Елементи поліхромії (темне волосся, борода, вінок, начересленник) вводять елементи виразності і контрасності у сприйнятті твору.

В обох останніх предметах немає пластичних прикрас на поверхні самого хреста, хіба що площинна табличка з написом «ІНЦІ», без значних спроб рельєфно її виділити. У цьому плані процесійний хрест з Волі виразно виділяється пластичним взаємозв’язком фігури розіп’ятого Ісуса з рельєфом поверхні самого хреста.

Розп’яття із церкви Св. Юрія (1910 р.) м. Верхрати (Любачівський повіт Прикарпатське воєводство, Республіка Польща) прикріплене до площинної поверхні хреста, на якій відсутні пластичні прикраси. У пластиці фігури, як і в пріському чи дулібському Розп’яттях помітно виразне трактування під академічну пластику – округлі форми грудної клітки, грудних м’язів, подача плечей та передпліч рук, стегон та гомілок ніг із прагненням наслідувати анатомію. Тобто ноги тут не подані так узагальнено як, наприклад, у Розп’яттях із лавочнянського чи полянського хрестів. Отже, фігуративній пластиці, яка відноситься до другої групи, притаманні тенденції, протилежні багатьом скульптурам першої групи – це прагнення виконати виразну проробку ніг із наслідуванням об’ємних форм як у академічній скульптурі, так і пластичній анатомії. Тоді як більшості фігур Розп’ять із першої групи характерна тенденція до узагальненого трактування

ніг з більш детальною анатомічною проробкою ділянок плечей та передпліччя рук.

Серед скульптур другої групи виділяється Розп'яття з костела Воскресіння Христового (поч. XX ст.) із Тернополя. При загальному наслідуванні академічної пластики у пластичному трактуванні фігури помітне характерне для застосування техніки дерева певне спрощення форми, так і прагнення дещо узагальнено подати гомілки та стегна ніг. У рисунка більш, ніж звичайно, прямолінійних бганок начересленника, як і трактуванні фігури вцілому, можна помітити вплив майстра різця по дереву Ксаверія Дуніковського.

Отже у фігуративній пластиці на процесійних та запрестольних хрестах можемо спостерігати основні напрями її розвитку у XIX – поч. XX ст. – від більш видовжених готичних пропорцій фігури до більш кремезних. Останнє найчастіше проявляється у занадто великій голові чи певних диспропорціях коротких ніг тощо. І є фігури другої групи – із збереженням усіх пропорцій та трактуванням форми як в академічній скульптурі. Це характерно, наприклад, у щойно згаданому Розп'ятті з костела Воскресіння Христового у Тернополі. У Галичині останнє частіше зустрічаємо у скульптурах, виконаних для костелів, а не для церков.

Серед творів *фігуративної пластики* із зображенням Ісуса Христа, окрім сюжету Розп'яття, до поширених належить тема Христа Скорботного та Христа Воскреслого. Як вважають дослідники тема Христа Скорботного до XVII ст. в Україні була невідомою [146, с. 186]. У мистецтві західно-європейських країн цей мотив відомий уже в XII–XIV ст. [362, с. 149]. Найчастіше постать Ісуса Христа зображається у позиції сидячи.

Цілком як пластика, виконана народним майстром, постає поліхромована скульптура Христа з-під м. Коросно[53] (Підкарпатське воєводство, Республіка Польща, кінець XIX – поч. XX ст.). Робота виконана

[53] Зберігається МНБС. Інв. № 14783.

майстром, який передав народне розуміння пропорцій фігури людини, що пережила тортури (тонкі стегна, гомілки, плечі і передпліччя рук). Стан змученого задуманого Христа передано переконливо, а контрастна поліхромія (темне волосся, борода, начересленник) підкреслює це.

У фігурі скорботного Христа з-під м. Горлиць[54] (тепер – Малопольське воєводство Республіки Польща), на відміну від щойно проаналізованої скульптури, поліхромія відіграє незначну роль. Нею більш прозоро покриті ті ж місця – волосся, борода, вуса, начересленник. Тональність у покритті скульптури з-під Горлиць не привертає до себе стільки уваги, як у скульптурі Христа Скорботного з-під Коросно. У скульптурі з-під Горлиць пластика активніша, вона відіграє важливішу роль, ніж колір. Автор намагається засобами пластики чітко проробити й виділити лише очі, брови, рот, яремну ямку, грудні м'язи, пальці кистей рук та стопи. Інші елементи фігури потрактовані більш узагальнено. Фігура Христа подана з таким же виразним настроєм розкриття сюжету Скорботного Христа, як і в попередньо згаданій роботі з-під Коросно.

Більш детальна проробка пластичних деталей характерна для скульптури Христа Скорботного із с. Пацьковичі (Старосамбірського району Львівської обл.)[55]. Однак і в аналізі цієї скульптури виразно відчувається рука народного майстра (рис. Б.4.43). Це помітно в однакових лініях різця при зображенні пасм волосся і бороди чи ліній ребер грудної клітки. Яскрава поліхромія ще виразніше, аніж у двох попередніх, доповнює розуміння образу Скорботного Ісуса народним майстром (темно-чорна борода і волосся, яскраві червоний та кобальтово-сині кольори плаща та начересленника).

У захристіях низки галицьких церков зберігаються невеликих розмірів, виконані у круглій скульптурі, повнофігурні постаті із зображенням Христа Воскреслого, які виставляються у доступному для поклоніння вірних місці

---

[54] ЛІМНАП. Інв. № 13688.

[55] ЛІМНАП. Інв. № 13688/С95.

храму під час святкування свята Христового Воскресіння. На відміну від скульптурних зображень Христа Скорботного, де переважають скульптури першої групи із виразним проявом народного мистецтва, у скульптурах Христа Воскреслого більшість, як правило, із наслідуванням професійної академічної скульптури або живописних образків, де взято за зразок картини професійних художників. До типових належить скульптура Христа Воскреслого із церкви Св. Миколи (1879 р.) с. Демня (Миколаївського району Львівської обл.).

Вона зображає оголену до пояса постать Ісуса Христа тілесного кольору, плащ – червоної барви, борода і волосся – чорної. Скульптурні однофігурні композиції із зображенням Христа Воскреслого із подібною поліхромією знаходяться в інтер'єрах інших храмів у Галичині як, наприклад, у церкві Усікновення Голови Іоанна Хрестителя із с. Фалиш (Стрийський район Львівської обл.) та низки інших.

У групі скульптур із цим сюжетом зустрічаються, хоча значно рідше, такі, що відносяться до першої групи – це зображення з виразним проявом рис народного мистецтва. До таких відносимо фігуру Христа Воскреслого із церкви Пресвятої Трійці (1882 р.) с. Верхній Ясенів (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Вплив народного мистецтва помітний в особливих пропорціях: занадто великих голові та кистях рук, специфічних співвідношеннях частин тіла – як у підлітка. Народне розуміння образу підкреслює яскрава поліхромія: чорно-коричневе волосся, яскраво-червона накидка та охристо-жовтий начересленник, а також специфічні графічні лінії ребер грудної клітки, волосся, бганок одягу.

Права нога Ісуса Христа розташована так, як і у фігурі демнянського та Христа Скорботного з Пацьковичів, на черепі, (символізує череп з гробу Адама, над яким розіп'яли Ісуса). Зображення черепа часто можна зустріти і під фігурою Розп'яття, як, наприклад, у композиції із процесійного Хреста із с. Воля (Старсамбірський район Львівської обл.). Зображення черепа під постаттю Ісуса – Розп'ятого, Скорботного і Воскреслого – належить до

специфіки іконографії даної теми. Здебільшого пластична мова зображеного черепа однакова із фігурою, під якою він знаходиться.

Окрім зображення Ісуса Христа, до найпоширеніших у фігуративній пластиці, належить сюжет Богоматері та Богоматері з Дитиною. Як типову серед робіт, виконаних із наслідуванням академічної скульптури, класифікуємо Богоматір з Дитиною з церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.) різця Павла Мевкала (1906–1990 рр.). Пропорції тіла малого Ісуса та Богоматері близькі до академічних канонів. Поліхромія надає обличчям та оголеним частинам тіла специфічної солодкуватості, як у фарфорових скульптурках. Це навіває інспірації рококо. Рококові ремінісценції посилює і золочена підставка, на якій знаходиться Богоматір (декор рокайлями нижньої частини, як у нижній частині процесійної ікони з образом Богоматері з Дитиною з церкви Покрови Пречистої Богородиці с. Команчі). Об’ємний півмісяць на підставці перед фігурою Богоматері з дитиною показує нам, що композиція виготовлена для церкви, а не для костелу.

Типовим є скульптурне зображення Богоматері з церкви Св. Дмитрія Великомученика (поч. ХХ ст.) м. Івано-Франківська (Пасічна). У трактуванні фігури помітний вплив професійної скульптури, як й іконографії, поширених у той час друкованих тиражами образків репродукцій з творів графіки, живопису та скульптури професійних художників. У розписному декорі одягу помітні ремінісценції як давньоруського, так і сучасного еклектичного для кінця ХІХ – поч. ХХ ст. есованого мотиву, з елементами акантового листка, (наприклад, ускладнений, у плетінку, рослинний мотив у різьбленому декорі іконостаса та предметів облаштування інтер’єру церкви Різдва Пресвятої Богородиці з Дрогобича та інших).

До типових творів фігуративної пластики, які відносяться до першої групи із виразним наслідуванням народного мистецтва, належить Богоматір із с. Завадка (Сколівський район Львівської обл., кін. ХІХ – поч. ХХ ст.). Приземкуваті пропорції, однакові графічні лінії складок одягу виразно

видають руку народного майстра[56]. У такій же манері площинно-графічної пластики виготовлена корона на голові Богоматері – відгомін католицької традиції.

Велика кількість творів окремо стоячої круглої скульптури, присвячена зображенням Ангелів. Такі скульптури трапляються різні – колінкуючі, стоячі, сидячі (рис. Б.4.44). Типовими серед таких є поліхромовані, невеликих розмірів, чотири скульптурки Ангелів із церкви Усікновення Голови Святого Іоанна Хрестителя (поч. ХХ ст.) с. Фалиш (Стрийський район Львівської обл.), які знаходяться у святилищі храму і фланкують обабіч кіот із запрестольним образом. Дві скульптури обабіч верхньої частини кіота зображають колінкуючих на обох ногах Ангелів з молитовно складеними руками. Такою ж, досить легкою, малоконтрастною поліхромією покриті дві скульптури крокуючих Ангелів. – ті, що фланкують нижню частину кіот.

Постать кожного Ангела легко нахилена до переду. У специфічних пропорціях фігур, узагальненій формі тіла та одягу помічаємо руку народного майстра, на характерних особливостях творчості якого, однак, відчуваємо вплив поширених образків друкованих творів графіки та живопису професійних художників. Розпростерті крила білого кольору вносять своє розуміння поліхромії твору, а тілесно-солодкаві тони обличчя – відгомін рококової міщанської поліхромної скульптури малих форм, виконаної в кераміці. Варто зазначити, що на межі XIX–XX ст. у галицьких церквах були поширені такі скульптури із зображенням Ангелів та Святих з динамічним, подібним до крокуючого, нахилом тіла у русі

Інакшими з точки зору як масштабності, так і особливостей композиції чи пластичності, сприймаються скульптури обох Ангелів із церкви Святого Миколи із с. Барвінкове (Верховинський район Івано-Франківської обл., кін. XIX – поч. ХХ ст.). При аналогічній фалишським легкій поліхромії кольору

[56] ЛМНАП Інв. № 498.

обличчя та оголених частин тіла, легкої – зеленкувато-сірої – барви одягу) барвінківські Ангели відрізняються більшою пластичністю форми, як у трактуванні деталей голови (більш опуклі очі, ніс, рот, локони волосся), так і кистей рук тощо. Як у фалишських, так і у барвінківських фігур пропорції однаково приземисті. Однак поліхромія барвінківських більш простонародна, без рококової солодкавості білого кольору крил чи тіла, як у фалишських. Отже, барвінківським більш притаманні риси народного мистецтва. Таких скульптур Ангелів збереглось багато і в приватних колекціях. На жаль, для багатьох із них сьогодні важко встановити місце походження скульптури, окрім хіба що приналежність до галицького регіону. Тому ідентифікуємо їх як скульптури із Галичини.

Це стосується також фігуративної пластики інших сюжетів. Широкого розповсюдження набули зображення Пристоячих у галицькій сакральній фігуративній пластиці, як окремо стоячих, так і при фігурах Ісуса Христа. Серед круглих скульптур фігуративної пластики виділимо дві фігури Пристоячих з Галичини[57]. Кожна фігура зображає приклякнутого на одне коліно Пристоячого, зі складеними на грудях у молитовній позі руках. У композиційному принципі цих двох скульпур збережена цілісність круглої дерев'яної колоди (рис. Б.4.45). Підставка під кожною скульптурою навіть не обкорована. З цієї підставки монолітно виростає приземкувата постать. Збільшені пропорції голови, умовно графічно однакові вертикальні штрихи різця, якими зображені пасма волосся та фалди одягу, що видають руку народного майстра, і гармонійно співзвучні із вертикальними лініями на поверхні фактури кори, що покриває підставку. Специфіку скульптури у дереві підкреслюють також узагальнені форми голови та кисті рук кожної фігури, що акцентує властивості власне дерева як матеріалу. Легка малоконтрастна поліхромія не перешкоджає сприйняття цієї пластики.

[57] Приватна збірка у Львові.

Окрім сюжетів із Пристоячими, як ілюстрацій до Євангельських сюжетів, популярними були зображення ченців, воїнів, Святих. Яскравіша, хоч загалом стримана, поліхромія покриває поверхню двох однофігурних скульптур ченців у вигляді Пристоячих із с. Тур'є (Старосамбірський район Львівської обл., одна з них – на рис. Б.4.46)[58]. Від двох вищезгаданих ці фігури відрізняються більшим впливом професійної скульптури у трактуванні форми, та більшою скульптурною об'ємністю ліній складок одягу. Обидві скульптури з Тур'є[59] у композиційному принципі зберігають цілісність дерев'яної колоди. Більш пластична фігура ченця із с. Крукеничі (Мостиський район Львівської обл.). І хоча в загальних пропорціях тут також відчутна рука народного майстра, проте форми подані об'ємніше, аніж у фігурах Пристоячих з Галичини, ченців з Тур'є. Пластично виділяються об'ємні яблука очей, по-дерев'яному узагальнений трапецієвидний ніс, кожна частина одягу.

Характерною особливістю є орнамент із кружечків, що імітує мереживо на рукавах і колах одягу. Це дозволяє припустити, що, , на виробі зображений представник римо-католицького духовенства. Поліхромія фігури стримана, хоч більш яскрава, нижня накидка відтінку синього кобальту вносить певне колористичне пожвавлення. Серед обстежених творів скульптури виділяються оголені фігури Пристоячих у вигляді двох воїнів із с. Головецько (Старосамбірський район Львівської обл.)[60]. Постаті оголені – лише таз покритий начересленником. В узагальнених формах також відчуваємо, що невідомий майстер врахував специфіку такого матеріалу як дерево, підкреслюючи циліндрічність плечей, передпліч і гомілок ніг. В унісон із цим звучать узагальнені форми обличчя, які виразно відкреслюють

[58] ЛМНАП. Дві скульптури. Одна інв. № 6495/С-42, друга – № 6497/С-44.

[59] ЛМНАП. Інв. № 13810/С102. Інв. № 13819 / С102.

[60] ЛМНАП Інв. № 6515/С48 та 6516/С49. Скульптури воїнів можна розуміти як ілюстрації до євангельських сюжетів Розп'яття (Ів. 19.23; 19.34 та ін.) або зображення сторожі біля Гробу Ісуса (Мт 27.66) .

верхню площину підборіддя, очні впадини тощо. У лаконічному трактуванні лінії грудної клітки, об'ємі живота з деталями відчутний вплив народної гравюри та традиційного галицького іконопису.

До поширених в інтер'єріній фігуративній пластиці у дереві належить тема Святого Онуфрія, як, наприклад, постать Святого Онуфрія із Надвірної[61]. У порівнянні зі скульптурою Святого Онуфрія із однойменної церкви у Львові (XVIII ст.) фігура надвірнянського Святого – більш узагальнених форм. Це помітно і в трактуванні форм обличчя, передпліч, рук, більш прямолінійних штрихах різця в зображенні волосся, хутра тварини, що служить одягом на фігурі. Такі особливості виразно підкреслюють, що робота належить різцю народного майстра.

На прикладі цього сюжету можна показати, що в церквах у Галичині було виявлено низку творів фігуративної пластики, виконаних, очевидно, професійними скульпторами. До таких варто віднести, зокрема, скульптуру Святого Онуфрія із церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.). Композиція твору зображає постать Святого навколішки з посохом у правій руці. Оголене тіло прикрите шкурами. У пластичній проробці голови та волосся, інших частин оголеного тіла – плечей, передпліч, гомілок, стегон тощо – помітна рука скульптора-професіонала.

Цілком у дусі народного мистецтва виконана постать Яна Канти з смт Кути (Косівський район Івано-Франківської обл.)[62]: приземкуваті пропорції, збільшені кисті рук, графічно прямолінійні складки одягу тощо. Постать Святого знаходиться на обкорованій підставці, на відміну від низки скульптур, у яких підставка необкорована. Наявність підставки підкреслює монолітність скульптури і образність дерева власне як матеріалу.

---

[61] Приватна збірка.

[62] Приватна збірка.

Серед галереї персонажів Святих до поширених належить образ Святого Миколи. Очевидно, під враженням монументально-декоративної скульптури виконана постать Святого Миколи з Надвірної[63]. На відміну від постаті Яна Канти, у фігурі Святого Миколи витримані академічні пропорції. Персонаж зображений в одязі священика, з мітрою на голові.

Отже, твори круглої фігуративної пластики культового призначення виокремлені від хрестів, займали визначне місце у сакральному мистецтві в Галичині XIX – поч. XX ст. У низці творів помітний виразний вплив народного мистецтва (як Богоматір із Завадки, Пристоячі з Галичини та інші). Низка таких скульптур, хоч і створені народними майстрами, але із значним впливом професійного мистецтва – або скульптури, або живопису, або графіки. Очевидно, мало місце значне поширення репродукцій різних творів професійних художників цих жанрів мистецтва, за зразками яких було створено і низку творів фігуративної пластики, наприклад, Богоматір з Дитиною з церкви Воздвиження Чесного Хреста із с. Опорець (Сколівський район Львівської обл.) та інші. Окрім того, низку фігур було створено професійними скульпторами, наприклад, скульптура Святого Онуфрія із цієї ж опірецької церкви.

*4.3.2. Ручні різьблені хрести***.** Серед творів сакрального різьблення, окрім запрестольних, велику групу становлять інші хрести – на підставках і ручні. За принципом різьбленого декору та розмірів хрести на підставках та ручні у більшості випадків аналогічні. Різниця між ними може бути лише у наявності чи відсутності підставки. Хрести на підставках можуть знаходитися під час Служби Божої на престолі, на тетраподі, біля кіотів та у деяких інших місцях. Застосування хрестів без підставок, зазвичай, ширше. Вони можуть знаходитися на тих самих місцях, що й попередні, а також перебувати під час відправи, наприклад, у руках священика чи інших місцях.

[63] Приватна збірка.

Дерев'яні *хрести на підставках* від процесійних та запрестольних хрестів відрізняються лише меншими розмірами і наявністю замість довгої палиці підставки, до якої кріпиться хрест. До таких, зокрема, відноситься хрест із тетрапода церкви Святого Юрія з м. Дрогобича (Львівська обл.). Гладкої поверхні хрест прикріплений до основи зрізаної піраміди. Цікавими є три кінці хреста (два бічні та один верхній), силуетом півкола, до якого ззовні кріпиться значно менша дерев'яна півкуля, нагадуючи металічні кульки на кінцях таких же хрестів. Пропорції фігури Розіп'ятого Ісуса, яка прикріплена до поверхні хреста, витримані зі спробою наслідувати академічні канони.

Проте у графічних паралельних схематичних лініях ребер, грудної клітки, пальців на кистях рук та стопах ніг, рельєфній подачі голови, на фоні трактування всієї постаті, як у круглій скульптурі, помітна рука народного майстра. Така ж гладка поверхня підставки подібної форми та самого хреста із тетрапода церкви Святого Василія Великого із с. Поздяч[64]. Тільки у поздяцькому хресті кінці – звичайні, як закінчення у прямокутників, без заокруглень чи кулястих форм. Сама ж фігура Розіп'ятого Ісуса, на відміну від дрогобицького хреста, більш диспропорційна, із занадто великою головою та більш умовною і узагальненою подачею всієї фігури. На відміну від Розп'яття з дрогобицького хреста, у поздяцькому помітно виразну спробу автора показати об'ємно площини грудної клітки, стегон та гомілок ніг, плечей та передпліч. Згадані та інші диспропорції, певна засхематизованість виразно видають у поздяцькому, і у дрогобицькому, хрестах почерк саме народного майстра.

Хрести з підставками не тільки могли наслідувати запрестольні чи виносні хрести, а й знаходитися в оточенні фігуративних композицій. Типовим серед таких є хрест із тетрапода церкви Покрови Богородиці із

---

[64] Церква із Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства на сьогодні знаходиться на території МНБС (Польща).

лемківського села Білянка (сьогодні Горлицький повіт Малопольського воєводства, Республіка Польща, кінець XIX – поч. XX ст.). Постать Розп'ятого, що знаходиться на восьмикінцевому хресті, і дві Пристоячі (зовсім однакові) жіночі постаті біля нього, виконані з прагненням автора наслідувати круглу академічну скульптуру.

Завдяки Євангельським текстам можна довідатись, кого зображають жіночі постаті Пристоячих: «Під хрестом же Ісуса стояли – Його мати, і сестра Його матері, Марія Клеопова, і Марія Магдалина» [Ів. 19.25][65]. На відміну від дрогобицького чи поздяцького хрестів, у яких підставки без жодних прикрас, на хресті з Білянки на кутах підставки розташовані вертикально вирізьблені листки з есованими завитками на верхньому завершенні (подібні прикраси мали муровані міські будинки Галичини на межі XIX і XX ст.). У пластичному трактуванні окремих деталей зображених предметів на хресті з підставкою, підкреслено характер штриха різця власне по дереву як матеріалі (складки начересленника на фігурі Ісуса, складки одягу на фігурах Пристоячих, рисунок жилок листків тощо).

Характерною особливістю цього хреста є декор його чотирьох крайніх кінців (найвищого і найнижчого та обох – на середній перемичці) живописними овальними образами із зображеннями чотирьох Євангелістів, подібно до низки процесійних чи запрестольних хрестів, як, наприклад, у хреста із церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг біля Делятина. Невеликих розмірів шестикінцевий хрест з Улюча (1878 р.)[66] своїм виглядом та характером різьби нагадує ручні дерев'яні хрести без підставок. Розташований він на підставці без жодних прикрас. Верхнє та два бічних закінчення цього хреста – кожне у вигляді трилисника. Розп'яття на

[65] Ілюстрацію із зображенням білянківського хреста див. Одрехівський Р. «Різьбярство Лемківщини…» [205, с. 62].

[66] Знаходиться біля кіота у церкві з с. Грозьова, що на території МНБС (Польща).

середохресті низькорельєфне, гармонійно вписується у загальну форму хреста, чого не скажеш, наприклад, про дрогобицький чи поздяцький хрести. Таких хрестів, які практично нічим не відрізняються від ручних хрестів без підставок, було виготовлено на межі XIX і XX ст. багато, наприклад, хрести, що знаходяться в с. Лавочному (Сколівський район Львівської обл.).

Восьмикінцевий хрест з підставкою, що з плебанії с. Лавочного, на відміну від згаданих, – двосторонній і виконаний у дереві більш твердої породи, що зумовило узагальненість пластичної мови рельєфів, зображених на обох боках хреста. На відміну від усіх вищезгаданих хрестів з підставками, лавочнянський окутий за лінією зовнішнього силуету латунню. Як стверджує В. Свєнціцька, таке металеве окуття дозволяє хресту краще зберігатись, адже дерев'яні хрести рідко виконувались із цілого куска дерева [250, Ч. 1., с. 11]. На аверсі цього трираменного хреста зображена традиційна сцена Розп'яття в оточенні погрудних зображень Пристоячих, розташованих на обох кінцях середньої перемички. Зверху над Розп'яттям, на місці перетину верхньої перемички та стержня, розташоване погрудне зображення Бога-Отця у хмарах. Останнє зображення зустрічаємо і в іконостасному різьбленні, наприклад, над царськими вратами церкви Св. Ап. Петра і Павла з Ворохти.

На реверсі зображено сцену Хрещення Ісуса Христа. Як і на аверсі, на обох кінцях середньої перемички – погруддя Пристоячих. Одне з них, традиційно на лівому кінці – зображення Іоанна Хрестителя, а над Христом – голуб символ Духа Божого, що сходить із розкритого неба на Ісуса [8, Мт. 3.16]. Пластичне трактування всіх зображень узагальнене – обличчя подані як овальні яйцевидні форми, лише на деяких легко намічені загальні обриси носа та очей.

Більш графічно і декоративно прорублені фігуративні зображення на іншому хресті з Лавочного – з престолу церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.). Хрест, як і попередній, окутий металом, але, на відміну від щойно згаданого, – чотирикінцевий. Верхні три кінці на завершенні, окрім окуття,

декоровані ще й невеличкими кульками з латуні. На хресті з церкви Різдва Пресвятої Богородиці виразніше прочитуємо рисунок бганок одягу на фігурах Пристоячих обабіч розіп'ятого Ісуса на аверсі та Богородиці на реверсі. На місці відсутнього тут зображення Бога-Отця на верхньому кінці вирізьблено Всевидяче Око, а нижче постаті Ісуса – череп і декоративне зображення надр землі[67]. Окрім того, фон попереднього хреста з плебанії із Лавочного – гладкий, без фактури, а з церкви із Лавочного – декорований то графічно стилізованими зображеннями хмар, голуба (на реверсі), то хмар і «Всевидящого Ока» (на аверсі), то фактурного фону (здебільшого точки та зигзаги з обох боків). Висота ж пластики фігур в обох останніх хрестів – рівна з висотою окуття.

Вартим уваги зразком творчості народного майстра є односторонній чотирикінцевий настільний хрест із с. Коцурів (Пустомитівський район Львівської обл.)[68]. Окрім постаті розіп'ятого Спасителя, трактованого невисоким рельєфом, за такою ж висотою пластики виділяються по обох краях рамена хрестоподібні розети, Всевидяче Око[69] на верхньому кінці, гріб Адама – внизу. Своєрідно трактоване орнаментальне плосокрізьблене тло: дрібна сітка, подібна на «ільчасте письмо» в гуцульському плоскорізьбленні, а також рифлена обводка зовнішнього периметра та друга внутрішня обводка з мотиву трикутника. Останню можемо трактувати як аналог орнаменту в українській народній вишивці чи кераміці.

Ще виразніше вплив українського народного мистецтва помітний у декорі настольного хреста із тетрапода церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Ворохта авторства Василя Турчинюка (рис. Б.4.47)[70]. Хрест своєрідної

---

[67] Символізує Череп Адама. Ісус був розіп'ятий на місці, яке зветься Голгофа, тобто «Череповище», [8] Мт. 27.33. Мр. 15.22. Ів. 19.17.

[68] ЛМНАП Інв. 13454/С. 95.

[69] Всевидяче Око зображено замість Бога-Отця, або Голуба, тобто Святого Духа.

[70] На звороті хреста вказано авторство.

форми, зображено лише три його кінці, а на місці стержня хреста автор зобразив низькорельєфну постать Ісуса.

Нижня частина фігури Ісуса прикрита розгорнутою книгою з вирізьбленим написом релігійного змісту. Натільний одяг та німб навколо постаті Ісуса декоровані гуцульськими плоскорізьбленими орнаментами – «ільчастим письмом» (скісна решітка), дрібними квадратами, ромбами тощо. У цьому хресті-скульптурі помічаємо чергову і своєрідну спробу Василя Турчинюка поєднати зображення людини з гуцульським плоскорізьбленням. Подібно вирішений декор деяких елементів іконостаса іншої ворохтянської церкви – Св. Ап. Петра і Павла (1935 р.) (зображення Бога-Отця, як і стилізацію під геометричні орнаменти гуцульського різьблення традиційних для царських врат сюжетів листків та грон винограду).

Органічне поєднання художнього металу з деревом помічаємо в напрестольному хресті із с. Красноїлля[71] (Верховинський район Івано-Франківської обл.), Кожен із трьох верхніх кінців із закінченням у вигляді трилисника декорований круглими металевими кульками, як на хресті з церкви Різдва Пресвятої Богородиці з Лавочного. Окрім того, кожне з цих трьох закінчень декороване поширеним у гуцульському різьбленні рельєфним маскароном. Останні, на нашу думку, переобтяжують композицію, привертаючи увагу глядача, яка повинна була би концентруватися на страдницькому образі Ісуса.

Отже, дерев’яні різьблені хрести на підставках призначені для звстановлення, насамперед, на престолах, та тетраподах (можливо в інших місцях) були різного різьбленого декору, одно- і двосторонні. Деякі з них відрізнялись від ручних різьблених дерев’яних хрестів лише наявністю підставки (як обидва згадані лавочнянські хрести), маючи при цьому однакові з ручними хрестами розміри, принципи декору.

---

[71] Приватна збірка.

Ручні дерев'яні хрести. Якщо у попередніх століттях траплялися ручні хрести з багатофігурними композиціями у клеймах із певним наслідуванням реалізму, а також із декоративною стилізацією та невеликою кількістю фігур, то у XIX і XX ст. переважають ручні різьблені хрести без багатофігурних сцен із декоративною стилізацією в напрямку народного примітиву [250, Ч. 1, с. 8, 9]. Слушними є твердження В. Свєнціцької про те, що ажурною технікою галицькі майстри при виготовленні хрестів не працювали [250, Ч. 1,с. 4], а в іконографії поодиноких сцен на галицьких хрестах та в трактуванні людських постатей взагалі панує візантійська схема, змінена під впливом західних зразків та творчої інтерпретації місцевих майстрів [250, 1 ч., с. 4].

У контексті опрацьованого масиву матеріалу, цю групу хрестів можна поділити на три типи – з товщою рамкою-обідком (ковчегом) за периметром, тонкою рамкою-обідком та без рамки-обідка. У більшості випадків можна встановити характер взаємозв'язку між товщиною рамки-обводки і характеру рисунка пластики декоративних різьблених зображень ручного хреста.

Для ручних хрестів з товщим ковчегом (перший тип) характерний здебільшого огрубленіший рисунок зображень. До таких відноситься, зокрема, семикінцевий хрест із церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці (1927 р.) с. Гребенів (Сколівський район Львівської обл.). З чільного боку зображена лише узагальнена постать Розп'ятого Ісуса, а зверху – традиційний напис «ІНЦІ». З реверсного боку зображена лише однофігурна композиція хрещення Ісуса, який стоїть у воді, а на верхній перемичці зображений традиційний для цієї композиції образ Святого Духа у вигляді Голуба. Форми птаха, Ісуса та його одягу, води подані узагальнено і лаконічно. Висота рельєфу зображень, як у більшості хрестів такого типу, дорівнює висоті рамки-обідка. Решта вглибленого тла декорована контррельєфною фактурою з крапок. Гребенівський хрест – типовий серед таких із товстим ковчегом та узагальненими спрощеними формами зображень.

Коло сюжетів у зображеннях таких та інших хрестів може бути найрізноманітніше. Так, на хресті цього першого типу із с. Пацьканичі (Самбірський район Львівської обл.)[72] на аверсі зображений лише Ісус, на реверсі – лише Діва Марія, обабіч якої – два випуклі ромби. Решту вглибленого фону, окрім відповідних написів «ІНЦІ» та «МАРІЯ», декоровано такою ж контеррельєфною фактурою з крапок. Привертає на себе увагу серед предметів цієї типологічної групи восьмикінцевий ручний хрест авторства Євгена Дзиндри (1913–1983 рр.) із церкви Св. Миколи (1879 р.) с. Демня (Миколаївський район Львівської обл.). У трактуванні постаті розіп'ятого Ісуса та черепа під ним на аверсі, Богоматері з дитиною на реверсі відчутний більш виразний вплив професійної скульптури, аніж у гребенівському чи пацьканичівському хрестах. Це і не дивно, адже Євген Дзиндра вийшов із сім'ї традиційних різьбярів-каменярів с. Демня. У цьому осередку каменярства Галичини багато майстрів працювали у руслі професійної скульптури. У 1933–1938 рр. Євген Дзиндра навчався у Львівському училищі прикладного мистецтва у Львові, де освоїв академічні канони.

Фон в загалі глибший, аніж у двох щойно згаданих хрестах, хоч його фактура та сама – дрібні контррельєфні точки. Загальний декоративний лад хреста підкреслюють закінчення у вигляді трилисника усіх восьми кінців по внутрішній лінії ковчега хреста. Зовнішня ж складається з рівних ліній. Варто зазначити, що такі два краї ковчега – простіший зовнішній і більш оздоблений внутрішній – явище, поширене в декорі галицьких ручних хрестів. До декорованих, таким чином, з другої половини XIX – початку XX ст. відносяться два односторонніх хрести із різних закутків Галичини – із церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Криворівня (Верховинський район Івано-Франківської обл, церква з 1719 р.) та собору Пресвятої Трійці з м. Сянока Підкарпатського воєводства (Республіка Польща, собор з 1774 р.).

---

[72] ЛМНАП інв. № 13689/С. 96.

Восьмикінцевий хрест із с. Криворівня вирізняється більш декоративними та упрощеними формами декору. Фігура розіп'ятого Ісуса виконана з виразним наслідуванням стилізації, подібно до гуцульського мосяжництва. Як і в диспропорціях, так і в пластичному трактуванні частин тіла, відчувається рука народного майстра. Однак фактура плоскорізьби фону криворівнянського хреста багатша, аніж у трьох щойно згаданих. Фон криворівнянського – декоративніший. Верхняя і нижня перемички декоровані зигзагами. У класифікації мотивів гуцульської плоскорізьби по дереву вони можуть називатися «копитці» або «гадючки» [20, с. 22].

Також із двох ліній складається обідок зовнішнього периметра сяноцького хреста зі собору Пресвятої Трійці. Пластика фігури Розп'яття із сяноцького хреста більш високорельєфна, аніж більшості серед згаданих. Виділяється глибоким фоном та гармонійним уведенням поліхромії односторонній семикінцевий хрест із с. Митулин (Золочівський район Львівської обл.)[73]. На ньому зображена одягнена фігура, можливо, Ісуса Христа або іншого євангелійного персонажа у молитовній позі. А зверху – стилізованого рисунка голуба – символа Святого Духа, що сходить променями світла на постать людини. Глибокого штриха крупні зигзаги фону перегукуються з глибокими зрізами складок одягу на фігурі, синій плащ та червоний гіматій, охристий ковчег хреста – все це сприяє відповідному емоційному настрою при сприйнятті вірянами композиції хреста під час Служби Божої.

Чи не найбільш пророблений у деталях, порівняно з усіма вищеаналізованими, односторонній восьмикінцевий ручний хрест зі с. Зелени (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.), датований підписом 1910 року[74]. Вперше серед проаналізованих тут вводиться перепад висот рельєфів. Найвищим рельєфом виконана зовнішній обідок. Другою за висотою є

[73] ЛМНАП. Інв. 6307/ц.467.

[74] Приватна збірка.

площинно стилізована постать розіп'ятого Ісуса з позицією ніг, притаманному східному обряду. Нижчими за висотою рельєфу є постаті Пристоячих та стилізований архітектурний пейзаж на середній перемичці. І найнижчим є контррельєфне плоскорізьблення з мотиву зигзагів і хвилястих ліній та крапок (рис. Б.4.48). Привертають до себе увагу написи, які значно ширше покривають хрест, аніж у щойно згаданих. На верхній перемичці під датою створення хреста читаємо: «МУКА І СМЕРТЬ ІСУСА ХР», на нижній скісній, як можна припустити, – дані про автора або фундатора хреста «ПЕТРО ПОПОВИЧ ОНОЇ».

Площинніше за пластикою рельєфу різьблення, порівняно із зеленським, декорує три семикінцеві двосторонні хрести з каплиці Св. Пантелеймона (1870 р.) с. Красноїлля (Вигода, Верховинський район Івано-Франківської обл.). Однак на кожному вигодському хресті постаті Ісуса Хреста (аверс) та Марії (реверс) – найвищі за висотою пластики порівняно з іншими різьбленими елементами. Це їх вигідно акцентує. Усі хрести із цієї каплиці яскраво поліхромовані, на відміну від менш барвистої поліхромії митулинського чи кольору натурального дерева зеленського. Декор плоскорізьблення контрастними барвами (червоний, синій, жовто-охристий, синьо-зелений) вводить елемент неповторності, як у митулинському хресті. Це доповнено золоченими півкулями кінців хреста. Такі півкулі нагадують металічні, як у лавочнянського хреста церкви Різдва Пресвятої Богородиці.

Наявність таких, виготовлених у дереві елементів «під метал», помічаємо і у низці інших ручних хрестів, навіть з інших місць Галичини, зокрема із с. Погорільці (Золочівський район Львівської обл.)[75], подібно до хреста з підставкою із церкви Св. Юрія з Дрогобича. Хрест із с. Погорільці – перехідний у типологічній групі хрестів із трактуванням фону без фактури до таких, фон яких декорований не фактурою, а конкретним орнаментальним мотивом. Фон хреста – практично без одноманітної фактури з якогось

[75] ЛМНАП 9768/ц584.

елемента, лише з вирізьбленими написами і вертикальними лініями. Серед хрестів із товщим ковчегом за периметром виділимо окрему групу з декоративним вирішенням, у яких фігуративна пластика та орнаментальний фон зливаються більш органічно в єдине ціле, а не сприймаються поміж собою відокремлено. Багато таких збереглися з північної, тобто галицької Лемківщини. Типовий серед них – семикінцевий хрест із Горлицького повіту[76]. З аверсу стилізований силует Розп'яття зі схематичним членуванням окремих деталей, так і з реверсу стилізовані складки та хвилястий орнамент на одязі Богородиці і Дитини перегукуються зі стилізованою манерою подачі погрудних зображень Пристоячих з обох боків та декором фону.

Те ж саме можна сказати і про ще один семикінцевий хрест із північної Лемківщини з багатої колекції історичного музею м. Сянока[77]. Різьблений декор, який його прикрашає, ще різноманітніший. Окрім вертикальних зигзагів, що, як і в щойно згаданому хресті, домінують, як декор усіх трьох перемичок на верхній (поміж першим і другим кінцями хреста) та нижній (поміж п'ятим і шостим кінцями хреста), з'являється мотив прямокутників, з якими, як і з зигзагами, гармоніює шрифт різьбленого напису на стержні хреста поміж верхньою і середніми перемичками, відповідно до фігури, зображеної під ним, – «ІС ХС» та «МР ӨУ».

До аналогічних варто віднести низку хрестів із колекції ЛМНАП з інших теренів Галичини, таких як хрест з с. Дністрик (Старосамбірський район Львівської обл.)[78]. І Розп'яття з аверсу, і Богоматір з реверсу гармонійно вписуються в орнамент, який поруч з мотивом скісного хреста обабіч постатей на середній перемичці декорує хрест. А у семикінцевому хресті з с. Розваж (Золочівський район Львівської обл.)[79] нижню перемичку, подібно до хреста з північної Лемківщини з історичного музею м. Сянока, поруч з іншими мотивами декорують прямокутні форми. Те, що такі хрести були

---

[76] МНБС. Інв. 393.

[77] ІМС. Інв. № 212. Ілюстрацію див. Р. Одрехівський. Різьбярство Лемківщини… [205 – С. 82, іл. 37].

[78] ЛМНАП. Інв. № 6526/ц 542.

[79] Там само. Інв. № 6346/ц480.

поширені не тільки на теренах галицької Лемківщини, Львівщини, але й по інших теренах у Галичині, свідчить шестикінцевий хрест із с. Соколівка (Бучацький район Тернопільської обл.)[80]. Однак, на відміну від проаналізованих із цієї групи, фон з аверсного боку нижньої перемички та з реверсного – на обох перемичках поміж постатями Пристоячих – декорований елементами мотиву плоскорізьбленого скісного хреста специфічного трактування.

А з аверсного боку вільні поля фону, поміж кінцями такого скісного хреста, декоровані значно дрібнішими скісними хрестами. До цієї групи хрестів варто віднести і хрест із с. Пилипче (Борщівський район Тернопільської обл., 1880 р.)[81]. Декор хреста виділяється багатим епістолярним орнаментом. Однак характер орнаменту та рисунок персонажів побіля Ісуса та Архієрея (останній – на реверсі) нагадують подібні на згаданих хрестах з Горлицького повіту північної Лемківщини, Розважу чи Соколівки. Навіть характер зигзагоподібного орнаменту на середній перемичці із обох боків поміж постаттю Ісуса (відповідна на реверсі Архієрея) та Пристоячими – зовсім аналогічний такому самому на згаданому хресті з Північної Лемківщини з історичного музею м. Сянока.

Також помітні певні відмінності від західногалицьких, при збереженій загальній схемі, у ще одному семикінцевому хресті з Пилипча (1875 р.)[82]. Відмінності полягають у досить активному звучанні контрельєфного орнаменту. Останнє можна було помітити в двох щойно згаданих хрестах, але ще не так виразно.

Ще більш відходить у деталях, хоч із деяким наслідуванням зберігає загальний принцип композиції хрестів цієї групи, ще один двосторонній семикінцевий хрест з Пилипча (1858 р.)[83]. Зигзагоподібний орнамент

[80] Приватна збірка.

[81] Приватна збірка.

[82] Приватна збірка.

[83] Приватна збірка.

середньої перемички зазнає подальших змін. Його елемент стає подібним на українську літеру «Е». Це перегукується з епістолярними мотивами різьблення, які зустрічаються в окремих місцях декору останньо згаданих двох пилипчанських хрестів. Зростає звучання плоскорізьбленого штриха фону, особливо з аверсного боку навколо фігури розіп'ятого Спасители, а також у рисунка бганок одягу Богородиці – із реверсного.

Подальші зміни, при загальній збереженості композиційної схеми порівняно з лемківськими хрестами, відбуваються при обстеженні семикінцевого хреста с. Карліва (тепер – с. Прутівка Снятинський район Івано-Франківської обл., 1850 р.)[84]. Зміни стосуються, насамперед, площини фону навколо фігур Розіп'яття (аверс) та Богоматері з Дитиною (реверс). Площина ця не рівна, як у всіх проаналізованих хрестах, а на поверхні стержня хреста чим ближче до лінії силуету цих фігур, тим контррельєфно більше вглиблюється у фон.

Нагадує уже згадані лемківські, як орнаментом декору з прямокутників косого хреста верхньої і нижньої перемичок, так і характером зигзагоподібного орнаменту середньої перемички семикінцевий хрест з Поморян (Золочівського р-ну Львівської обл.)[85]. Подібний зигзагоподібний орнамент прикрашає єдину перемичку чотирикінцевого хреста із с. Чернятина (Городенківський район Івано-франківської обл., 1850 р.)[86], в якого два обідки. Внутрішній обідок – ялинкового орнаменту. Останнє зустрічаємо і у лемківських хрестах, як і подібний розворот фігури розіп'ятого Спасителя в оточенні як Пристоячих, так і Богоматері з Дитиною[87].

Дещо відрізняється у цій групі від інших семикінцевий хрест з Рафайлвва (тепер – с. Бистриця, Надвірнянського району Івано-Франківської

---

[84] Приватна збірка.

[85] ЛМНАП Інв. № 6310/ц 468.

[86] Приватна збірка.

[87] Одрехівський Р. Різьбярство… [205 – С. 79], іл. 33. Хрест з північної Лемківщини.

обл., кін. XIX – поч. XX ст.)[88]. І хоч деякі елементи декору (як зигзагоподібний орнамент на верхній і нижній пермичках) аналогічні багатьом лемківським хрестам, як і хресту з Поморян, проте на деяких ділянках виступають свої характерні особливості: маскарони з крилами на середній перемичці, що фланкують Розп'яття на аверсі та Богоматір з Дитиною на реверсі. Окрім того, на реверсі постаті Пристоячих (на аверсі відсутні) розташовані рідкісно як для ручних хрестів XIX – пер. пол. XX ст. – під фігурою Богоматері з Дитиною, чого ми не зустрічаємо у вищезгаданих хрестах. Маскарон з крилами прикрашає, наприклад, проаналізований вище хрест з Демні, виконаний Євгеном Дзиндрою. Однак тут він єдиний на верхній перемичці реверсного боку хреста – прямо над постаттю Богоматері з Дитиною.

Фігуративні зображення демнянського хреста виконані з виразним наслідуванням академічної пластики і більш об'ємні, а рафайлівського хреста – по-простонародному площинніші. Отже, у рафайлівському, як і карлівському та деяких інших, виразно помітні певні відмінності від цієї групи, яка порівнюється з лемківськими ручними хрестами, тобто такими, де авторам вдалося більш вдало з'єднати фігуративну пластику з декоративним орнаментом в єдине ціле, на відміну від хрестів, наприклад, з Гребенева, де декор фону зведений лише до фактури з точок і не має логічного пластичного взаємозв'язку з фігурою.

Своєрідним є семикінцевий хрест із с. Глушківа (Городенківський район Івано-Франківської обл., 1860-ті рр.)[89]. Він продовжує аналіз своєрідної підгрупи хрестів, починаючи з карлівського. У цих хрестах глибина фону нерівномірна, а поглиблюється з країв до середини – у напрямку до силуету фігур. У даному випадку це вже торкнулося не тільки фону навколо фігур Розп'яття і Богоматері з Дитиною, як у карлівському

[88] Приватна збірка. Характер рисунка Богоматері з Дитиною на раверсі також аналогічний внутрішньому обідку чернятинського хреста.

[89] Приватна збірка.

хресті, а й Пристоячих. Привертає до себе увагу специфічне трактування мотиву скісного хреста та «Всевидячого Ока» у колі, а не традиційно як вище – лише у трикутнику – над постаттю Богоматері з Дитиною, а також графічний штрих у трактуванні фону та бганок одягу Богородиці та начересленника на фігурі Ісуса Христа. Варто порівняти штрих у таких же місцях на хресті с. Пилипче з 1858 р. У глушківському цей штрих, однак, глибший.

Для теренів Івано-Франківщини характерне збільшення кількості погрудних зображень на поверхні низки ручних хрестів не тільки до шести осіб, а й більше, як от на аверсі ручного хреста із с. Чернятина (Городенківський район Івано-Франківської обл.) – до десяти, серед них – постаті Богоматері з Дитиною та Архієрея. Характерною особливістю цього хреста, виразно помітною на реверсі, є те, що кожна композиція з фігуративними зображеннями розташована у клеймі, подібно до хрестів із багатофігурними композиціями XVII чи XVIII ст.

І завершує аналіз першого, найчисленнішого типу хрестів, – з товстим ковчегом семикінцевий хрест із с. Манява (Богородчанський район Івано-Франківської обл.)[90]. Цей хрест вирізняється своєю специфічністю серед хрестів, де основні фігуративні сюжети і фон гармонійно взаємопов’язані. За висотою рельєфу – фігури трохи нижчі, аніж ковчег (аверс – рис. Б.4.49, реверс – рис. Б.4.50). Цікаво трактовані на середній перемичці сонце і місяць, які фланкують фігуру Розп’яття: зображені з очима, ротом, в оточенні зірок. Такими вони постають в уяві народних переказів, легенд та казок. Крилаті маскарони трактовані площинно-декоративно, дещо подібно до згаданого хреста із с. Рафайлова, а не об’ємніше з наслідуванням академічної пластики, як у хресті с. Демня. Декор під фігурою Богоматері нагадує українську вишивку з геометричним орнаментом.

[90] Приватна збірка.

Різьблений декор хрестів другого типу – з тонким ковчегом, як правило, більш витонченого рисунка. Серед обстежених характерною особливістю хрестів другого типу є те, що у них усі пермички горизонтальні, а не скісні, як це трапляється серед більшості хрестів першого типу.

Типовим серед хрестів другого типу є хрест з церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці (1927 р.) с. Гребенів (Сколівський район Львівської обл.). На відміну від вищезгаданого тієї ж церкви з широким ковчегом, аналізований тепер характеризується тонкою проробкою форми декору фону в основному різні варіанти мотиву плоскорізьблених трикутників, зубців, дрібних насічок. На цьому тлі виразно виділяється, трохи опукліше, рельєфне зображення Ісуса із символом Святого Духа у вигляді голуба (зверху на аверсі) та Богоматері з Дитиною над півмісяцем (на реверсному боці).

Дещо подібним декором відзначається семираменний хрест з м. Устрики Нижні[91] (тепер – Бещадський повіт Підкарпатського воєводства, Республіка Польща). Плоскорізьблений мотив орнаменту фону дещо дрібніший, аніж у щойно згаданому. А от декор фону семикінцевого хреста з приміщення плебанії с. Лавочне (Сколівський район Львівської обл.) більш лаконічний та узагальнений, ніж на поверхні щойно згаданих гребенівського та нижньоустрицького. Та й пропорції низькорельєфних фігур лавочнянського хреста інші – відзначаються більшим розміром голови, як розіп’ятого Ісуса, так і Богоматері з Дитиною, порівняно з пропорціями фігур, які вирізьблені на двох попередньо розглянутих. Ще більш стилізовані фігуративні зображення на семикінцевому хресті зі с. Смеречка (Старосамбірського району Львівської обл.) із колекції Львівського музею народної архітектури і побуту[92]. Специфікою цього хреста є фігура Розп’яття, яка вирізьблена на хресті як з аверсної, так і реверсної сторін. Тонка і видовжена фігура стилізована під лінії зигзагоподібного орнаменту фону,

---

[91] МНБС. Інв. 5411

[92] ЛІМНАП. Інв. 6520.

ніби відлита в металі, як і погруддя Пристоячих на середній перемичці, які фланкують Розп’яття.

Дуже схематизовані під народний примітив зображення на восьмикінцевому хресті з церкви Пресвятої Трійці (1910 р.) с. Ільці (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Характерною особливістю фігур, які зображені на хресті, є скорочення пропорцій, як у народному гуцульському мосяжництві. Хоча саме декоративна стилізація так не наближена до останнього, як у декорі хреста з церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Криворівні. Своєрідністю ілецького хреста є певна упрощеність та огрубленість форм як фігур, так і штриха декору фону («ялинки» чи «ільчастого письма»). Останє, як правило, характерніше для хрестів з товщим ковчегом, а не тонким.

Зрештою, подібне можна сказати про ще один ручний різьблений хрест з цієї самої церкви. Характерною його особливістю є те, що його реверсний бік без фігуративних зображень, покритий лише плоскорізьбленим мотивом скісно вертикально розташованих хрестів. Такий декор хрестів з фігуративним зображенням, переважно, Розп’яття з аверсу, а з реверсу лише орнаментальним декором, як правило, сакрального змісту, поширений, зокрема, на Гуцульщині на межі XIX і XX ст.

Прикладом може послужити хрест (1929 р.) з церкви Св. Миколи с. Барвінкове (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Реверсний бік хреста покриває плоскорізьблений мотив із трикутників та «ялинкового» мотиву, на аверсі ж – зображення фігури Розп’яття, стилізоване під розташований навколо геометричний гуцульський орнамент.

Поділ хрестів на товщий і тонкий ковчег чисто умовний, оскільки інколи важко провести межу поміж ними. Як, наприклад, ковчег другого хреста з Ільців (той, що точно не датований і прикрашений фігуративними зображеннями лише з аверсного боку). Серед хрестів другого типу із тонким ковчегом можна виділити групу, як правило, чотирикінцевих, які мають усі чотири кінці або три верхні із закінченнями у вигляді трилисника кожен.

Характерним серед таких є чотирикінцевий ручний хрест із церкви Введення Пресвятої Богородиці (1921 р.) с. Тарнівка (Сколівський район Львівської обл.). Особливо цікавими є різьблені зображення на аверсі виробу. Розп'яття на середохресті обабіч фланкують зображені по одному погруддю Пристоячого на кожному з кінців рамена хреста, а зверху такому ж силуеті з трилисника погрудне зображення Бога-Отця (рис. Б.4.51). Такі зображення біблійних персонажів в оздоблені у вигляді трилисника або рівностороннього хреста з кінцями у вигляді трилисника трапляються і у декорі окремих елементів царських врат та іконостасної стіни того часу[93]. З реверсного боку хрест декорує досить популярна у минулих століттях сцена хрещення Ісуса Христа.

Більш високим рельєфом оздоблений чотирикінцевий односторонній хрест із тетрапода церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Яремче (Івано-Франківської обл., кін. XIX – поч. XX ст.). Усі три верхні кінці хреста – у вигляді трилисника. У верхньому кінці зображено рельєфне Всевидяче Око, на бічних кінцях Розп'яття фланкує ліворуч – зображення книги (символ Євангелія) та на правому кінці – чаші для причастя. Ковчег обвідка у цьому хресті складається з однієї лінії, трохи ширший, аніж у тарнівському. У тарнівському обвідок складається з трьох тонких ліній.

Специфічним постає перед нами ручний чотиристоронній хрест із церкви Св. Миколи (1936 р.) м. Буська. Закінчення цього хреста – це вже трансформований у прямокутник трилисник. Обводка хреста досить широка і фон, подібно хрестам першого типу (із товщою обводкою), прикрашає точечна контррельєфна фактура з крапок, як у першому серед розглянутих хрестів з Гребенева, так деяких інших. Також у вигляді трилисника виконано закінчення ще одного одностороннього хреста з Буська – із церкви Св. Онуфрія. Його

[93] Наприклад, окремі образи празникового ярусу церкви Пресвятої Трійці з м. Бережан. А також лінія зовнішнього силуету живописних образів царських врат церкви Благовіщення з с. Гребенова.

зовнішій обідок складається з двох ліній – зовнішня суцільна, внутрішня – з невеликих дрібних кружечків, як середня лінія обідка з реверсного боку у тарнівському. В останньому обідок на обох боках складається з трьох ліній.

Виділяється серед тих, які мають закінчення у вигляді трилисника, ще один двосторонній хрест із двома перемичками с. Пилипче[94], датований 1894 р. (Борщівський район Тернопільської області).Верхній кінець та обидва кінці нижньої перемички – у вигляді трилисника. Манера пластики різьби фігур – досить високорельєфна, форма, притаманна творчості народних майстрів, декоративна та узагальнена (аверс – рис. Б.4.52, реверс – рис. Б.4.53). Вдало гармоніює із зображеннями фігур фон хреста, де поєднані різні мотиви плосокрізьблення – зигзагоподібний («моршінка» і «зубці») та інші. На реверсі, зокрема на нижній перемичці серед інших помічаємо і мотив «скісного хреста», відомий нам з багатьох попередньо проаналізованих хрестів з Галичини.

Окрім хрестів з товщим і тонким обідком окремо можна виділити ще третій тип хрестів – без обідка. Кількісно – це найменш численна група хрестів. Типовим представником цієї специфічної групи є ручний хрест із собору Святого Михайла (1865 р.) м. Коломия (Івано-Франківської обл.). Цей восьмикінцевий хрест покритий неглибоким плоскорізьбленням, виконаним, мабуть, звичайним ножем (рис. В.4.5). На аверсі середохрестя зображено Розп’яття. А над ним – «Всевидяче Око», нижче – чашу для причастя, а ще нижче – Серце (символізує серце Ісуса). На реверсі усі три рамена прикрашені плоскорізьбленим мотивом рівностороннього хреста з розтроєнням на кожному кінці.

Отже, серед ручних різьблених галицьких хрестів виокремлюється велика група, декорованих майстерним рельєфним та плоским різьбленням. У деяких орнаментальних композиціях застосовувалися запозичені з українського народного мистецтва мотиви. Фігуративні ж різьблені

---

[94] Приватна збірка

зображення, які прикрашають хрести, подібно до живописних образів та скульптур в інтер'єрі храму, як правило, ілюструють Євангельські сюжети.

Різьблені хрести та фігуративна пластика становлять собою окремий і своєрідний пласт сакрального мистецтва. Діапазон інспірації авторів цих прекрасних витворів надзвичайно широкий – професійний та простонародний живопис, гравюра, скульптура. В окремих випадках відчутний вплив вишивки, мосяжництва, каменярства та інших видів народної творчості.

Отже, типологія різьблених предметів церковного призначення демонструє сферу застосування тієї чи іншої групи виробів у церковній відправі. Різьблений декор кожної типологічної групи таких предметів має свої специфічні особливості.

Висновки до розділу 4

1. Різьблені вироби церковного призначення відіграють важливу роль у формуванні літургійної культури українців Галичини та є витворами художньої культури. Вони знаходяться у конкретних місцях літургійного простору і мають непересічне значення під час проведення Служби Божої. Тому ця група предметів розглянута як художньо-естетичний феномен органічної складової інтер'єрів церков Галичини. Аналіз різьбленого декору предметів церковного вжитку дозволив нам поділити його на два основні напрями розвитку:

а) у руслі наслідування історичних стилів;

б) у контексті орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

На підставі зібраного матеріалу можна зробити висновок, що перший напрямок домінував кількісно. Однак другий напрямок більш виразно віддзеркалює національні особливості різьбленого декору. Наприклад, кіоти, у

різьбленому декорі яких домінує вплив української графіки, зокрема творів Г. Нарбута.

У розділі висвітлено взаємозв'язок орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва та сакрального різьблення. Останнє трактуємо як особливе явище в українській та світовій культурі взагалі. Особливо це помітно не тільки у кіотах, різьблений декор яких виконаний під впливом творчості згаданого вище видатного українського художника-графіка, але й виготовлених із застосуванням традицій гуцульського плоскорізьблення (скажімо, роботи видатного майстра гуцульського плоскорізьблення В. Турчинюка із церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг (смт Делятин) Івано-Франківської області). Особливість робіт цього майстра полягає у тому, що він виконував ікони у кіотах не в живописних традиціях, а у техніці гуцульського плоскорізьблення.

2. Аналогічний поділ на два напрямки розвитку різьбленого декору простежуємо і в усіх інших предметах богослужбового вжитку, зокрема, напрестольних кивотах, функціональних площинах богослужбового вжитку. Адже їхній репертуар – це стародавні українські орнаментальні мотиви (солярні знаки, геометричні мотиви тощо), застосування стилістики орнаменту, запозиченого із української графіки тощо. Окрім того, функціональні площини відіграють особливу роль під час проведення богослужінь. Саме ці предмети церковного інтер'єру відіграють важливу роль у формуванні національно-культурних особливостей літургійного простору українців Галичини.

3. Значне місце у літургійній відправі відводиться світильникам. Роль світла під час богослужінь має своє символічне значення, адже світло за своєю суттю означає ясність, радість, святковий настрій і піднесення духу. Завдяки своїй функції світильники особливо виділяються під час проведення Служби Божої.

4. Окрему групу предметів богослужбового вжитку становлять меблі для сидіння. Серед тих, які використовуються у церковному вжитку, – це

найчастіше, запрестольні крісла та церковні лави. Декоративна оздоба меблів для сидіння виконана під впливом орнаментальних композицій традиційного народного мистецтва у більшості випадків поєднана з елементами історичних стилів (бароко, рококо та ін.). Меншу підгрупу становлять крісла та лави, декоровані лише під впливом традиційного народного мистецтва, без застосування елементів історичних стилів (скажімо, запрестольне крісло із церкви Св. Юрія (1920-ті рр.) с. Дуліби Стрийського району Львівської обл.).

5. У межах даного розділу ми розглянули не тільки літургійне значення хреста, але і його декоративне оздоблення різьбленням, оскільки це відігравало важливу роль у формуванні образних систем духовного життя вірян. Різьблені хрести поділяються на удекоровані округлим рельєфним та плоским різьбленням, монохромні та поліхромні. Більшість галицьких виносних хрестів, проте, прикрашені рельєфною різьбою.

За характером пластичної подачі рельєфних фігур відносимо їх до двох груп: 1) фігур, виконаних у традиційній народній манері схематичного трактування форми із наслідуванням народної ікони, гравюри тощо; 2) з виразним наслідуванням академічної пластики.

6. Для композицій виносних хрестів із Розп’яттям першої групи характерний взаємозв’язок із ручними різьбленими хрестами та меморіальною кам’яною пластикою Галичини другої пол. XIX – початку XX ст. Серед творів фігуративної пластики, окрім сюжету Розп’яття, зафіксовані й інші з зображенням Ісуса Христа, Христа Скорботного, Христа Воскреслого. До найпоширеніших, окрім сюжету Ісуса, належать зображення Богоматері та Богоматері з Дитиною. Зазначимо, що творам фігуративної сакральної пластики притаманний емоційно-духовний вплив на вірян. Особливо виділимо у цьому плані твори фігуративної пластики зі стилістичним наслідуванням народного мистецтва. Саме існування у сакральному просторі творів цієї групи відіграло важливу роль у формуванні національно-культурної ідентичності українського етносу. Ця культурологічна проблема заслуговує на окреме дослідження.

Серед сакральних творів, у декорі яких застосовувалося різьблення, окрім запрестольних, велику групу становлять інші хрести – на підставках, і ручні. За принципом різьбленого декору та розмірів вони, у більшості випадків, аналогічні. Різниця між ними може виявлятися лише у наявності чи відсутності підставки.

7. Різьблені хрести – особлива типологічна група предметів богослужбового вжитку. Вони відіграють важливу роль у літургії, адже найчастіше на них зображений образ розіп'ятого Спасителя. Виходячи із специфіки Галичини, для національної ідентифікації українців регіону характерними є конфесійні особливості у зображенні образу розіп'ятого Спасителя (положення ніг у обряді східної церкви, напис «ІН ЦІ» кирилицею, кількість кінців хреста тощо).

Аналіз різьблених хрестів та фігуративної пластики засвідчив їх важливу роль у релігійній культурі українців, дозволив виділити закономірності формування образних систем різьбленого декору цих предметів. Непересічним є їхнє значення у формуванні релігійно-культурного простору українців Галичини. Різьблені хрести та предмети фігуративної пластики є яскравим свідченням високого рівня розвинутості художньої культури краю упродовж досліджуваного періоду.

8. Розглянуті предмети богослужбового призначення відігравали важливу роль у теологічних вимірах української релігійної культури. Вони гармонійно вписувались не тільки у літургійне поле, але і у контекст богослужбової відправи. Їм також притаманне велике аксіологічне значення, адже вони декларували національні культурно-релігійні цінності українського народу. Проаналізовані вироби правомірно розглядати як феномен сакральної культури означеного регіону.

РОЗДІЛ 5.

МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТОВОГО РІЗЬБЛЕННЯ ГАЛИЧИНИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

5. 1. Світоглядні засади в художньої творчості майстрів культового різьблення регіону

Християнство, яке прийшло на зміну язичництву, застало на українських землях цілу ієрархію власних волхвів та мистецьких традицій різьблення. На чому базувались світоглядні засади майстрів, творців язичницьких ідолів, фетишів, абстрактних образів? Ідеологічно – в першу чергу на традиціях міфів, формально – на високих маловивчених на сьогодні високих мистецьких традиціях художнього різьблення по дереву, каменю, кістці тощо. Отже, міф відігравав важливу роль у дохристиянському мистецтві, так і в християнському про що мова піде далі у аналізі кола сюжетів. Як пише К. Станіславська: «…міф – це не тільки історично перша форма культури та найдавніша система цінностей, знань та уявлень про світ. Загальна сутність міфу полягає у несвідомому спорідненні людини з силами буття – чи то природи чи то суспільства» [273, с. 101].

Міфологічний світогляд у значній мірі впливав, наприклад, на характер білокам’яної різьби церков Галицько-Волинського князівства. Відомий дослідник мистецтва стародавнього Галича М. Фіголь зазначає: «У X–XII ст. на теренах Русі з прийняттям християнства запановують нові критерії суспільної свідомості – саме ті, що пов’язані з прийняттям християнської віри. Втім, і до прийняття християнства слов’яни, що населяли Русь, мали віками сформовані морально-етичні та естетичні норми, що знайшли

вираження в давньому фольклорі. Їх міфологічно-релігійний світогляд, погліди на світ, природу світобудову, добро і зло знаходили вираження в декоративно-ужитковому мистецтві та сакральних творах, мотиви з яких – дерево життя, символізовані птахи, звірі, риби, дракон; традиційні для язичників – своїми кольорами з їх символікою (жовтий, білий, синій, червоний, чорний) – пізніше органічно увійдуть у християнське мистецтво» [317, с. 12].

Оскільки твори давньогалицького різьблення у дереві нам практично невідомі, то уяву про світоглядні засади індивідуальної творчості майстрів сакрального різьблення регіону доренесансного періоду можемо черпати із творів білокам'яного різьблення. Судячи із аналізу досліджень М. Фіголя та інших дослідників, у переважній більшості, – це творчий почерк місцевих галицьких майстрів. Вже у давньоруські часи рівень мистецтва, зокрема, архітектури, іконопису, скульптури, художнього металу тощо був «превисокий» [317, с. 13]. У християнську культуру та мистецтво галицькі майстри різьблення увійшли із своїми традиціями техніки різьблення, трактування сюжетів тощо. Очевидно, це і було основою світоглядних засад творчого почерку як народних так і цехових майстрів, творців культового різьблення регіону. Отже, динаміка сакральної культури, культурна пам'ять базувалася на глибоких давніх місцевих традиціях. У даній ситуації ми сприймаємо культуру майстрів різьблення як репродуктивну та творчу діяльність на базі власних прадавніх традицій. Адже творчі навики, сюжетна тематика тощо передавалось із покоління в покоління.

Зазначимо, що іконографічний репертуар церковного різьблення, як і малярства відігравав дуже важливе культурологічне, інформаційне і пізнавальне значення. Особливо в умовах, коли багато людей не уміли, або не мали можливості читати книги. Приклад такого значення наводить Ю. Сабадаш: «Тим самим розпочинається і поділ культур, що існував і в епоху Середньовіччя: між тими, хто був здатний читати рукописи, а отже, й критично осмислювати релігійні, філософські й наукові питання, і тими, хто

виховувався винятково за допомогою образів у соборі – відібраними й обробленими їхніми творцями» [246, с. 43]. Таким чином, символ, знак відігравали велике значення як феномен сакральної культури України. В історичній спадкоємності збереження та трансляції культурних цінностей. Значення тих чи інших символів як технічні способи їх різьбленого виконання передавалися від покоління до покоління майстрів. Звідси велике онтологічне та аксіологічне значення церковного різьблення, визначна роль його творців в українській культурі.

На жаль, у більшості творів декоративного різьблення, як правило, не встановлено авторства. До нас дійшли імена лише деяких майстрів кам'яного культового різьблення давньої Галичини: Бакун [316, с. 127] і Авдій [90, Т. 2, с. 243]. Майстерність різьбярів Галицько-Волинського князівства була високою. Окрім того, вони працювали ще на інших землях. Зокрема, майстер Бакун та інші майстри кам'яного різьблення Галичини у XVIII ст. працювали на Володимирсько-Суздальських землях [316, с. 127], створивши там на базі галицької школу білокам'яного різьблення цього князівства.

Факт встановлення авторства у багатьох випадках утруднює саме те, що твори різьблення, на відміну від живопису, як правило, не підписані. На це звернуло увагу низка дослідників, зокрема ще М. Драган, який зазначав: «Малярська частина деколи, але також рідко, має підпис майстра, іноді дату виконання, зате різьбярі чомусь не зазначували ні імен, ні дат на свох творах» [67, с. 9]. І справді, обстеження церков свідчить, що написи, які вказують на авторство живописних творів, зустрічаємо частіше, ніж різьбярських.

Згадаймо написи на тильній частині одвірка дияконських врат, які встановлені у іконостасах тисовецької та рибницької церков, де вказано, що роботу виконав народний маляр з Головска Василь Чайка, чи у гребенівській церкві, звідки дізнаємося, що живописні роботи виконували Осип Сорохтей та Антон Манастирський. Також напис в інтер'єрі над вхідними дверима ілецької церкви Пресвятої Трійці (Верховинський район Івано-Франківської

обл.) виразно вказує нам, що живописні розписи в інтер'єрі виконані в 1900 р. Ярославом Пстраком та Йосипом Сороковським. Таких прикладів, де написи вказують на авторів живописних робіт, знайдемо у низці інших церков, значно більше, аніж тих, де вказано авторство різьбярів.

Встановити авторство вдається окрім того, ще й іншими способами. Яскравим зразком цього є встановлення авторства престолу, напрестольного кивоту та піднебесного, виконаного різьбярем Михайлом Мацієвським (1911–1987 рр.). У приватному архіві сім'ї різьбяра Мацієвського були віднайдені ескізи престолу, напрестольного кивоту і піднебесного, які різьбяр виконав у 1938 р. Проте, чи не найціннішим свідченням авторства є посвідка, видана настоятелем цього храму отцем Андрієм Злупком від 4 березня 1939 р. У ній, зокрема, сказано: «Отцим посвідчаю, що п. Мацєйовський Михайло, артист-різьбар, виконав престіл з бальдахином, кивот в церкві Вознесення господа Н. І. Хр. в Гладишеві в 1938 р. так солідно і докладно, що заслугує на похвалу і можу его поручити кожному, хто хоче мати в своїй церкві гарний імпозантний престіл чи то іконостас. Від грекокат. уряду парох Гладишіва, дня 4 марта 939. о. Андрій Злупко» (рис. В.5.1) [227].

Сам вигляд ескізу престолу, напрестольного кивоту та піднебесного приблизно збігається з виглядом цих творів у храмі. Тобто, можемо з упевненістю стверджувати, що автором цих оргінальних виробів у гладишівській церкві з сьогоднішньою назвою Святого Іоанна Хрестителя є Михайло Мацієвський. Отже, зникла ще одна «біла пляма» в питанні встановлення авторства не підписаного виробу (рис. Б.4.16). Окрім згаданого ескізу з підписом внизу «Олтар до парафії Гладишів», збереглися ще й дві різні версії ескізів самого напрестольного кивоту. Перший ескіз датований 1936 р. [229]. На другому з них зверху читаємо підпис «Кіот до парафії Гладишів», а внизу праворуч «Висова 26/XI 1937. Мацейовський Михайло арт. різьбяр» [229]. Висова – це рідне село майстра, де він народився 13 грудня 1911 року і, очевидно, проживав у той час. На сьогодні, однак, вдалося виявити ще декілька ескізів, виконаних і підписаних Михайлом

Мацієвським у ті часи. Серед них – «Вівтар романський», (рис. В.5.2), датований «30.12.1933 р. – Горлиці» (напис внизу зліва) і підписаний «Мацієвський» (напис внизу зліва) [229]. Попри спробу автора внести елементи романського декору, відчуваємо подих і пізніших епох (наприклад, мотив лаврового листка у нижній частині). Більш стилістично витриманий «Вівтар готичний», датований «15.04.1933 р.» [229].

Ще виразніше витриманий готичний шпильчастий верх та «розета» в нижній частині. Остання, щоправда, дуже узагальнена та стилізована порівняно зі справжньою готичною розетою, яку ми знаємо з вітражів чи меблярства. Поглиблює готичні асоціації і спроба автора ажуром горизонтальної смуги орнаменту (приблизно на одній лінії із зображенням чаші) творити враження, очевидно, «полум'яної» готики. Хоча автентичні твори часів пізньої, «полум'яної» готики декоровані більш подрібненим ажуром і значно складнішим орнаментом. Отже, «готичність» цього вівтаря переконлива і свідчить про цей стиль навіть без підпису (рис. В.5.3). Продовжує цю «неостильову» серію вівтарів Михайла Мацієвського «Вівтар бароковий», датований 1930 роком (порядок подається за стилями). Елементи бароко у різьбярський декор вівтаря вводять есовані валики, які фланкують місце для образу у верхній частині, а також по-бароковому есований звивистий ажур рослинного мотиву з обох зовнішніх країв кивоту [229]. Водночас у різьбленні помічаємо низку зовсім небарокових елементів, як от: канелюри, які прикрашають нижню частину пілястрів тощо.

Окрім проектів вівтарів, можливіть виконання яких поки що залишається невідомою для дослідників (окрім Гладишівського), збереглася (хоч і не завжди в хорошому стані) ще низка інших ескізів. Зокрема, «Романський іконостас», датований «10.02.1931 р. в Горлицях». Звичайно, сумнівно, що у романську епоху іконостаси були чотириярусні, як у цьому проекті (рис. В.5.4). Вважаємо, що автор на основі різьблених романських мотивів розробив свою власну еклектичну інтерпретацію, повну гармонійного поєднання конструкції і декору [229]. Те ж саме можна сказати

і про «Романський амвон», виконаний, як свідчить напис ліворуч унизу «11.12.1930 р. у м. Горлицях». Праворуч унизу читаємо підпис: «Мацієвський Михайло». Особливо виділяється ажурний орнамент перил амвона, низ якого являє собою розвинений мотив волюти, а зверху завершується декором, подібним на пальмети (рис. В.5.5). Останнє, на відміну від волюти, належить не до поширених у романську епоху декорів. Зрештою, як і в «Романському іконостасі», так і в «Романському амвоні» бачимо сміливу і багату авторську фантазію, тому можемо назвати Михайла Мацієвського одним із кращих майстрів різця [229].

Окрім Михайла Мацієвського на Лемківщині видатним майстром декоративого різьблення був Михайло Орисик (1885–1946 рр.). Багато нового світла на творчість цього непересічного мистця пролила книга відомого дослідника Лемківщини Івана Красовського «Михайло Орисик – визначний лемківський різьбяр першої половини XX ст.» У книзі опубліковані ескізи для виконання предметів церковної обстави: підсвічник [110, с. 53], рама для процесійної ікони [110, с. 56] царських врат для іконостасу с. Тилява (Лемківщина) [110, с. 57] (рис. В.5.6) [230]. У 1936 р. Михайло Орисик виконав цікавий ескіз рами для церковного образу, прикрашений акантовими листками та рокайлевими елементами [230]. Більш сецесійний вплив позначений на ескізах низки інших декоративних рам. Тут поруч із акантом у верхній частині раму декорують голівки квітів з подовгастим стеблом. Автор виконав декілька таких ескізів [230]. Загалом у рисунках декоративного різьблення як М. Мацієвського, так і М. Орисика переважають своєрідно опрацьовані версії традиційних мотивів аканта, рокайлю, готичних елементів (останнє – у першого), барокових мотивів.

Прекрасним зразком є ескіз, виконаний М. Орисиком для царських врат церкви Різдва Пречистої Богородиці с. Тилява (у міжвоєнний період XX ст. – Короснянський повіт Львівського воєводства, Лемківщина; тепер – Кроснянський повіт Підкарпатського воєводства, республіка Польща). На жаль, точну долю цього виробу встановити не вдалося. Царські врата,

очевидно, простояли в іконостасі церкви Різдва Пречистої Богородиці с. Тилява до кінця Другої світової війни. У післявоєнний період церква в Тиляві довгий період стояла замкнена, їй загрожувало знищення [110, с. 75]. На сьогодні вона відремонтована і римо-католицька громада використовує її як костел [110, с. 75]. Доля царських врат, виконаних М. Орисиком, як і всього іконостасу, невідома.

Достеменно можемо встановити, зокрема, і авторство низки виробів Василя Турчинюка, зокрема, в інтер'єрі церкви Св. Юрія в Дулібах, у обидвох названих у цій праці вище ворохтянських церквах. Ці факти широковідомі. Є, однак, низка творів, не описаних у фаховій літературі, а вперше опрацьована у даному дослідженні. Зокрема, описаний нами хрест із ворохтянської церкви Різдва Пресвятої Богородиці. Хрест підписаний з тильної сторони «Василь Турчиняк, 1942 р.» (Рис. Б.4.47). Оскільки В. Турчиняк помер у 1939 р., то дату на виробі слід вважати роком придбання його церквою).

Водночас, порівнюючи роботи художника з виробами деяких інших майстрів першої половини XX ст., можемо віднайти й окремі спільні різьбярські способи декорування предметів церковного облаштування. Так, куполи «гладишівського кіота» (рис. Б.4.16) та «романського амвону» (рис. В.5.5.) (виходячи з ескізів М. Маційовського) прикрашені подібними різьбярськими декорами, як і куполи кивоту на престолі церкви Св. Юрія у с. Дуліби, а також куполи 16 маленьких церковець, які вмотовані для прикраси у люстру-павук цієї церкви. Це і лінія «навхрест», «драбинка», «луска» тощо. Різьбярські роботи у церкві в Дулібах виконав В. Турчинюк.

Отже, можемо провести деякі паралелі у творчості двох майстрів, один з яких працював на Лемківщині, інший – на Гуцульщині і Стрийщині, а також поміркувати над характеристикою стилю декоративного різьблення Галичини у цю, не дуже віддалену від наших днів, епоху. Але для останнього, звичайно, потрібно провести ще детальніший збір і вивчення, насамперед, польового, а також іншого (архівного, музейного тощо)

матеріалу. Питання можливої реалізації наведених тут та інших ескізів М. Мацієвського та М. Орисика чекає ще свого дослідження. На основі парафіяльного документу та збереженого ескізу вдалося довести авторство лише однієї роботи М. Мацієвського.

Це стосується й деяких інших майстрів декоративного різьблення Галичини того часу, таких, наприклад, як М. Девдюк. Так, авторство напрестольного кивоту М. Девдюка вдалося встановити завдяки напису з тильного боку кивоту, як і вищезгаданого Хреста В. Турчинюка з тетраподу іншої церкви з Ворохти – Різдва Пресвятої Богородиці.

Інколи джерелом інформації про авторство стають жителі села, де зберігається твір. Таким чином вдалося встановити, що дерев'яний ручний різьблений хрест з церкви Св. Миколи с. Демня (Миколаївський район Львівської обл.), що був непідписаний, в юні роки виготовив український скульптор Євген Дзиндра [200, с. 111–112]. Майстер, який походив з каменярської родини, став у радянський час відомим скульптором, у міжвоєнний період XX ст. виготовляв і вироби сакрального вжитку, які не опрацьовані в наукових публікаціях.

Написи на предметах церковної обстави вказують не лише на авторів, але інколи на фундаторів, як, наприклад, на аналої з церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг[95]. На торцевому боці, оберненому до читця, верхньої похилої площини аналоя вирізьблений напис: «Жертва Михаїла Савчука Анни». Йдеться про імена фундаторів виробу (рис. Б.4.25). Інколи написи на виробах дають ще детальнішу інформацію, у тому числі про дату виробу. Показовим у цьому плані є восьмикінцевий хрест із с. Зелени (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.). У верхній частині стержня

[95] На сьогодні аналой знаходиться у церкві Різдва Пресвятої Богородиці смт Делятин Івано-Франківської обл.

в основі першого найвищого кінця вирізьлений напис «1910», очевидно рік створення хреста. На найнижчій же, третій перемичці вирізьблений напис «ПЕТРО ПОПОВИЧОНОІ» (рис. Б.4.48). Трактуємо як увіковічнення імені фундатора або автора твору.

На сьогодні відоме авторство низки творів церковного різьблення, як робіт відомого майстра початку ХХ ст. з с. Голоско Велике біля Львова, (тепер – вул. Голоско у м. Львові) Андрія Сабарая. Зокрема цей різьбяр та дрогобицький майстер Голембйовський [54, с. 110], брали участь у створенні іконостасу церкви Святої Трійці з Дрогобича. А. Сабарай же виконав у 1909 р. царські врата для церкви с. Желдці (Кам'янка-Бузький район Львівської обл.). В основі оздоблення врат покладено традиційний мотив виноградної лози. Однак автор використав і традиційні мотиви гуцульського та бойківського різьблення [161, с. 106]. Те, що у творчості А. Сабарая був виразно відчутний вплив українського народного мистецтва, свідчать не тільки останні два твори, але й кіот, орнаментований гуцульським різьбленням з імітованого чорного дуба, виконаного різьбярем за проектом О. Лушпинського [161, с. 106].

Появі низки творів, виконаних під впливом орнаментально-композиційних структур традиційного мистецтва, поруч з іншими факторами сприяла і діяльність греко-католицької церкви на чолі з митрополитом А. Шептицьким, яка підтримувала такий підхід [161, с. 106].

Окрім В. Турчинюка, у другій половині XIX – першій половині ХХ ст. працювала низка народних майстрів родом із Гуцульщини, які створювали предмети побутового вжитку та богослужбового призначення із дерева, оздоблюючи їх гуцульським плоскорізьбленням. Варто зазначити, що творчість окремих з них науковці досліджували ще на межі XIX та ХХ ст., як, зокрема, одного із найвизначніших майстрів різьблення Юрія Шкрібляка (1822–1884 рр.). Слава визначного різьбяра прийшла до Ю. Шкрібляка після того, як він за дорученням священника І. Кобринського та старших господарів виготовив деякі предмети для церкви із свого рідного села

Яворова на Івано – Франківщині [339, с. 342]. Також саме він виготовив високохудожні вироби богослужбового вжитку для визначних людей того часу. Так, очевидно, на межі XIX та XX ст. Ю. Шкрібляком був виготовленмй жезл для митрополита А. Шептицького, у оздобленні якого, серед інших, було використано техніку гуцульського плоскорізьблення [339, с. 342]. Визначними майстрами різьблення були також його сини Василь (1856 –1928 рр.) та Микола (1858 –1920 рр.) [138, с. 653] .

Не менш славним гуцульським різьбярем був Марко Мегединюк (1842–1912 рр.). У декорі своїх виробів він застосовував винайдену ним техніку інкрустації фарфоровим бісером, як її називає дослідник В. Шухевич «пацьоркове письмо» [339, с. 344]. У рисунках композиції цієї техніки, серед інших джерел, автор наслідував також узори вишивок та писанок із свого села. До найвідоміших творів, виконаних у подібній техніці, належить виготовлений із сливового дерева хрест із підставкою – дарунок для австрійського цісаря Франца Йосифа [339, с. 340].

Окремим питаннм для дослідження у сакральному різьбленні в Галичині у XIX – першій половині XX ст. є діяльність скульпторів із фаховою освітою. Однак ця проблема не входить до основних задач нашого дослідження. Відомою, проте, є діяльність у церковному різьбленні багатьох із них. Як, наприклад, Андрія Коверка (1893–1967 рр.). Високою майстерністю виконання скульптора – професіонала відзначаються, зокрема, його рельєфи «Євангелісти», які прикрашають проповідницю церкви с. Острів (Буський район Львівської обл.) [339, с. 399] та низка інших творів.

Непересічною майстерністю виконання відзначається аналой на одному стояку, виконаний у 30-х роках XX ст. А. Ковером [279, с. 315]. Усю поверхню виробу покриває плоскорельєфне різьблення. Характер різьблення місцями нагадує спроби (як у В. Турчинюка), поєднати орнаментальні мотиви із зображеннями конкретних персонажів, у даному випадку – Євангелістів та інших християнських символів, як-от зображення орла, лева, риби, та ін. Так корпус риби та орла викладений традиційним ромбовидним

орнаментом тощо. Однак, якщо В. Турчинюк, застосовує, як правило, лише орнаментальні мотиви традиційного гуцульського плоскорізьблення, то А. Коверко застосовує не тільки їх.

Широко відомою є творчість скульптора Григорія Кузневича (1871 – 1948 рр.), вихідця із села, відомого традиціями династій славних каменярів, Старе Брусно, що на Любачівщині (сьогодні – територія Республіки Польща). Відомо, що окрім великої кількості кам'яних скульптур релігійного сюжету, виконав у дереві іконостас свого рідного села Брусно[96].

На межі XIX та XX ст. творив український скульптор Іван Кавка (бл. 1870 р. – ?). Майстер виконав багато творів круглої скульптури на релігійну тематику. Його рекомендували на виконання іконостасів у церквах Львова та Перемишля [154, с. 108]. Творчість І. Кавки, вихованця Краківської та Будапештської академій мистецтва, на сьогоднішній день залишається малодослідженою.

Отже, на початку XX ст. у діяльності майстрів різьблення виразно прочитуються дві лінії – наслідування історичних стилів і розробка їх еклектичних версій (М. Мацієвський, М. Орисик та ін.) та перевага у використанні орнаментально-композиційної системи традиційного народного мистецтва, що помічаємо у творчості В. Турчинюка, Ю. Шкрібляка, М. Мегединюка, А. Сабарая та ін. На протязі XIX ст., за винятком його кінця, ці дві лінії так виразно ще не простежувались.

Власне, особливість декоративного різьблення, як і мистецтва взагалі на межі XIX-XX ст. – прагнення до національних особливостей, автентичності. Виникла українська національна еліта, яка хотіла надавати замовлення для впровадження українського стилю в церков не різьблення (вище аналізовані іконостаси церкви Прсв. Трійці із Дрогобича, Св. Юрія в

---

[96] Згідно із даними, отриманими, від уродженця Ст. Брусно З. Манчура. Доля іконостаса невідома, оскільки інтер'єр церкви на сьогоднішній день пустий.

Дулібах та ін.). Вищезгадана діяльність А. Коверка иа інших мистців є яскравим прикладом того, що на межі XIX та XX ст. йшло поєднання народного мистецтва із професійним. Аналізуючи дослідження культурологів, Н. Жукова зазначає, що задоволення мас приносило: «…«автентичне» мистецтво під яким розуміється мистецтво стилю «модерн» [75, с. 50]. Зросла значимість індивідуального начала, формувалась національна еліта. Як зазначає Н. Жукова: «Отже, ознаки ціннісної еліти: гуманізм, толерантність, професійність, критичне мислення, індивідуальне творче начало, піднесені ідеали, відповідальність за свої дії» [75, с. 50]. Адже, як підкреслює В. Чернець: «Українська культура – цілісна система духовного світу українців, що найповніше виражає духовний світ народу, її складні історико-культурні витоки, міжнаціональний, регіональний і світовий характер. Культура українського народу – унікальне явище не тільки слов'янської, але й загальнолюдської культури. Вона ввібрала в себе все краще, що створено нацією, акумулювала в собі духовно-інтелектуальні, морально-етичні та естетичні надбання слов'янства, європейської та світової людності» [327, с. 3].

Питання встановлення авторства ускладнюється ще й тим, що деякі твори церковного різьблення не були виконані на території Галичини, а спроваджені сюди в силу певних обставин. Участь галицьких майстрів в оформленні таких об'єктів чекає ще свого дослідження. Очевидно, в деяких випадках вони і не брали участі в роботах.

Так, іконостас белзької церкви Святого Духа на межі XIX – поч. XX ст. був спроваджений сюди з Мюнхена [267, с. 12]. Низку галицьких іконостасів виконали майстри з Південної Лемківщини – Пряшівщини. Так, іконостас церкви Св. Онуфрія василіянського монастиря з Добромиля був замовлений пряшівському різьбярю Михайлу Федорчаку [267, с. 129]. Встановлено також, що той самий майстер виготовив іконостас для самбірської церкви Різдва Пресвятої Богородиці (також Львівської обл.) [267, с. 540]. Питання галицько-пряшівських взаємин має свою давню історію і на сьогодні зовсім

не досліджене. Так на Північній (тобто Галицькій) Лемківшині у XVI – XVII ст. зустрічаємо імена Олекси з Бардиєва, Луки з Пряшева [328, ч. 1, с. 149–150]. Водночас простежуємо і зворотній взаємозв'язок Галичини і Закарпаття.

На території останнього, включаючи Пряшівщину, низку дерев'яних церков та предметів обладнання їх інтер'єру виконали майстри з Галичини. Часто галицькі майстри всі роботи виконували вдома, а на об'єкті лише збирали ці церкви, іконостаси і т. п. Прикладом такого взаємозв'язку може правити Михайлівська церква с. Ужок (1745 р.), церква із с. Сіль (1703 р.), Покровська церква у Кострині на Пряшівщині [321, с. 92–94].

Заслуговує на окрему згадку пізньобароковий іконостас із рококовими елементами декору церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1773 р.) с. Ялинка Бардиївського округу (Словаччина). Іконостас привезений сюди з Північної Лемківщини (отже з Галичини) і встановлений у рік відкриття церкви [205, с. 134]. За своєю структурою іконостас – типовий для барокових та рококових іконостасів із Північної Лемківщини – без отвору-«розриву» над намісним ярусом, ламаних карнизів. Чітку горизонтальну статичну структуру іконостаса по всій поверхні покривають рококоі рокайлеві різьблені елементи. Такі характерні особливості значною мірою притманні ще одному рококовому іконостасу із теренів побіля пограниччя Бойківщини та Галицької Лемківщини – церкви Св. Василя Великого із с. Поздяч[97].

Встановлення творів сакрального мистецтва в інтер'єрах церков Південної Лемківщини – Пряшівщини, виготовлених у Північній Лемківщині, було, очевидно, поширено з давнини. Так, недалеко від с. Ялинки в інтер'єрі церкви Св. Кузьми і Дем'яна с. Луків-Венеція були встановлені царські врата з дарчим написом, з якого дізнаємося, що вони

[97] Церква знаходиться на території МНБС (сьогодні – територія республіки Польща).

були подаровані в 1628 р. церві с. Лелюхів (до Другої світової війни – Новосанчівський повіт Краківського воєводства, Польща) Петром, лелюхівським солтисом з дружиною Анастасією [374, с. 54–55]. На сьогодні не досліджено, яким чином врата з Лелюхова згодом були встановлені у церкві с. Луків-Венеція. Зрештою, Лелюхів – найпівденніший населений пункт Північної Лемківщини [86, с. 32], і знаходиться недалеко від Луків-Венеції, що на Пряшівщині. \

Безперечно, що такий взаємозв'язок галицьких майстрів із об'єктами Закарпаття та Пряшівщини був зумовлений давніми культурними та історичними зв'язками. Він був дуже важливим в умовах української бездержавності. Адже українські землі були розкидані по різних державах, як зазначає В. Чернець: «В колоніальних умовах держава узурпує національну культуру, здійснює девальвацію національних духовно-культурних витоків і цінностей, змушує народ виконувати чужу, іноетнічну – колоніальну» [326, с. 4].

Національний підйом на українських етнічних землях, який відбувся на межі XIX –XX ст. і призвів до відновлення української державності, відіграв велику роль у гуртуванні української нації. Важливе значення у цьому відіграло відновлення значення міфу у культурі, зокрема, і в мистецтві. Є. Більченко зазначає: «Велику роль у філософсько-культурологічному осмисленні міфу як семантичного явища… відіграли етнографічні студії європейських та слов'янських романтиків, але повною мірою світоглядну (а, відтак, і діалогічну) сутність міфології було усвідомлено представниками постклассичної моделі філософування. У період зародження неокласичної картини світу, в контексті кризи європейської культури кінця XIX – початку XX ст., актуалізується тлумачення міфу як механізму психологічного захисту» [10, 99]. Тепер міф постає не як «примітивна оповідь, що віддзеркалює фіктивні уявлення про світ, а глибока світоглядна система, закодована в образах і символах, що глибше за історію пояснює людське

життя» [10, с. 100]. Недаремно у модерні знову відроджується широке застосування символів, значення яких було у багатьох випадках втрачено.

Питанні встановлення авторства ускладнює і переміщення сакральних об’єктів в межах Галичини з одного місця на друге. Так, чудовий бароковий іконостас у церкві Св. Василія Великого у с. Конечна (Горлицький повіт Малопольське воєводство, Республіка Польща) був спроваджений сюди із Самбірщини на межі XIX–XX ст. [205, с. 134], а література подає його як твір сакрального різьбярства Лемківщини, хоч останній сюди привезений [93, с. 60].

Таким чином, із позитивом зазначимо, що навіть в умовах української бездержавності українська сакральна культура в Галичині постійно розвивалася, будучи одним із стержнів збереження національної самоідентифікації. Доречно зауважити висновок П. Герчанівської: «Аналіз свідчить, що у сучасній науці немає єдиної точки зору в інтерпретації інваріантів української народної релігійної культури. Введення у науковий обіг інваріантного комплексу, що містить такі субстанції, як ціле покладання, ментальність, самоідентифікація, соборність (колективність), традиційність, синкретичність, символічність, канонічність, циклічність людського буття дозволяє з’ясувати основні детермінанти стійкості характеристик української народної релігійної культури. Їх інструментальна роль особливо актуалізується в період посилення ентропійних процесів у суспільстві, коли втрачається підґрунтя для самоідентифікації, самовизначення його членів» [32, с. 96].

Власне інтерпретація інваріантності сакральної культури теж була одною із світоглядних засад творчості майстрів народного сакрального різьблення в Галичині, завдяки чому їхні традиції дійшли до початку XX ст. і подарували світу шедеври українського стилю. Власне, роль сакрального різьблення як феномену художньої культури відіграло важливу роль у формуванні національної культури. Значний внесок в це вклали самі майстри, їхні глибоко національні світоглядні засади, а також взаємозв’язок

мистецтва й інших компонентів духовної культури, таких як міфологія, філософія мораль, традиція.

Можемо зробити висновок, що світоглядні засади майстрів культового різьблення, які базувалися на глибоко національних світоглядних традиціях, відіграли важливу роль у закономірностях розвитку художньої культури. Адже саме такий підхід дозволив зберегти поняття національної самоідентифікації у часи посилення ентропійних процесів, які неодноразово проходили в історії українського суспільства в Галичині.

5.2. Історико-культурні і семантичні особливості орнаментальних мотивів мистецтва різьблення Галичини

Орнаментальні мотиви мистецтва різьблення в Галичині мають глибокі корені. Наприклад, поширений на межі XIX–XX ст. ялинковий орнамент був відомий на теренах України ще в період палеоліту [105, с. 64], тобто понад 14 тис. р. до н. е. Зберігся також орнаментований скіфський керамічний посуд з VI ст. до н. е., поверхню якого прикрашає орнамент, схожий на ялинковий. Інший посуд покриває декор з лінії трикутників. В середині трикутник прикрашає штрихований мотив сітки, схожий на той, що в XX ст. дослідники Гуцульщини назвали «ільчасте письмо» [90, Т. 1, с. 45]. Ялинковий орнамент та «ільчасте письмо» декорують, серед інших, низку предметів обстави інтер’єрів церков у Галичині.

Особливо запам’ятовується декор ялинковим орнаментом іконостасу церкви Благовіщення у с. Гребенів (рис. Б.5.1). Він декорує площину іконостаса під намісним ярусом, а також верхні частини площин, які фланкують празниковий ярус. Також прямолінійним ялинковим орнаментом декоровані окремі ділянки намісного ярусу іконостаса церкви Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (Княгинин). Варто зазначити, що у дослідницьких працях зафіксовані інші назви того ж самого

орнаментального мотиву, який ми називаємо «ялинковий мотив». Так, А. Будзан називає його «смерічка» [20, с. 21], а М. Селівачов наводить назву такого мотиву з різних регіонів українських земель: «сосонка» (Бойківщина, Вінничина, Івано-Франківщина), «сосонці» (Полтавщина) [253, с. 187]. В усіх цих варіантах назви одного і того ж орнаменту рисунок представляє прямолінійний мотив, гілочки, «ялиночки», розташовані або з нахилом уверх, або униз.

Мотив, гуцульську назву якого ми запозичили у А. Будзана – «ільчасте письмо» – найчастіше зустрічаємо у декорі іконостасів та предметів церковної обстави, в основу оздоби яких взяті орнаментально-композиційні системи, запозичені з традиційного народного мистецтва. Найвиразніше застосування цього мотиву можна простежити у творчості визначного майстра різьби В. Турчинюка. Зокрема, це спостерігається у декорі низки предметів церковного вжитку інтер'єру церкви Св. Юрія із с. Дуліби: люстри-«павука» (рис. Б.4.27), напрестольного кивоту (рис. Б.4.14) та ін., а також у декорі ніжки настільного підсвічника-трійці роботи цього самого майстра із церкви Різдва Пресвятої Богородиці із с. Ворохта (рис. Б.4.30).

До дуже давніх належать й інші різьблені орнаменти, які декорують предмети облаштування церковного інтер'єру – наприклад, мотив *ромба*. Як стверджують дослідники, ромбічний орнамент відомий на теренах України понад 20 тисячоліть [245, с. 86]. Ромбічний орнамент є повсюдно поширений на тканинах, вишивках, різьбленому дереву, плетінню та інших видах народного мистецтва [245, с. 86]. Оригінальністю відзначається застосування ромба, як орнаментального елементу у різьбленому декорі предметів інтер'єру церков, оздоблених у стилі наслідування гуцульської плоскорізьби, як поліхромованої (у церкві Благовіщення із с. Гребенева та ін.) так і без застосування кольору (у церкві Св. ап. Петра і Павла із с. Ворохта та ін.). Типовою у цьому плані є ділянка намісного ярусу гребенівського іконостасу. Звертає також на себе увагу поєднання варіантів ромба та хреста, зокрема ромба з хрестовидним заповненням, наприклад, у декорі предметів

облаштування ворохтянської церкви Св. Ап. Петра і Павла (стовбури колонок, які фланкують живописні образи намісного ярусу іконостаса, ділянка царських врат побіля центральної колонки та ін.).

Застосування мотиву ромба із хрестовидним заповненням притаманно специфічній манері різьби В. Турчинюка, коли майстер використовував орнаментальне гуцульське плоскорізьблення у декорі людських фігур. Таким мотивом, зокрема, декорована верхня частина постаті Бога-Отця над царськими вратами Петропавлівської ворохтянської церкви. Варто відзначити вдало знайдений і пропорційний масштаб величини елементів цього декору відносно фігури. Верхня частина постаті Бога-Отця дрібно декорована мотивом ромба з квіткою-хрестом у середині. Таке вирішення ефектно контрастує з більш цілісною подачею хмар, гладка площина яких покриває нижню частину фігури. Хрест у верхній частині та скрижалі з десятьма Божими заповідями – у нижній – вдало сприймаються на цілісній і незаповненій поверхні хмар та гармонійно перегукуються із вищезгаданим дрібним мотивом ромба, який покриває одяг у верхній частині – фігурі Бога-Отця (рис. Б.3.18).

М. Селівачов підкреслює, що номінація подібності ромбічних та квадратних елементів до хлібних виробів спостерігається по всій Україні [253, с. 192–193]. А хліб поруч із виноградом є одним з головних символів Євхаристії. Чи не тому так часто майстри різьби звертаються до ромбоподібних елементів у декорі тих іконостасів, де застосовані орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва (згадані іконостаси Святотроєцької дрогобицької церкви, Петропавлівської ворохтянської, Благовіщенської гребенівської та інших). Наприклад, чільне місце займає зображення мотиву ромба у декорі царських врат петропавлівської церкви із с. Ворохта (рис. Б.2.4). Такий мотив декорує вертикальні планки, які фланкують центральну колонку, верхню горизонтальну округлу планку царських врат тощо.

Власне орнаментальний мотив ромба є одним з домінуючих у різьбленому декорі усього намісного ярусу іконостаса цієї церкви. Так само важливе місце займає ромбічний елемент у декорі намісного ярусу церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича. Зокрема у декорі обох дияконських врат та живописних образів намісного ярусу. Декорування іконостасної стіни цим прадавнім елементом саме намісного ярусу є не випадковим, адже цей ярус насамперед найбільш помітний при огляді вірянами іконостаса.

З давніх часів беруть свої початки і елементи декору, які згодом стали і християнськими символами. Так, мотив *пальмети* зустрічаємо на етнічних українських землях ще в V-IV ст. до н. е. Маємо на увазі золоту платівку з зображенням орла і лані з 2-го Семибратівського кургану на Кубані [90, Т. 1, с. 44]. У нижній частині платівки зображена пальмета над елементом, який нагадує горизонтально розташовану літеру «С». Згодом пальмета стала ознакою мучеництва у християнстві, перемогою на хресті [105, с. 28]. Зазначимо, що пальмета завершує у верхній частині і золотий кінський налобник з кургану Велика Цимбалка с. Велика Білозірка (Запорізької обл.) приблизно з того часу, що й згадана золота платівка з Кубані – з IV ст. до н. е. [105, с. 27]. Отже, можемо з упевненістю стверджувати про поширення мотиву пальмети на українських землях у дохристиянський період, принаймні, із V–IV ст. до н. е.

Те саме можна сказати і про декоративний елемент на семибратівській платівці у формі горизонтально розташованої літери «С». Такий же елемент лежить в основі орнаменту, який декорує півциркульний отвір між намісним і празниковим ярусами церкви Св. апостолів Петра і Павла у Львові (рис. Б.3.12). Тільки в іконостасному різьбленні елементи цього декору не обов’язково розташовані горизонтально, а й вертикально (як у львівському петропавлівському іконостасі) або ще якось інакше.

Часто зустрічається у церковному різьбленні Галичини – почотаку ХХ ст. *мотив латинської літери «S»* з волютоподібним завершенням кінців.

Останнє помічаємо у декорі постаті Скіфської – змієногої богині зі згаданого великоцимбалівського кургану із IV ст. до н. е [105, с. 27].

Можна навести і низку інших мотивів, походження яких – із сивої давнини. Зокрема, знака у формі латинської літери «S», інколи закрученого у форму української писаної літери «г». Наприклад, декор однієї з бронзових антропоморфних фібул з Пастирського городища на Кіровоградщині з VII ст. [90, Т. 1, с. 121]. Основний елемент декору, який покриває фібулу, – це елемент, що нагадує латинську літеру «S» із волютоподібним завершенням кожного кінця. У силуеті фібули дослідники вбачають жіночу постать із піднесеними догори руками [90, Т. 1, с. 121]. Традиція декору антропоморфних форм, покритих орнаментальними мотивами, зрештою, тягнеться на українських землях ще з більш давніх часів, зокрема з палеоліту [90, Т. 1, с. 24]. В окремих же виробах кераміки Трипілля орнаментальний елемент декору нагадує орнаментальний елемент подібний на цю ж латинську літеру «S». Різниця полягає лише у тому, що в аналізованих зафіксованих пам’ятках трипільської культури есований елемент укладений у плетінкову стрічку, як це можна зустріти у декорі виробів мистецтва з часів Київської Русі. На окремих інших бронзових фібулах з того ж Пастирського городища вертикально розташований орнаментальний елемент більш виразно нагадує латинську літеру «S».

Широкого розповсюження набув такий есований елемент споруд української архітектури у ренесансовий та бароковий період, зокрема у декорі фронтонів, у формі есованих валиків (фронтон Іллінської церкви у Суботові, 1653 р., так звана Богданівська церква) [90, Т. 2, с. 87]. Менш деталізований декор фронтону королівського арсеналу у Львові (1639 р., архітектор П. Гродзінський). У силуеті есований валик у формі латинської літери «S» поєднується з елементом, подібним на кириличну літеру «С». Особливо вагомо есований («S») елемент звучить у декорі фронтону бічного порталу цього ж королівського арсеналу зі Львова. Такий елемент

зустрічаємо у декорі фронтонів низки інших львівських споруд XVII ст., як у костелах бернардинського монастиря, монастиря кармеліток босих та ін.).

У XVII –XVIII ст. у декорі меблів із храмів зустрічається мотив різьбленого аканта, укладеного у латинську літеру «S», як у прикрасах лав згаданого вище бернардинського костелу. Можна зі впевненістю припустити, що есово укладений рослинний мотив перейшов у різьбу з книжкової графіки – про це свідчить рисунок заставок «Біблії з Острогу» з 1581 р. [80, с. 62]. Як можна судити з аналізу цих же гравюр, у барокові часи мотив аканта, укладений у форму латинської літери «S», застосовується у різьбленому декорі меблів, зокрема крісел (фронтиспис «Псалтиря» з Києва з 1728 р. [80, с. 213], фронтиспис «Октоїха» з Почаєва з 1758 р. [80, с. 247].

Із середини XIX ст. мотив акантового листка, укладеного в латинську літеру «S», знову набув популярності в еклектичних інтерпретаціях. Передусім у декорі іконостасів, причому різних позиціях елементу горизонтальній, вертикальній, розташований косо. Елементи такого орнаменту можуть бути розташовані поміж собою у різних варіантах: окремо, плетінкоподібною стрічкою тощо. Показовими у застосуванні такого мотиву є іконостаси церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича Львівської обл. (1850 р., рис. Б.3.6), чи Св. Юрія з смт Магерова (Жовківський район Львівської обл.) (1908–1912 рр., рис. Б.3.13).

Окрім іконостасів, декор мотивом акантового листка, укладеного у латинську літеру «S», зустрічаємо у різьбленому декорі кіотів, запрестольних образів церкви Різдва Пресвятої Богородиці з м. Дрогобича. Привертає до себе увагу прикраса таким мотивом у декорі кіота з центральним образом «Благовіщення» із церкви Воздвиження Чесного Хреста с. Опорець (Сколівський район Львівської області). Акантовий лист, укладений у форму латинської літери «S», фланкує кіот по вертикальних краях і виділяється крупним масштабом, тонким ажуром та типово еклектичною площинністю пластики (рис. Б.4.2).

Варто закцентувати увагу на тому, що есований («S») декоративний елемент, окрім іконостасів та кіотів, найчастіше зустрічається у декорі тих предметів церковної обстави, які за своєю формою наслідують архітектурні споруди, наприклад, напрестольні кивоти. Так, у різьблених прикрасах напрестольного кивоту з церкви Воздвиження Чесного Хреста зі с. Опорець де серед інших трапляється і такий декор.

У деяких випадках декор, укладений з такого елементу, як *плетінка*, присутній в оздобі іконостаса Різдва Пресвяої Богородиці з м. Дрогобича асоціюється з давньоруською плетінкою. У період неостилів мотив аканта найчастіше укладається у есований рисунок і насамперед його можна аналізувати як еклектичну версію барокового аканта. У декорі іконостасної стіни церкви Св. ап. Петра і Павла з м. Борислава-Східниці (церква з 1902 р.) цей есований акант пишністю рисунку та об'ємністю пластики значною мірою наближений до барокового, що є першим напрямом розвитку цього сюжету в період наслідування історичних стилів (рис. Б.5.2). У іконостасі церкви Св. Юрія з Магерова лінія есованого рисунку більш тонка та схематизована, кінці листка вузькі (рис. Б.3.13). Таким є другий напрям еволюції такого декору в цей період в оздобі іконостасної стіни та інших предметів облаштування церковного інтер'єру в Галичині.

Традиційно у жодному випадку не досягнуто справді барокової глибини і пластичності рисунку та об'єму, який можна помітитити у згаданих книжкових гравюрах барокових часів XVIII ст. Есовані елементи із завершеннями кожного кінця, як у волюті, подібно декору, як на фібулах Пастирського городища, але дещо видозміненій формі, можна зустріти у плоскорізьбленому декорі предметів церковного інтер'єру «під український стиль» на початку XX ст. (наприклад, низка предметів облаштування інтер'єру церкви Св. Миколи у Львові та ін.). Зокрема, у цьому плоскорізьбленому декорі виділяється мотив кіл з в лінією рисунку до центру, як у волюті.

Такий мотив був відомий на території України і раніше, у період так званого «ювелірного стилю кімерійського часу» XII–VII ст. до н. е. [105, с. 237]. Згодом, у XIX – початку XX ст. цей мотив відобразився у творах, наприклад, гуцульського мосяжництва та більш опосередковано – під впливом художньої обробки металу – у декорі насамперед плоскорізьбою предметів інтер'єру церков Галичини. Це стосується і есованого мотиву, укладеного, як у плетінку, теж популярного у кіммерійські часи [105, с. 242]. Такі «кіммерійські мотиви» простежуємо як у часи Київської Русі, так і в епоху др. пол. XIX – першої пол. XX ст., як, наприклад, у декорі іконостаса церкви Св. Миколи у Львові та інших (рис. Б.5.3). Отже, низка еклектичних мотивів українського стилю – це насамперед черпання із багатотисячолітньої скарбниці культури українських земель.

Від часів до нашої ери беруть початок інші орнаменти, які стали популярними у галицькому церковному різьбленні з періоду XIX – першої пол. XX ст. Зокрема, мотиви фризових поясків іконостасів, престолів, тетраподів тощо – смуга вертикально розташованих зрізаних згори овалів, зрізаного чвертькола, вертикальних есованих мотивів тощо – як на орнаменті скіфських метапід із IV ст. до н. е. [105, с. 361]. Наприклад, верхня і нижні горизонтальні фризові смуги різьбленого декору престолу церкви Благовіщення з м. Стрия (на Ланах, 1886 р.) Львівської обл. До поширених у сакральному різьбленні в Галичині належать зображення квітки-розети. Цікавим у цьому аспекті є срібна таріль зі скіфського кургану Чортомлик [105, с. 101] з IV ст. до н. е., на якій зображено погруддя богині в оточенні есованих зміїних ліній. Кисті піднятих угору рук богині фланкують по одній круглій розеті-квітці, аналогічно тим, які зустрічаються у декоративній різьбі інтер'єрів церков у Галичині XIX – першої пол. XX ст. Зрештою, застосування солярних знаків на території України сягає сивої давнини. Так зустрічаються в могилах посудини з виразними солярними знаками на дні. Причому ці знаки зображені не на видимому боці дна, а на тій площині, яка обернена вниз, до землі [245, с. 234].

Характер цих давніх солярних знаків найрізноманітніший: просто коло, квітка-розета в колі або без кола, коло зі скісним хрестом в середині та ін. Варто зазначити, що окрім зазначених, на кераміці культури Трипілля-Кукотень (VII–IV тис. до н. е.) зустрічаються й інші знаки: хрести, різні ромби, півкола, трикутники, волютоподібні завитки тощо [105, с. 97]. Як вважають дослідники, найдавнішими серед них є геометричні мотиви, що походять від давніх язичницьких вірувань і культів. Одним з найдавніших мотивів вважається ромбо-меандровий візерунок, який у пізньопалеолітичному мистецтві був символом мамонта-блага. Графічно він відтворює малюнок дентину на зрізі бивня цієї тварини. Згодом переосмислений, цей мотив виступав у землеробських культах ідеограмою родючості [119, с. 185].

Окремі дослідники української минувшини вважають, що у трипільській культурі основним орнаментальним мотивом був *хрест* і стверджують, що артефакти трипільських орнаментів залишаються для майбутніх поколінь зразком найвищої образотворчості. Згідно з цією теорією, наступне формотворення, яке триває уже близько п’яти тисячі років, не знає нічого схожого серед керамічних мальованих графоформ, окрім повторень (відтворень) відомого трипільського [320, с. 200–201].

Отже, система язичницьких символів продовжилася у християнському мистецтві. Як справедливо зазначає П. Герчанівська: «Язичницькі символи створюють усталені змістові асоціації, що були сформовані і закріплені у народній свідомості впродовж століть. Система язичницьких символів, яка органічно ввійшла в народне християнське мистецтво, – не лише художньо-стилістичне поняття, а й світоглядне, що пов’язане з особливостями міфологічного мислення людей і детерміноване міфологічним світобаченням і світорозумінням народу. Вона розширює межі християнського тексту, зв’язуючи його з народними традиціями. Народні майстри по-своєму втілюють в християнську символіку традиційні елементи… З язичницьким світосприйманням пов’язана, зокрема, ідея кола в народному християнському

мистецтві – символу сакралізованого простору, образу світу, що закріпилась у просторово-пластичній і зображувальній формі. Вілзначимо, що центрична форма завжди асоціювалась у народній свідомості як світоутворююча.» [31, с. 94–95].

Хрестоподібні кола, розети слугували в давнину символами вогню, сонячного божества. Далі відбулося переосмислення солярного значення хреста – він стає символом християнства [118, с. 185]. Що стосується найпростіших геометричних мотивів, таких як горизонтальна і хвиляста лінія, то вони, напевно, означали землю і воду [там само]. Різьблені мотиви на фасадах чи в інтер'єрах житла виконували антропеїчні (захисні) функції [118, с. 186]. Зрозуміло, що це стосується і сакральних споруд. Показовим у цьому сенсі є вхідний фасад церкви з с. Кривки на Львівщині[98], декорований різними плоскорізьбленими мотивами – зубчастий, розети, хреста у колі тощо. Оригінальний декор вхідних дверей деяких церков – «ялинковий» у церкві Св. Архангела Михайла (1832 р.) с. Туринське (Сяноцького повіту, Лемківщина, сьогодні – Підкарпатське воєводство, Польща), «ромбовий» з вертикальним хрестом у центральному ромбі у церкві Св. Арх. Михайла (1754 р.) з м. Комарно (Городоцького району Львівської обл.) та інших церков. Цікаво прикрашені бічні (північні) вхідні двері до церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів (рис. Б.5.4).

У центрі їх декорує різьблена багатопелюсткова квітка-розета, у нижній частині фільонка з ромбовим укладом елементів. Однак інколи різьблення вхідних дверей відображає розмаїття різьблених сюжетів християнської символіки, подібно до декору царських врат, як на вхідних дверях церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия чи собору Пресвятої Трійці (1904 р.) з м. Дрогобича (початок XX ст.).

---

[98] Знаходиться на території ЛМНАП.

Так, на дверях згаданої стрийської церкви верхні фільонки удекоровані рельєфною різьбою реалістичної манери з мотивами лози, грон та листків винограду, а дві нижні фільонки – виїмчастим різьбленням, стилізованим під декоративну графіку початку XX ст.: у центрі на середохресті зображена чотирипелюсткова квітка-розета, а від неї відходить у чотири кінці мотив широкого листка, на кожному з чотирьох його кінців – рівносторонній хрест у колі. На головних вхідних дверях Святотроєцької дрогобицької церкви на двох верхніх фільонках зображено типовий мотив давного різьблення царських врат – різьблена високим рельєфом чаша в оточенні більш низькорельєфних – мотиву листя, а під нею – «Всевидячого Ока».

Однак, як вважають дослідники, з плином часу орнаментика народного мистецтва значною мірою втратила своє давнє значення і на перше місце вийшла її декоративна функція [119, с. 185]. Так, наприклад, багатопелюсткова розета вже виступає абстрактним образом квітки [117, с. 186].

У кінці XIX – на початку XX ст. солярні знаки у низці іконостасів, зокрема виконаних в українському стилі, подаються у традиційній манері гуцульської чи бойківської плоскорізьби. Показовими у цьому аспекті є іконостаси собору Пресвятої Трійці з м. Дрогобича чи церкви Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (Княгинин), як і інші предмети обстави церковного інтер'єру, зокрема кіот з живописним образом «Ісус Христос» з тієї ж церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича. Одним із найпоширеніших солярних знаків галицького сакрального різьблення другої половини XIX – першої пол. XX ст. є розета (розетка).

Розета – символізоване зображення квітки у плані – один з найпопулярніших мотивів рослинного орнаменту, правдоподібно, пов'язаний з культом сонця [60, Т. 2, с. 175]. Ці сонячні знаки були дуже поширені у слов'ян, ними оздоблювали житла, меблі та предмети побуту, вони надовго збереглись у мистецтві, втративши свій первісний символічний зміст [90, Т. 2, с. 231]. Як вважають дослідники, зі зміцненням християнства поганські

культи, в тому числі й культи небесних світил, поступово відмирали, але символічні зображення їх продовжували існувати, причому одні і ті самі зображення в мистецтві Київської Русі могли мати як декоративне, так і символічне значення [90, Т. 2, с. 231]. Різьблені розети прикрашають саркофаг з Десятинної церкви (перша пол. XI ст.). Кожна розета встановлена у центр колоподібного елемента орнаменту. Розети прикрашають також різні шиферні плити із київського Софійського собору [90, Т. 2, с. 230–233]. У цих декорах знаходимо і вихрові, і хрестові, і квіткові розети.

Дослідник давньоруського мистецтва В. Жишкович стверджує, що семантичне навантаження розеток у християнській іконографії, зокрема, у згаданих рельєфних плитах, до кінця не з'ясоване [72, с. 65], хоча, зв'язок розет із символікою міфологеми у солярно-вегетативному культі, як символічне вираження циклічності життя, не викликає сумніву [72, с. 65].

Наявність хрестових розет може бути тлумаченням їх взаємозв'язку із християнським культом, адже за своїм походженням хрест також можна поєднати із солярними знаками. Зокрема, це помітно в аналізі різьблених плит парапетів хорів Спаського собору у Чернігові [72, с. 62]. Основу різьбленої композиції плити становить ромб, у який вписані розети. Чотири великі розети розташовані по кутах прямокутного поля плити. Дві з них – розети-хрести. Отже, у давньоукраїнському мистецтві було здійснено поєднання кола, хреста, розети у єдиний елемент, який, поза сумнівом, міг нести і давнє значення солярного знаку, а тепер уже виступає одночасно і хрестом, символом християнства.

Згідно з опублікованими даними, розета, хрест, коло-розета та інші варіанти із цих елементів побутували на кераміці Трипілля-Купотень (понад IV тис. років до н. е.) [105, с. 97], отже, на теренах України існували ще у дохристиянський період. Після середньовіччя солярні знаки насамперед відродились в українському мистецтві у декоративному графічному обрамленні сторінок друкованих видань, різьбленні кіотів, у які були вставлені живописні образи в ренесансовий та бароковий періоди. Тому

декоративне різьблення кіотів інколи, перегукується з графікою української книги XVI–XVIII ст. – достатньо порівняти орнаментацію обрамлення на українських іконах XV–XVI ст. [80, с. 15] та обрамлення графічних портретів Василія Великого із «Служебника» 1604 р. із Стрятина [80, с. 101] чи Святого Каліста із фронтосписа «Євагелія учительського» 1606 р. з Крилоса [80, с. 104] . Окремі орнаментальні мотиви цього обрамлення нагадують різьблені мотиви не тільки кіотів, але й царських врат з Галичини XVII ст. [67, с. 34] чи царських врат з с. Сопіт [67, с. 36].

Характерною особливістю обох щойно згаданих гравюр є те, що кожна з них у нижній частині удекорована квіткою-розетою. Характер орнаментики цих книгодруків відзначається прагненням підкреслити об'ємну пластичність розети. У гравюрі із ликом Василія Великого округла квітка-розета доповнена зображеннями в обох нижніх кутах півциркульної квітки-розети, як у композиції декоративного різьблення кіотів «під український стиль» початку XX століття, зокрема у декорі кіота із центральним образом «Ісус Христос» з церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича Львівської області (рис. Б.4.5). Таким чином, декоративне різьблення предметів облаштування церковного інтер'єру початку XX ст. у руслі українського стилю взаємопов'язана не тільки з українською декоративною графікою початку XX ст., про що йшлося вище, та орнаментально-композиційними системами традиційного народного мистецтва, а й графікою українських стародруків, зокрема з графічним зображенням Василія Великого – із стратинського «Служебника» початку XVII ст.

Варто підкреслити, що елементи композиції у формі кола або півкола декорують по кутах графічні обрамлення і низки інших гравюр того часу, як і згаданої «Святого Каліста». По всіх чотирьох кутах гравюру декорують анімалістичні композиції у колі. Отже, з одного боку, помітне подальше застосування кола як одного із трансормованих солярних знаків (розети-квітки, сонця тощо), з другого, внутрішнє наповнення анімалістикою

продовжує традиції звіроподібного стилю, поширеного у мистецтві інших народів та українського середньовіччя.

Солярні знаки, найчастіше у вигляді квітки-розети чи голівки квітки широко відомі у сакральному різьбленні на галицьких теренах із ренесансових чи барокових часів у тих же місцях, де вони знаходилися у композиціях стародруків – у кутах. У обрамленні кіотів це найчастіше під або над колонками чи пілястрами, які фланкують живописний образ. Наприклад, у низці кіотів з Галицької Лемківщини, як зі с. Баниця (1735 р.) та інших, що знаходяться в колекції окружного музею м. Новий Санч (сьогодні – Малопольське воєводство, Республіка Польща) [205, с. 21, 24, 25]. Згодом мотив розети у цьому місці замінив мотив *соняшника*) [205, с. 22]. Процес зростання популярності мотиву соняшника у церковному декоративному різьбленні йшов також паралельно з графікою. Так, на фронтисписі «Требника» з 1646 р. фігуру Розп'яття на Хресті фланкують живописні композиції, обрамлені квіткою соняшника [80, с. 120], подібно до живописних медальйонів на царських вратах. Більш виразно подібними на соняшник є квіти зі сторінки київського Апостола з 1722 р. [80, с. 207].

Мотив квітки-розети та соняшника побутував у бароковому декоративному різьбленні царських врат XVII–XVIII століть. Типовим прикладом є царські врата першої половини XVII ст. [67, с. 61] з м. Городок (Львівська область). Квітка-розета декорує центр та кінці хреста, який розташований на поверхні стулок врат поміж живописних медальйонів овальної форми. У XVIII ст. розети-квітки, вплетені у дрібний ажур обох стулок врат, прикрашають врата з м. Долини [67, с. 62] (Івано-Франківська обл.).

Згодом на поверхні царських врат, подібно до підставок під пілястри та колонки кіотів, все частіше почали з'являтися голівки соняшника, що можна розцінювати як подальшу трансформацію солярного знаку – розети. Це стосується передусім врат, удекорованих мотивом Єссеєвого дерева. Як у царських вратах із церкви Святого Великомученика Юрія (1874 р.) с. Лещатів (врата з XVIII ст.) Сокальського району Львівської обл. Скульптурні

погруддя царів та Богоматері з Дитиною у верхній частині виростають з горизонтально розташованої голівки квітки соняшника. Подібне розташування квітки соняшника можна помітити під час аналізу композиції царських врат церкви Пресвятої Трійці (20-ті рр. XVIII ст.) з м. Жовкви (Львівської обл.). У барокові часи мотив квітки соняшника став поширеним саме у декорі царських врат з мотивом Єссеєвого дерева.

Особливої популярності набув мотив квітки соняшника у період наслідування історичних стилів у кінці XIX – початку XX ст. Прикладом можуть послужити царські врата з церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1904 р.) з м. Стрий (Львівська обл.). У гармонійне розмаїття інших символів (виноград, хлібний колосок та ін.) у декор вдало вписуються голівки квітки соняшника. Стилізація соняшника у декорі цих врат настільки узагальнена, що наближена до розуміння образу розети-квітки, як традиційного солярного знаку (рис. Б .5.5). Вагомо звучить мотив соняшника у декорі царських врат початку XX ст. іконостаса Онуфріївської церкви у Львові (рис. Б.3.16). Загальний принцип композиції врат дещо нагадує уклад царських врат церкви Св. Параскевії (1758 р.) м. Буська Львівської обл., коли з чаші вертикально прямолінійно уверх виростає рослинний мотив, у який вплітається голівка квітки-соняшника.

Традиції декорування солярним знаком квітки-розети підставок під колонками чи пілястрами, як це було у декорі кіотів XVII–XVIII ст., дожили і до межі XIX і XX ст. і в цей час найчастіше зустрічаються у декорі підставок під колонками, які фланкують царські врата чи образи намісного ярусу іконостасів або ікону, вставлену в кіот, як в іконостасі та деяких кіотах із церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) із смт Славське Сколівського району Львівської обл. (рис. Б.4.4). Про поширеність цього орнаменту по всій території Галичини свідчить аналіз іконостасів з церков інших областей регіону, наприклад, цих же ділянок іконостасу церкви Архистратига Михайла з м. Яремче (Дора) Івано-Франківської області (рис. Б.3.8).

Стилізація квітки-розети узагальненістю форм та підкресленістю силуету кола нагадує славський іконостас.

В обох розетах, відповідно до пластичного вирішення іконостасів, трактування квітки-розети відзначаються високим рельєфом пластики. Відповідно квітка-розета, яка прикрашає у цих же місцях поверхню іконостасу церкви Успіння Пресвятої Богородиці м. Яремче, як і пластичне вирішення всього різьбленого декору іконостасу цієї церкви, більш площинна.

Солярні знаки, насамперед у формі розети, декорують і низку ручних хрестів кінця XIX – початку XX ст., найчастіше реверсний бік – із Розп'яттям, як у ручного хреста з Собору Пресвятої Трійці м. Сянока. Трапляються, однак, випадки, що й реверсний бік хреста, навіть тоді, коли там зображено не Ісуса, а Богоматір. Так, хрестами-розетами прикрашені всі чотири кінці реверса ручного хреста із зображенням Богоматері з церкви Преображення Господнього с. Волосянка Сколівського району Львівської обл.

У зображеннях солярних знаків вбачаємо взаємозв'язок із традиційними сюжетами ікони, де солярні знаки у стилізованих формах сонця, місяця та подібних до них зображалися у вверхній частині низки ікон, фланкуючи сюжет Розп'яття[99]. Очевидно, під впливом композиції ікони вирішена композиція вище аналізованого у відповідному підрозділі семикінцевого хреста з Маняви (рис. Б.4.49, рис. Б.4.50). На середній перемичці композицію Розп'яття фланкують: праворуч – зображення сонця, ліворуч – місяця[100].

Фланкування солярними знаками сонця праворуч, місяця ліворуч від Ісуса у верхній частині знаходимо і в композиціях українських стародруків,

---

[99] Розп'яття із с. Вовче Львівської обл. Кінець XVI ст. НМЛ. Ін. № 25366/1-1730 та низка інших ікон.

[100] Як в іконі «Страсті христові» з м. Сколе, перша пол. XVII ст. (НМЛ) ін. № 36609/ і 2278 та багатьох інших.

зокрема в ілюстрації «Книги о священстві» (1614 р.) [80, с. 93], у якій, подібно до різьбі ручних дерев'яних хрестів другої половини XIX – початку XX ст., Розп'яття на хресті фланковане чотирма фігурами Пристоячих. У композиціях ручних різьблених хрестів з XVII–XVIII ст. постать Розп'яття оточувала на різьблених композиціях значно більша кількість фігур, ніж у гравюрах. Типовим зразком цього є ручний хрест з 1683 р. з музею-замку у Ланьцуті[101]. У композиції цього хреста постать Христа фланкує велика кількість фігур Пристоячих. Ці постаті подані так схематично, що важко провести конкретний аналіз зі ідентифікації кожної особи, згідно із текстом Євангелій. Більшість із постатей знаходиться за рядом передніх фігур. Із задніх рядів фігур помітні лише верхні частини голів і німби над ними. Ця різноплановість підкреслена ще й висотою рельєфу: задні фігури, з яких зображені лише верхні частини голів, подані у нижчому рельєфі.

Така багатоплановість, створення ефекту враження великої кількості людей у гурті від перепаду висот рельєфу від переднього до заднього плану у зображенні фігур практично відсутня у ручних різьблених хрестах другої половини XIX – першої половини XX ст. В окремих випадках у композиціях ручних хрестів XVII–XVIII ст. траплялися випадки, коли фігуру розіп'ятого Христа на середохресті фланкували лише дві фігури Пристоячих. Але ця сцена доповнювалася багатофігурними сценами Пристоячих з різноплановими висотами рельєфу на інших кінцях хреста, наприклад, хрест з 1678 р. з музею Перемиської землі[102]. У хрестах другої половини XIX – першої половини XX ст. у таких сценах фігури зображалися більш декоративно і, як правило, або на одній, або на різній висоті рельєфу у порівнянні з фігурою розіп'ятого Спасителя.

---

[101] МЗЛ. Інв. № 12030 (Республіка Польща).

[102] МПЗ. Інв. № 1534. (Республіка Польща).

Солярні знаки прикрашають і різьблені хрести у меморіальному різьбленні Галичини кінця XIX – початку XX ст. З цього періоду, як правило, збереглися лише пам’ятки кам’яного різьблення. Характерною особливістю, наприклад, хрестів із Розп’яттям, виконаних у Бруснянському осередку на Любачівшині (сьогодні Підкарпатське воєводство Республіки Польща) є відсутність у верхній частині хреста традиційного картуша з написом «ІНЦІ» [174, с. 61]. Замість нього на цьому ж місці зображений хрест-розета, виконаний в одних випадках опуклим рельєфом, що виступає над фоном, в інших – контррельєфом, вглибленим у фон [174, с. 61–62]. Рідше, подібно до різьби окремих ручних дерев’яних хрестів, солярні знаки у меморіальному різьбленні прикрашають хрест не тільки вище Розп’яття, а й під ним, як на хресті, який відносимо до того ж бруснянського осередку (з 1908 р. із с. Боб’ятин Сокальського району Львівської обл.). Контррельєфно вирізьблені розети декорують хрест, одна – над фігурою Розп’яття, дві – під нею, фланкуючи вирізьблену округлим рельєфом чашу [188, с. 252–253] (рис. Б.5.6). Таким чином, давні солярні знаки – найчастіше у формі розети, сонця, місяця, голівки квітки – широко увійшли в декоративне 0різьблення в Галичині у другій половині XIX – першій половині XX ст.

Дослідники фіксують факт великої популярності в українському народному мистецтві мотивів давніх солярних знаків саме у таких формах. Так, М. Селівачов наводить 14 основних варіантів круглих елементів української народної орнаментики [253, с. 252], а також 18 варіантів мотиву «сонця» [253, с. 199]. Серед версій останнього дослідник подає 7 варіантів, які зустрічаються конкретно у різьбленні та випалюванні. Це свідчить про велику популярність різних варіантів мотиву «сонця» у декоративному різьбленні.

Очевидно, від часів зародження християнства християнські символічні елементи також пройшли певну еволюцію розвитку. На ранньому етапі свого існування християни, ховаючись від переслідувань, користувалися таємними знаками, яких «погани не розуміли» [115, с. 35]. Були деякі символічні,

приховані хрести (якір, орнамент з хрестом, хрестик на євхаристійних хлібцях) [115, с. 39].

Такі символічні знаки з новою силою відродились у церковному різьбленні XIX – поч. XX ст. Наприклад, зображення якоря і лаврового вінка на бічній стінці тетраподів чи престолів низки храмів (тетрапод – церква Успення Пресвятої Богородиці з Борислава (Мражниця) Львівської обл. у 1929 р., (рис. Б.4.21), престіл – церква Св. Миколи у Львові початку XX ст. (рис. Б.4.18) та інші. \

На межі XIX та XX ст. зображення *якоря*[103] та *лаврового вінка* широко зустрічаються також у нацвинтарному меморіальному різьбленні у багатьох місцях Галичини. Таким чином, приховані християнські символи з катакомбних часів відтворювались і на межі XIX і XX ст.

Після 313 р. н. е., тобто офіційного визнання християнства у Римській імперії, потреба у цьому зникла [115, с. 45], і християнство почало користуватися уже відкритими зображеннями, не прихованими – рибою, ягням, образом Христа як Богочоловіка, а також зображенням Розп’яття, яке до IV ст. не зустрічалося [115, с. 39]. У IV ст. уже з’явилися, окрім фресок, статуї та рельєфні різьблені твори із зображенням Христа – Доброго Пастиря [115, с. 45].

Погоджуємось із тим, як слушно зауважила культуролог П. Герчанівська: «Отже, в комунікативному і трансляційному процесі народна християнська культура являє собою знаково-символічну систему, за допомогою якої здійснюється акт обміну релігійною інформацією між індивідами у просторово-часовій системі координат, а також зв'язок між віруючим і трансцендентною реальністю (Богом).

---

[103] Якір – це прихований хрест Христовий як символ стійкості у вірі (човен – церква) із катакомбних часів християнства [115, с. 28].

Це – відкрита динамічна система, що сформувалась і розвивалась на основі релігійної свідомості, яка містить християнську, язичницьку і побутову компоненти. Синкретизм християнської і язичницької символіки, узагальненість і абстрактність змісту символів, багатозначність їх осмислення є головними особливостями знаково-символічної системи в культурній традиції українського народу. Незважаючи на певні перетворення окремих елементів символічної системи, що відбувались при переході від однієї системи координат в іншу, символічність, як властивість народної християнської культури, залишається інваріантною» [31, с. 95].

Таким чином, можемо дійти висновку, що низка язичницьких символів поступово гармонійно та органічно увійшли у повсякденну християнську символіку, в тому числі і декоративного різьблення в Галичині.

5.3. Семіотичне та сюжетне різноманіття сакрального простору храму

Незважаючи на побутування, після офіційного визнання християнства у Римській імперії, історії справжніх іконографічних зображень (Ісуса Христа та ін.), традиція символічних зображень дожила до XIX – початку XX ст., наприклад, рельєфне зображення ягняти на підставці кіота з церкви Благовіщення із 1886 р. зі Стрия (на Ланах) Львівської обл., (рис. Б.5.7). Зображення ягняти сягає давніх часів. Пояснення можемо знайти в Євангелії від Івана: «Наступного дня Іван бачить Ісуса, що до нього йде, та й каже: «Оце Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере!» [8, Ів. 1.29]. На Заході символіка зображення ягняти, на відміну від Сходу, збереглась до Раннього Середньовіччя, а меншою мірою до сьогодні у виликодньому Ягняті [113, с. 39]. Однак, як бачимо, в інтер’єрі стрийського храму ця символіка побутує й у Східній церкві у XX ст. (рис. Б.5.8).

Серед поширених символічних зображень риба – як символ Христа – інколи пов’язана з кошиком чи келихом вина [115, с. 39]. Зображення *риби* в історії орнаментики зустрічаємо ще у дохристиянські часи [132, с. 67]. В українському фольклорі шанують міфічну рибу, яка була «спервовіку»; Вона все бачила, все знає, що є і буде, вона ще й має стати свідком кінця світу [285, с. 238]. Риба в народному мистецтві виступає також символом мовчазності, як наслідку пригнічення чи тихої вірності [132, с. 68]. Власне, це вповні відповідає потребі в такому прихованому символі у перші століття християнства. Символ риби був поширений в українському сакральному різьбярстві і в часи Київської Русі [90, Т. 1, с. 230]. Зустрічається цей мотив і в оформленні саркофага Ярослава Мудрого. Дослідники припускають, що мармурова заготовка саркофага могла бути виготовлена десь у кар’єрі, після чого була доставлена через Херсонес до Києва, де опрацьовувалася вже на місці [114, с. 19], адже на Русі мармур не добували. Як твердить Д. Крвавич, зображення на саркофазі Ярослава Мудрого риб, що припали ротами до центра Хреста – це ідеограма Св. Духа – третьої особи Св. Трійці, а отже, теж є алегорією хрещення, яка в християнстві пов’язується з ідеєю Св. Духа, що в період поширення християнства на Русі була дуже актуальною [114, с. 22]. Дослідник вважає, що введення у декор саркофага Ярослава Мудрого таких мотивів, як риба (та деяких інших), було зумовлене тим, що в той час у декоративному мистецтві Візантії, особливо у різьбленні, відбувся поворот до емблематики часів раннього християнства [114, с. 19].

У наступних століттях символ риби в українському мистецтві не був таким поширеним. Зате траплявся, як ідеограма Св. Духа, мотив *голуба*, який витіснив мотив риби у цьому значенні. В різьбі найбільш виразно мотив голуба прослідковується у композиціях, які виконані як декор ручних хрестів. Тут він застосований у більш оповідному стилі – не так емблемно і символічно, як зображення риби у давньоруському мистецтві. Голуб, як символ Святого Духа, зображений над сценою хрещення Ісуса Христа. Цей сюжет зображався у сцені хрещення впродовж століть на середохресті

реверсного боку ручних хрестів. Наприклад, як у декорі хреста з музею землі Перемиської з 1678 р. Широко застосовувався і мотив із зображенням голуба і в декорі хрестів другої половини XIX – початку XX ст., як у декорі хреста із церкви Благовіщення із с. Гребенів – над сценою хрещення Ісуса Христа (рис. Б.5.9), та у декорі хреста з Маняви – над зображенням Богородиці з Ісусом (рис. Б. 4.49, рис. Б. 4.50).

Отже, знакове вираження символіки змінюється із часом. П. Герчанівська, зокрема, зазначає: «Процес дешифрування повідомлення ускладнюється при семіотичному зрушенні тексту і зміні коду, що виникають при значному часовому інтервалі між його відправкою і отриманням. Слід відзначити, що символи трансформуються в часовій і просторовій системі координат. Достатньо згадати еволюцію символу Хреста. У ранньохристиянському мистецтві він матеріалізувався у вигляді риби (п’ять грецьких букв, що утворюють слово «риба», є першими буквами слів «Ісус Христос Божий Син Рятівник» – іхтис). Пізніше Ісуса стали ототожнювати з Агнцем Божим, оскільки Він пожертвував собою заради спокутування гріхів людства (агнець був жертовною твариною у іудеїв, і його ритуальне заклання відбувалось з метою спокутування гріхів)» [31, с. 94].

Важливе значення у християнській символіці відіграє *символ води*. Зображення води часто є елементом композиції, зокрема, на різьблених ручних хрестах у сцені хрещення Ісуса Христа. Наприклад, у різьбленому зображенні вищезгаданого хреста із церкви Благовіщення із с. Гребенів (рис. Б.5.9), Ісус, який хреститься, стоїть у воді. Н. Жукова так характеризує значення води у символіці та християнстві: «Вода – один із чотирьох першоелементів, з яких складається світ. Потік води символізує невмолиму течію часу (ріка часу, в яку не можна увійти двічі), звідси – зв'язок із забуттям, що породжує образи пограничних рік загробного світу – Ахерона, Стікса та Лети. Одночасно християнське хрещення являє собою обряд, де вода символізує оновлення, очищення та посвячення» [76, с. 54].

Аналізуючи різні легенди, дослідження філософів, письменників та культурологів (К. Т. Юнга, Г. Нормінтона та інших), Н. Жукова логічно доводить, що вода стає «…символічною стихією перетворення» [76, с. 54]. Саме так і розуміємо тлумачення зображення води у сакральному мистецтві, зокрема, на різьблених ручних хрестах. Манера зображення води на гребенівському хресті – умовна та стилізована. Різьбяр вдало знайшов декоративний спосіб ефекту гри широти та глибини штриха різця, щоб передати властивості води: глибину, мерехтливість, плавучу мінливу поверхню тощо. Саме така пластична подача підкреслює символічне розуміння води, власне, як «стихії перетворення».

Однак символи голуба, води не були такими поширеними у різьбленні в церквах XVIII–XIX – поч. XX ст. як символи *хліба, вина, плодів та лози винограду*. Вважаємо, що зображення останніх – це ілюстрація євангельського сюжету, описаного у Господній Вечері у першому посланні Св. Апостола Павла до Коринтян: «…Господь Ісус ночі тієї, як виданий був, узяв хліб, подяку віддав, і переломив, і сказав: «Прийміть, споживайте, це тіло Моє, що за вас ломається. Це робіть на спомин про Мене!» Так само і чашу взяв Він по Вечері й сказав: «Ця чаша – Новий Заповіт у Моїй крові. Це робіть, коли тільки будете пити, на спомин про Мене!» Бо кожного разу, як будете їсти цей хліб та чашу цю пити, – смерть Господню сповіщаєте, аж доки Він прийде» [8, 1 Кор. 11. 23–26].

У XIX – на початку XX ст. мотив чаші, хліба, лози, листків та плодів винограду широко застосовувався в декоративному різьбленні, зокрема, у декорі іконостасів, кивотів, кіотів, у різьбі іконостасів, особливо часто в різьбленні царських врат. І це зрозуміло, адже перед початком процедури Св. Причастя кров'ю Ісуса Христа завіса відслоняється, царські врата відчиняються [308, с. 119]. Тому саме перед прийняттям Тайни Св. Причастя увага вірян звичайно концентрується на царських вратах.

Як вважає М. Драган, чаша у декорі царських врат з'явилась, мабуть, під впливом гравюр на дереві [67, с. 132]. Справді, на багатьох гравюрах з

XVI–XVIII ст. зображені мотиви чаші, вази, вазона, Такі зображення прикрашають фронтиспис Львівського Апостола з 1574 р. [80, с. 69], заставки [80, с. 171] та кінцівки книг того часу [80, с. 251]. М. Драган висловлює також слушну думку про взаємозв'язок популярності мотиву чаші в різьбленні царських врат з поширенням ікон на тему Христа-виноградаря [67, с. 132]. Типовою у цьому плані є ікона Христа-виноградаря з XVII –XVIII ст. [90, Т. 3, с. 217] чи Христа-виноградаря з Волині з XVIII ст. [283, с. 298]. На обох іконах зображений Ісус Христос, який вичавлює сік з грона винограда до чаші, яку тримає в руках ангел. Зображення чаші в руках не тільки ангелів, а й святих, стало широко розповсюдженим в іконостасному малярстві по всій Україні, як-от на іконі «Святі Варвара та Катерина» з м. Конотоп Сумської області з XVIII ст. [283, с. 292]. Свята Варвара, згідно із канонами образів новозаповітних святих, повинна тримати у руці чашу [127, с. 109]. Такий іконографічний сюжет є джерелом ідентифікації святої Варвари. Привертає до себе увагу зображення Святого Івана Богослова з Волинської області з XVIII ст. [283, с. 285]. Святий тримає у правій руці чашу, а кисть лівої руки піднята для благословення так, як прийнято у Церкві східного обряду.

М. Драган стверджує, що найдавніші врата з мотивами чаші з Галичини – це врата із с. Могильниці (1716 р.), що належать до найкращих творів жовківської школи різьблення [67, с. 132]. Для цих врат характерне глибоке пластичне різьблення, а чаші стоять безпосередньо на нижніх рамах врат [67, с. 136]. Обстеження інтер'єрів інших церков свідчить, що така постановка чаші характерна у XVIII ст. і в декорі царських врат далеко за межами Могильниці, що на Теребовлянщині: Тернопільської області (царські врата церкви Св. Богоявлення Господнього із 1712 р. с. Лисовичі Стрийського району Львівської обл.), церкви Св. Миколи (споруда церкви з XIX ст., с. Барвінкове Верховинського району Івано-Франківської обл.) та низка інших.

У церкві з Лисович із епохи раніше XIX ст. збереглись лише згадані царські врата. Решта іконостасного різьблення та предметів інтер'єру були грунтовно перероблені у другій половині XIX–XX ст. У вратах за об'ємом домінує висока за рельєфом середня колонка з мотивом листка, подібного на лавровий, оперезаного діагонально стрічкою. Рослинний мотив плодів та листя винограду на кожній із двох стулок виростає з чаші угору, плавно обвиваючи шість живописних медальйонів серцевидної форми. Саме такої форми медальйони були поширені у декорі царських врат на межі XVII–XVIII ст.

Апогеєм барокового мистецтва можна назвати царські врата з церкви Святого Миколи (споруда з XV ст. з низкою пізніших переробок) з м. Бережани (Тернопільська обл.). Високорельєфне різьблення чаші, з якої виростає прямолінійний мотів плодів та листя винограду виконана як у круглій скульптурі. Подача рослинного мотиву узагальнена, але реалістична.

Згодом, із другої половини XVIII ст. рослинний мотив під впливом рококо поступово почав втрачати свою подібність до рослини. Так, у рослинному декорі царських врат церкви Св. Параскевії (1758 р.) з м. Буська (Львівська обл.). все ще переважає реалістичне трактування рослинного мотиву, але певна стилізація вже торкнулась листків, які декорують середню колонку, а також розташувались впоперек над чашками на кожній із стулок врат.

Різьблену оздобу врат церкви Св. Пророка Іллі (1750 р., м. Красне Буського району) можна охарактеризувати як таку, у якій більш виразно фіксуються початки рис рококо. Різьбярський декор середньої колонки місцями втрачає свою рослинну подібність і, всупереч будь-якій логіці, у середній і верхній її частині виступає значно вище за рельєфом, створюючи таким чином дисонанс до загальної композиції врат. Сам же рисунок рослинного мотиву, який виростає із чаші на кожній стулці, теж значною мірою стилізований, але не настільки, щоб втратити свою рослинну подібність.

Отже, на протязі XVIII ст. мотив чаші, як один із символів Тайни Св. Причастя, поруч із іншими символами (як мотив винограду) побутував у декоративному різьбленні царських врат. Популярність мотиву чаші на протязі XVIII ст. була велика. Незважаючи на значне євхаристійне значення цього мотиву, в епоху наслідування історичних стилів (середина і друга половина XIX – перша половина XX ст.) цей мотив практично зійшов з поверхні царських врат. У цей період у декорі царських врат можна зустріти мотив чаші в окремих випадках і лише тоді, коли автори прагнули відтворити в еклектичну епоху автентичні барокові іконостаси XVIII ст. У цих випадках пластичність різьби була найбільш наближеною до правдивої барокової за об’ємом, як в іконостасі церкви Св. Онуфрія у Львові із початку XX ст. (рис. Б. 3.16).

Чаші зображені на обох стулках царських врат іконостаса. Рослинний мотив прямолінійно виростає із чаші уверх, як на вище проаналізованих бережанських чи буських вратах. Різьблений мотив врат, як і всього іконостаса, по-бароковому високий за рельєфом.

На початку XX ст. зображення мотиву чаші, окрім окремих випадків – на царських вратах, – стає популярним у декорі окремих предметів церковного вжитку, зокрема, напрестольних кивотів. І це не дивно, адже у напрестольному кивоті зберігається чаша, з якої вином і хлібом причащаються вірні. Типовим серед таких є напрестольний кивот, що зберігається у будинку, де проживає священик із с. Лавочне (Сколівський район Львівської обл.). Кивот являє собою прямокутний, видовжений уверх квадратний у плані предмет (рис. Б.4.11). По кутах кіот прикрашають профільовані виступи специфічного силуету, удекоровані різьбленим мотивом у верхній частині – рокайлю, у нижній – аканта. Лицевий бік прикрашений у центрі різьбленим золоченим мотивом чаші, який доповнений у верхній частині мотивами рокайлю. Різьблені мотиви лицевого боку кіота позолочені і ефектно читаються на світлому білому тлі кіота.

Окрім інтер'єру зображення мотиву чаші на початку XX ст. з'являється у різьбленому декорі екстер'єрів церков.

Такий мотив, виконаний у високому рельєфі, прикрашає центральну частину головних вхідних дверей Собору Пресвятої Трійці з м. Дрогобича. Нижче зображення чаші – зображення «Всевидячого ока» у трикутнику, від якого у всі боки розходяться промені. Головні Євхаристійні сюжети зустрічають вірних при вході в інтер'єр храму. Отже, в XVIII ст. мотив чаші характерний для декору царських врат. Однак у другій половині XIX – першій половині XX ст. цей мотив уже притаманний оздобі низки інших предметів церковного облаштування інтер'єрів та екстер'єрів.

Варто зазначити, що сама чаша у різьбленні зображалася, як правило, узагальнено, інколи лаконічно декорована геометричним чи рослинним мотивом (останній часто у вигляді пелюсток квітки соняшника). У дійсності ж церковна чаша (потир) у багатьох випадках була прикрашена більш дрібним декором, інколи навіть дрібною фігуративною пластикою [268, с. 193–195].

Окрім мотиву чаші у барокові часи поширеним був мотив вазона. Погоджуємося з думкою дослідників про те, що в композиції орнаменту з зображенням вазона переважає статичний уклад [60, Т. 1, с. 92]. Прототипом цього мотиву є міфологічний образ дерева життя.

Широкого розповсюдження набув мотив вазона у другій половині XVII–XVIII ст. Аналізуючи композиції з мотивом вазона, можна дійти висновку, що вони нагадують композиції з мотивом чаші. Типовим зразком є врата з церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1719 р.) с. Криворівня (Верховинський район Івано-Франківської обл.). Очевидно, врата походять з межі XVII і XVIII ст., адже у цей час був поширений саме такий – невисокий за рельєфом та подрібнений різьблений декор царських врат [67, с. 59, 62, 64]. Своєрідністю декору криворівнянських врат є те, що у композиції кожної стулки врат зображена лише верхня частина вазону.

Також дрібний різьблений декор, але менш насичений, покриває поверхні обох стулок врат з церкви Св. Миколи с. Барвінкове Верховинського району Івано-Франківської обл. (споруда храму з XIX ст., іконостас, очевидно, з XVIII ст.). Вазон, подібний за силуетом до того, що й на криворівнянських вратах. Але зображений повністю, розташований на нижніх горизонтальних колонках врат. Центричність та пластична врівноваженість криворівнянських та барвінківських врат досягнута завдяки високому рельєфу їхньої центральної колонки.

Прийом підтримування пластичної врівноваженості мас вазона та іншого декору, зображеного на вратах високим рельєфом середньої колонки врат, застосовувався не завжди. Так, у композиції царських врат із с. Крехова (Жовківський район Львівської обл.) (друга половина XVIII ст.) [67, с. 129] зображення вазону та рослинного мотиву і біблійних церков високорельєфне. Елементи композиції пластично настільки гармонійно врівноважені поміж собою, що ще середню колонку врат заміняють дві низькорельєфні вертикальні планки, які звучать в загальному ладі композиції, як доповнення на другому плані.

Поруч із мотивом вазона у другій половині XVIII ст. у декорі іконостасної стіни поширеним стає зображення вази. У давнину ваза виконувала суто утилітарне призначення посуду [60, Т. 1, с. 91]. З часом функції вази суттєво розширились. Крім чисто утилітарного призначення, вази виконують декоративну роль в оздобленні інтер’єрів.

Яскравим прикладом декоративної функції зображення вази в іконостасній стіні є іконостас церкви Св. Параскевії (1758 р.) з м. Буськ. Круглі об’ємні вази, які фланкують найвищій в іконостасі живописний образ «Коронування Богородиці», зображені у повний об’єм круглої барокової скульптури. З вази виростає дещо стилізований мотив листя, голівок квітів та кетягів винограду. Певна стилізація рослинного мотиву по всій поверхні іконостасу вказує на рококовий вплив на різьблений декор.

У часи наслідування історичних стилів мотив вазону та ваз інколи зустрічається як декоративний елемент поверхні іконостасу. У цей же період серед декоративних елементів іконостасної стіни і надалі зустрічається мотив вази, як-от в іконостасі церкви Воздвиження Чесного Хреста (1835 р.) з м. Надвірна Івано-Франківської обл. Над кожною колонкою намісного ярусу розташована ваза, з якої виростає рослинний мотив (рис. Б. 3.3). Загалом ці вази за характером рисунку нагадують, що фланкують живописний образ «Коронування Богородиці» з буської Святопараскевської церкви. Тільки рослинний мотив ваз з буської церкви більш по-бароковому багатий і за пластикою об'ємніший.

Надалі еклектична трансформація у багатьох випадках призвела до більш спрощеного трактування образу вази в іконостасах. Типовими у цьому плані є невеликого розміру вази, які знаходяться над колонками, що фланкують образи апостольського ярусу іконостаса церкви Вознесіння Господнього (1864 р.) із с. Рибник Дрогобицького району Львівської обл. Вази значно меншого розміру як в натуральну величину, так і в масштабному співвідношенні із іконостасом, ніж у бузькому чи надвірнянському іконостасах. Вази рибницького іконостасу, на відміну від бузького чи надвірнянського, низькорельєфні, а не круглі. Такий самий, більш упрощений та стилізований мотив квітки з листям, який виростає з вази.

У період наслідування історичних стилів мотив вази часто зустрічаємо у декорі не лише іконостасів, а й інших предметів церковної обстави, найчастіше – кіотів із живописними образами. Наприклад, у декорі кіота з центральним живописним образом «Різдво Пресвятої Богородиці» з церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907 р.) з с. Лавочне Сколівського району Львівської обл. (рис. Б.5.10), з живописним образом «Бгоматір з дитиною» (перша пол. ХХ ст.) з церкви Св. Параскевії м. Буськ Львівської обл. (рис. Б.5.11).

Привертає до себе увагу факт застосування мотиву вази або вазона у декорі дияконських врат саме у період наслідування історичних стилів – як у

декорі дияконських врат в іконостасі церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1857 р.) с. Малий Ключів Коломийського району Івано-Франківської обл. Верхню половину врат прикрашає овальний живописний образ Архідиякона (рис. Б.5.12). Обрамленням для нього є ажурно різьблений звивистий мотив акантового листа та голівок квітів – цей рослинний мотив виростає із зображеної у рельєфі вази, яка встановлена на поперечну планку врат.

Силует вази або вазона стилізований, складається з прямих, не округлих ліній. Пластика акантового листка та голівок квітів низькорельєфна. Сам факт зображення вази у композиції дияконських врат досить рідкісний. Над середнім відрізком верхньої горизонтальної планки врат півциркульним силуетом уверх розташована голівка квітки соняшника, яка вдало гармоніює з голівкою квітки соняшника, у яку встановлена ваза у нижній частині композиції. Таке зображення нижньої частини вази, що знаходиться у квітці соняшника, було поширене в барокові часи середини XVIII ст., як, наприклад, у декорі вище аналізованого Святопараскевського буського іконостаса. Зокрема саме такі вази фланкують у верхній частині іконостаса живописний образ «Коронування Богородиці». Силует же буських ваз більш барокової витонченості лінії, на відміну від схематичнішої лінії форм вази з дияконських врат малоключівського іконостаса.

Варто закцентувати увагу на силуеті верхньої горизонтальної планки дияконських врат малоключівського іконостаса. Квітку соняшника, розташовану на середньому відрізку планки, обернуту півциркульним силуетом уверх, фланкують краї планки у формі сегменту півциркульного силуету, обернутого до низу. Такий різкий перепад силуета – півциркулем уверх та вниз надає обом дияконським вратам специфічного вигляду і нагадує верхній силует іконостаса з дрогобицької церкви Пресвятої Трійці. З чого можна зробити висновок: такі силуети іконостасів або їх фрагменти у другій пол. XIX – першій половині XX ст. траплялися в різних регіонах Галичини – у Дрогобичі (тодішня Перемиська єпархія), у Малому Ключеві (тодішня Станіславська єпархія). Варто зазначити, що, на відміну від

дрогобицького Святотроєцького іконостаса, у малоключівському, крім дияконських врат, такий силует не зустрічається в інших місцях іконостаса. Форма вази абю вазону у порівнянні з такими, як у буському, надвірнянському чи лавочнянському іконостасах, більш стилізована, низькорельєфної подачі. Навіть у порівнянні з різьбленими вазами періоду наслідування історичних стилів із рибницького іконостасу та лавочнянського кіота форма вази та квітки, яка виростає з неї, у малоключівському іконостасі ще більш спрощена.

Слід підкреслити, що в епоху другої половини XIX – першої третини XX ст. у напрямку розвитку наслідування історичних стилів виробів церковної обстави були створені вази, які більш конкретно відтворювали зразки бароко другої половини XVII–XVIII ст. Наприклад, у декорі кіота з образом «Богоматері з Дитиною», який походить з межі XIX і XX ст., з буської Святопараскевської церкви чи у вищезгаданому лавочнянському кіоті вази знаходяться над пілястровими капітелями, які своєю чергою встановлені кожна над колонкою, що фланкують живописний образ. Однак вази з буського кіота, хоча й трактовані також, як у лавочнянського, низькорельєфно, більш точно відтворюють барокові зразки як витонченістю силуету, так і більшими розмірами. Також відчутні ремінісценції пишного барокового мистецтва у зображенні пишного букету квітів та листя, які виростають з вази. Однак пластичне трактування рослинного сюжету більш площинне і не таке розкішне, аніж у правдиві історичні барокові часи др. половини XVII–XVIII ст.

У деяких шедеврах, створених у період історизму та неостилів, були виготовлені не лише рельєфні, а й зовсім круглі вази, як-от у декорі кіота з центральним живописним образом «Пієта» з церкви Св. Миколи (1879 р.) з с. Демня Миколаївського району Львівської обл. Подібне також має місце у декорі лавочнянського та бузького кіотів, вони фланкують верхню частину кіота. Вази круглі, але значно простішої, аніж витончені барокові форми. У верхній частині замість традиційного букету квітів чи мотиву винограду у

вазу встановлена форма, яка імітує традиційну готичну фіалу. Отже, наявне еклектичне поєднання декількох історичних стилів.

Круглі «під бароко» вази були встановлені і в низку інших кіотів в інтер'єрах церков у другій половині XIX – першій половині XX ст. У окремих з них помітне більш вдале відтворення правдивих барокових зразків, аніж у вазах з демнянського кіота. Наприклад, кіот із центральним живописним образом «Різдво Пресвятої Богородиці» з церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1785 р.) з м. Делятина Надвірнянського району Івано-Франківської обл. Усі чотири вази знаходяться на верхотурі цього кіота. Серед усіх вищезгаданих з періоду наслідування історичних стилів (демнянський, буський та лавочнянський) за повнотою об'єму, силуетом, декором поверхні найбільше нагадують автентичні барокові (характерне покриття нижньої частини, яка знаходиться у пелюстках квітки, подібної на соняшник, орнаментальний поясок на горловині тощо, мотив квітів та листя, який виростає з вази). Барокові ремінісценції на верхотурі цього кіота вдало доповнюють постаті сидячих ангелів тілесного кольору з позолоченими крилами, які фланкують невеликий живописний образ «Благовіщення» у верхній частині кіота. Пластика цих ангелів, як і ваз, досить вдало наслідує правдиво барокову з XVIII ст.

Отже, мотив вази в період наслідування історичних стилів зустрічаємо як у декорі іконостасів (рибницький, малоключівський), так і інших предметів облаштування церковного інтер'єру (найчастіше – кіотів із живописними образами).

Переважна більшість різьблених мотивів, які прикрашають царські врата іконостасів XIX – початку XX ст. – це мотив стебла, плодів та грон винограду. Окрім згаданих слів послання Св. Апостола Павла, можна зацитувати ще інше місце Євангелії, яке дає нам розуміння того, чому саме зображення винограду таке поширене на вратах: «Я правдива Виноградина, а Отець Мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає, але всяку, що плід родить, обчищає її, щоб рясніше родила» [8, Ів.

15. 1-2] «Я – Виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я в ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви» [8, Ів. 15. 5].

Виноград – один із найбільш поширених орнаментальних мотивів в українському народному мистецтві [60, Т. 1, с. 106]. Цей мотив відомий з 20-го тис. до н. е. в орнаменті Стародавнього Сходу. У ранньохристиянському мистецтві цей мотив використовується як символ Євхаристії. Дослідник українського мистецтва Д. Крвавич твердить, що мотив винограду в давньоруському мистецтві вперше був використаний у художньому оформленні саркофага Ярослава Мудрого [114, с. 22]. З цього часу і розпочалося поширення мотиву винограду в християнському мистецтві України. М, Драган стверджує, що мотив винограду з'явився у декорі царських врат перед серединою XVII ст., який відтоді «став типовим у цьому декорі» [67, с. 63]. Очевидно, це мало місце одночасно з процесом, який відбувався в епоху Відродження, де на поверхні царських врат поступово іконні зображення сходять на другий план, а на перше виходить чисто орнаментальні різьблені елементи [67, с. 54]. Серед них, очевидно, і мотив виноградної лози. Із другої половини XVII ст., в епоху бароко, хвиляста галузка винограду із закрутками довкола медальйонів стає головним стрижнем орнаментальних мотивів царських врат [67, с. 85], які набувають у бароковий період «особливої пишноти, краси, імпозантності й одночасно якоїсь невимовної інтимності». Порівнюючи застосування символу виноградної лози з культурами інших країн, В. Щербаківський стверджує, що «ніде у світі виноградна лоза як символ християнської віри не набула такого значення в орнаментиці, як у барокових іконостасах українських церков» [341, с. 109].

Дійсно, у більшості барокових царських врат основою орнаментики є звивистий мотив виноградної лози навколо живописних медальйонів. Початковим етапом розвитку такого напрямку є царські врата іконостаса церкви Св. Юра (1659–1666 рр.) з м. Дрогобич Львівської обл., де всю поверхню обох стулок врат займає мотив виноградної лози. Але загальна

структура композиції ще не втратила свою ренесансову тектоніку. Невеликий ажур, застосований, однак, лише в різьбленому декорі царських врат. Окрім поверхні царських врат мотив виноградної лози декорує у цьому іконостасі і поверхню колонок намісного ярусу, і колонок, які фланкують образ «Христос у Славі» в апостольському ярусі.

Різьблений декор царських врат ще не має такого вишуканого барокового ажуру та динамічних есованих ліній рисунку композиції, як у барокових творах, створених пізніше, наприклад, на царських вратах із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (церква із XVII ст.) з с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл. Мотив виноградної лози есованою лінією в'ється поміж шести живописних медальйонів, кожен з яких має форму силуету трипелюсника. Подібний за стилем есованого рисунку уклад виноградної лози у декорі царських врат із церкви Св. Миколи с. Кривки (1795 р.)[104].

Аналіз верхніх ярусів іконостаса церкви із с. Кривки показує прихід барокових об'ємів. Зокрема, крупніші за розміром і об'ємом колонки апостольського ярусу, які фланкують образ «Христос у Славі», що за спірально есованою лінією удекоровані прорізним різьбленням мотиву лози, листків та плодів винограду. Також мотив виноградної лози переходить на інші ділянки іконостаса, насамперед на ті, що знаходяться навколо образу «Христос у Славі». Інші колонки апостольського ярусу менші за розміром і удекоровані прорізним різьбленням такого ж мотиву.

Із подальшим поширенням бароко орнамент різьблення (у першу чергу царських врат та інших частин іконостаса) стає більш витонченим. Еволюція найбільш помітна в орнаментальному мотиві виноградної лози.

---

[104] Іконостас церкви датується кінцем XVII – початком XVIII ст. Р. Сулик Перлини дере'яної архітектури Бойківщини. [289, с. 85]. Церква знаходиться на території ЛМНАП.

Д. Щербаківський пояснює це тим, що «… ця символіка у нас має національну основу. Виноградна лоза символізувала не лише науку Христової віри, але теж і причастя під обома видами тіла й крові Христової. У латинському обряді, як ми знаємо, подається причастя тільки під одним виглядом, без вина. Отже, виноградна лоза в оздобі іконостаса повинна була нагадувати українцеві, що він грецької віри, а не римо-католик, або інакше, як тепер, що він українець, а не поляк» [341, с. 109].

Таким чином, переконуємось, що в умовах відсутності української державності сюжетні зображення (конкретно царських врат) утверджували національну автентичність, релігійну культуру і духовність українців. В. Чернець наголошує: «Висока духовність українців сформувала унікальну психіку й унікальний феномен української душі, її неповторну високогуманну ментальну своєрідність. У всьому світі українці славляться своєю доброзичливістю, милосердям, почуттям взаємодопомоги, великою працьовитістю. Через збереження своєї самоідентичності та самобутності українців, передаючи свою віру, традиції, етнонаціональний історичний досвід, забезпечують безперервний зв'язок поколінь» [327, с. 3].

Період XVI–XVII – першої пол. XVIII ст. – епоха різних міжконфесійних конфліктів. Стиль бароко найкраще виражав прагнення українського народу відстояти свою церковну віру візантійського обряду. На

Східній Україні бароко розвивається пишніше, аніж у Західній частині [166, с. 9]. Проте, в Галичині також було створено низку прекрасних творів церковної різьби. Домінуючою в різьбленні царських врат епохи бароко звичайно була виноградна лоза.

Апогеєм барокового різьблення є іконостас церкви Пресвятої Трійці (близько 1720 р.) у м. Жовкві. Намісний, апостольський яруси покриває ажурне різьблення мотиву лози, листя та плодів винограду високого рельєфу, утворений ажуром, який разом із глибоким прорізом створює значно ефектнішу гру світлотіней та об’єму у порівнянні з різьбленням іконостасів попередніх епох.

У другій половині XVIII ст. з появою елементів рококо в іконостасній різьбі мотив виноградної лози займає щораз менше місця, ніж у декорі царських врат, як-от у декорі іконостаса церкви св. Пророка Іллі (1750 р.) з м. Красне Буського району Львівської обл. Основою орнаментального мотиву різьблення царських врат ще залишається виноградна лоза. Однак різьблений декор середньої колонки врат місцями втрачає свою рослинну подібність і, всупереч будь-якій логіці, у середній і верхній її частині виступає значно вище за рельєфом, створюючи таким чином дисонанс до загального ансамблю царських врат. Проте така стилізація орнаменту та його об'ємно-просторове вирішення ще не вийшли на орнаментальне поле обох стулок врат, як це помітно в аналізі низки врат дещо пізнішого періоду. Стилізація торкнулась і вже глухого, а не бароково ажурного різьбленого декору мотиву лози, листя і плодів винограду, які спірально огортають єдиний збережений з епохи рококо намісний ярус цього ж іконостасу.

Отже, із закінченням барокової епохи пафос виноградної лози значно втратив своє значення не тільки як один з головних символів Євхаристії, а й як національний символ церкви східного обряду. Тому у низці рококових іконостасів і, зокрема, в царських вратах мотив виноградної лози відходить все більше на другий план, а в окремих іконостасах зовсім вилучається з декору [67, с. 153]. Основу декору обох стулок царських врат Собору Св. Юрія (1768 р.) з м. Львова складають крупнорокайлеві мотиви та живописні медальйони форми неправильного овалу. Мотив виноградної лози і листя та й то незначною мірою вплітаються у декор верхньої частини врат. Зійшов з поверхні іконостасної стіни мотив виноградної лози в іконостасах церков Успення Пресвятої Богородиці зі Львова та Різдва Хрестового з Тернополя. Основою різьбленого декору царських врат обох іконостасів є трельяжна решітка з розетами на перехрестях та рокайлеві мотиви, які вплітаються у декор врат у верхній, ніжній та середній частинах.

Відсутність виноградної лози у різьбленому декорі іконостасної стіни можна зауважити і при аналізі тих рококових іконостасів, які зберегли свою

багатоярусність, наприклад, іконостас церкви Св. Василія Великого (1770 р.)[105] з с. Поздяч (сьогодні – Підкарпатське Воєводство, Республіка Польща). Загалом декор поздяцьких врат нагадує декор львівської Успенської та тернопільської Різдв'яної церков, тільки він представлений ще більше спрощеним характером рисунку розети на перехрестях трельяжної решітки, менш складним пластично і за рисунком рокайлем. Це ж стосується і інших ділянок чотириярусного поздяцького іконостаса – різьблений декор спрощений, стилізований, рослинний мотив втрачає свою рослинну подібність. У цій стилізації годі впізнати конкретно, яку саме рослину зображено: чи мотив виноградної лози, чи аканта тощо. На думку Д. Степовика, стиль рококо так не проникнув вглиб народу, що було реакцією еліти на втрату української автономії [283, с. 85]. Ще менше моменту дотику з українськими традиціями знаходили холодні форми класицизму [283, с. 87]. Однак з відходом рококо тема виноградної лози знову поступово входить у різьблений мотив іконостаса, і передусім туди, де він має важливе значення – у різьбленому декорі царських врат. В академічності класицизму знову знайшлося місце темі виноградної лози. Так, у тонкий ажур акантового та рокайлевого мотиву місцями вплітається мотив листка та плодів винограду у різьбі царських врат Собору Пресвятої Трійці (1774 р.) з м. Сянока (сьогодні – територія Підкарпатського Воєводства, Республіка Польща).

Більш конкретно, як уже знову домінуючий, у різьбленні царських врат церкви Св. Параскевії (1815 р.) з м. Дрогобича Львівської обл. входить мотив

виноградної лози у декорі царських врат у час, коли з історичної арени зійшло рококо. Елементи останнього, на відміну від сяноцького, у дрогобицькому Святопараскевському відсутні вже повністю. Проте, поза

[105] Іконостас знаходиться на території МНБС (Республіка Польща).

межами ділянки врат у різьбленні обох цих іконостасів мотив виноградної лози не зустрічається.

У період так званого другого рококо мотив виноградної лози у різьбленні окремих іконостасів може не зустрічатись або зустрічатись спорадично. Так, не зустрічається він у різьбленні царських врат та іконостаса церкви Пресвятої Трійці (1866 р.) з м. Яремче (Микуличин) Івано-Франківської обл. Усю поверхню обох стулок врат покриває невисокого рельєфу дрібний мотив стилізованих рослин, голівок квітів та рокайлів (рис. Б.3.2). А от у різьбі царських врат ще одного іконостасу «під друге рококо» церкви Преображення Господнього (1762 р.) с. Волосянка Сколівського району Львівської обл. мотив лози, плодів та листків винограду є домінуючим за повної відсутності його в інших місцях цього іконостаса (рис. Б.3.1).

Хвиляста виноградна лоза, закручуючись довкола, згідно з поширеними у рококо тенденціями, зменшених кількісно лише чотирьох медальйонів форми неправильного овалу кожен, огортає всі стулки врат. Для пластики микуличинських та волоснянківських врат характерний по-рококовому невисокий рельєф пластики. Не знайшлося місця виноградній лозі (як у барокові часи) на центральній колонці обох врат. Микуличинську покриває різьблений мотив класицизму – лаврового вінка, гладку колонку волоснянківських місцями покриває мотив стилізованого листка. Такі вкраплення залишків класицизму підкреслюють еклектичність епохи загалом.

Упродовж XIX ст. у низці неорококових іконостасів застосування виноградної лози у декорі іконостасів і надалі залишалося незначним. Цей мотів лише зрідка виходив за межі царських врат, як в оздобі іконостаса церкви Арх. Михайла (1863 р.) с. Тисовець Сколівського району Львівської обл. Відійшов у минуле бароковий пафос, коли колонки з верху до низу були покриті мотивом винограду, виконаним ажуром і високорельєфною пластикою, що справляло ефектне враження при грі світлотіні. У

тисовецькому іконостасі виноградний мотив домінує лише у декорі царських врат (рис. Б.3.4). Пластика різьблення вирішена у еклектично низькорельєфному ключі з узагальненою подачею форм лози, листка та плодів винограду. Поза вратами цим же мотивом, з такою ж стилізаційно глухою різьбою покриті лише середні частини стовбурів колонок намісного ярусу. У той же час мотив винограду завойовує знову значне місце у декорі низки іконостасів з неоренесансними чи неокласицистичними рисами, як в іконостасах церкви Вознесення Господнього (1864 р.) з с. Рибник Дрогобицького району Львівської обл. Також в інтер'єрах церков, виконаних у так званому нагірнянському стилі, як-от іконостас церкві Св. апостолів Петра і Павла (1902 р.) з м. Борислав-Східниця Львівської обл.

Особливо виділяється домінуванням виноградного мотиву та пластичністю декор поверхні обох стулок і центральної колонки царських врат іконостаса цієї церкви. У декорі дияконських врат же домінує дуже поширений у декорі іконостасів в інтер'єрах церков «нагірнянського стилю» мотив аканта. Очевидно, євхаристійне значення зберегло виноградну лозу як домінуючий елемент декору не тільки у царських вратах тисовецького, рибницького, східницького, але й низки інших іконостасів, як у церкві Св. Юрія (1908–1912 рр.) смт Магерів Жовківського району Львівської обл. В магерівському іконостасі, крім врат, мотив виноградної лози неажурним різьбленням декорує нижню частину стовбурів колонок намісного ярусу (рис. Б.3.13).

Зберіг своє значення мотив винограду й у низці іконостасів початку XX ст., удекорованих в українському стилі. Зокрема це стосується випадків, коли мотив винограду зустрічається лише в декорі царських врат, як, наприклад, у різьбленій оздобі церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів Сколівського району Львівської обл. (рис. Б.5.1). Тонкого ажуру низькорельєфний різьблений орнамент лози, плодів та листків винограду есованими лініями охоплює чотири живописні медальйони на обох стулках царських врат. Характерною особливістю силуету медальйонів є форма

рівностороннього хреста з півкруглим завершенням кожного кінця. Така форма силуету живописних картин часто зустрічається в іконах, виконаних «під український стиль» (як-от ікони празникового ярусу церкви Пресвятої Трійці (1901 р.) з м. Бережани Тернопільської обл. та низки інших. Зрештою, такий силует зустрічається і в іконостасах, виконаних у наслідуванні історичних стилів. Наприклад, ікони, замкнуті у простір такої форми у придельному ярусі церкви Св. Апостолів Петра і Павла з м. Борислав-Східниця (рис. Б.5.2).

Також зберігся мотив винограду лише у декорі царських врат церкви Св. Апостолів Петра і Павла (1935 р.) с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл. (рис. Б.2.4). Поверхня іконостасу покрита різьбленими мотивами з інтерпретації геометричних орнаментів гуцульського плоскорізьблення. Характерною особливістю різьбленого декору царських врат цього іконостаса є проба стилізувати мотив лози, листя та плодів винограду під геометричну гуцульську різьбу [177, с. 62]. Зрештою, геометризація стилістики різьбленого орнаментального мотиву винограду була поширена у різьблені й оздобі предметів церковного облаштування в Галичині, як-от декор плоскорізьбою окремих кіотів із церкві Св. Миколи зі Львова, зокрема кіота з живописним образом Св. Миколи. У декорі застосовано стилістику української народної грав'юри та графіки професійних художників з початку XX ст. Наприклад, із наслідуванням манери Г. Нарбута – охоплення у силует трикутника виноградного грона або листка та ін. (рис. Б.5.14).

За всю історію розвитку сакрального різьблення від Ренесансу до середини XX ст. виноградна лоза побутувала як декор, насамперед, царських врат. Однак, окрім іконостасу, декоративний та християнський символічний мотив винограду декорував інші предмети облашутвання церковного інтер'єру: кіоти, запрестольні крісла, напрестольні кивоти та ін. Навіть з періоду другого рококо трапляються випадки, коли мотив винограду, який майже зовсім зійшов з іконостаса, прикрашає кіоти, в які вставлені образи,

як, наприклад, кіот з образом «Преображення Господнє» з церкви Преображення Господнього с. Волосянка Сколівського району Львівської обл.

Живописний образ фланкують округлі колонки, удекоровані спіральним мотивом лози, плодів, листя винограду. Водночас в інтер'єрах низки церков зустрічаються кіоти під «друге рококо», у декорі яких не застосований мотив винограду, як-от у декорі кіота з живописним образом Архангела із церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) с. Опорець. Поверхня кіота удекорована крупнорокайлевими мотивами. Мотив винограду ж у декорі кіота відсутній.

Разом з тим, інтенсивно удекоровані кіоти мотивом винограду, в оздобі яких простежуються елементи необароко, як-от у кіоті з центральним образом «Різдво Пресвятої Богородиці»» (рис. Б.5.10) з церкви Різдва Пресв'ятої Богородиці (1907 р.) з с. Лавочне Сколівського району Львівської обл. Окремі кіоти «під бароко» в епоху наслідування історичних стилів удекоровані, проте, без застосування мотиву винограду. Так, кіот з центральним образом «Ісус Христос» з церкви Св. Параскевії П'ятниці з м. Буська Львівської обл. прикрашений різьбленим мотивом стилізованого аканта. В обох щойно згаданих кіотах різьблення не має справжньої барокової глибини, а по-еклектичному площинне.

У різьбленні напрестольних кивотів мотив винограду можна зустріти рідше. Інтенсивно покриває різьблений декор напрестольний кивот з церкви Св. апостолів Петра і Павла (1902 р.) з м. Борислав-Східниця Львівської обл. [190, с. 784], (рис. Б.4.7). Мотив виноградної лози густо покриває колонки, які знаходяться по боках кивоту, ілюструючи євангелійне значення виноградної лози як символу Євхаристії. Цей декор виразно читабельний при відчинених царських вратах, допомагаючи вірянам глибше духовно єднатися з Богом під час здійснення процедури Прийняття Тайни Святого Причастя.

Отже, мотив винограду з часів Київської Русі до середини XX ст., як один з головних мотивів християнства, ось уже більше тисячі років

застосовується у декорі важливих складових храму, насамперед – царських врат та інших предметів облаштування інтер'єру.

Дослідники акцентують увагу на поширеності мотиву винограду у різних видах українського народного мистецтва у всіх регіонах. Зокрема, М. Селівачов наводить зразки застосування цього мотиву у таких видах народного мистецтва, як вишивка, ткацтво, писанкарство, гончарство [253, с. 183]. Стилістика рисунків найрізноманітніша. До речі, у таблиці, де М. Селівачов подає різні варіанти цього мотиву, можна помітити і версії, які походять з Полтавщини, з району, який, можливо, був джерелом інспірації стилізації, поширеної на початку ХХ ст. Г. Нарбутом, коли виноградне гроно було схематизоване так, що за зовнішнім силуетом нагадувало лінію трикутника.

Вплив такої стилізації у зображенні не тільки виноградного грона, а й листка неодноразово спостерігається у декоративному різьбленні предметів церковного інтер'єру в Галичині на початку ХХ ст. в українському стилі (церква Св. Миколи у Львові та ін.). Це один із яскравих прикладів черпання мистецьких елементів майстрами декоративного різьблення із невичерпної скарбниці народного мистецтва. Велике євхаристійне значення винограду відображене навіть у назві. Недаремно М. Селівачов у своєму «Словнику української народної орнаментики» у переліку назв мотивів назву «виноград» дублює назвою «вино» [253, с. 282]. Адже у церковній службі під час прийняття тайни Святого причастя віряни споживають вино з хлібом.

У цей же період – друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст. – у декорі царських врат зростає популярність *хлібного колоска*. Мотив хліба був поширений ще в епоху катакомбного християнства. Коли християни переслідувались на території Римської імперії, то вони могли впізнавати себе за допомогою певних візуальних знаків, щоби не привертати до себе уваги невірних (нехристиян). Зображення хлібців у катакомбах Риму означало символ Святої Євхаристії [115, с. 25].

У період Київської Русі зображення хлібців, як символу Євхаристії, було широко розповсюджене у монументально-декоративному живописі, наприклад, у апсиді головного вівтаря Софії Київської, у композиції із зображенням сцени Євхаристії Ісус Христос причащає апостолів, з одного боку – хлібом, з другого – вином; така ж сцена зображена на одній із мозаїк київського Михайлівського Золотоверхого собору.

Мотив хліба, як один із символів Пресвятої Євхаристії прижився в християнському українському мистецтві ще з тих причин, що в образах української міфології хліб займав одне з чільних місць. Причому, обрядовим хлібом називають усі страви, які виготовляють із продуктів рільництва і мають ритуальний характер – коровай, калачі, бублики, масничні вареники тощо [285, с. 387]. Застосування хліба в українській міфології надзвичайно широке. У тому числі і в тих дійствах, які відбуваються в церкві, зокрема, недалеко від царських врат. Як, наприклад, таїнство шлюбу.

Дослідники вважають, що серед інших слов'янських обрядових дійств українське посідає перше місце за повнотою застосування ритуального хліба, починаючи від моменту сватання (представники двох рядів обмінюються хлібинами на знак згоди) і закінчуючи коморою, де молодята проводять першу ніч на житніх снопах [285, с. 390]. Популярність мотиву хліба у сакральному мистецтві в Галичині зростає на межі XIX і XX ст., зокрема, у декорі царських врат. Адже царські врата служать центром уваги вірних не лише перед процедурою прийняття тайни Святої Євхаристії, а й у інших таїнствах, які відбуваються поруч, зокрема таїнства шлюбу. Це таїнство відбувається біля тетраподу перед царськими вратами. Найбільш поширений спосіб зображення хліба у різьбленому декорі царських врат у цей період – у вигляді хлібного колоска. Це найзручніша форма зображення у різьбленій композиції мотиву хліба у вигляді зерна. Адже зерно в уявленні українського народу – це те, що повинно прорости, зародити, перебороти смерть, воскреснути [285, с. 96].

Саме у формі колоска зображений хліб у декорі царських врат церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1905 р.) з м. Стрия Львівської обл. Різьблена оздоба цих врат відзначається тонким прорізом та багатством мотивів (рис. Б.5.5). Окрім хлібного колоска на вратах вирізьблена лоза, листки та плоди винограду, голівки квіток соняшника, різноманітні рослинні листки. Особлива стилізація різьбленого декору врат, як і всього іконостаса цієї церкви, наближає його до специфіки подачі, як у народному мистецтві (розпис, вишивка, гравюра тощо). Іконостас стрийської Успенської церкви можна вважати одним з найкращих у Галичині з початку ХХ ст., у різьбленому декорі яких вдало застосовано риси традиційного народного мистецтва.

Біля живописних портретів, у формі кола, розташований хлібний колосок у декорі царських врат церкви Св. Юрія (1908–1912 рр.) із смт Магерів. Однак, на відміну від врат іконостаса стрийської Успенської церкви, поверхню врат яких прикрашають зрозумілі простому народу мотиви рослинного світу з глибокою вегетативною солярною та християнською євхаристійною символікою, більшу частину поверхні обох стулок магерівських врат прикрашають надто стилізовані елементи рокайлю та рослинного мотиву (рис. Б.3.13). Останній від надмірної умовності та схематизації втрачає свою рослинну подібність і перетворюється лише у декоративне малозмістовне зображення на поверхні площини обох стулок врат. Зображення хлібного колоска магерівських врат також відповідно більш стилізоване та узагальнене, як і в стрийському, та гармонійно вписується у декоративний лад зображень.

Про важливе значення у християнському мистецттві мотиву хліба свідчить не тільки вищезгадане утотожнення мотивів ромбу та хліба, а й поширення мотиву хліба, окрім різьби, у інших видах народного мистецтва, як у вишивці, ткацтві, гончарстві, писанкарстві тощо. Так, дослідник М. Селівачов наводить близько 15 варіантів рідних мотивів, асоційованих із

хлібом у різних мистецьких сферах [253, с. 193]. До речі, низка цих елементів нагадує ромбовидну форму.

Дослідники наводять різноманітні назви мотиву хліба у різних видах українського мистецтва: «медівники», «колосок», «колос», «проскури» [253, с. 193], «пшеничка» [20, с. 22]. Як справедливо зазначає М. Селівачов, мотиви з такими та подібними назвами об'єднуються спільно семантикою хліба в українській традиційній культурі. Посилаючись на дослідження археологів, вчений зазначає, що знаки колоса вміщували на лоні та животі жіночих зображень енеоліту, що, мабуть, сприяло плідності, а колоски поєднуються з жіночими символами – ромбокрапковою композицією, деревом життя, солярними знаками [253, с. 193].

Окремої уваги заслуговує зображення мотиву хліба у формі снопа. Найчастіше таке зображення дослідники фіксують у писанкарстві західного

Прикарпаття та Пряшівщини [253, с. 320]. На думку П. Марковича, в інші галузі народного мистецтва цей мотив потрапив із писанкарства. Науковець надає різні варіанти цієї назви: «сніп», «снопки», «снопики», а також наочно показує велике культове значення цього мотиву [132, с. 67].

Науковці вбачають у зображенні мотиву хліба у вигляді снопа ідею безконечності, вічне вмирання і воскресіння сил [285, с. 99]. Таким чином, символ зерна (хліба) спостерігається і в календарній обрядовості. Перший обжинковий сніп з лану заносили до комори, освячували у церкві на Маковея або Спаса. На Різдвяні свята цей сніп стояв на покуті. Після Водохреща його молотили, а весною цим зерном розпочинали засівання ниви. Отже, символ хліба має надзвичайно широке значення у різних зображеннях. Значення мотиву хліба заслуговує на значно ширше окреме дослідження.

Окрім названих у другій половині XIX – початку XX ст., у рамках наслідування історичних стилів відродився поширений у різьбленні царських врат у XVII –XVIII ст. [67, с. 78–79] мотив *Єссеєвого дерева* – родоводу Ісуса Христа. Як вважає М. Драган, – це ілюстрація до біблійного сюжету пророка Ісайї [67, с. 78]. Справді, у книзі пророка Ісайї читаємо про те, що корінь

Єссея стане прапором народам, а далі: «І вийде Пагінчик із пня Єссеєвого, і Галузка дасть плід із коріння його. І спочине на Нім Дух Господній…» [8, Іс. 11. 1-2.]. Деякі Євангелісти подають нам кількість предків Ісуса Христа за родоводом Йосипа. Євангеліст Матвій подає родовід Ісуса, згідно із яким від Авраама (з якого він веде перелік) до Йосипа, чоловіка Марії, матері Ісуса Христа, прожило 41 покоління, а від Єссея, який у переліку 13-й, – Йосип 28-й [8, Мт. 1, 1-16].

Євангеліст Лука теж веде родовід від Ісуса. З переліку предків Ісуса від Адама до Йосипа можемо простежити, що Йосип був 75-те покоління, а Єссей – 34-те після Адама, отже Йосип – 41-й після Єссея [8, Лк. 3. 23-38]. З усього сказаного зрозуміло, якщо зображати покоління після Єссея, то повинно бути зображено 28 або 41 особа. Однак М. Драган в іконостасній різьбі максимально фіксує – і то, як виняток – 26, а звичайно – 12, 10 чи 6 осіб [67, с. 79]. Серед обстежених нами пам'яток XVII –XVIII ст. – теж різна кількість, але не зафіксовано числа осіб 28 чи 41.

Іконографічна система Єссеєвого дерева набула протягом XVII ст. значного поширення в українському мистецтві [67, с. 78–79]. Найбільш раннє його свідчення зустрічаємо на титульних аркушах стародруків («Євангеліє», Львів, 1644 р.) [67, с. 79] та ін. В різьбі Єссеєве дерево відоме в Україні з іконостаса 1689 р. Стрітенського приділу Софії Київської [67, с. 79]. Траплявся цей сюжет у другій половині XVII ст. і в монументально-декоративному живописі. Зокрема, яскравим прикладом цього є стінопис із зображенням Єссеєвого дерева 1691 р. [123][106] із церкви Св. Юра у Дрогобичі. До найдревніших серед обстежених нами із сюжетом Єссеєвого

[106] Датування стінопису подаємо за працею: Л. Летнянчин Трактування сюжету «Древо Іссея" в стінописі церкви Св. Юра в Дрогобичі [123].

дерева належать царські врата з церкви Св. Арх. Михайла із с. Новий Кропивник (1695 р.) Дрогобицького району Львівської обл.

У нижній частині вирізьблена у горизонтальному лежачому положенні фігура Єссея, який лежить на правому боці, обернувшись до глядача. Голова Єссея підперта правою рукою, зігнутою у лікті. Фігура зображена під час спочивання на ложі, а додатковий підйом голові та зігнутій у лікті руці надає підголовник, на який опирається рука. З живота Єссея стрімко вгору виростає стовбур дерева, розташований на місці центральної колонки врат. Від стовбура відходять убік тонкі за рисунком, звивисті галузки дерев із гронами винограду. На гілках зображені у рельєфі 12 сидячих фігурок царів (предків) у повний ріст у шапках. У вигинах гілок та у композиційному розташуванні царів поміж собою відчувається есований бароковий рух. Усі зображення на вратах різьблені, за винятком невеликого живописного образу Богородиці з Дитиною серцевидного силуету, який увінчує врата зверху над середньою колонкою.

Отже, перед нами – сформований бароковий твір різьбярства з ажурно різьбленими есовано розташованими елементами композиції. Бароковою експресією позначений динамічний рисунок та глибокий рельєф складок одягу на фігурах Єссея і царів. Відповідні до своєї епохи виконані і ажурні округлі колонки, прикрашені тонким рослинним різьбленим візерунком, які фланкують врата з обох боків. Висота рельєфу різьбленого мотиву на цих колонок вища, ніж у ренесансовому іконостасному різьбленні.

Лише різьбленням удекоровані царські врата церкви Великомученика Юрія (1874 р.) зі с. Лещатів Сокальського району Львівської обл., які датуємо XVIII ст. У них фігура Єссея також розташована горизонтально на обох стулках врат. Подібно, як у новокропивницьких вратах, у лещатівських голова Єссея підперта правою рукою, зігнутою в лікті, підголовник теж є, але дуже низький. Стовбур дерева росте також по середній колонці врат рівно угору, він значно тонший і прямiший, ніж у новокропивницьких вратах. Композиція у лещатівських вратах значно статичніша. Тонкі гілки дерева

розходяться горизонтально від стовбура, а між ними симетрично розташовані 12 царів, – по два погруддя у кожному ярусі. Зображені царі лише до пояса, а нижче – зображення соняшника, з якого ніби виростає погруддя царя у короні. Як і в попередніх вратах, в основі різьбленої композиції твору лежить симетрія. Царські врата зверху увінчує теж поясне невелике різьблене зображення Богоматері. Дитина виконана у типовій манері круглої народної скульптури. Стиль рисунка та корона на голові Богоматері і Дитина нагадує нам аналогічні зображення у кам'яній меморіальній скульптурі в Галичині того часу. Усі фігури на лещатівських вратах, у порівняні із новокропивницькими, за рисунком і пластикою більш монолітні і декоративні. Обличчя у більшості з них розташовані (в тому числі у Єссея та Богоматері з Ісусом) фронтально до глядача. Лише деякі царі зображені обличчям у профіль. Трихчетвертних розворотів у композиції немає. Доповнює образність контрастна поліхромія, яка відсутня у новокропивницьких вратах.

З усією очевидністю можна припустити, що в районі сучасних Сокальського і Жовківського районів на Львівщині був широко розповсюджений рисунок погрудних царів, постаті яких на царських вратах із зображенням сюжету Єссеєвого дерева ніби виростають із квітки соняшника чи іншої рослини. Аналогічно представлені царі на вратах із м. Сокаля кінця XVII ст. [67, с. 126] чи врата з Троїцької церкві (м. Жовква, Львівська обл., 1720 р.).

Царські врата з жовківської церкви дещо подібні за принципом композиції до лещатівських, але поліхромія у композиції жовківських не відіграє таку важливу роль. Півфігури царів за масштабністю аналогічні лещатівським, але розташовані вони не по двоє у кожному ярусі, а у шаховому порядку на кожній стулці. Подібно до лещатівського, є тонкий стовбур дерева, з якого по обидва боки горизонтально і симетрично відходять тонкі гілки. Зверху врата увінчує подібна до лещатівської, хоча дещо дрібніша за співвідношенням із загальною масою врат, композиція

Богоматері з Дитиною, виконана високим рельєфом на овальному фоні. Зображення царів не такі декоративні, як на лещатівських вратах, голови і півфігури окремих царів розвернуті у тричетвертному розвороті до центру, чого не помічаємо у більш умовній фасно-профільній подачі фігур лещатівських врат.

Фігура горизонтально лежачого внизу Єссея у жовківських вратах більше наближена до реалістичної манери. Але в ній відсутня безпосередня простонародна манера передачі зображень лещатівських врат. Жовківські врата, як і новокропивницькі, фланковані з обох боків ажурними колонками, які удекоровані рослинними візерунками. Рисунок жовківських врат більш суцільний, площі, зайняті ажуром, у них менші, ніж у новокропивницьких.

Композиції з Єссеєвим древом можна розглядати як розгалуження здавна дуже поширеного у світовому та українському мистецтві мотиву дерева. У бароковій книжній гравюрі також існував мотив дерева і не лише Єссеєвого. Так, у дерев'яриті анонімного майстра [337, с. 44], який зберігається у Національному музеї у Львові з XVII ст., зображений Ісус Христос. Тіло Ісуса прибите до стовбура дерева, руки припнуті до гілок, що розхиляються вбік. стовбур і гілки ніби утворюють Т-подібний хрест. Від цих двох верхніх гілок розходяться у напрямку вниз менші гілки, на яких розташовані округлі медальйони із нагрудними зображеннями різних біблійних персонажів, усього їх 12. Це дещо нагадує скульптурні чи живописні зображення царів на медальйонах на царських вратах з Єссеєвим деревом. Тільки у графіці за рисунком не трапляється такої глибокої стилізації дерева з втратою рослинної подібності, як у різьбі царських врат.

Саме такою постає перед нами різьблення царських врат із згаданої церкви Покрови Пресвятої Богородиці 1713 р (с. Деренівка Теребовлянського району Тернопільської обл.) [176, с. 164–171]. Тут фігуру Єссея бачимо зовсім горизонтально лежачою у фронтальному розвороті до глядача. За традицією Єссей підпер правицею голову. Ліву ж руку (яка не завжди зображається в таких композиціях) опустив рівно вниз. Середня колонка

врат, яка ніби відростає із тіла Єссея, зовсім не подібна на стовбур дерева чи хоча би на стебло рослини, як у багатьох попередньо розглянутих, ажурна, досить масивна і округла. Живописні медальйони (по 5 на кожній стулці) розташовані серед досить крупномасштабного рослиноподібного ажурного орнаменту. Власне і стовбур дерева, і листки (гілок зовсім не помічаємо) втратили свою натуральну рослинну подібність. Різьблення врат монолітне, узагальнене, що сприймається як простонародна манера подачі. Окремі есовані завитки нагадують рокайль, з чого можна припустити, що врата могли бути виконані не у 1713 р. – році побудови церкви, а наприкінці XVIII ст. На живописних медальйонах, де колись були зображенні, очевидно, царі, після перемалювання зображені сцени із життя Ісуса Христа. Барви живопису гармонійно перегукуються із синім халатом та темно-червоним ложем, на якому лежить Єссей у фронтальному розвороті. У відкритих кольорах відчувається простонародна живописна робота.

Також відносно із попередніми вратами площинна, як і в деренівських, різьба царських врат із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1785 р. або 1790 р.) с. Делятин, Надвірнянський р-н., Ів.-Франківська обл. На кожній стулці врат внизу зображено по одній фігурі лежачого Єссея, повернутого ногами до центральної колонки. Загалом обидві стулки врат за композицією симетричні. Лише рисунок одягу та голови у кожного Єссея – різний. На правій стулці бачимо Єссея у синьому плащі та червоному халаті, з золотою короною на голові. На лівій стулці фігура без корони, у зеленому халаті, у червоному плащі. Фігурки розташовані за принципом дзеркальної симетрії щодо центру, відповідно на правій стулці лежачий Єссей оперся на ліву руку, на лівій стулці – на праву. За співвідношенням частин тіла, як і в деренівських вратах, виразно відчувається різець саме народного умільця – маленькі стопи і кисті рук, непропорційно велика голова тощо.

Таку ж саме простонародну манеру відчуваємо і у відкритих кольорах шат обох фігур Єссея, і в живописних медальйонах, що розташовані у шаховому порядку обабіч тоненьких стебел із гронами винограду, які

виростають по центру кожної стулки, ніби із спини фігури Єссея. Центральна колонка врат удекорована ажурним мотивом звивистого стебла із листям та плодами винограду. Рисунок вирізьблених рослин делятинських врат більш реалістичний, аніж огрублений схематичний деренівських.

В оформленні царських врат сюжетом Єсеєвого дерева були поширені, окрім згаданих, ще й інші тенденції. Насамперед – більш тонкі і вишукані за рисунком композиції. До таких відносимо врата із с. Добра Шляхетська біля Сянока[107] (сьогодні – Підкарпатське воєводство, Польща) з XVIII ст.

Внизу центральної колонки врат зображений Єссей, що сидить на кріслі. У задумі він легко похилився на ліву руку, а правою на стегні правої ноги тримає сувій паперу (чи пергаменту?) із текстом. Фігура вирізьблена у простонародній манері: лице і плечі – фронтально, ноги – більше у профіль. Постать Єссея невеличка за розміром, невисока за висотою рельєфу у порівнянні із загальним масивом врат. Від центральної колонки відходять у різні боки тоненькі гілки дерева із листям, а між ними – розташовані у шаховому порядку невеликі медальйони овальної форми із зображенням царів – усього 12. Гілки дерева площинні, з ажуром, утворюють ніби тонке орнаментальне мереживо на кожній стулці врат. Композиція врат – більш статична із витонченішим візерунком, аніж у попередньо розглянутих нами вратах.

Цілком аналогічна вратам із Доброї Шляхетської різьблена композиція врат із с. Шешеровичі (Мостиський район Львівської обл.) [67, с. 127] (середина XVIII ст.). На них вирізьблена теж невеличка сидяча фігурка Єссея під центральною колонкою. Подібний до доброшляхетських врат навіть орнамент центральної колонки, лише у шешеровицьких поверхня більше нагадує кору дерева. Тоді як у вратах із Доброї Шляхетської рослинний візерунок більш стилізований і ні поверхня, ні фактура колонки бодай віддалено не нагадує поверхню стовбура дерева.

---

[107] ІМС. Інв № 1387 Ілюстрацію див. [205, с. 19].

Дещо іншими серед обстежених пам’яток старовини постають царські врата із церкви Покрови Пречистої Богородиці із с. Команчі (Сяноцький повіт, Підкарпатське воєводство, Республіка Польща, XVIII ст.). Фігура Єссея розташована фронтально до глядача у позиції лежачи, як у деренівських чи делятинських вратах. Варто зазначити, що у команчівських вратах пропорції фігури Єссея хоч занадто видовжені, але більш наближені до класичних античних пропорцій людини, аніж у більшості вищезгаданих. Із живота Єссея виростає середня колонка, яка зовсім не подібна на стовбур дерева, округла, удекорована спіралеподібним рослинним мотивом із квітів.

Сам же ажурний і тонколінійний мотив лози, листя і плодів винограду обох стулок врат не відходить гілками від середньої колонки, а у лівій стулці врат виростає з грудей Єссея і плавними вигинами в’ється вгору, обрамляючи шість медальйонів із живописними сюжетами чотирьох Євангелістів і сцени Благовіщення. Такі живописні сюжети на царських вратах із мотивом Єссеєвого дерева зустрічаються рідше, адже зазвичай на місці цих євангельських сюжетів вирізьблені або намальовані зображення царів, нащадків Єссея – предків Йосипа, чоловіка діви Марії, матері Ісуса Христа.

Живописні медальйони, які знаходяться на обох стулках і розташовані по троє на кожній стулці у вертикальному порядку, мають специфічне обрамлення, у яке вплітаються різьблені пелюстки рослин, які за рисунком дещо втрачають свою рослинну подібність, що була характерною саме для кінця XVIII ст.[108], що дозволяє уточнити датування врат.

---

[108] Церква Покрови Пречистої Богородиці з с. Команча офіційно датується 1805 р. Однак за свідченням настоятеля храму о. Анатолія Мартинюка і згідно з нашими обстеженнями можна дійти висновку, що царські врата і образ «Тайної вечері” з різьбярським обрамленням були поставлені сюди із давнішої церкви, яка стояла на цьому ж місці до 1805 р. Царські врата датуємо др. пол. XVIII ст. Аналогічне трактування пелюсток квітів із втратою рослинної подібності, в обрамленні живописних медальйонів, розташованих на вратах, і подібні за рисунком, тільки ще

Отже, композиції з мотивом Єссеєвого дерева були різні. Серед усіх обстежених врат різьблені рослинні мотиви за масою переважають зображення людей. На протязі всього XVIII ст. простежуються дві версії композиції:

1. Композиція з Єссеєвим деревом виразно нагадує нам дерево із гілками. Найчастіше гілки відходять від центральної колонки по обох стулках врат. Сама ж центральна колонка зображена, як простежуємо у вратах з Нового Кропивника, Лещатова (села знаходяться у різних частинах Галичини: перше – сьогоднішній Дрогобицький район у Карпатах, другий – біля Розточчя, сьогоднішній Сокальський район, обоє у Львівській обл.).

2. Композиція з Єссеєвим деревом нам менше нагадує дерево із гілками, або зовсім не нагадує його. Виноградна лоза за рисунком не виростає із центральної колонки – стовбура, а ледве помітною тонкою лінією з тіла Єссея або взагалі не показано звідки. Прикладом можуть служити делятинські, деренівські або команчівські врата, отже також у різних кінцях Галичини – на сході, півдні і заході краю.

Порівнюючи Галичину зі східними областями України, ряд дослідників зазначали, що в Західній Україні мотив Єссеєвого дерева був більш поширений, ніж у центральній Україні. М. Драган зазначає, що найновіші врата серед обстежених з мотивом Єсеєвого дерева зі с. Мельні поблизу Рогатина (1809) [67, с. 78]. Однак результати обстеження інтер'єрів церков дали можливість нам доповнити відомості М. Драгана і ввести в науковий обіг царські врата з мотивом Єсеєвого дерева уже з початку XX ст. До таких належать врата з церкви Введення Пресвятої Богородиці (1921 р.) с. Тарнівки

більш декоративні, помічаємо у царських вратах інших лемківських церков цього періоду. Наприклад, церкви Козми і Дем'яна з 1792 р. с. Войкова (ОМНС. Інв. № 645). Ілюстрацію з царськими вратами з с. Команчі див. [205, с. 40]. Опрацьовані матеріали із дослідження церкви із Команча цінні тим, що 13 вересня 2006 року ця церква була знищена пожежею.

(Сколівського району Львівської обл.). За висотою пластики їх різьба площинніша від різьблення такого же сюжету XVII–XVIII ст. (рис. Б.5.14). З горизонтально розташованої у нижній частині двох стулок врат фігури Єссея виростає в обох стулках виноградна лоза есованої лінії, поміж якої зображено 29 голівок квітки соняшника

Ще одні врата з сюжетом Єссеєвого дерева періоду наслідування історичних стилів знаходяться у церкві Св. Богоявлення Господнього (1860 р.) с. Дубляни (Самбірського району Львівської обл. Тут Єссей лежить у червоному халаті з сивою бородою та коричневим волоссям. Решта поверхні різьби – золочена (рис. Б.5.15). У тарнівських вратах уся поверхня різьби золочена, в тому числі фігура Єссея. Пластика стилізованого рослинного мотиву дублянських врат дрібна та ажурна узагальнена з частковою втратою рослинної подібності.

Отже, обстежені пам’ятки кінця XIX– початку XX ст. дозволяють стверджувати, що цей мотив не тільки дожив до XX ст., а й зазнав певних змін. У XVII –XVIII ст. Єссей зображався як лежачи (царські врата з церкви Покрови Пресвятої Богородиці с. Деренівка Теребовлянського району, 1713 р., церкви Пресвятої Богородиці смт Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. та ін.), так і сидячи (царські врата з с. Добра Шляхетська, XVIII ст.).

У період історизму та неостилів у цьому сюжеті зустрічається, як правило, другий варіант: Єссей зображений лише лежачи у низькому рельєфі, коли рослинний мотив трансформований так, що зовсім не нагадує дерево. А царі в медальйонах зображаються тільки живописом, тоді як у XVII – XVIII ст. – як живописом (врата зі Деренівки, Делятина чи Доброї Шляхетської), так і в скульптурі (врата з церкви Великомученика Юрія с. Лещатів Сокальського району Львівської обл., XVIII ст.)

Те, що родовід Ісуса Христа у вигляді Єссеєвого дерева подається на вратах саме через мотив дерева, не випадково. Адже дерево – один із найбільш глибоких і загадкових символів давніх вірувань українського

народу. З деревом пов’язується і зв’язок із предками. Адже в народній уяві дерево – посередник, за допомогою якого можна було б переходити з одного світу в інший (світ сучасний, світ предків, небесний світ) [285, с. 390]. Очевидно, з цим пов’язана традиція садити дерево на могилі предків, про що згадувалося вище, у посиланнях на дослідження М. Грушевського. Таким чином, в українській міфології дерево – це цілий релігійний культ.

Яскравими прикладами розуміння дерева, як посередника зв’язку між сучасним світом і світом предків, є не тільки зображення самих дерев чи їхніх елементів на могилах засобами пластичних мистецтв, а й імітація фактури дерева в намогильних хрестах, виготовлених із бетону чи каменю. Особливо поширеними стали такі хрести на цвинтарях Галичини на межі XIX і XX ст. [189, с. 39]. Можна, звичайно, проводити паралелі поміж Єссеєвим деревом і поширеним у різних народів орнаментальним мотивом дерева життя. Як вважають дослідники, в Україні цей мотив зустрічається у тканих та вишитих рушниках, у килимарстві тощо [60, Т. 1, с. 203]. Хоча сам мотив дерева, як такий, досить частий у народній орнаментиці, зокрема – у писанкарстві [132, с. 61]. Р. Захарчук-Чугай вважає, що зображення дерева – давній мотив, що колись мав культове значення, а згодом перетворився в чисто декоративний елемент і став найпопулярнішим візерунком вишивок [82, с. 99]. Зазначимо, що у біблійних сюжетах дерево життя практично не пов’язане із родоводом культу предків. Зате забороняється їсти плоди з дерева знання добра і зла [8, Бут. 2.17]. У Книзі Буття читаємо, що Бог заборонив прародителям Адамові та Єві їсти плоди з дерева, яке росте посередині раю [8, Бут. 3.2.].

За здійснений первородний гріх – куштування плоду із забороненого дерева – Бог виганяє Адама та Єву з раю. А на схід від едемського раю поставив Херувима і меча полум’яного, який обертається навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя [8, Бут. 3.24]. Таким чином, мотив дерева на царських (райських) вратах можна трактувати не тільки, як взаємозв’язок із предками, а й як закрите для доступу в едемі дерево життя. Зрештою,

пізнання родоводу предків можемо ототожнювати із пізнанням істин добра і зла, за які прародителів Адама та Єву вигнали з раю. У об'явленні Св. Івана Богослова дізнаємося, що ті з християн, які будуть вірні істинному христовому вченню, будуть винагороджені. Так, у своєму об'явленні Ісус Христос повідомляє Св. Івану Богослову, що ті, хто переможуть єретиків, отримають доступ до втраченого в раю дерева життя. «Хто має вухо, хай чує, що Дух промовляє Церквам: переможцеві дам їсти від дерева життя, яке в раю Божім» [8, Об. 2.7].

Отже, символ дерева життя у християнському мистецтві може означати і стимул для праведних християн отримати винагороду за праведне християнське життя і проповідування істинної Христової віри, як поучав Ісус Христос. Адже лише праведники житимуть у Новому Єрусалимі. З престолу Бога й Агнця буде витікати чиста, немов кришталь, ріка. По цей бік і по той бік ріки посеред його вулиці буде знаходитися дерево життя, що родить дванадцять разів, приносячи плоди кожного місяця [8, Об. 22.2].

Аналізуючи зображення Єсеєвого дерева на царських вратах можна дійти висновку, що у переважній більшості випадків саме зображення дерева є умовним. Часто власне дерево і не зображається, але розуміється за сюжетом. Отже, носить насамперед смисловий і образний зміст, а не зображається конкретно, наслідуючи реальні чи вигадані зразки дерев. Варто підкреслити, що мотив Єссеєвого дерева набув найбільшої популярності саме у декоративному різьбленні царських врат. Можливо це зумовлене тим, що саме у різьбленні царських врат – один з небагатьох випадків, коли дерево можна відтворити у його натуральному масштабі, чого не можна зробити у низці інших видів мистецтва, як, наприклад, у вишивці чи писанці. П. Маркович, досліджуючи зображення мотиву дерева у писанкарстві, зазначає, що «дерево, як таке, своїми розмірами для графічного зображення малопридатне і пройшло в орнаментиці сувору стилізацію» [132, с. 63]. Незважаючи на таку можливість зображати мотив дерева, близького до

натурального масштабу, сюжети із зображенням дерева, окрім Єссеєвого родоводу, в іконостасноиу різьбленні зустрічаються вкрай рідко.

Привертає до себе увагу той факт, що дослідники підкреслюють поєднання зображення дерева та вазона [253, с. 288]. Вище вже наводилася думка про те. що прототипом вазона є міфологічний образ дерева життя. Таким чином. і смислово, і композиційно ці два образи – тісно взаємопов'язані. Такий взаємозв'язок простежується, зокрема, в історії сакрального мистецтва у поєднанні сюжетів вазона і Єссеєвого дерева. Показовими у цьому є врата із с. Крехів з XVIII ст. [67, с. 129]. У нижній частині в обох стулках врат зображені коші з квітами, вище від яких виростає мотив дерева (без фігури Єссея з різьбленими зображеннями царів). Також поєднані мотиви вазона і Єссеєвого дерева у вратах із с. Бобли (поблизу Ковеля) [67, с. 173]. Вазон, як і у крехівських вратах, знаходиться в нижній частині врат, а вище – фігура лежачого Єссея, з тіла якого виростає галузка.

Окрім врат з Єсеєвим древом в період історизму та неостилів хоч і не часто, але зустрічаємо давній сюжет, поширений у XVII–XVIII ст, коли виноградна лоза виростає з пащі звіра або дракона. *Мотив дракона* був поширений у давньому східному, середньовічному західноєвропейському та українському мистецтві. Відомі зображення Грифонів з давнього Єгипту, Індії та Греції [364, с. 122–123]. Є рельєфні зображення двох драконів, з пащі яких виростає рослинна плетінка, на одному з тимпанів костелу німецького міста Гамерслебена з XII ст. [364, с. 131]. Також зображення птахів, драконів та їм подібних зустрічаємо у декоративному сакральному різьбленні по каменю Давньої Русі. Наприклад, у декорі наріжного каменя Борисоглібського Чернігівського собору бачимо зображення птаха, який дзьобає пальметку казкового пса Симаргла, з пащі якого виростає плетінковий рослинний мотив (XII ст.) [90, Т. 1, с. 240]. Рельєфне зображення дракона, з пащі якого виростає рослинний мотив, прикрашає й екстер'єр Успенського собору давнього Галича (друга половина XII ст.) [72, с. 114].

Як вважає В. Жишкович, «Мотиви «звіриного стилю», зберігаючи до певної міри відголоски давніх тотемних символів, у мистецьких творіннях східних слов'ян сягали своїм корінням щонайменше у скіфську епоху» [72, с. 110]. Науковець стверджує, що саме у староруському Києві виробився «своєрідний декоративний стиль, в якому на грунті власної епічної міфології, з яскраво вираженою солярно-вегетативною символікою, органічно поєдналися тваринні та рослинні мотиви з характерним ритмічним стрічковим плетивом» [72, с. 115].

Г. Павлуцький також вважає, що «звіриний стиль» походить зі скіфських часів. Науковець доводить, що під впливом власне українських земель у середні віки з'явився північноєвропейський звіриний орнамент [219, № 5, с. 20], зокрема, декор тимпана костела з німецького міста Гамерслебена. Як твердить Г. Павлуцький, «звіриний стиль» – це давні традиції, на зміну яким згодом приходить рослинна орнаментика. Однак «звіриний стиль» знову відроджується у XIII–XIV ст., а у XV ст. зникає. Як орнамент царських врат (мотив виноградної лози, який виростає з пащі дракона чи іншого звіра) відроджується у XVII–XVIII ст. Типовим у цьому плані є декор царських врат церкви Архистратига Михаїла з м. Яремче (Дора, Івано-Франківської обл., церква з XVII ст.).

Царські врата з Дори належать до кращих з барокового періоду другої половини XVII – початку XVIII ст. серед порізьблених мотивом пащі звіра, яка розташована у нижніх внутрішніх кутах біля центральної колонки кожної стулки врат. Різьблення, яке покриває поверхню врат, відрізняється соковитістю та багатством рельєфного різьблення, загальною статикою композиції. Виноградна лоза, виростаючи з пащі звіра, есованою лінією огортає шість живописних медальйонів із зображеннями Євангелістів та сцену Благовіщення. Кожен живописний медальйон знаходиться в обрамленні у вигляді овальної голівки квітки. Подібний принцип композиції збережений у царських вратах з Лемківщини [67, с. 85, 121] з кінця XVII ст. Композиція різьбленого декору врат належить до другого типу, оскільки

паща звіра виростає із середнього відрізка нижньої планки врат на кожній стулці. Різьба врат із Лемківщини більш площинна. Живописні медальйони розташовані також у овальному обрамленні в оточенні стебла рослини з листками волютоподібного завершення.

У бароковий період побутував ще третій тип композиції – рослинний мотив виростав з пащі звіра, розташованій у нижніх зовнішніх кутах кожної стулки царських врат. Такий третій тип композиції притаманний вратам зі Скиту Манявського (перед 1698 р.) [67, с. 83]. Для композиції різьбленого декору цих врат характерний значно дрібніший рисунок у порівнянні з вище проаналізованими. Тут спостерігається великий ажур, виноградна лоза есованою лінією оточує шість живописних медальйонів також овальної форми, кожен в обрамленні у формі голівки квітки. Характерною особливістю дорівських та манявських є широка і високо виступаюча за рельєфом центральна колонка кожних врат. У дорівських це гармонійно і найбільш вдало підтримано масивними різьбленими композиціями декору обох стулок врат.

У період наслідування історичних стилів рослинний мотив, який виростає з пащі звіра, зафіксований не так часто, як у барокові часи. Типово еклектичним є декор царських врат, порізьблений цим мотивом, з іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) із с. Опорець Сколівського району Львівської обл. Паща звіра розташована, як у манявських вратах, у середніх кутах нижньої частини кожної стулки врат – біля тонкої і ледь округлої подвійної планки, яка заміняє у вратах центральну колонку (рис. 5.16). Пластика різьблення, як і в випадку з мотивом Єссеєвого древа у цей же період, в опорецьких вратах надто низькорельєфна, а характер рельєфу композиції – надто подрібнений. Звивистий тонкий мотив стебла, листка та дрібних голівок квітів заповнює поверхні обох стулок врат. Виноградні грона зображені лише у верхній частині врат. Опорецькі врата належать до врат, (як тарнівські, дублянські та низка інших), у яких традиційні барокові сюжети були відроджені у еклектичній інтерпретації. Для більшості

еклектичних версій у відтворенні стародавніх сюжетів притаманний надто подрібнений мотив та дрібний ажур.

Висновки до розділу 5

1. Християнство, яке прийшло на зміну язичництву, застало на українських землях цілу ієрархію власних волхвів та мистецьких традицій різьблення. Релігійна культура галичан, як і українців загалом, ґрунтувалась на основі міфів та власних прадавніх мистецьких традицій. Тому іконографічний репертуар церковного різьблення, як і малярства, мав дуже важливе культурологічне, інформаційне і пізнавальне значення. У різьбленні, як і у малярстві, символ, знак є феноменом сакральної культури України. Відповідно, вони відігравали і важливу роль в історичній спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. Звідси велике онтологічне та аксіологічне значення деклративного різьблення, визначна роль його творців в українській художній культурі.

2. На основі проведеного дослідження вдалося підтвердити тезу про давні традиції різьблення по дереву в Галичині. Однак, великою проблемою залишається встановлення авторства у творах сакрального різьблення. На основі матеріалу, зібраного під час обстеження приватних колекцій та комплексних експедиційних досліджень вдалося з’ясувати авторство низки різьблених творів церковного інтер’єру, зокрема, М. Маційовського, В. Турчинюка, В. Чайки, Є. Дзиндри та ін. Ці та інші митці церковного різьблення здійснили суттєвий внесок в культуру українського народу.

3. Коло сюжетів у галицькому церковному різьбленні XIX – 30-х років XX ст. – широке. У першій половині XIX ст. відбулося послаблення українських національних впливів у тематиці сакрального різьблення. Це було пов’язане, насамперед, із закриттям деяких монастирів у кінці XVIII ст. – давніх центрів декоративного різьблення регіону. Однак у другій половині XIX – на початку XX ст. вплив традиційного українського народного

мистецтва на сакральне різьблення Галичини значно зріс у зв'язку з впливом низки факторів, про які вже йшлося (відкриття шкіл, де вивчали різьблення, зростання національної свідомості інтелігенції, священиків тощо). Це виявилося не тільки в тематиці сюжетів, а й у манері різьблення. Остання виконана під впливом українського стилю – більш декоративна та площинно-стилізована. Це яскраво контрастує з різьбленням, виконаним у версіях під впливом історичних стилів (зокрема, готики, ренесансу, бароко та ін.). Окрім того, у період XIX – першої половини XX ст. у декоративному сакральному різьбленні використовувалися мотиви, походження яких сягає у глибину віків. Ці мотиви відіграли важливу роль у формуванні образних систем духовного життя українського етносу.

4. Різьблення по дереву в Галичині має давні корені та традиції. Однозначно цей вид мистецтва упродовж віків був широко розповсюдженим у регіоні. Багато творів культового різьблення не збереглося до наших днів. Часто іконостаси та інші предмети церковного інтер'єру перевстановлювалися з одного інтер'єру в інший. Це суттєво ускладнює дослідження питання декоративного різьблення. Окрім того, багато творів церковного різьблення, проаналізованих у цій праці, ще чекають досліджень з питання встановлення імен їхніх творців.

5. Світоглядні засади творчості майстрів декоративного різьблення регіону базувалися на глибоких онтологічних, гносеологічних, аксіологічних, феноменологічних та інших вимірах художньої культури.

6. Деякі з орнаментальних мотивів, поширених у декоративній оздобі церковного інтер'єру на початку XX ст., (меандровий, ялинковий), були відомі на території України ще в період палеоліту понад XIV тис. до н. е., а мотив ромба – понад XX тисячоліть. З давніх часів беруть початки і елементи декору, які згодом стали християнськими символами (мотив пальмети зустрічаємо на українських землях V –IV ст. до н. е.). На кераміці культури Трипілля-Кукотень (понад IV тис. до н. е.) зустрічаємо такі знаки, як хрести, ромби, півкола, трикутники, волютоподібні завитки тощо. Хрестоподібні

кола, розети, інші солярні знаки слугували в давнину символами вогню, сонячного божества. У кінці XIX – на початку XX ст. солярні знаки у декорі низки іконостасів, кіотів, хрестів та інших предметів релігійного культу, виконаних в українському стилі, подаються у традиційній манері гуцульського або бойківського плоскорізьблення.

7. В часи Київської Русі у сакральному мистецтві зустрічаємо низку символічних зображень християнської релігії, як, наприклад, мотив риби. Згодом, у наступних століттях, символ риби в українському мистецтві не був таким поширеним. Як ідеограма Св. Духа, траплявся мотив голуба, який замінив мотив риби у цьому значенні. Однак цей символ не був таким популярним у декоративному різьбленні XVIII–XX ст., як найбільш поширені основні символи Пресвятої Євхаристії: чаша, виноград та хліб. Саме ці специфічні для східного обряду зображення, зокрема, на царських вратах, підкреслювали національні особливості церковного богослужіння, сприяли збереженню специфіки української релігійної культури.

8. У другій половині XIX – перщій третині XX ст. у рамках наслідування історичних стилів відродився поширений у різьбленні царських врат у XVII–XVIII ст. мотив Єссеєвого дерева – родоводу Ісуса Христа. Визначені паралелі поміж сюжетом Єссеєвого дерева і поширеними у народному мистецтві орнаментальними мотивами дерева життя, вазона та іншими. Таким чином, доведено традиційність сюжету дерева в українському церковному різьбленні, його важливе значення у культурному та духовному житті галичан.

У цей період відродилася і низка інших давніх мотивів, зокрема, тератологічний. Яскравим прикладом цього є царські врата з церкви Воздвиження Чесного Хреста (1842 р.) із с. Опорець Сколівського району Львівської обл., оздоблені різьбленим мотивом пащі звіра, з якої виростає рослинний мотив.

Отже, у період XIX – 30-х рр. XX ст. у декоративному церковному різьбленні використовувалися мотиви, походження яких сягає глибини віків.

Ці мотиви відіграли важливу роль у формуванні образних систем духовного життя українського етносу та сприяли розвитку сакральної культури галицьких українців.

ВИСНОВКИ

У дисертації проведено наукове дослідження, здійснено теоретичні узагальнення, у результаті чого розв’язана важлива для подальшого розвитку мистецтвознавства як наукової галузі, нова наукова проблема, яка полягає у кон-цептуальному вирішенні розвитку мистецтва різьблення Галичини як складової сакральної культури України у межах історичної періодизації, розробленої дисертантом. Автор виносить на захист особисто здобуті ним у ході дослідження наукові положення:

1. Стан наукової розробки теми свідчить, що дослідженню мистецтва різьблення Галичини XIX – першої третини XX ст. як феномену сакральної культури України не приділялося достатньої уваги. Окремі проблемні аспекти теми частково розглядалися у працях М. Грушевського, М. Драгана, І. Крип’якевича, М. Селівачова, М. Станкевича, С. Таранушенка, О. Тищенка, Р. Шмагала, В. та Д. Щербаківських та деяких інших авторів. Проте заявлена тема не стала предметом спеціального вивчення у контексті вітчизняної культурологічної думки. Таким чином, обрана нами проблематика в українській історіографії розроблена лише частково й репрезентована мистецтвознавчими роботами, що, переважно, мають фрагментарний характер. Комплексні ж узагальнюючі культурологічні праці з історії розвитку художнього різьблення в Галичині згаданого періоду відсутні.

Загальний висновок щодо аналізу історіографії питання дозволяє констатувати:

– у наявних роботах недостатньо використаний регіональний документальний матеріал;

– до наукового обігу не повною мірою введені як раніше доступні, так і нещодавно відкриті джерельні комплекси;

– панорамна картина історії розвитку мистецтва різьблення в Галичині, надана в узагальнених працях, не віддзеркалює повної дійсності достовірно, оскільки базується лише на послідовному розгляді декількох об’єктів (предметів) дослідження;

– праці фрагментарного характеру спираються на звужені сюжетні лінії.

Наведені тези актуалізують необхідність розробки та відображають пер-спективність подальшого вивчення заявленої теми.

2. В історичному плані мистецтво різьблення по дереву в Галичині сягає корінням у глибину тисячоліть. Ще у давньоруських часописах зафіксовано застосування дерева як матеріалу для виготовлення предметів дохристиянського сакрального культу – язичницьких ідолів. Праці істориків (М. Грушевський та ін.) також переконливо доводять традиційність обробки дерева на території України з прадавніх часів. У дисертації стверджується, що основою успішного розвитку художнього різьблення в Галичині XIX – першої третини XX ст.. були багатовікові традиції християнської сакральної культури.

У праці встановлено та розглянуто причини того, що у першій половині XIX ст. на розвиток різьблення Галичини зменшився вплив українського народного мистецтва (порівняно з попереднім XVIII ст..). Однією з головних причин цього було те, що наприкінці XVIII ст. на території Галичини внаслідок так званої «йосифінської касати» під тиском австрійського уряду почали масово закривати монастирі. У попередніх же століттях саме монастирі були головними осередками збереження традицій національної мистецької школи, духовних основ сакральної культури українців у Галичині. Іншим чинником зменшення впливу українського народного мистецтва стало запровадження на території австрійської держави стилю класицизм, який, на відміну від бароко, був чужим в українській культурі, оскільки у кожній імперській державі виражав абсолютистські інтереси та централізацію влади, у т. ч. іноземних поневолювачів українських земель.

У силу певних економічних, політичних та культурних змін у житті суспільства в Австрійській державі вплив українського народного мистецтва на церковне різьблення в Галичині знову почав зростати на межі XIX і XX ст. Однією з причин цього було відкриття низки шкіл різьби по дереву у різних регіонах Галичини (м. Риманів на Лемківщині, м. Коломия на Гуцульщині та Покутті, м. Яворів на Львівщині тощо) та діяльність організацій і підприємств, які у своїй роботі спиралися насамперед на народне мистецтво (фабрика І. Левинського у Львові та ін.).3. Стильові пошуки зламної епохи в історії України показані в роботі як прояв української самобутності у художній сфері. Зокрема, особливо помітною ця тенденція була на початку XX ст., коли творчі пошуки мистців призвели до появи українського стилю в художньому-різьбленні та мистецтві взагалі.

Важливе значення відігравало звернення галицьких майстрів мистецтва різьблення по дереву до механізму синтезу впливу різних видів художньої діяльності українського народу на церконе різьблення. Зокрема, про це свідчать використання творчої спадщини майстрів Середньовіччя та ренесансної художньої обробки металу (іконостас церкви Св. Миколи із с. Демня Миколаївського району Львівської області). Важливу роль у збереженні національних традицій відіграє також синтез мотивів вишивки та різьблення, що підкреслює зв'язок національної ідентичністі різьбленням із відтворенням історичних стилів, – як у оформленні іконостаса у церкві Покрови Пресвятої Богородиці (1868) с. Ялинкуватого Сколівського району Львівської обл. та низки інших.

Основою успішного розвитку художнього різьблення в Галичині були багатовікові традиції сакральної культури, корені яких сягають найдавніших витоків духовності нашої Батьківщини. У християнській парадигмі сакральної культури дослідження мистецтва різьблення XIX – першої третини XX ст. дало можливість визначити його роль та місце у храмовому дійстві богослужіння та формуванні національної етносвідомості українців регіону. Відеосфера сакральної культури, зокрема різьблення, відіграла

важливу релігійно-естетичну функцію у національно-культурній ідентифікації українців Галичини та посіла високий статус у національній культурі України та в архітектоніці її культурного простору. Особливо цей процес був важливим у аспекті формування та збереження національної ідентичності у різні і не завжди прості періоди в історії українського народу, коли його духовність спиралась на власний етнонаціональний сакрум.

4. Різьблені предмети богослужбового призначення показано як художньо-естетичний феномен інтер'єрів церков Галичини. Розроблено авторську типологію цих предметів. Встановлено, що різьблений декор займав чільне місце у художньому оздобленні предметів церковного призначення. Даним дослідженням заповнено прогалину у питанні комплексного дослідження різьбленого декору предметів церковного інтер'єру охопленого часового періоду, зокрема, їхньої типології. Закономірність формування образних систем різьбленого декору пов'язана з релігійним культом, еволюцією форм і способом культурної діяльності українського народу.

Якщо упродовж усього XIX ст. мистецтво різьблення розвивалося у руслі спочатку елементів класицизму, а згодом – еклектичного наслідування історичних стилів, то у розвитку художнього різьблення в Галичині на початку XX ст. уже виразно простежуються дві тенденції: а) наслідування історичних стилів; б) вплив орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. Одним із найкращих зразків другого напряму є іконостас церкви Святої Трійці з м. Дрогобича Львівської обл. (1905–1907).

Зростаючий вплив орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва на початку XX ст. спричинив до виникнення в сакральному мистецтві українського стилю, який відіграв важливу роль у відродженні традицій вітчизняної культури. У значній мірі основою цього напряму у ми-стецтві різьблення та художній культурі були:

1) взаємозв’язок із українською декоративною графікою початку ХХ ст., – зокрема, творчістю Г. Нарбута та інших мистців, що опирались на здобутки української народної графіки попередніх епох;

2) взаємозв’язок із гуцульським, бойківським народним різьбленням (різноманітні плоскорізьблені геометричні елементи тощо);

3) застосування мотивів, запозичених із давньоруського мистецтва (плетінка, давньоруські хрести-розети тощо). В окремих випадках спостерігаємо також інші характерні особливості цього напрямку: застосування яскравої барвистої гуцульської поліхромії, темно-брунатного кольору «під дуб», тощо.

Класичним зразком впливу орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва є іконостаси та сакральні предмети богослужбового вжитку, виконані відомим майстром В. Турчиняком (інтер’єр церкви Св. Іоанна Богослова с. Луг Надвірнянського району Івано-Франківської області, інші церкви Галичини).

5. Різьблення по дереву, а в деяких регіонах і по каменю, здавна прикрашало побут та використовувалося у культових потребах українців. На цій основі і базувався розвиток мистецтва різьблення, зокрема, наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., який у дисертації характеризується як період особливого піднесення у розвитку церковного різьблення галицького регіону. Низка шкіл різьби по дереву, відкритих у цей період, відігравала важливе значення у відродженні світоглядно-естетичних засад розвитку художніх ремесел, що посприяло підйому у культурному житті українців Галичини. Українські мистецькі школи різьблення показані у контексті світового культурного процесу. Виходячи з національної оригінальності, технічних та орнаментально-композиційних особливостей, трактуємо художнє різьблення в Галичині як оригінальне і самобутнє явище у світовій духовно-мистецькій культурі.

6. Унаслідок опрацювання приватних та церковних архівів та обстеження творів безпосередньо на об’єктах встановлено авторство низки

сакральних артефактів. Зокрема, це різьбярі Михайло Мацієвський, Василь Турчиняк, Євген Дзиндра та ін. Проаналізовано творчі долі та художній спадок цих та інших визначних митців, творців церковного різьблення в Галичині, досліджено їхній внесок в українську культуру, введено в науковий обіг нові імена майстрів. Згодом майстри творчо продовжували та застосовували у художньому процесі, з одного боку, традиції наслідування культурно-історичних стилів (М. Мацієвський та ін.), з іншого – орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва (В. Турчиняк та ін.).

Основним першоджерелом даної роботи стали матеріали, отримані автором під час проведення комплексних експедиційних досліджень, при обстеженні приватних та церковних збірок та колекцій, більша частина яких уведена в науковий обіг вперше. Зокрема, в обіг уведено низку творів церковного різьблення: іконостасів, кіотів, напрестольних кивотів та інших культових предметів церковного обладнання, зразків ескізів майстрів, віднайдених у приватних збірках та колекціях тощо.

7. Багато мотивів мистецтва різьблення має прадавню історію, закорінену в праукраїнській культурі. Доведено, що іконографічний репертуар художнього різьблення, як і малярства, відігравав в історії сакральної культури важливе релігійно-естетичне, інформаційне і пізнавальне значення. Деякі орнаментальні мотиви походять ще з палеоліту (ромб, ялинковий мотив та ін.). Також виведено ґенезу багатьох орнаментальних мотивів, які згодом стали християнськими (пальмета, хрест, риба, голуб тощо), наведено аналіз головних символів Пре-святої Євхаристії (мотив чаші, винограду та хліба). У зв’язку із цим у дисертації введено до наукового обігу та вперше проаналізовано іконографію царських врат, декорованих цими давніми сюжетами у другій пол. XIX – першій третині XX ст. Подібні сюжети церковного різьблення відіграли важливу роль в історико-культурних особливостях формування, еволюції, функціонування

сакрально-естетичного простору як Галичини, так і українських земель взагалі.

8. У теперішній час (кінець ХХ – початок ХХІ ст.. широко проводиться реставрація старих та відкриття новозбудованих церков. Результати даного дослідження можуть застосовуватися при сучасному оформленні інтер'єрів храмів та реставрації давніх храмів. У нововідкритих та нововідреставрованих церквах регіону варто не тільки приділяти увагу відповідності різьбленого декору тій чи іншій епосі, а й канонічній точності у зображенні християнської символіки. Встановлено, що сакральні мотиви сюжетів, естетична функція відеосфери церковного різьблення відіграють важливу роль у функціонуванні та пропагуванні української національної культури.

Відомо, що у XIX і до кінця 30-х років ХХ ст. у різних місцевостях на території Галичини існувала низка майстерень із виготовлення іконостасів та різних предметів богослужбового вжитку. Але у період панування тоталітарного режиму традиції виготовлення церковних предметів та існування спеціальних майстерень були перервані, було закрито, понищено та поруйновано багато храмів – розлагоджено механізм, який існував віками. Тому у нововідкритих та нововідреставрованих зараз церквах регіону варто приділяти увагу точності у зображенні сакральної символіки та художньому оздобленні предметів церковного інтер'єру. Саме орнаментальному різьбленню у відеосфері українського храму здавна було притаманне не лише декоративне, але й глибоко символічне значення, яке відігравало важливу роль у релігійно-духовній культурі народу.

Відтак, після повторного відкриття храму необхідно відтворити інтер'єр тієї епохи, у якій він був створений. Велика кількість серед таких нововідкритих давніших храмів у Галичині була збудована у XIX – першій третині ХХ ст. Але до початку ХХ ст. було втрачено сакральне значення деяких символів, особливо дохристиянського періоду (сонце, розета, місяць тощо) і вони використовувалися практично лише як декоративний елемент. У

другій половині ХХ ст., коли дослідження у царині художньої різьби були на маргінесі наукових пріоритетів, опрацювання значень символів сакрального мистецтв (як дохристиянського, так і християнського періодів) ще більше ускладнилося. У перспективах майбутніх культурологічних та мистецтвознавчих досліджень, серед інших проблем, є використання опрацьованих даних та проведення подальших розробок про сакральну символіку сюжетів різьбленого декору, адже це великий пласт історії та сьогодення української культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Ікона Богородиці в мандорлі з церкви Архангела Михаїла у Флоринці / В. Александрович // Церковний календар. 1997 рік. – Сянок : Видання Перемисько-Новосанчівської Єпархії. – 1997. – С. 86–95.
2. Антонович Д. Українське мистецтво / Д. Антонович // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 1. – С. 44–47.
3. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1992. – 270 с.
4. Афанасьев Ю. Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности: монография / Ю. Л. Афанасьев. – Львов : Свит, 1990. – 157 с.
5. Безклубенко С. Д. Мистецтво : терміни та поняття : енцикл. вид. : у 2 т. / Сергій Данилович Безклубенко. – Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. – Т. 1 : А–Л. – 239 с.; 2010. – Т. 2 : М–Я. – 2010. – 255 с. : кольор. іл.
6. Безклубенко С. Д. Теорія культури : учб. посіб. / Сергій Данилович Безклубенко / КНУКіМ. – Київ, 2002. – 323 с.
7. Бервецький З. Церква Св. Даниїла Стовпника в с. Макуневі (Мостищина) / З. Бервецький // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам’яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження. – 1998. – С. 99–102.
8. Біблія або книги Святого письма Старого і Нового заповіту.
9. Більченко Є. В. Діалого-культурологічний проект освіти у дискурсі нового модеону: інший і третій / Є. В. Більченко // Культура і сучасність. – 2013. – № 1. – С. 28–33.

10. Більченко Є. В. Дуалізм міфологічного мислення як прообраз діалогічного світогляду / Є. В. Більченко. // Культура і сучасність. – 2011. – № 1. – С. 98–103.
11. Більченко Є. В. Проблема культурних універсалій заходу і сходу: компаративістський дискус / Є. В. Більченко. // Культура і сучасність. – 2009. – № 2 . – С. 57–62.
12. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи. 2005. – 184 с.
13. Біскупскі Р. Візантійські першовзірці зображення Розп'яття в українському іконостасному малярстві XV і на початку XVI ст. / Р. Біскупскі // Церковний календар, 1998. – Сянок : Видання. Перемисько-Новосанчівської Єпархії. – 1998. – С. 195–207.
14. Бітаєв В. А. Естетичне виховання і гуманізація особи / В. А. Бітаєв. – Київ : ДАКККіМ, 2003. – 232 с.
15. Боднар О. Я. Динамічна симетрія у природі та архітектурі // О. Я. Боднар // Шлях до гармонії: Мистецтво + мактематика. Тематичний збірник. – Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2008. – С. 234–256.
16. Бойківщина : [монографія] / Гошко Ю. Г., Жолтовський П. М., Чугай Р. В. та ін. – Київ : Наукова думка. 1983. – 303 с.
17. Болюк О. Профілювання та різьблення у художній системі оздоблення дерев'яної сакральної архітектури Українських Карпат XVII – початку XX ст.: дис. … канд. мист:. 17.00.06 / Болюк Олег Миколайович. – Львів, 2000. – 168 с.
18. Брайчевський М. Ю. Походження Русі / М. Ю. Брайчевський. – Київ : Наукова думка. – 1968. – 223 с.
19. Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі. / М. Ю. Брайчевський – Київ : Наукова думка. – 1988. – 259 с.
20. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в Західних областях України / А. Ф. Будзан. – Київ : Видавництво АН УРСР, 1960. – 107 с., 104 іл.

21. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. 1941 – 1967 / Б. С. Бутник-Сіверський. – Київ : Наукова думка, 1970. – 213 с., іл.

22. Бюнкер Й. Р. Надстільні хрести / Й. Р. Бюнкер ; [пер. із німецької М. Дутка, Р. Дутка] // Мистецтвознавство’02. – Львів, 2003. – С. 205–208.

23. Вархол Н. Народна уява про дерево / Н. Вархол // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі. Відділ української культури у Пряшеві, 1992. – Число 18. – С. 228–244.

24. Введение христианства на Руси : [монографія] / Сухов А. Д., Кузьмин А. Г., Новосельцев А. П. та ін. – Москва : Мысль, 1987. – 302 с.

25. Волков С. М. Інстутиалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. М. Волков. – Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. – 248 с.

26. Вуйцик В. С. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / В. С. Вуйцик – Львів : Каменяр, 1991. – 175 с.

27. Гелітович М. Царські врата українських іконостасів XVI ст. / М. Гелітович. // Народознавчі зошити. – 1999. – № 6. – С. 850–858.

28. Герус Л. Художні особливості української народної іграшки з дерева / Л. Герус // Народознавчі зошити. – 1995. – № 4. – С. 215–220. – № 5. – С. 294–300.

29. Герчанівська П. Е. Варіантність й інваріантність міфологічної свідомості / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2013. – № 1. – С. 33–39.

30. Герчанівська П. Е. Генезис української народної християнської архітектури / П. Е. Герчанівська // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2013. – № 2. – С. 38–41.

31. Герчанівська П. Е. Знаково-символічна природа народної християнської культури / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2010. – № 2. – С. 91–96.

32. Герчанівська П. Е. Інваріантність і відкритість української народної релігійної культури / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2010. – № 1. – С. 92–96.

33. Герчанівська П. Е. Колір в українській народній культурі / П. Е. Герчанівська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. XXX. – С. 74–80.

34. Герчанівська П. Е. Креативність у динаміці культурних форм / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2011. – № 1. – С. 113–117.

35. Герчанівська П. Е. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності / П. Е. Герчанівська // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2013. – № 3. – С. 58–62.

36. Герчанівська П. Е. Філософія релігійної толерантності та українські реалії / П. Е. Герчанівська. // Вісник державної академії керівних кудрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2010. – № 4. – С. 45–49.

37. Герчанівська П. Е. Філософія соборності в українському народному православ'ї / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2010. – № 1. – С. 57–61.

38. Гнатюк М. Художнє дерево в інтер'єрі народного житла / М. Гнатюк. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 145 с.

39. Гнатюк М. Художні вироби з дерева в інтер'єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX – першої половини XX ст. (Історія. Типологія. Художні особливості) : автореф. дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.06 / М. В. Гнатюк. – Львів, 2000. – 18 с.

40. Гоберман Д. Н. Памятники деревянного зодчества Закарпатья / Д. Н. Гоберман. – Ленинград : Аврора, 1970. – 77 с.

41. Головацький І. Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі. / І. Головацький // Жовтень. – 1976. – № 6. – С. 49–96.

42. Гординський С. Українські церкви в Польщі / С. Гординський. – Рим : Видання «Богословії».– 1969. – Ч. 39. – 36 с., іл.

43. Гошко Ю. Народное зочество в украинских Карпатах / Ю. Гошко // Карпатский сборник. – Москва : Наука, 1972. – С. 39–45.

44. Гошко Ю. Населення українських Карпат XV–XVIII ст. / Ю. Гошко . – Київ : Наукова думка, 1976. – 204 с.

45. Гошко Ю. Попередні зауваження до проспекту монографій «Лемківщина». «Лемки» / Ю. Гошко // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі. Відділ української культури у Пряшеві. –1994. – Число 19. – С. 533–534.

46. Гошко Ю. Промисли й торгівля в українських Карпатах XV–XIX ст. / Ю. Гошко. – Київ : Наукова думка, 1991. – 254 с.

47. Гошко Ю. Сім’я в Карпатах та Прикарпатті в XVI–XIX ст. / Ю. Гошко // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі. Відділ української культури у Пряшеві. – 1994. – Число 19.– С. 234–241.

48. Грабар А. Перші кроки християнської іконографії / А. Грабар // Мистецтвознавство’02. – Львів – 2003. – С. 187–200.

49. Грабовецький В. Історія Коломиї / В. Грабовецький. – Коломия : Вік, 1996. – 172 с., іл.

50. Грашин А. А. Краткий курс стилевой эволюции мебели : учеб. пособие / А. Грашин. – М. : Архітектура – С, 2007. – 416с.

51. Гречко І. Трійця / І. Гречко // Сакральне мистецтво Бойківщини. Перші читання. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 190–194.

52. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України. Репринтне відтворення видання 1913 року. / М. Грушевський. – Київ, 1990. – 524с., іл.

53. Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т. / Михайло Грушевський. – Київ: Наукова думка, 1991 – 2010.

54. Гулевич М. Мотиви народної дерев'яної різьби в іконостасі церкви Св. Трійці міста Дрогобича / М. Гулевич // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – Київ : Родовід, 1996. – С. 110–114.

55. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України / І. Гургула. – Київ: Мистецтво, 1966. – 75 с., іл.

56. Гуцульщина : [монографія] /Арсенич П. І., Базак М. І , Болтарович З. І. та ін. – Київ : Наукова думка, 1987. – 470 с.

57. Данилова Л. І. Камень, глина и фантазия / Л. Данилова. – Москва : Просвещение, 1991. – 236 с., іл.

58. Данилюк А. Збережений світ Лемківщини / А. Данилюк // Будуємо інакше. – 1998. – № 3. – С. 16–19.

59. Данилюк А. Скарби Бойківщини / А. Данилюк // Будуємо інакше. – 1998. – № 1. – С. 16–17.

60. Декоративно-ужиткове мистецтво : Словник : у 2 т. / [Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І. та ін.]. – Львів : Афіша, 2000. – Т. 1. –263 с.; Т. 2. – 399 с.

61. Дем'ян Г. Таланти Бойківщини / Г. Дем'ян. – Львів : Каменяр, 1991. – 325 с.

62. Дерев'яна архітектура українських Карпат / [ред. І. Гвозда]. – Нью-Йорк : Фундація досліджень Лемківщини, 1978. – 464 с., іл.

63. Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР. : Довідник / М. Долінська. – Київ : Мистецтво, 1966. – 156 с., іл.

64. Дорош А. Вплив змін політичного становища в Україні у XIV–XX ст. на розвиток храмового будівництва / А. Дорош // Сакральне

мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам’яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження. – 1998. – С. 56–61.

65. Дорош А. Народная каменная скульптура XIX – начала XX в. мастеров села Демни (Дымовки) / Андрей Дорош // Памятники культури. Новые открытия. Ежегодник 1983. – Ленинград : Наука, 1985. – С. 459–467.

66. Дорошенко Д. Нарис історії України : в 2 т. / Д. Дорошенко – Київ : Глобус, 1991. – Т. 1. – 228 с. ; Т. 2. – 349с.

67. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – Київ : Наукова думка, 1970. – 202с.

68. Драган М. Українські деревляні церкви : в 2 т. / М. Драган. – Львів : Збірки Національнаго музею у Львові, 1937. – Т. 1. – 159 с. ; Т. 2. – 135 с., іл.

69. Дундяк І. Іконографія Сюжету «Коронування Богородиці» в розписах і процесійних іконах дерев’яних церков Дрогобиччини / І. Дундяк // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання : матеріали виступів, 23 червня 1998 р. – Дрогобич, 1998. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 103–106.

70. Дундяк І. Процесійні ікони Західної України XVII – XIX століть. (Походження, іконографічні та художні особливості): дис. … канд. мист: 17.00.06 / І. Дундяк. – Львів, 2003. – 174 с.

71. Енциклопедія українознавства : слов. частина : в 11 т. / [гол. ред. Кубійович В.] – Перевид. в Україні. – Львів, 1993–2003.

72. Жишкович В. Пластика Русі-України: X – перша половина XIV століть / В. Жишкович. – Львів : Інститут народознавства, 1999. – 239 с., іл.

73. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVII ст. / П. Жолтовський. – Київ : Наукова думка, 1983. – 178 с., іл.

74. Жукова Н. А. Поняттєве забезпечення теорії елітарності / Н. А. Жукова // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2010. – № 1. – С. 48-52.

75. Жукова Н. А. Фрейми «відкритого твору» в контексті проблеми «елітарного» (частина друга). / Н. А. Жукова // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2012. – № 2. – 48–52.

76. Жукова Н. А. Фрейми «відкритого твору» в контексті проблеми «елітарного» (частина перша) / Н. А. Жукова // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2012. – № 1. – 50-54.

77. Забашта Р. Антропоморфна стела з околиць с. Кнісель на Жидачівщині. (До питання походження) / Ростислав Забашта // Сакральне мистецтво Бойківщини. – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 36–51.

78. Забашта Р. Ще раз про стелу з села Вовківці Тернопільської області / Р. Забашта // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам’яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1997 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 32–34.

79. Запаско Я. П. Львівські стародруки / Я. Запаско, О. Мацюк. – Львів : Каменяр, 1983. – 175 с., іл.

80. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. / Я. Запаско. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1971. – 301 с., іл.

81. Захарчук-Чугай Р. В. Творчий шлях ученого / Р. Захарчук-Чугай // Народознавчі зошити. – 1998. – № 1. – С. 27–28.

82. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Р. Захарчук-Чугай. – Київ : Наукова думка, 1988. – 190 с., іл.

83. Золотарчук Н. І. Процесійні хрести та патериці Західної України XVII–XXI століть (традиції, новаторство, художні особливості) : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.06 / Золотарчук Наталія Ігорівна. – Івано-Франківськ, 2014. – 160 с

84. Золотий З., о. Хроніка церкви Св. Йоанна Богослова. – Рукопис. Нумерація сторінок та датування відсутні. – Архів церкви Різдва Пресвятої Богородиці у смт Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.

85. Зосім О. Л. Богослужбова музика в сучасному музичному просторі України: літургічний аспект / О. Л. Зосім // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2011. – № 26. – С. 297–304.

86. Іванусів О. В. Церква в руїні / Олег Володимир Іванусів. – Видання Св. Софії, 1987. – 350 с., іл.

87. Ісаєвич Я. Заселення Сяніцької землі в 1340–1650 роках / Я. Ісаєвич // Український історичний журнал. – 1966. – № 2. – С. 148–152. – Рец. на кн.: Osadnictwo ziemi sanockiej w latach 1340 1650 / A. Fastnacht. – Wrosław, 1962. – 105 s.

88. Історія Львова в документах та матеріалах / [упор.: У. М. Єдлінська, Я.Д. Ісаєвич, О.А. Купчинський та ін.] – Київ : Наукова думка, 1986. – 417 с.

89. Історія української культури / [за заг. редакцією І. Крип’якевича]. – Київ : Либідь, 1994. – 656 с.

90. Історія українського мистецтва : в 6 т. / [гол. ред. М. П. Бажан]. – Київ : УРЕ. – 1966–1970.

91. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. / Т. Кара-Васильєва. – Львів : Свічадо, 1996. – 236 с, іл.

92. Кармазин-Каковський В. Мистецтво бойківської церкви / В. Кармазин-Каковський. – Нью-Йорк; Філядельфія, 1987. – 223 с, іл.

93. Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви / В. Кармазин-Каковський. – Рим : Видавництво Українського Католицького університету ім. Св. Климента Папи, 1975. – 308 с., іл.

94. Катрій Ю., о. Божественна літургія – джерело святості / Ю. Катрій. – Торонто; Нью-Йорк; Львів : Місіонер, 2001. – 136 с.

95. Катрій Ю., о. Пізнай свій обряд! / Ю. Катрій. – Ню-Йорк, Рим : Видавництво оо. Василіян, 1982. – 493 с.

96. Кес Д. Стили мебели / Д. Кес. – Будапешт : Издательство АН Венгрии, 1979. – 269 с.

97. Климчук Г. Йов Кондзелевич. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста / Галина. Климчук // Бюлетень львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України.– Львів, 2000. – № 1 (1). С. 19–21

98. Клімашевський А. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні / А. Клімашевський // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 655–660.

99. Клімашевський А. Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділя та Покуття XVIII – поч. XX ст. (Проблема ансамблевості): дис. … канд. мист. : спец. 17.00.06 / А. В. Клімашевський. – Львів, 2001. – 168 с.

100. Кобилюх В. Астральні знаки Праукраїни. 1) Знак Вічності / В. Кобилюх // Ґражда. – 2002. – № 6. – С. 1–30.

101. Кобилюх В. Астральні знаки Праукраїни: Тризуб / В. Кобилюх // Ґражда. – 2003. – № 7.– С. 1–32

102. Кобилюх В. Українські козацькі назви у санскриті / В. Кобилюх. – Львів. – Київ. – Донецьк : ІПШ «Наука і освіта», 2003. – 244 с.

103. Ковач Ф. Естафета предків і національна безтактність / Ф. Ковач // Пам'ятки України. – 1992. – № 1. – С. 4 – 12, С. 114–116.

104. Ковачовичова-Пушкарьова Б. Пушкар І. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині / Б. Ковачовичова-Пушкарьова,

І. Пушкар // Науковий збірник музею української культури в Свиднику.– Пряшів, 1971. – Число 5. – 519 с., іл.

105. Кодлубай І. Прадавня Україна / І. Кодлубай, О. Нога. – Львів : Українські технології. – 2001. – 527 с.

106. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини. – Київ : Мистецтво. – 1991. – 188с.

107. Кошетар У. П. Українська греко-католицька церква в суспільно-політичному житті Галичини (1900-1939): [начальний посібник] / У. Кошетар. – Київ : МАУП, 2005. – 126 с.

108. Кравченко Я. Нове життя «перлини бойківської архітектури» / Я. Кравченко // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич: Відродження. – 1998. – С. 118–124.

109. Красовський І. Камінь і дерево в народних промислах лемків / І. Красовський // Народна творчість та етнографія. – 1987. – № 5. – С. 21–28.

110. Красовський І. Михайло Орисик – визначний лемківський різьбяр першої половини ХХ ст. / І. Красовський . – Львів : Край, 1995. – 91 с., іл.

111. Красовський І. Народне різьбярство лемків / І. Красовський // Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 99–104.

112. Красовський І. Прізвища галицьких лемків / І. Красовський.– Львів : Край, 1993. – 193 с.

113. Красовський І. Різьбяр Михайло Орисик. / І. Красовський // Народна творчість та етнографія. – 1985. – №4. – С. 82–83.

114. Крвавич Д. П. Орнаментальне оформлення саркофага Ярослава Мудрого / Д. П. Крвавич // Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. – Львів, 1990. – С. 17–23.

115. Креховецький Я. Богослов’я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2000. – 151 с.

116. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці / Михайло Криволапов. – Київ : КИТ, 2006. – 795 с.

117. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці. Теорія, історія, практика : автореф. дис. … д-ра мистецтвозн. : спец.: 26.00.01 / М. О. Криволапов. – Київ, 2012. – 34 с.

118. Крип’якевич І. Історія України / І. Крип’якевич. – Львів : Світ, 1990. – 519 с.

119. Культура і побут населення України /[редкол.: В. І. Наулко, В. Ф. Артюх , В. Ф. Горленко та ін.]. – Київ : Либідь, 1991. – 232 с., іл.

120. Лемкин И. История Лемковины / И. Лемкин. – Юнкерс Н. Й. : Издание Лемко-Союза в США и Канаде, 1969. – 384 с., ил.

121. Лемківщина: Земля. Люди. Історія. Культура : в 2 т. / [редактор Б. Струмінський]. Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто: Видано коштом і заходами Організації Оборони Лемківщини в ЗСА. Перший відділ у Нью-Йорку, 1988. – Т. 1. – 568 с. ; Т. 2. – 495 с.

122. Лемківщина : у 2 т. / [від. ред. С. Павлюк]. – Львів : Інститут народознавства НАН України. Т. 1 : Матеріальна культура. – 1999. – 360 с. Т. 2 : Духовна культура. – 2002. – 420 с.

123. Летнянчин Л. Трактування сюжету Древо Ієсея в стінописі церкви св. Юра в Дрогобичі” / Л. Летнянчин // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях: Перші читання : матеріали виступів, 23 червня 1998 р. – Дрогобич, 1998. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 96–102.

124. Липка Р. Ансамбль вулиці Вірменської / Р. Липка. – Львів : Каменяр, 1983. – 110 с., іл.

125. Личковах В. А. Слов'янський SACRUM – скарбниця Європи / В. А. Личковах. – Київ : Місточок, 2010. – 167 с.

126. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – Київ : ПАРАПАН, 2011. – 196 с.

127. Логвин Г. Н. По Україні / Г. Логвин. – Київ : Мистецтво, 1968. – 462 с., іл.

128. Лопаткевіч Т. Мала сакральна архітектура на Лемківщині / Т. Лопаткевіч, М. Лопаткевіч: [авториз. пер. з польськ. З. Вербової]. – Нью-Йорк : Фундація дослідження Лемківщини, 1993. – 490 с., іл.

129. Любачівський М. І. Літургика / М. І. Любачівський. – Рим, 1990. – 192 с.

130. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI–XVII століть / В. Любченко. – Київ : Наукова думка, 1981. – 214 с., іл.

131. Маркович М. До історії найдавніших світильників / М. Маркович // Мистецтвознавство’02. – Львів, 2003. – С. 141–150.

132. Маркович П. Українські писанки Східної Словаччини / П. Маркович // Науковий збірник музею української культури в Свиднику.– Пряшів, 1972. Число 6, частина 2. – 137, с., іл.

133. Мартинюк Т. В. З історії українського мистецтва / Т. В. Мартинюк. – Мелітополь : Аквілон, 2000. – 179 с.

134. Мартинюк Т. В. З історії формування філософії українського національного відродження [навч. посібник для студентів педагогічних вузів] / Т. В. Мартинюк / – Запоріжжя, 2001. – 135 с.

135. Медведев А. В. Сакральное как феномен культуры : Личностное бытие сакрального : дис. … д-ра филос. наук : 09.00.13 : «Философская антропология и философия культуры» / А. В. Медведев. – Екатеринбург, 2000 [Електронний ресурс]. – 250 с. – Режим доступу: http://www.dissercat.com/content/sakralnoe-kak-fenomen-kultury-lichnostnoe-bytie-sakralnogo#ixzz3QJSkrI1V.

136. Мигаль С. П. Атрибуція меблів: [навч. посіб.] / С. Мигаль, Я. Бугаєнко, В. Любченко. – Львів : НМК ВО, 1991. – 32 с.

137. Мигаль С. Проектування меблів : [навч. посіб.] / С. Мигаль. – Львів, 1999. – 214 с.

138. Митці України / [упор.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза]. – Київ : Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. – 846 с.

139. Мишковський Т. Південно-західна етнографічна границя Галицької Русі / Т. Мишковський // Лемківський календар 2000. – Львів, 1999. – С. 123–130.

140. Миляева Л. Росписи Потелыча : памятник украинской монументальной живописи XVII века / Л. Міляєва. – Москва : Искусство, 1971. – 215 с., ил.

141. Могитич І. Храм Св. Пантелеймона // Будуємо інакше / І. Могитич. – 1998. – № 3. – С. 22–23.

142. Моздир М. Демня – визначний осередок народної кам'яної скульптури / М. Моздир // Народознавчі зошити.– 1998. – № 1. – С. 50–53.

143. Моздир М. Експедиція на Закарпвття 1995 року / М. Моздир // Народознавчі зошити. – 1998. – № 1. – С. 38–39.

144. Моздир М. З нагоди 60-річчя першої ретроспективної виставки українського народного мистецтва у Львові / М. Моздир // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 697–700.

145. Моздир М. Намогильна плита / М. Моздир // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич: Відродження. – 1998. – С. 173–176.

146. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура / М. Моздир. – Київ : Наукова думка, 1980. – 187с., іл.

147. Моздир М. Українська народна меморіальна пластика / М. Моздир. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2009. – 270 с., іл..

148. Моздир М. Українська народна меморіальна скульптура / М. Моздир. – Київ : Наукова думка, 1996. – 128 с., іл.

149. Моздир М. «Фігури», придорожні та присадибні хрести в Україні / М. Моздир // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів. – Львів, 1997. – С. 21–30.

150. Моздир М. Хрести різьбяра В. Турченяка в церкві Св. Юрія в селі Дуліби біля Стрия / М. Моздир // Народознавчі зошити. – Львів, 2003. – № 1 – 2. – С. 263–266.

151. Мозолевський Б. Оракул скіфського кургану / Б. Мозолевський // Пульсар. – 1999. – № 3. – С. 14–18.

152. Мороз М. Українська ікона. Вступ до антології християнського мистецтва XI–XVI століть / М. Мороз // Пам’ятки України. – 1990. – № 3. – С. 48–53.

153. Мушинка М. Володимир Січинський і Пряшівщина / М. Мушинка // Дукля. – 1994. – № 3. – С. 35–48.

154. Наулко В., Старков В. Чиї ж були Карпати? / В. Наулко, В. Старков // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 2. – С. 81–82.

155. Ничкало С. А. Мистецтвознавство : Короткий тлумачний словник / С. А. Ничкало. – К. : Либідь, 1999. – 207 с.

156. Німенко А. Українська скульптура другої половини XIX – початку XX ст. / А. Німенко. – Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. – 125 с., іл.

157. Новий тлумачний словник української мови : в 4 т. / [уклад.: Василь Яременко, Оксана Сліпушко] – Київ : Аконіт, 2000.

158. Новицький О. До питання про походження дерев’яної архітектури / О. Новицький // Ювілейний збірник на пошану академіка Д. І. Багалія. в 3 т. – Київ : З друкарні Київської Академії Наук, 1927. – Т. 1. – С. 152 – 160.

159. Нога О. Іван Левинський. Художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – 76 с.

160. Нога О. Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова (1860–1998) : Матеріали до довідника / О. Нога, Р. Яців – Львів : Українські технології, 1998. – 128 с.

161. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть / О. Нога. – Львів : Українські технології, 1999. – 160 с.

162. Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX – поч. XX ст. / О. Нога // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 74–83.

163. Овсійчук В. Барокове диво / В. Овсійчук // Пам'ятки України. – 1990. – № 3. – С. 54–56.

164. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – Київ : Дніпро, 2001. – 444 с.

165. Овсійчук В. Колір в українському малярстві / В. Овсійчук // Народознавчі зошити. – 1995. – № 2. – С. 80–85.

166. Овсійчук В. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок / В. Овсійчук. – К. : Наукова думка, 1991. – 398 с., іл.

167. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. / В. Овсійчук. – Київ : Наукова думка, 1985. – 182 с., іл.

168. Обідняк М. Архітектоніка сакральної ідеї українського храму / М. Обідняк // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 735–741.

169. Одрехивский Р. В. Декоративная резьба украинских иконостасов конца XIX – начала XX вв. / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-

Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург : С-ПбГУКИ, 2014. – №1. – С. 159–162.

170. Одрехивский Р. В. Основные тенденции сакральной резьбы по дереву в Галиции в конце 19 – начале 20 веков. / Р. В. Одрехивский // Международная заочная научно-практическая конференция «Наука и образование в XXI веке». –Тамбов, 30 сентября 2013 г. – Часть 12. – С. 91–92.

171. Одрехивский Р. В. Особенности декоративной резьбы по дереву в украинских церквах конца XIX – начала XX веков / Р. В. Одрехивский // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2013. – Вып. 4, № 7 (14). – С. 107–108.

172. Одрехивский Р. В. Символика сюжетов резного декора в церквах Западной Украины / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербургб : С-ПбГУКИ, 2014. – № 2. – С. 118–121.

173. Одрехивский Р. В. Традиционное народное искусство в декоративной резьбе украинских иконостасов / Р. В. Одрехивский // Альманах современной науки и образования – Тамбов : Грамота, 2013. – № 7 (74). – С. 115–117.

174. Одрехівський Р. Брусно – осередок каменярства (До питання дослідження каменярства Розточчя) / Р. Одрехівський // Мистецтвознавство’2000. – Львів : 2001. – С. 53–64.

175. Одрехівський Р. В. Василь Чайка з Головська – визначний майстер сакрального мистецтва в Галичині / Р. В. Одрехівський // Дизайн-освіта 2005: тенденції розвитку та інтеграція в європейський освітній простір : зб. матеріалів наук. конф. 20–22 квітня 2005 р. – Харків : ХДАДМ, 2005. – С. 81–83.

176. Одрехівський Р. Генезис орнаментальних мотивів сакральної різьби по дереву в Галичині у XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський

// Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2003. – Вип. 14. – С. 159–174.

177. Одрехівський Р. Гуцульська плоскорізьба в інтер'єрах церков у Галичині / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. – № 3. – С. 60–64.

178. Одрехівський Р. В. Давні християнські символічні елементи у декоративній різьбі інтер'єрів церков в Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2010. – № 4. – С. 130–132.

179. Одрехівський Р. В. Декоративна різьба кіотів в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 5. – С. 72–75.

180. Одрехівський Р. Еклектика в іконостасній різьбі Галичини XIX – початку XX століть / Р. Одрехівський // Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка.– Львів, 2004. – Т. CCXLVIII – С. 105–139.

181. Одрехівський Р. Запрестольні крісла в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 4. – С. 17–21.

182. Одрехівський Р. В. Зображення винограду у декоративній різьбі царських врат з Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 7. – С. 17–22.

183. Одрехівський Р. В. Зображення символів Пресвятої Євхаристії у різьбленому декорі царських врат в іконостасах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 2. – С. 181–186.

184. Одрехівський Р. В. Іконостаси в Галичині у XIX – першій половині XX століть: історія та художні особливості /

Р В. Одрехівський. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури – Київ, 2014. – № 2. – С. 282–290.

185. Одрехівський Р. Іконостасна різьба в церквах українських сіл Пряшівщини / Р. Одрехівський //Сільський господар. – 1997. – № 2–3. – С. 24–25.

186. Одрехівський Р. В. Історизм та неостилі у сакральній різьбі у Галичині / Р. В. Одрехівський // Питання культурології. Зб. наук. пр. Вип. 20. – Київ, Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. – С. 263–267.

187. Одрехівський Р. Історичні та економічні умови розвитку сакральної різьби у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – Серія: «Мистецтвознавство». – Київ, 2004. – Вип. 11. – С. 87–91.

188. Одрехівський Р. Меморіальна кам’яна пластика Сокальщини кінця XIX–початку XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – Львів, 1999. – № 2. – С. 252–255.

189. Одрехівський Р. Меморіальна різьба по каменю в Галичині кінця XIX–початку XX ст. / Р. Одрехівський //Будуємо інакше. – Львів, 2000. – № 5. – С. 38–41.

190. Одрехівський Р. Мотив винограду у декоративній різьбі в інтер’єрах церков у Галичині / Р. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». – К., 2005. – Випуск 13. – С. 85–90.

191. Одрехівський Р. Мотив чаші в сакральній різьбі (На матеріалах мистецтва в Галичині XVIII–XX ст.) / Р. Одрехівський // Вісник Львівської Національної академії мистецтв.– Львів, 2005. – Випуск 16. – С. 77–82.

192. Одрехівський Р. Напрестольні кивоти у церквах Галичини XIX – першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зощити. – Львів, 2003. – № 5–6. – С. 784–788.

193. Одрехівський Р. Нове про творчість різьбяра Михайла Мацієвського (до питання встановлення авторства творів сакральної різьби по дереву у Північній Лемківщині) / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – Львів, 2000. – № 5. –С. 940–943.

194. Одрехівський Р. В. Орнаментально – композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні запрестольних крісел та лав у інтер'єрах церков у Галичині. / Р. В. Одрехівський // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. – Полтава: Полтавський літератор – 2012. С. 50–56.

195. Одрехівський Р. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні по дереву в інтер'єрах церков у Галичині початку XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв.– Львів, 2012. – Випуск 23. – С. 107–114.

196. Одрехівський Р. Особливості творчої манери майстра художньої обробки дерева Василя Турчинюка / Р. Одрехівський // Сільський господар. – 1999. – № 12. – С. 26.

197. Одрехівський Р. В. Престоли в інтер'єрах церков у Галичині в XIX–першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 8. – С. 77–81.

198. Одрехівський Р. Різьба по дереву в художньому оформленні церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Опірець Сколівського району Львівської області / Р. Одрехівський // Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана. – Дрогобич, 1999. – С. 87–92.

199. Одрехівський Р. Різьблені аналої в інтер'єрах церков у Галичині у XIX–першій половині XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 1. – С. 16–21.

200. Одрехівський Р. Різьблені дерев'яні хрести богослужбового призначення XIX–першої половини XIX століття з Галичини / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 4. – С. 108–112.

201. Одрехівський Р. Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини: XIX – перша половина XX століття. / Р. В. Одрехівський. Культура і сучасність. Альманах. – Київ, 2014. – № 1. – С. 130 – 135.

202. Одрехівський Р. Різьблені процесійні хрести у церквах Галичини XIX–першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Ант. – Київ, 2005. – № 13–15. – С. 39–43.

203. Одрехівський Р. Різьблені церковні лави в інтер'єрах храмів у Галичині XIX–початку XX століть / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 9. – С.30–33.

204. Одрехівський Р. Різьблені церковні світильники Галичини (XIX–перша половина XX ст.) / Р. Одрехівський //Ант. – Київ, 2003. – № 10–12. – С. 98–103.

205. Одрехівський Р. В. Різьбярство Лемківщини / Роман Одрехівський. – Львів : Сполом, 1998. – 262 с.

206. Одрехівський Р. В. Різьбярство на Лемківщині кінця XIX–XX ст. Основні тенденції розвитку: дис. … канд. мистецтвозн : 17.00.06 / Р. В. Одрехівський. Львів, 1995. – 159с.

207. Одрехівський Р. Ручні дерев'яні хрести Північної Лемківщини кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Читання пам'яті

Святослава Гординського. – Випуск 2-3. – Львів : Львівська академія мистецтва, 1999. – С. 141–144.

208. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичиніі XIX – першої половини XX століть. (Історія та художні особливості) / Роман Одрехівський. – Львів : Афіша, 2006. – 288с., іл.

209. Одрехівський Р. Сакральне різьблення по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть як феномен художньої культури України /Р В. Одрехівський. //Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2014. – № 2. – С. 83–87.

210. Одрехівський Р. Солярні знаки у декоративному різьбленні церков в Галичині / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. - № 3. – С. 128 – 130.

211. Одрехівський Р. В. Скульптура: [навчальний посібник для студентів спеціальності «дизайн»] / Роман Одрехівський – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 79 с., іл.

212. Одрехівський Р. Сюжет Єссеєвого дерева в іконостасній різьбі Галичини / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 10. – С. 72–76.

213. Одрехівський Р. Традиції народного мистецтва як основа розвитку сакрального мистецтва в Галичині / Р. Одрехівський // Мистецтвознавство’04. – Львів, 2004. – С. 63–72.

214. Одрехівський Р. Характерні особливості різьбленого декору тетраподів в інтер’єрах церков у Галичині у другій половині XIX–початку XX століть / Р. Одрехівський // Дизайн-освіта 2004: теорія, практика та перспективи розвитку: матеріали Всеукр. наук. конф. – Х. : ХДАДМ, 2004. – С. 10–14.

215. Одрехівський Р. Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 8. – С. 45–50.

216. Островський Ю. До проблеми досліджень над процесом становлення українського іконостаса / Ю. Островський // Сакральне мистецтво Бойківщини : Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1997 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1997. – С. 119–122.

217. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. / В. П. Откович . – Київ: Наукова думка, 1990. – 94 с., іл.

218. Павлуцкий Г. Г. О происхождении формъ украинского деревяннаго зодчества / Г. Г. Павлуцкий – Москва : Типографія Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. – 12 с. + X табл.

219. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький // Образотворче мистецтво, 1992. – № 4. – С. 17–18. – № 5. – С. 19–23. – № 6. – С. 29–30. – 1993. – № 1. – С. 42–43.

220. Павлюк С. Етногенеза українців: Спроба теоретичної конструкції / С. П. Павлюк. / НАНУ, Ін-т народознавства. – Львів, 2006. – 248 с.

221. Паньків В. Лемківські майстри різьби по дереву / В. Паньків. – Київ : Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1953. – 54 с., іл.

222. Патріарх Димитрій. Іконопис Західної України / Патріарх Димитрій. – Львів : Друкарські куншти, 2005. – 499 с.

223. Патріарх Димитрій. Церковне будівництво Західної України / Патріарх Димитрій. – Львів : 1998. – 68 с., іл.

224. Повість врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком / пер. з давньоруської В. В. Яременка. – Київ : Радянський письменник, 1990. – 558 с.

225. Пограничний В. Іконостас церкви Св. Трійці у Дрогобичі – визначна пам'ятка галицького сакрального мистецтва / В. Пограничний // Сакральне мистецтво Бойківщини : Шості наукові драгановські читання. – Дрогобич, 2003. – С. 151–190.

226. Полєк В. Майданами та вуляцями Івано-Франківська / В. Полєк. – Львів : Світло і тінь, 1994. – 89 с., іл.

227. Посвідка, видана різьбяру М. Маційовському у 1939 році в тому, що він виконав престіл з балдахіном і кивот у церкві с. Гладишів [Рукопис] // Приватний архів родини Маційовських у Львові. – 1 арк.

228. Православие. – / [под общ. ред. Н. С. Гордиенко, авторы И. Ф. Беленкин, А. В. Белов, М. Н. Бессонов и др.] – Москва : Издательство политической литературы. – 1988. – 271 с.

229. Приватний архів родини Маційовських у Львові.

230. Приватний архів родини Орисиків у Трускавці.

231. Приймич М. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII – XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо – стильові особливості): дис. … канд. мистецтвозн: 17.00.06 / М. В. Приймич – Львів, 2001. – 178 с.

232. Пуряєва М. Словник церковно-обрядової термінології / М. Пуряєва – Львів : Свічадо, 2001 – 156 с.

233. Пучков А. О. Архітектурно-культурологічні нариси: Феномени. Явища. Речі / А. О. Пучков. НПСЧ АІУ. – Київ : Будинок А + С, 2008. – 176 с.

234. Пучков А. О. Архітектурознавство і культурологія : Вибрані статті / А. О. Пучков. – Київ : Будинок А + С, 2005. – 608 с.

235. Пуцко В. Найдавніші ікони Покрови / В. Пуцко // Церковний календар. 1998. – Сянок : Видання Перемисько-Новосанчівської Єпархії, 1998. – С. 81–97.

236. Ратушний Р. Експедиція «Пограниччя» / Р. Ратушний // Пам’ятки України. – 1992. – № 2–3. – С. 27–30.

237. Редя В. Я. Про культурологічний аспект гуманітаризації сучасної освіти / В. Я. Редя // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Київ, 2011. – № XXVI. – С. 324–328.

238. Редя В. Я. «Рух до правитоків» у російському мистецтві початку ХХ століття / В. Я. Редя // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2011. – № 2. – С. 72–75.

239. Редя В. Я. Театрально-музичне життя Києва на порозі ХХ століття (за матеріалами місцевої преси) / В. Я. Редя // Культура і сучасність. – Київ, 2011. – № 1. – С. 158-163.

240. Релігієзнавчий словник / [за ред. А. Колодного, Б. Лобовика]. – Київ : Четверта хвиля, 1996. – 389 с.

241. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. … д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська. – Київ, 2006 . – 36 с.

242. Ровенчак І. Перші етнічні карти Українських земель XIX століття / І. Ровенчак, А. Симутіна // Пам’ятки України. – 1992. – № 1. – С. 22–26.

243. Романенкова Ю. В. Маньєризм у художній культурі Європи кін. XV – І пол. XVII ст.: тенденції стильової трансформації: автореф. дис … д-ра мист. : спец. 26.00.01 / Ю. В. Романенкова. – Київ, 2010. – 38 с.

244. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – Москва : Наука, 1987. – 782 с.

245. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – Москва : Наука, 1981. – С. 606.

246. Сабадаш Ю. С. Дозвілля у масовій культурі сучасного світу (на прикладі творів Умберто Еко). /Ю. С. Сабадаш // Вісник національної академії керівних кадрів культуриі мистецтв: наук. журнал. – Київ : Міленіум, 2013. – № 2. – С. 42–45.

247. Сабадаш Ю. С. Ідеї гуманізму в італійській культурі в останній третині XIX ст. / Ю. С. Сабадаш // Культура і сучасність. – Київ 2011. – № 1. – С. 70-76.

248. Савчин І. Буськ. У вирі століть / І. Савчин. – Львів : Львівські новини, 1996. – 173 с.

249. Самойлович В. Українське народне житло (кінець XIX – початок XX ст.) / В. Самойлович . – Київ : Наукова думка, 1972. – 55 с., іл.

250. Свєнціцька В. Різьблені ручні хрести XVII–XX вв.: у 2 частинах. / В. Свєнціцька. – Львів, 1939. – ч. 1 – 39 с., ч. 2 – 74 с.

251. Свєнціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків / І. Свєнціцкий. – Львів : 1928. – 128 с., іл.

252. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві / М. Селівачов . – Київ : Наукова думка, 1981. – 137 с.

253. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – Київ : Редакція вісника "Ант". – 2005. – 399 с.

254. Селівачов М. Українська народна орнаментика XIX – XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): автореф. ... докт. мистецтвозн. : 17. 00. 06 / М. Р. Селівачов. – Київ, 1996. – 46с.

255. Сержант Л. Орнаментальне мистецтво козацької доби / Л. Сержант // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 5. – С. 70–75.

256. Сецинский Е. Южно-русское церковное зодчество / Е. Сецинский – Каменецъ-Подольскъ : Типографія Подольскаго Свято-Троицкаго Братства, 1907. – 24 с.

257. Сидор М. Б. Галицька придорожня каплиця другої половини XIX–XX століть: культурологічний аспект : дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Сидор Михайло Богданович. – Івано-Франківськ, 2011. – 173 с. + 216 с. (додатки).

258. Сидор О. Еволюція українського барокового іконопису / О. Сидор // Мистецькі студії. – 1991. – Ч. 1. – С. 28–34.

259. Сирохман М. Церкви України: Закарпаття / Михайло Сирохман. – Львів; Львів : Мс, 2000. – 879 с. : іл.

260. Сіверс В. А. Історія світової культури. Навчальний посібник. – Київ: Видавництво НАКККіМ, 2011. – 368 с.

261. Січинський В. Повстання та еволюція форм тридільного заложення української церкви XII-XVII ст. / В. Січинський // Стара Україна. Часопис історії культури. – Львів. – 1925. – Ч. VII-X. – С. 127–131.

262. Січинський В. Українське деревляне будівництво і різьба / В. Січинський – Львів : Накладом Українського Робітничого союзу в з'єднаних державах Північної Америки, 1936. – 32 с., іл.

263. Скоп Л. Іконостас XV ст. у дрогобицькій церкві Воздвиженні Чесного Хреста / Л. Скоп // Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженях. Перші читання : матеріали виступів, 23 червня 1998 р. – Дрогобич, 1998. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 14–34.

264. Скоп Л. Стилістичні особливості декоративної пластики в інтер'єрах церков Св. Юра та Воздвиження в Дрогобичі / Л. Скоп /// Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 87–95.

265. Скоп-Друзюк Г. Апостольські ряди в іконостасах XVI ст.. Федоска, маляра із Самбора / Г. Скоп–Друзюк // Сакральне мистецтво Бойківщини: Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана : матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. – Дрогобич : Відродження, 1998. – С. 159–163.

266. Скоп-Друзюк Г. Еволюція західно-українського іконостаса / Г. Скоп-Друзюк // Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана. – Дрогобич, 1999. – С. 37–57.

267. Слободян В. Церкви України. Перемиська Єпархія / В. Слободян. – Львів, 1998. – 863 с., іл.

268. Словник українського сакрального мистецтва / М. Станкевич, С. Боньковська та ін.; [наук. ред. М. Станкевич]. – Львів : Афіша, 2006 – 288с., іл..

269. Словник художників України / Головна редакція УРЕ; [гол. ред. М. П. Бажан]. – Київ : Головна редакція УРЕ, 1973. – 269с., іл.

270. Смірнова Т. Еволюція і сучасний стан проблеми стилів у мистецтвознавстві / Т. Смірнова // Мистецтвознавство'2000. – Львів, 2001. – С. 137–148.

271. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX століття / Л. Соколюк. – Київ : НМКВО, 1993. – 48 с.

272. Соколюк Л. Д. Графіка бойчукістів / Л. Соколюк. – Харків; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2002. – 224 с.

273. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні риси сучасної телевізійної реклами. / К. І. Станіславська. // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – Київ, 2011. –№ 1. – С. 99–105.

274. Станіславська К. І. Перформанс – мистецько-видовищна форма постмодернізму / К. І. Станіславська. //Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – Київ, 2010. – № 4. – С. 96–100.

275. Станкевич М. Візерунок чи орнамент? (Термінологічний, онтологічний погляди, і не тільки) / М. Станкевич // Мистецтвознавство'03. – Львів, 2004. – С. 15–26.

276. Станкевич М. Микола Моздир – дослідник української народної пластики / М. Станкевич //Народознавчі зошити. – Львів, 1998. – № 1. – С. 29–31.

277. Станкевич М. Рідкісні різьблені ікони-хрести XVII–поч. XIX ст. / М. Станкевич // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – Київ : Родовід, 1996. – С.104–109.

278. Станкевич М. Структура художнього тексту хреста / М. Станкевич // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів. – Львів, 1997. – С. 7–20.

279. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / М. Станкевич. – Львів, 2002. – 479 с., іл.

280. Станкевич М. Є. Українське художнє деревообробництво XVII–XX ст. (Концепція декоративності. Історія. Типологія. Художні особливості): дис. д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.06 /Станкевич М. Є. – Львів, 1995. – 32с.

281. Станкевич М. Утилітарність декоративного мистецтва / М. Станкевич // Мистецтвознавство’04. – Львів, 2004. – С. 9–18.

282. Станкевич М. Художнє дерево Лемківщини. XVII – поч. XX ст. / М. Станкевич // Народознавчі зошити. – Львів, 1998. – № 4. – С. 422–428с.

283. Степовик Д. Історія української ікони X – XX ст. / Д. Степовик. – Київ: Либідь, 1996. – 436с., іл.

284. Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість / Д. Степовик. – Київ : Вид-во ім.. О. Теліги, 2000. – 224с.

285. 100 найвідоміших образів української міфології / [за заг. ред. О. Таланчука] – Київ : Книжковий дім «Орфей», 2002. – 444 с.

286. Студинцький Р. О. Синтез мистецтв у сакральній архітектурі Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX століть : дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.06 / Студницький Ростислав Олегович. – Львів, 2014. – 214с.

287. Субтельний О. Україна: історія / О. Субтельний. – Київ : Либідь, 1991 – 512 с., іл.

288. Сулик Р. Дерев’яне церковне будівництво на Стрийщині / Р. Сулик. – Львів ; Стрий : Опришки, 1993. – 122 с., іл.

289. Сулик Р. Перлини дерев'яної архітектури Бойківщини (З альбомів М. Драгана) / Р. Сулик. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 113с., іл.

290. Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура лівобережної України / С. А. Таранушенко; [за ред. М. П. Бажана і Г. Н. Логвина] – Київ : Будівельник, 1976. – 335 с.

291. Таранушенко С. Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII–XVIII століть на Слобожанщині / С. А. Таранушенко; // Пам'ятки України. – 1992. – № 2. – С. 58–60. ; № 3. – С. 119–122.

292. Таранушенко С. Український іконостас / С. А. Таранушенко; // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Том CCXXVII. Праці секції мистецтвознавства – С. 141–170.

293. Тарасенко О. А. Проблемы национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.) : дис. д-ра искусствовед. : 17.00.05 / О. А. Тарасенко. – Львів, 1996. – 399 с., 105 с. іл.

294. Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини / Ю. Тарнович. – Львів : «На сторожі», 1936. – 287 с., іл.

295. Тарнович Ю. Лемківщина. Матеріальна культура / Ю. Тарнович. – Краків : Українське видавництво, 1941. – 168 с., іл.

296. Тимків Б. М. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова / Б. Тимків. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 312 с., 563 іл.

297. Тимків Л. Андрій Сабарай – різьбяр іконостаса церкви Святої Трійці в Дрогобичі / Л. Тимків // Сакральне мистецтво Бойківщини : Шості наукові драгановські читання. – Дрогобич, 2003. – С. 136–147.

298. Тимків Л. Скульптор Андрій Коверко і його творчість / Л. Тимків // Пам'ятки України. – Київ, 2004. – № 4. – С. 114–121.

299. Тимків Л. Церковний різьбяр Дмитро Пецух // Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та

проблеми сучасності / Л. Тимків. – Львів-Рудно, 2005. – Вип. 3. – С. 117–118.

300. Тимків Л. Церковний різьбяр Павло Лемішко / Л. Тимків. // Будуємо інакше. – Львів, 2002. № 3. – С. 41–42.

301. Типчук В. Мистецький аналіз монументально-декоративного різьблення гуцульського майстра Василя Турчиняка в церковному інтер'єрі / В. Типчук // Сакральне мистецтво Бойківщини : Четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана. – Дрогобич, 1999. – С. 172–177.

302. Типчук В. Мистецькі традиції і новаторство у творчості Василя Турчиняка 1900–1939 років: автореф. дис. канд. мистецтвознав : 17.00.06 / В. М. Типчук. – Львів, 2002. – 154с.

303. Типчук В. Церкви Василя Турченяка (Турчиняка) на бойківському підгір'ї / В. Типчук // Народознавчі зошити. – Львів, 1998. – № 5. – С. 529–531.

304. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України XIII–XVIII ст. / О. Тищенко. – Київ : Либідь, 1992. – 189 с., іл.

305. Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та роспис / [ред.: В. І. Заболотний, Є Катоніна, В. Касіян та ін.]. – Київ : Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР, 1962. – 148 с., іл.

306. Український орфографічний словник / [уклад.: Уліщенко О., Хрущова Н.; за ред. А. О. Свашенко]. – Харків : Прапор, 1997. – С. 844.

307. Урсу Н. О. Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII–XIX ст.): автореф. дис. … д-ра мистецтвознавств. : спец. 26.00.05 / Урсу Н. О. – Харків, 2008. – 42 с.

308. Федорів Ю. Пояснення церковних Богослужень і Святих Тайн / Ю. Федорів. – Торонто, 1976. – 160 с., іл.

309. Федорук О. К. Невпинне бачення мистецької далечі / О. К. Федорук // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 3–4. – С. 140–141.

310. Федь В. А. Міфологічна парадигма у витоках української культури / В. Федь // Схід. – 2012. – № 3(117). – С. 146–149.

311. Федь В. А. Світоглядні форми буття українського етносу: постановка проблеми / В. Федь // Схід. – Донецьк, 2012. – № 2 (116). – С. 173–176.

312. Федь І. А. Ікона як портрет, ікона як образ, ікона як ідея в духовно-комунікативній системі християнства // Наука. Релігія. Суспільство. – Київ, 2003. – № 3. – С.45-50.

313. Федь І. А. Іконічна інтенція героїчного: монографія / І. Федь. – Слов'янськ : Канцлер, 2004. – 204с.

314. Федь І. А. Релігія і мистецтво: два плеча одного важеля у формуванні національної свідомості // Мультиверсум. Філософський альманах : зб. наук. пр. – Київ : Український центр духовної культури, 2005. – Вип. 46. – С. 107–115.

315. Федь І. А. Специфіка ідеології української церкви та її мистецтва // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – Київ, 2004. – № 3. – С. 30–34.

316. Федь І. А. Становлення іконопису як символічної форми мистецтва // Науковий вісник Харківського державного педагогічного університету ім.Г.Сковороди. Серія: філософія. – Харків : «Харків – ОВС», 2004. – Вип.17. – С. 131–138.

317. Фіголь М. П. Мистецтво Галича XII – XIV ст. (Історія. Типологія. Художні особливості): автореф. дис. .. д--ра мистецтвознав. : 17.00.05 /Фіголь М. П. – Львів, 1998. – 35с.

318. Фіголь М. П. Мистецтво стародавнього Галича / М. Фіголь. – Київ : Мистецтво, 1997. – 224 с., іл.

319. Фольварковъ Н. Село Демня. В повіті Жидачовскомъ / Н. Фольварковъ. – Коломыя : Зъ печатні А. В. Кисілевского и Сполки, 1912. – С. 12.

320. Хмельовський О. Теорія образотворення / О. Хмельовський. – Луцьк : Луцький державний технічний університет, 2000. – С. 507.

321. Холодний М. Дослідник Ужанської долини / М. Холодний // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 1. – С. 92–94.

322. Хома І., о. Нарис історії Вселенської Церкви / І. Хома. – Львів: Стрім. – 1995. – 300 с.

323. Хом'як Л. Вплив міської культури на народну меморіальну різьбу в Галичині кінця XIX–XX століть / Л. Хом'як // Народознавчі зошити. – Львів, 1999. – № 6. – С. 829–839.

324. Хом'як Л. Намогильний знак і церковна споруда: ізоморфність структур / Л. Хом'як //Народознавчі зошити. – Львів, 1997. – № 5. – С. 304–309.

325. Чарновський О. О. Українська народна скульптура / О. Чарновський. – Львів : Вища школа, ЛДУ, 1976. – 143 с., іл.

326. Чернець В. Г. Держава і культура: онтологічний аспект. / В. Г. Чернець. // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2012. . – № 4. – С. 3–8.

327. Чернець В. Г. Сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури / В. Г. Чернець. // Культура і сучасність. – 2012. – № 2. – С. 3–9.

328. Шах С. Між Сяном і Дунайцем / С. Шах. – Мюнхен : Християнський голос, 1960. – Ч. І. – 439 с., іл.

329. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) / В. Шейко. – К, 2011. – 623 с.

330. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації / В. Шейко, Ю. Богуцький. – Київ : Генеза, 2005. – 591 с.

331. Широцький К. Старовинне мистецтво на Україні / К. Широцький. – Київ : Криниця, 1918. – 23 с., іл.

332. Школьна О. В. Михайло Жук – професор Української академії мистецтв / Ольга Школьна // Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці. – Київ : Видання НАОМА, 2003. – Вип. 10. – С. 275–278.

333. Школьна О. В. Невідомі фрагменти втраченого сакрального начиння та тонкокерамічних іконостасів України XIX – початку XX століття: до питання атрибуції. / Ольга Школьна // Могилянські читання 2008 : зб. наук. праць. – національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2009. – С. 280–296.

334. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – С. 526.

335. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі / Р. Шмагало. – Львів : Українські технології, 2002. – 141 с., іл.

336. Шмагало Р. Стилістика кованого металу Львова / Р. Шмагало // Будуємо інакше. – Львів, 1998. – № 4 – 5. – С. 24–27.

337. Шпак О. Іконографія Розп’ять в українських дереворізах XVII–XVIII століть / О. Шпак // Українська хрестологія : Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. – 1997. – С. 45–52.

338. Шувалов Р. Козацьке кладовище / Р. Шувалов // Пам’ятки України. – 1993. – № 1–6. – С. 180–181.

339. Шухевич В. Гуцульщина. Репринтне відтворення видання 1899 / В. Шухевич. – Верховина, 1997. – 350 с., іл.

340. Щербаківський В. Українське мистецтво / В. Щербаківський. // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 4. – С. 19–21.

341. Щербаківський В. Українське мистецтво (Вибрані неопубліковані праці) / В. Щербаківський. – Київ : Либідь, 1995. – 286 с., іл.

342. Щербаківський Д. Українське мистецтво / Данило Щербаківський. – Львів; Київ, 1913. – Ч. 1 : Деревляне будівництво і різьба на дереві. – 56 с., іл.

343. Щербаківський Д. Українське мистецтво / Данило Щербаківський. – Київ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. – Ч. 2 : Буковинські і галицькі деревляні церкви, нагробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. – 62 с., іл.

344. Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України / П. Юрченко. – Київ : Будівельник, 1970. – 192 с., іл.

345. Юсипович І. М. Турківщина: за завісою століть / І. Юсипович. – Львів : Край, 1993. – 110 с., іл.

346. Яворів: віхи історії / [упор. Мартинович В.]. – Львів : Рас, 1996. – С. 96.

347. Błaszczyk St. Ludowa rzeźba w Welkopolsce / St. Błaszczyk // Polska sztuka ludowa. – 1972. – № 2. – S. 83–97; N 3. – S.131–152.

348. Brykowski R. Drewniana Architektura Cerkiewna Na Koronnych Ziemiach Rzeczypospolitej / R. Brykowski. – Warszawa: Towarzystwo opieki nad zabytkami, 1995. – 259 s., il.

349. Brykowski R. Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej / R. Brykowski. –Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łodż : Zakład narodowy imenia Ossolinskich, – 1986. – 195 s., il.

350. Brykowski R. Z rozważan nad architektura cerkwi Łemkowskiej / R. Brykowski // Polska sztuka ludowa. – 1985. – N 3–4. – S. 137–152.

351. Chrzanowski T. Piwocki K. Drzewo w polskiej architekturze i rzeźbie ludowej / T. Chrzanowski, K. Piwocki . – Wrocław; Gdańsk; Łódż: Wydawnictwo PAN 1981. – 170 s., il.

352. Deluga W. W kręgu sztuki kościoła wschodniego. Metoda porównąwcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI–XVII

wieku / W. Deluga // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiądstwa. – Przemyśl, 1994. – S. 327–337.

353. Dziedzic W. O roztoczańskich kamieniarzach / W. Dziedzic // Tomaszowska Teka Regionalna. – 1998. – N 2. – S. 7–10.

354. Falkowski J. Pasznycki B. Na pograniczu Lemkowsko+Bojkowskim. Zarys etnograficzny / J. Falkowski, B. Pasznycki. – Lwów : Nakładem Towarystwa Ludoznawczego, 1935. – 157 s.

355. Fastnacht A. Osadnictwo ziemi sanockiej w Latach 1340–1650 / A. Fastnacht. – Wrocław: PAN, 1962. – 291 s.

356. Gajerski St. Eksploatacja skał wapiennych w królewszczyznach starostwa Lubaczowskiego w XVI–XVIII wieky / St. Gajerski // Materiały i Studia Musealne. – Przemyśl, 1978. – S. 5–25.

357. Gajerski St. Materiały źródłowe tyczące historii Bruśnieńskiego ośrodka kamieniarskiego okregu gospodarki Folwaroczno-pańszczyżnianej / St. Gajerski // Polska sztuka ludowa. – 1969. – N 3–4. –S. 219–227.

358. Grabowski J. Dawna Polska Rzeźba ludowa / J. Grabowski. – Warszawa: Auriga. – 1968. – 36 s., 191 il.

359. Kłosińska J. Icons from Poland / J. Kłosińska. – Warsaw : Arkady, 1989. – 89 s., il.

360. Kościoły i klasztory rzymsko-katolickie dawniego wojewodstwa ruskiego. T. III. – Kraków : Miedzynarodowe centrum kultury w Krakowe, 1995. – 221 s., il.

361. Kunczuńska A. Chrystus Frazobliwy w polskiej rzeźbie ludowej / A. Kunczuńska. // Polska sztuka ludowa. – 1960. – N 4. – S. 211–229.

362. Kunczyńska-Iracka A. Chrystus Frasobliwy i jego miejsce w tradycyjnej religijności ludowej / A. Kunczuńska-Iracka // Polska sztuka ludowa. – 1980. – N 3–4. – S. 143–152.

363. Maszczak M. T. Dom Gotycki w Nowym Sączu / M. T. Maszczak. – Nowy Sącz : Museum okręgowe w Nowym Sączu, 1990. – 25 s., il.

364. Mode H. Fabeltiere und Dämonen / H. Mode. – Leipzig : Edition, 1973. – 280 s.

365. Nad rzeką Ropą; [red. nauk. R. Reinfuss] / R. Reinfuss – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1965. – 353 s., il.

366. Pamiątki i zabytki kultury ukraińskiej w Polsce [oprac. A. Saladiak] / A. Saladiak;. – Warszawa : Burchard Edition, 1993. – 510 s.

367. Pieradzka K. Na szlakach Łemkowszczyżny. / K. Pieradzka. – Kraków : Nakładem komitetu do spraw szlachty zagrodowej na wschodyie Polski przy Towarzystwie rozwoju ziem wschodnich, 1939. – 230 s., il.

368. Pietrusiński J. Małopolskie bohomazy / J. Pietrusiński // Polska sztuka ludowa. – 1960. – N 3. – S. 131–155.

369. Prochniewicz-Bor R. Ikonostas z Owczar / R. Prochniewicz-Bor. – Lublin : Wydawnictwo Lublin, 1992. – 98 s., il.

370. Reinfuss R. Sladami Łemków / R. Reinfuss. – Warszawa : Kray, 1990. – 150 s.

371. Sicynskyj V. Monumental Architekture Ukrainae / V. Sicynskyj. – Pragae, 1940.

372. Szanter Z. Cerkiew w Prysłopiu i jej remont / Z. Szanter // Polska sztuka ludowa. – 1985. – N 3–4. – S. 247–252.

373. Sztuka cerkiewna XVII–XIX wieku. / R. Biskupski, E. Winiarz / Biskupski R., Winiarz E. Museum Historyczne w Sanoku. Katalog wystawy. – Sanok, 1993. – 33 s.

374. Tkáč S. Ikony zo 16. – 19. storočia na severovýchodnom Slowensku / S Tkáč. – Bratislawa : Tatran, 1982. – 276 s., il.

375. Wolfskron A. L. Über einige Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galicien / A. Wolfskron. – Mitteilungen der Zentralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmäler. – Wien, 1858. – 156 s.

376. http://helpiks.org/4-107288.html

377. http://www.studfiles.ru/preview/5994740/page:3/#3

Покажчик місцевостей

Україна

Барвінкове. Церква Св. Миколая.

Белз. Церква Святого Духа.

Бережани. Церква Пресвятої Трійці.

Бережани. Церква Св. Миколи.

Борислав, (Мражниця) церква Успіння Пресвятої Богородиці.

Борислав-Східниця. Церква Св. Ап. Петра і Павла.

Буськ. Церква Св. Ап. Петра і Павла.

Буськ, церква Св. Онуфрія.

Буськ. Церква Св. Параскевії.

Верхній Ясенів. Церква Пресвятої Трійці.

Волосянка. Церква Преображення Господнього.

Ворохта. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Ворохта. Церква Св. Ап. Петра і Павла.

Городок. Церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці.

Гребенів. Церква Благовіщення Пресвятої Богородиці.

Делятин (Луг). Церква Св. Іоанна Богослова.

Демня. Церква Св. Миколи.

Деренівка. Церква Покрови Пресвятої Богородиці.

Довге. Церква Успення Пресвятої Богородиці.

Дрогобич. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Дрогобич. Церква Св. Параскевії.

Дрогобич церква Св. Юрія.

Дрогобич. Церква Святої Трійці.

Дубляни. Церква Св. Богоявлення Господнього.

Дуліби. Церква Св. Юрія.

Жовква. Церква Пресвятої Трійці.

Івано-Франківськ (Княгинин). Церква Покрови Пресвятої Богоматері.

Івано-Франківськ. Свято-Воскресенський собор.

Ільці. Церква Пресвятої Трійці.

Коломия. Собор Св. Михайла.

Красне. Церква Св. пророка Іллі.

Красноїлля (Вигода). Каплиця Св. Пантелеймона.

Красноїлля. Церква Святих Апостолів Петра і Павла.

Кривка. Церква Божої Премудрості (до XX ст. – Св. Миколи).

Кривки. Церква Св. Миколи.

Криворівня. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Крилос. Церква Успіння Богородиці.

Лавочне. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Лещатів церква Святого Великомученика Юрія.

Лещатів. Церква Великомученика Юрія.

Лисовичі. Церква Св. Богоявлення Господнього.

Львів. Каплиця Боїмів.

Львів. Каплиця Трьох Святителів.

Львів. Церква Преображення Господнього.

Львів. Собор Св. Юрія.

Львів. Церква Св. Ап. Петра і Павла.

Львів. Церква Св. Арх. Михайла монастиря оо. Студитів.

Львів. Церква Св. Онуфрія.

Львів. Церква Св. Параскевії П’ятниці.

Львів. Церква Святого Миколи.

Львів. Церква Успіння Пресвятої Богородиці.

Магерів. Церква Св. Юрія.

Малий Ключів. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Манявський Скит.

Надвірна. Церква Воздвиження Чесного Хреста.

Нараїв. Церква Воздвиження Чесного Хреста.

Новий Кропивник. Церква Св. Арх. Михайла.

Опорець. Церква Воздвиження ЧесногоХреста.

Острів. Церква Св. Пророка Іллі.

Поляна. Церква Св. Іоанна Златоуста.

Рибник. Церква Вознесення Господнього.

Рибник. Церква Вознесіння Господнього.

Рогатин. Церква Св. Духа.

Сколе. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Сколе. Церква Св. Пантелеймона.

Славське. Церква Успіння Пресвятої Богородиці.

Сопіт. Церква Архистратига Михайла.

Старий Кропивник. Церква Перенесення Мощів Св. Миколи.

Стрий (на Ланах). Церква Благовіщення.

Стрий. Церква Успіння Пресвятої Богородиці.

Тарнівка. Церква Введення Пресвятої Богородиці.

Тарнівка. Церква Введення Пресвятої Богородиці.

Теребовля. Церква Св. Миколи.

Тернопіль. Церква Воздвиження Чесного Хреста.

Тернопіль. Церква Різдва Христового.

Тисовець. Церква Архангела Михайла.

Трускавець. Церква Св. Миколи.

Ужок. Церква Св. Михайла.

Фалиш. Церква Усікновення Голови Іоанна Хрестителя.

Хоросно. Церква Преображення Господнього.

Хоросно. Церква Преображення Господнього.

Ялинкувате. Церква Покрови Пресвятої Богородиці.

Яремче (Дора). Церква Архистратига Михайла.

Яремче (Микуличин). Церква Пресвятої Трійці.

Яремче (Ямна). Св. Іоанна Милостивого.

Яремче. Церква Успіння Пресвятої Богородиці.

Республіка Польща

Білянка. Церква Покрови Богородиці.

Бортне. Церква Св. Козми і Дем’яна.

Верхрата. Церква Св. Юрія.

Войкова. Церква Козми і Дем’яна.

Гладишів. Церква Св. Іоанна Хрестителя.

Грозьова. Церква Різдва Пречистої Богородиці.

Ждиня. Церква Покрови Пречистої Богородиц.

Команча. Церква Покрови Пречистої Богородиці.

Конечна. Церква Св. Василія Великого.

Овчари. Церква Покрови Пресвятої Богородиці.

Поздяч. Церква Св. Василя Великого.

Прісся. Церква Різдва Пресвятої Богородиці.

Сянок. Собор Пресвятої Трійці.

Тилява. Церква Різдва Пречистої Богородиці.

Туринське. Церква Св. Архангела Михайла.

Словацька республіка

Кострин. Церква Покрови Пресвятої Богородиці.

Луків-Венеція. Церква Св. Кузьми і Дем’яна.

Ялинка. Церква Покрови Пресвятої Богородиці.

Особовий покажчик

Голембйовський, майстер
Девдюк Василь
Дзиндра Євген
Дядинюк Василь
Кавка Іван
Ключевський, різьбяр
Коверко Андрій
Кузневич Григорій
Лука з Пряшева
Лушпинський Олександр
Манастирський Антін
Мацієвський Михайло
Мегединюк Марко
Нагірний Василь
Нарбут Григорій
Німчук Параскевія
Одрехівський Василь
Олекса з Бардиєва
Орисик Михайло
Прихильний та Яків, «майстри мулярські»
Пстрак Ярослав
Сабарай Андрій
Сенькович Федір
Сороковський Йосипом
Сорохтей Осип
Сосенко Модест

Турчинюк Василь

Федорчак Михайло

Шкрібляк Юрко

Чайка Василь з Головска

ДОДАТКИ

Додаток А

Перелік рисунків

Рис. Б.2.1. Іконостас церкви Святої Трійці (м. Дрогобич Львівської обл., 1907—1909 рр.).

Рис. Б.2.2. Дияконські врата церкви Святої Трійці (м. Дрогобич Львівської обл., іконостас 1907—1909 рр.).

Рис. Б.2.3. Фрагмент намісного ярусу іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла (с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл., 1935 р.).

Рис. Б.2.4. Царські врата церкви Св. Ап. Петра і Павла (с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківсьокої обл., церква 1935 р.).

Рис. Б.3.1. Іконостас церкви Преображення Господнього (с. Волосянка Сколівського району Львівської обл., церква 1762 р.).

Рис. Б.3.2. Іконостас церкви Пресвятої Трійці (м. Яремче (Микуличин) Івано-Франківської обл., церква 1866 р.).

Рис. Б.3.3. Царські врата церкви Воздвиження Чесного Хреста (м. Надвірна Івано-Франківської обл., церква 1835 р.).

Рис. Б.3.4. Фрагмент іконостаса церкви Архангела Михайла (с. Тисовець Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1863 р.).

Рис. Б.3.5. Іконостас церкви. Св. Ап. Петра і Павла (с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1840р.).

Рис. Б.3.6. Іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці (м. Дрогобич Львівської обл., церква 1850 р.).

Рис. Б.3.7. Іконостас з церкви Перенесення Мощів Св. Миколи (с. Старий Кропивник Дрогобицького р-ну Львівської обл., церква 1847 р.).

Рис. Б.3.8. Церква Архистратига Михайла (м. Яремче (Дора) Івано-Франківської обл., XVII ст.).

Рис. Б.3.9. Царські врата з церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Яремче Івано-Франківської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.3.10. Іконостас церкви Введення Пресвятої Богородиці (с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1921 р.).

Рис. Б.3.11. Кіот собору Св. Михайла (м. Коломия Івано-Франківської обл., церква 1865 р.).

Рис. Б.3.12. Верхня частина іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла (м. Львів, кін. ХІХ — поч. ХХ ст.).

Рис. Б.3.13. Фрагмент іконостаса церкви Св. Юрія (смт Магерів Жовківського р-ну Львівської обл., церква 1908—1912 рр.).

Рис. А.3.14. Царські врата з Галичини (ЛМНАП, кін. ХІХ — поч. ХХ ст.).

Рис. Б.3.15. Царські врата церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Прісся Підкарпатського воєводства Любачівського повіту, Республіка Польща, церква 1887 р.).

Рис. Б.3.16. Царські врата церкви Св. Онуфрія (м. Львів, поч. ХХ ст.).

Рис. Б.3.17. Царські врата церкви Пресвятої Трійці (м. Бережани Тернопільської обл., церква 1901 р.).

Рис. Б.3.18. Рельєф над царськими вратами іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла (с. Ворохта Надвірняньського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1935 р.).

Рис. Б.4.1. Процесійна ікона церкви Покрови Пречистої Богородиці (с. Команча Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства, Республіка Польща, церква 1805 р.).

Рис. Б.4.2. Кіот церкви Воздвиження ЧесногоХреста (с. Опорець Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1842 р.).

Рис. Б.4.3. Кіот із живописним зображенням Св. Василія Великого церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Малий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1857 р.).

Рис. Б.4.4. Кіот церкви Успіння Пресвятої Богородиці (смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1901 р.).

Рис. Б.4.5. Кіот церкви Пресвятої Трійці (м. Дрогобич Львівської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.6. Кіот церкви Св. Іоанна Богослова (с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., пер. пол. ХХ ст.). «Святі Констянтин та Олена» (?). Автор Василь Турчиняк.

Рис. Б.4.7. Напрестольний кивот церкви Св. Ап. Петра і Павла (м. Борислав-Східниця Львівської обл., церква 1902 р.; вигляд ззаду).

Рис. Б.4.8. Напрестольний кивот церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Стрий Львівської обл., церква 1904 р.).

Рис. Б.4.9. Напрестольний кивот церкви Введення Пресвятої Богородиці (с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1921 р.).

Рис. Б.4.10. Напрестольний кивот церкви Св. Ап. Петра і Павла (с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1840 р.).

Рис. Б.4.11. Напрестольний кивот (с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл., кін. XIX — поч. ХХ ст.).

Рис. А.4.12. Напрестольний кивот церкви Архистратига Михайла (м. Яремче (Дора) Івано-Франківської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.13. Напрестольний кивот церкви Святого Іоанна Богослова (с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського району Івано-Франківської обл. Знаходиться в делятинській церкві Різдва Пресвятої Богородиці. Автор Василь Турчинюк.

Рис. Б.4.14. Напрестольний кивот церкви Св. Юрія (с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл., 1920-ті рр.). Автор Василь Турчинюк.

Рис.Б.4.15. Престіл церкви Благовіщення (м. Стрий (на Ланах) Львівської області, церква 1886 р.).

Рис. Б.4.16. Езкіз престолу. Фрагмент. Автор Михайло Мацієвський (із приватного архіву родини різьбяра). Церква Св. ІоаннаХрестителя (с.

Гладишів Горлицького повіту Малопольського воєводства, Республіка Польща, 1940 р.).

Рис. Б.4.17. Престіл церкви Святого Онуфрія (м. Львіов, поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.18. Престіл церкви Святого Миколи (м. Львів, поч. ХХ ст).

Рис. Б.4.19. Тетрапод церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1907р.).

Рис. Б.4.20. Тетрапод церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Львів, кін. ХІХ — поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.21. Тетрапод церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Борислав (Мражниця) Львівської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.22. Аналой церкви Різдва Пресвятої Богородиці (смт Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1785 р.).

Рис. Б.4.23. Аналой із Лемківщини (ОМНС. Інв. № 1783; ХІХ ст.).

Рис. Б.4.24. Аналой церкви Успіння Пресвятої Богородиці (смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл., церква 1901 р.).

Рис. Б.4.25. Аналой церкви Св. Іоанна Богослова (с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.). Автор Василь Турчиняк.

Рис. Б.4.26. Рипіда церкви Пресвятої Трійці (с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну Івано-Франківськ обл., церква 1882 р.).

Рис. Б.4.27. Дерев’яний світильник-павук з церкви Св. Юрія (с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл., 20-і рр. ХХ ст.). Автор Василь Турчиняк.

Рис. Б.4.28. Підсвічник-ставник церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1719 р.).

Рис. Б.4.29. Підсвічник (КМНМГП. Інв. № КН 242/Д-67; кін. ХІХ — поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.30. Підсвічник церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., початок ХХ ст.).

Рис. Б.4.31. Проповідниця церкви Пресвятої Трійці (м. Бережани Тернопільської обл., церква 1901 р.).

Рис. Б.4.32. Проповідницяіз церкви Св. Ап. Петра і Павла (с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., церква 1935 р.).

Рис. Б.4.33. Запрестольне крісло церкви Різдва Христового (м. Тернопіль, церква 1600 р.).

Рис. Б.4.34. Пристінна лава церкви Пресвятої Трійці (м. Бережани, Тернопільської обл., 1901 р.).

Рис. Б.4.35. Фрагмент лави церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Львів).

Рис. Б.4.36. Лава церкви Пресвятої Трійці (м. Дрогобич Львівської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.37. Фрагмент лави, що на рис. Б.4.36.

Рис. Б.4.38. Лава церкви Пресвятої Трійці (м. Дрогобич, поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.39. Хрест із Розп’яттям церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл., поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.40. Розп’яття церкви Воздвиження Чесного Хреста (с. Нараїв Бережанського р-ну Тернопільської обл., церква 1830 р.).

Рис. Б.4.41. Розп’яття (фрагмент) церкви Св. Миколая (XVIII ст.) с. Барвінкове Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., кін. XIX — поч. ХХ ст.).

Рис. Б.4.42.. Розп’яття (с. Воля Старосамбірського р-ну Львівської обл., кін. XIX — поч. ХХст.; ЛМНАП. Інв. № 6451/С-39).

Рис. Б.4.43. Христос Скорботний (с. Пацьковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.; ЛМНАП. Інв. № ФП 13688/С95).

Рис. Б.4.44. Ангел з Галичини (кін. XIX — поч. ХХ ст.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.45. Фігури Пристоячих з Галичини (Івано-Франківщина, кін. XIX — поч. ХХст.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.46. Чернець (с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл.; ЛМНАП. Інв. № АП 6495/С-42).

Рис. Б.4.47. Фрагмент хреста на підставці церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., поч. ХХ ст.). Автор Василь Турчиняк.

Рис. Б.4.48. Ручний хрест (с. Зелене Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл., 1910 р.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.49. Ручний хрест. Аверс (с. Манява Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.50. Ручний хрест. Реверс (с. Манява Богородчанського р-нуІвано-Франківської обл.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.51. Ручний хрест церкви Введення Пресвятої Богородиці. Аверс (с. Тарнівка Сколівського р-нуЛьвівської обл., церква 1921 р.).

Рис. Б.4.52. Ручний хрест. Аверс (с. Пилипче Борщівського р-ну Тернопільської обл., 1894 р.). Приватна збірка.

Рис. Б.4.53. Ручний хрест. Реверс (с. Пилипче Борщівського р-ну Тернопільської обл., 1894 р.). Приватна збірка.

Рис. Б.5.1. Іконостас церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці (с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква 1935 р.).

Рис. Б.5.2. Фрагмент іконостаса церкви Св. ап. Петра і Павла (м. Борислав-Східниця Львівської обл., церква 1902 р.).

Рис. Б.5.3. Фрагмент іконостаса церкви Св. Миколи (м. Львів, поч. ХХ ст.).

Рис. Б.5.4. Бічні (північні) вхідні двері до церкви Благовіщення (с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква 1927 р.).

Рис. Б.5.5. Царські врата церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Стрий Львівської обл., церква 1904р.).

Рис. Б.5.6. Надмогильне Розп’яття на хресті (с. Боб’ятин Сокальського району Львівської обл., 1908 р.). Камінь.

Рис. Б.5.7. Кіот церкви Благовіщення (м. Стрий (на Ланах) Львівської обл., церква 1886р.).

Рис. Б.5.8. Фрагмент кіота, що на рис. Б.5.7.

Рис. Б.5.9. Ручний хрест церкви Благовіщення (с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква 1927 р.).

Рис. Б.5.10. Кіот із центральним живописним образом «Різдво Пресвятої Богородиці» церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Лавочне Сколівського району Львівської обл., 1907 р.).

Рис. Б.5.11. Кіот церкви Св. Параскевії (м. Буськ Львівської обл., перша пол. XX ст.).

Рис. Б.5.12. Фрагмент іконостаса церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Малий Ключів Коломийського району Івано-Франківської обл., церква 1857 р.).

Рис. Б.5.13. Кіот церкви Св. Миколи (м. Львів, поч. XX ст.).

Рис. Б.5.14. Царські врата церкви Введення Пресвятої Богородиці (с. Тарнівка Сколівського району Львівської обл., церква 1921 р.).

Рис. Б.5.15. Врата церкви Св. Богоявлення Господнього (с. Дубляни Самбірського району Львівської обл., церва 1860 р.).

Рис. Б.5.16. Царські врата церкви Воздвиження Чесного Хреста (с. Опорець Сколівського району Львівської обл., церква 1842 р.).

Рис. В.3.1. Колонка церкви Різдва Пресвятої Богородиці (м. Дрогобич Львівської обл.).

Рис. В.3.2. Колонка церкви Успіння Пресвятої Богородиці (м. Яремче Івано-Франківської обл.).

Рис. В.3.3. Колонка церкви Введення Пресвятої Богородиці (с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл.).

Рис. В.3.4. Колонка церкви Св. Миколая (м. Теребовля Тернопільської обл.).

Рис. В.3.5. Колонка церкви Успіння Пресвятої Богородиці (смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл.).

Рис. В.3.6. Колонка церкви Пресвятої Трійці (м. БережаниТернопільської обл.).

Рис. В.3.7. Колонка церкви Благовіщення (с. Гребенів Сколівського району Львівської обл.).

Рис. В.4.1. Колонка кіота із живописним зображенням Св. Юрія Змієборця церкви Св. Юрія (смт Магерів Жовківського р-нуЛьвівської обл.).

Рис. В.4.2. Рипіда церкви Різдва Пресвятої Богородиці (с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл., кін. XIX — поч. XX ст.).

Рис. В.4.3. Запрестольне крісло церкви Св. Миколи (м. Львів, поч. XX ст.).

Рис. В.4.4.. Запрестольне крісло церкви Св. Онуфрія (м. Львів, поч. XX ст.).

Рис. В.4.5. Ручний хрест собору Св. Михайла (м. Коломия, Івано-Франківської обл., 1865 р.).

Рис. В.5.1. Посвідка, видана різьбяру МихайлуМаційовському у 1939 р. Приватний архів родини Маційовських у Львові.

Рис. В.5.2. Ескіз вівтаря «романський» (1933 р.). Автор Михайло Маційовський. Приватний архів родини Маційовських.

Рис. В.5.3. Ескіз вівтаря «готичний» для м. Горлиці (Республіка Польща, 1933 р.). Автор Михайло Маційовський. Приватний архів родини Маційовських.

Рис. В.5.4. Ескіз іконостаса для м. Горлиці (Республіка Польща, 1931р.). Автор Михайло Маційовський. Приватний архів родини Маційовських.

Рис. В.5.5. Ескіз проповідниці «романський» (1930 р.). Автор Михайло Маційовський. Приватний архів родини Маційовських.

Рис. В.5.6. Ескізи (перша третина XX ст.). Автор Михайло Орисик. Приватний архів родини Орисиків.

Додаток Б

Рис. Б.2.1. Іконостас церкви Св. Трійці,
м. Дрогобич Львівської обл.
(1907–1909 рр.)

Рис. Б.2.2. Дияконські врата церкви Святої Трійці,
м. Дрогобич Львівської обл.
Іконостас з 1907 – 1909 років

Рис. Б.2.3. Фрагмент намісного ярусу
іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935 р.),
с. Ворохта (Надвірнянський район Івано-Франківської обл.

Рис. Б.2.4. Царські врата церкви Св. Ап. Петра і Павла
(с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл.)
(церква з 1935 р.)

Рис. Б.3.1. Іконостас церкви Преображення Господнього,
с. Волосянка Сколівського району Львівської обл. (церква з 1762 р.)

Рис. Б. 3.2 Іконостас ц. Пресвятої Трійці
м. Яремче (Микуличин) Івано-Франківської обл. (церква з 1866р.)

Рис. Б.3.3. Царські врата церкви Воздвиження Чесного Хреста, м. Надвірна Івано-Франківської обл. (церква з 1835 р.)

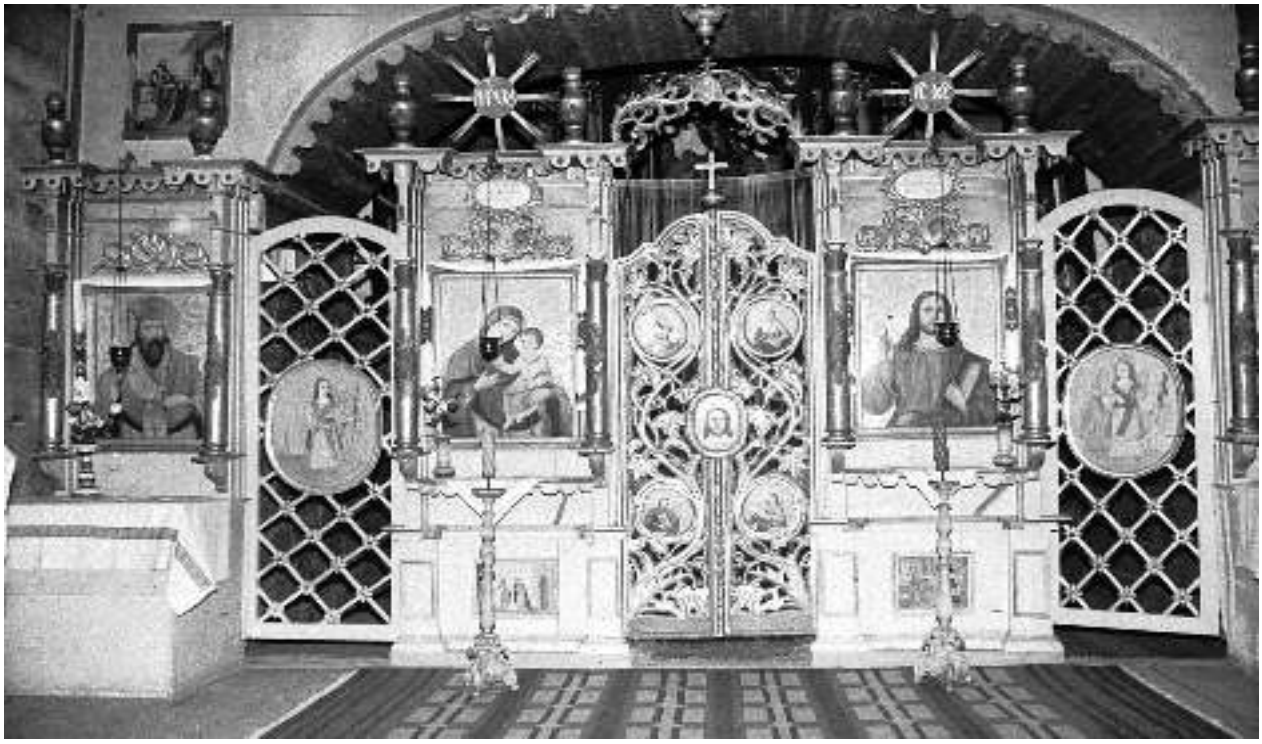


Рис. Б.3.4. Фрагмент іконостаса церкви Архангела Михайла,
с. Тисовець Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1863 р.)

Рис. Б.3.5. Іконостас церкви. Св. Ап. Петра і Павла,
с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. (церква з 1840 р.)

Рис. Б.3.6. Іконостас церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
м. Дрогобич Львівської обл. (церква з 1850 р.)

Рис. Б.3.7. Іконостас з церкви Перенесення Мощів Св. Миколи,
с. Старий Кропивник Дрогобицького р-ну Львівської обл.
(церква з 1847 р.)

Рис. Б.3.8. Церква Архистратига Михайла,
м. Яремче (Дора) Івано-Франківської обл. (церква з XVII ст.)

Рис. Б.3.9. Царські врата з церкви Успіння Пресвятої Богородиці, м. Яремче Івано-Франківської обл., поч. ХХ ст.

Рис. Б.3.10. Іконостас церкви Введення Пресвятої Богородиці,
с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1921 р.)

Рис. Б.3.11. Кіот собору Св. Михайла,
м. Коломия Івано-Франківської обл. (церква з 1865 р.)

Рис. Б.3.12. Верхня частина іконостаса церкви Св. ап. Петра і Павла у Львові
(кін. XIX–поч. XX ст.)

Рис. Б.3.13. Фрагмент іконостаса церкви Св. Юрія,
смт Магерів Жовківського р-ну Львівської обл.
(церква з 1908–1912 рр.)

Рис. Б.3.14. Царські врата з Галичини,
ЛМНАП (кін. XIX – поч. XX ст.)

Рис. Б.3.15. Царські врата із церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Прісся Підкарпатського воєводства Любачівського повіту,
Республіка Польща (церква з 1887 р.)

Рис. Б.3.16. Царські врата
із церкви Св. Онуфрія у Львові
(поч. XX ст.)

Рис. Б.3.17. Царські врата із церкви Пресвятої Трійці,
м. Бережани Тернопільської обл. (церква з 1901 р.)

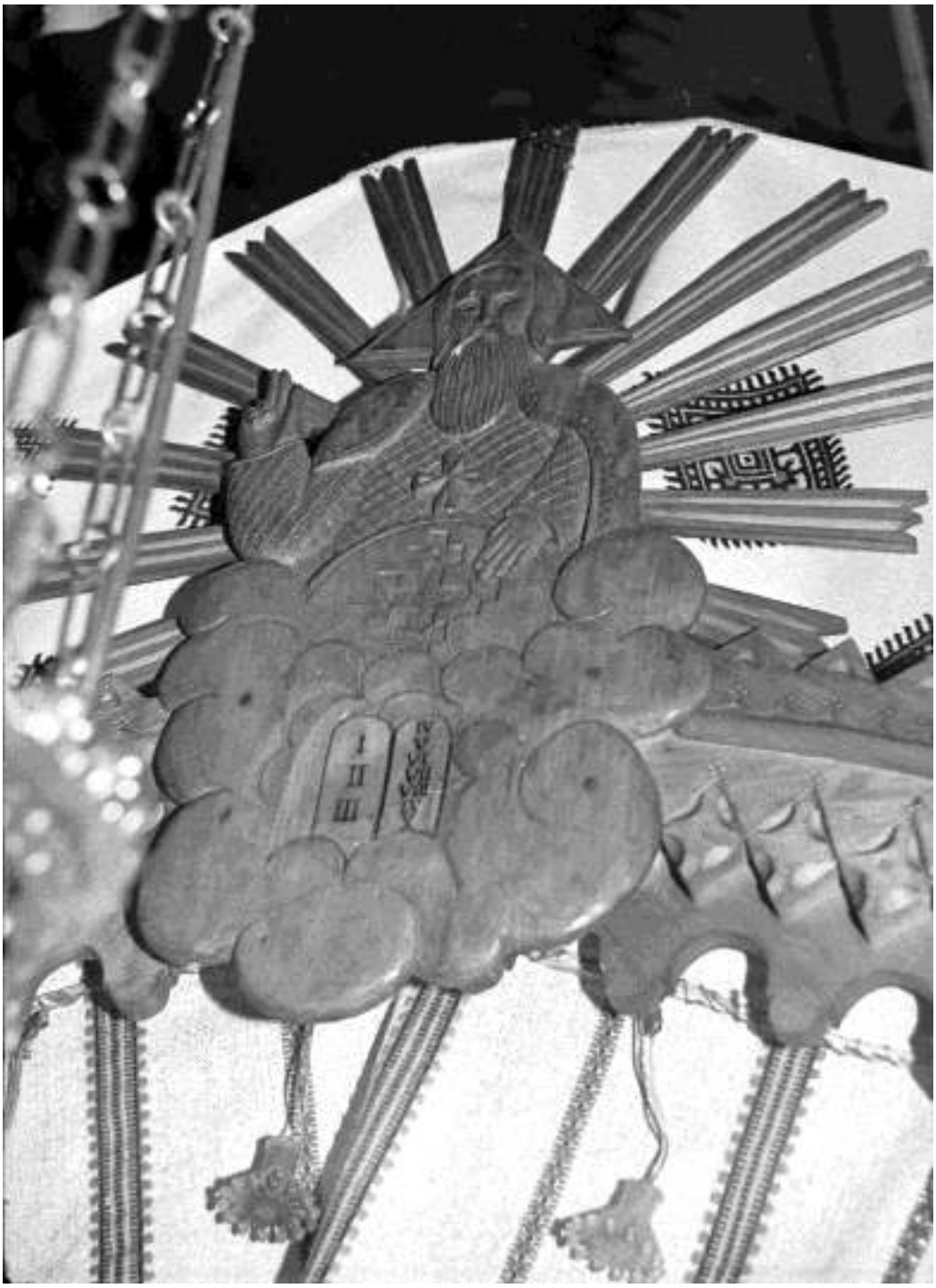


Рис. Б.3.18. Рельєф над царськими вратами із іконостаса церкви Св. Ап. Петра і Павла, с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. (церква з 1935 р.)

Рис. Б.4.1. Процесійна ікона із церкви Покрови Пречистої Богородиці,
с. Команча Сяноцького повіту Підкарпатського воєводства,
Республіка Польща (церква з 1805 р.)

Рис. Б.4.2. Кіот із церкви Воздвиження Чесного Хреста,
с. Опорець Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1842 р.)

Рис. Б.4.3. Кіот із живописним зображенням Св. Василія Великого із церкви Різдва Пресвятої Богородиці, с. Малий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. (церква з 1857 р.)

Рис. Б.4.4. Кіот із церкви Успіння Пресвятої Богородиці,
смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1901 р.)

Рис. Б.4.5. Кіот із поч. ХХ ст. церкви Пресвятої Трійці,
м. Дрогобич Львівської обл.

Рис. Б.4.6. Кіот із пер. пол. ХХ ст. церкви Св. Іоанна Богослова,
с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.),
«Святі Констянтин та Олена»(?)
Автор Василь Турчинюк

Рис. Б.4.7. Напрестольний кивот церкви Св. Ап. Петра і Павла,
м. Борислав-Східниця Львівської обл.; вигляд ззаду (церква з 1902 р.)

Рис. Б.4.8. Напрестольний кивот церкви Успіння Пресвятої Богородиці м. Стрия Львівської обл. (церква з 1904 р.)

Рис. Б.4.9. Напрестольний кивот церкви Введення Пресвятої Богородиці,
с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1921 р.)

Рис. Б.4.10. Напрестольний кивот церкви Св. Ап. Петра і Павла, с. Красноїлля Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. (церква із 1840 р.)

Рис. Б.4.11. Напрестольний кивот,
с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл.
(кін. XIX — поч. XX ст.)

Рис. Б.4.12. Напрестольний кивот із церкви Архистратига Михайла, м. Яремче (Дора) Івано-Франківської обл. (поч. ХХ ст.)

Рис. Б.4.13. Напрестольний кивот із церкви Святого Іоанна Богослова, с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського району Івано-Франківської обл., знаходиться в делятинській церкві Різдва Пресвятої Богородиці.

Автор Василь Турчинюк

Рис. Б.4.14. Напрестольний кивот церкви Св. Юрія,
с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. (1920-ті рр.
Автор Василь Турчинюк

Рис. Б.4.15. Престіл церкви Благовіщення,
м. Стрий (на Ланах) Львівської області
(церква з 1886 р.)

Рис. Б.4.16. Езкіз престолу (зліва). Фрагмент престолу (зправа).
Автор престолу Михайло Мацієвський. Церква Св. Іоанна Хрестителя,
с. Гладишів Горлицького повіту Малопольського Воєводства,
Республіка Польща.
(церква з 1940 р.)

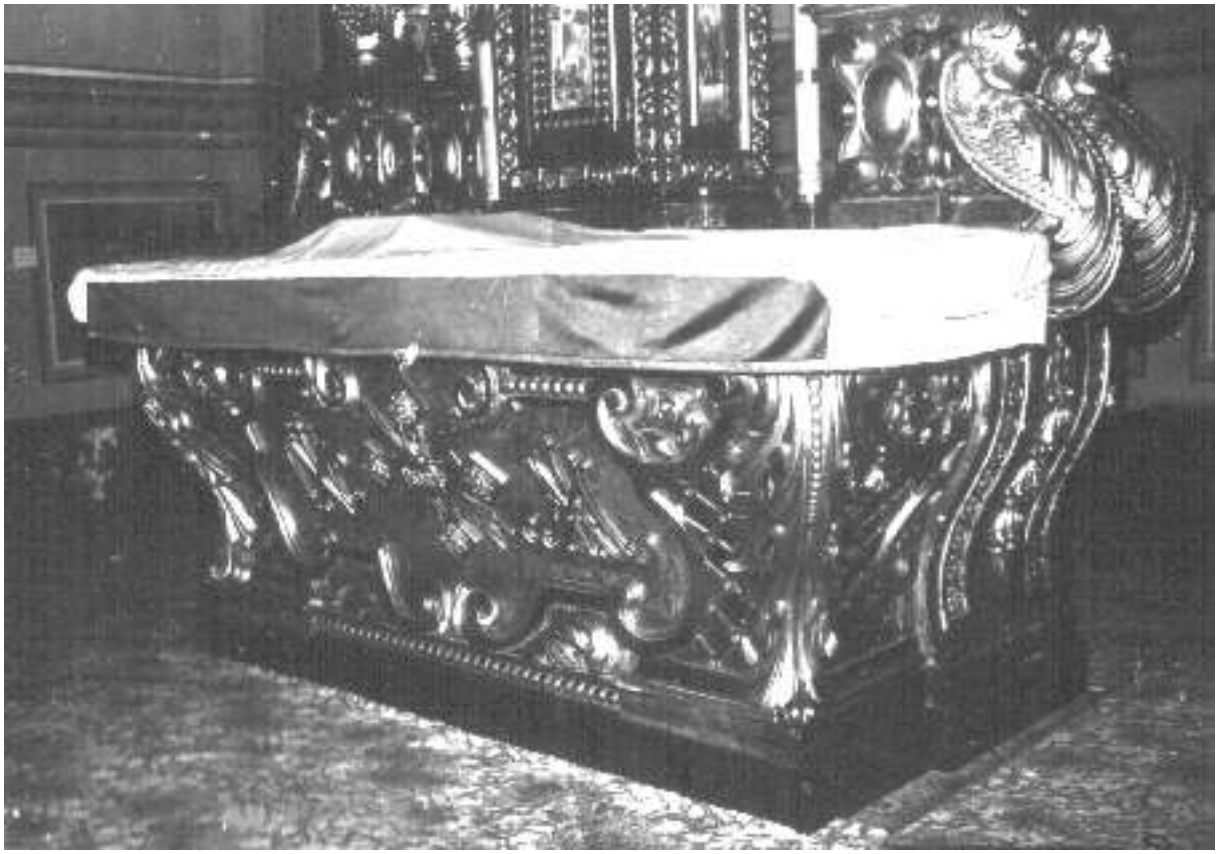


Рис. Б.4.17. Престіл церкви Святого Онуфрія зі Львова (початок XX ст.).

Рис. Б.4.18. Престіл церкви Святого Миколи зі Львова (поч. XX ст).

Рис. Б.4.19. Тетрапод церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл. (церква з 1907р.)

Рис. Б.4.20. Тетрапод
із церкви Успіння Пресвятої Богородиці у м. Львові
(кін. XIX – поч. XX ст.)

Рис. Б.4.21. Тетрапод церкви Успення Пресвятої Богородиці,
м. Бориславі (Мражниця) Львівської обл. Поч. ХХ ст.

Рис. Б.4.22. Аналой із церкви Різдва Пресвятої Богородиці, смт Делятин Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. (церква з 1785 р.)

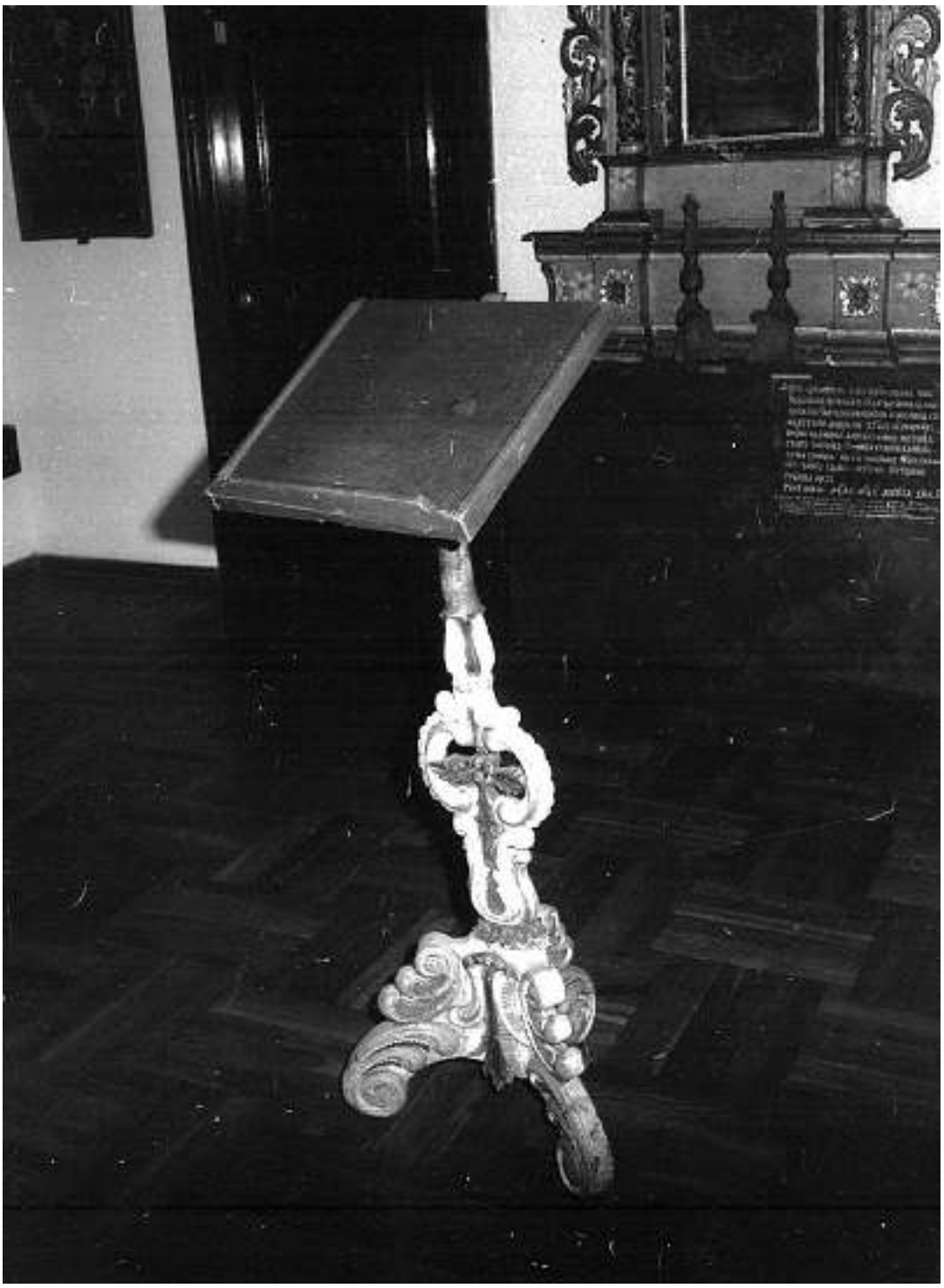


Рис. Б.4.23. Аналой із .Лемківщини, XIX ст.,
ОМНС. Інв. № 1783.

.

Рис. Б.4.24. Аналой із церкви Успіння Пресвятої Богородиці,
смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл. (церква 1901 р.)

Рис. Б.4.25. Аналой із церкви Св. Іоанна Богослова,
с. Луг (смт Делятин) Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.
Автор Василь Турчинюк.

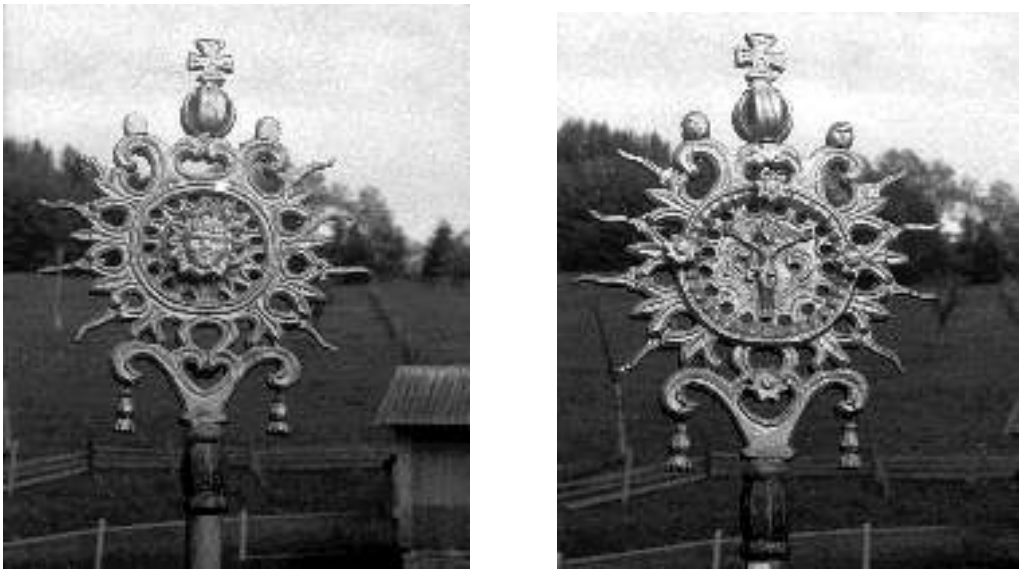


Рис. Б.4.26. Рипіда із церкви Пресвятої Трійці,
с. Верхній Ясенів Верховинського р-ну Івано-Франківськ обл. (церква з 1882 р.)

Аверс (зліва) Реверс (зправа)

Рис. Б.4.27. Дерев’яний світильник-павук із церкви Св. Юрія, 20-і рр. XX ст.

с. Дуліби Стрийського р-ну Львівської обл. Автор Василь Турчинюк

.

Рис. Б.4.28. Підсвічник-ставник із церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.,
(церква з 1719 р.)

Рис. Б.4.29. Підсвічник,
КМНМГП Інв. № КН 242 / Д-67.
Кін. XIX – поч. XX ст.

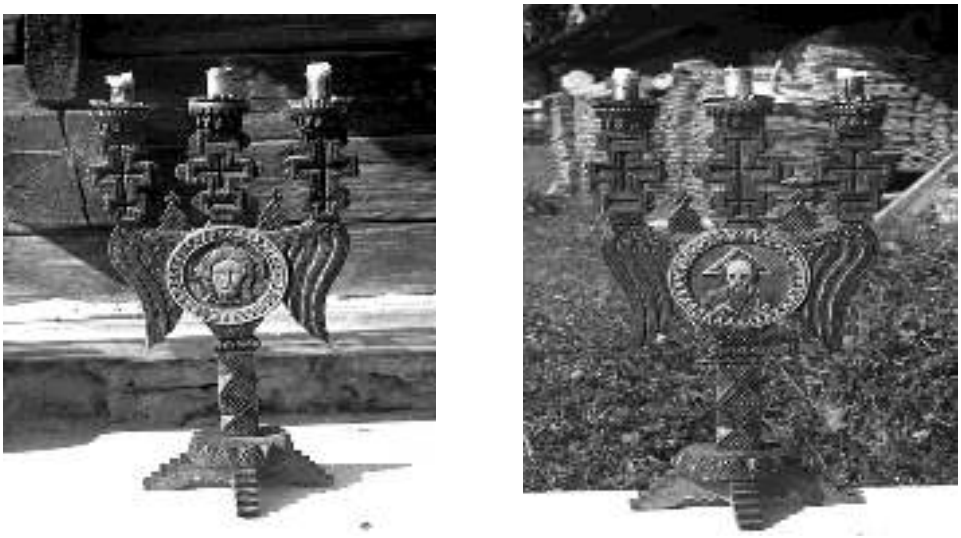


Рис. Б.4.30. Підсвічник із церкви Різдва Пресвятої Богородиці, початок ХХ ст

(с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.)

Аверс (зліва) Реверс (зправа)

Автор Василь Турчинюк

Рис. Б.4.31. Проповідниця із церкви Пресвятої Трійці,
м. Бережани Тернопільської обл. (церква з 1901 р.)

Рис. Б.4.32. Проповідниця із церкви Св. Ап. Петра і Павла,
с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.
(церква з 1935 р.)

Рис. Б.4.33. Запрестольне крісло церкви Різдва Христового,
м. Тернопіль (церква 1600 р.)

Рис. Б.4.34. Пристінна лава з церкви Пресвятої Трійці (1901 р.),
м. Бережани, Тернопільська обл.

Рис. Б.4.35. Фрагмент лави із церкви Успіння Пресвятої Богородиці, м. Львів

Рис. Б.4.36. Лава із церкви Пресвятої Трійці, поч. ХХ ст.,
м. Дрогобич Львівської обл.

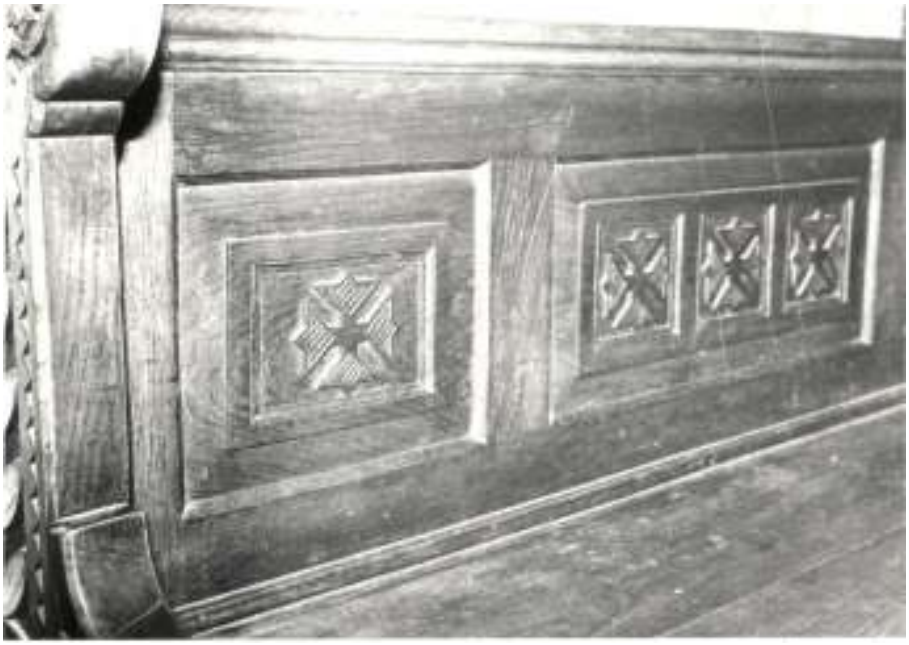


Рис. А. 4.37. Фрагмент лави, що на рис. А.4.29 із церкви Пресвятої Трійці
м. Дрогобич Львівської обл.

Рис. Б.4.38. Лава із церкви Пресвятої Трійці (поч. ХХ ст.),
м. Дрогобич Львівської обл.

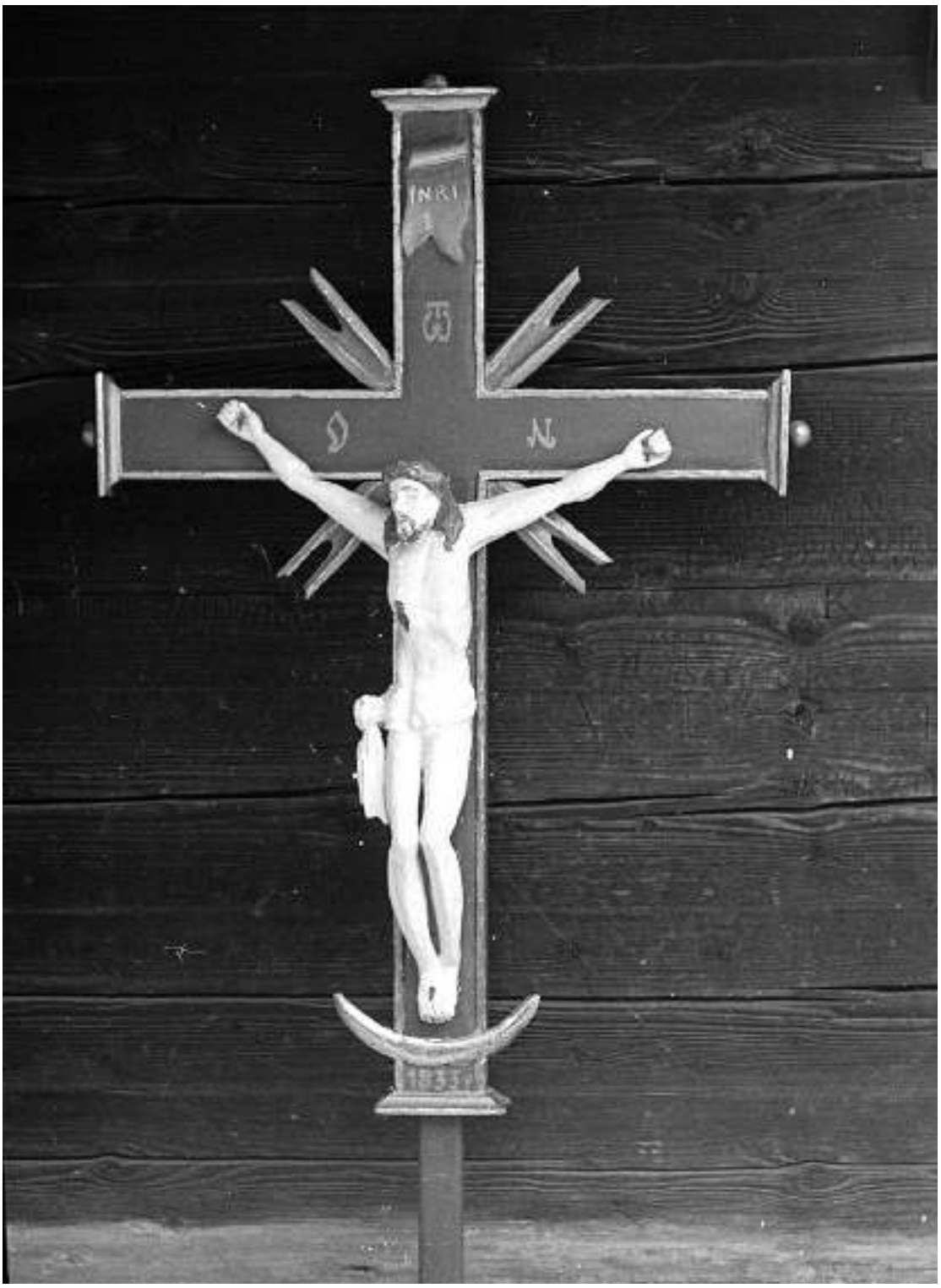


Рис. Б.4.39. Хрест із Розп’яттям (1833 р.)
у церкві Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл.

Рис. Б.4.40. Розп’яття із церкви Воздвиження Чесного Хреста,
с. Нараїв Бережанського р-ну Тернопільської обл. (церква з 1830 р.)

Рис. Б.4.41. Розп’яття кін. XIX – поч. XX ст.
(фрагмент) із церкви Св. Миколая (XVIII ст.),
с. Барвінкове Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.

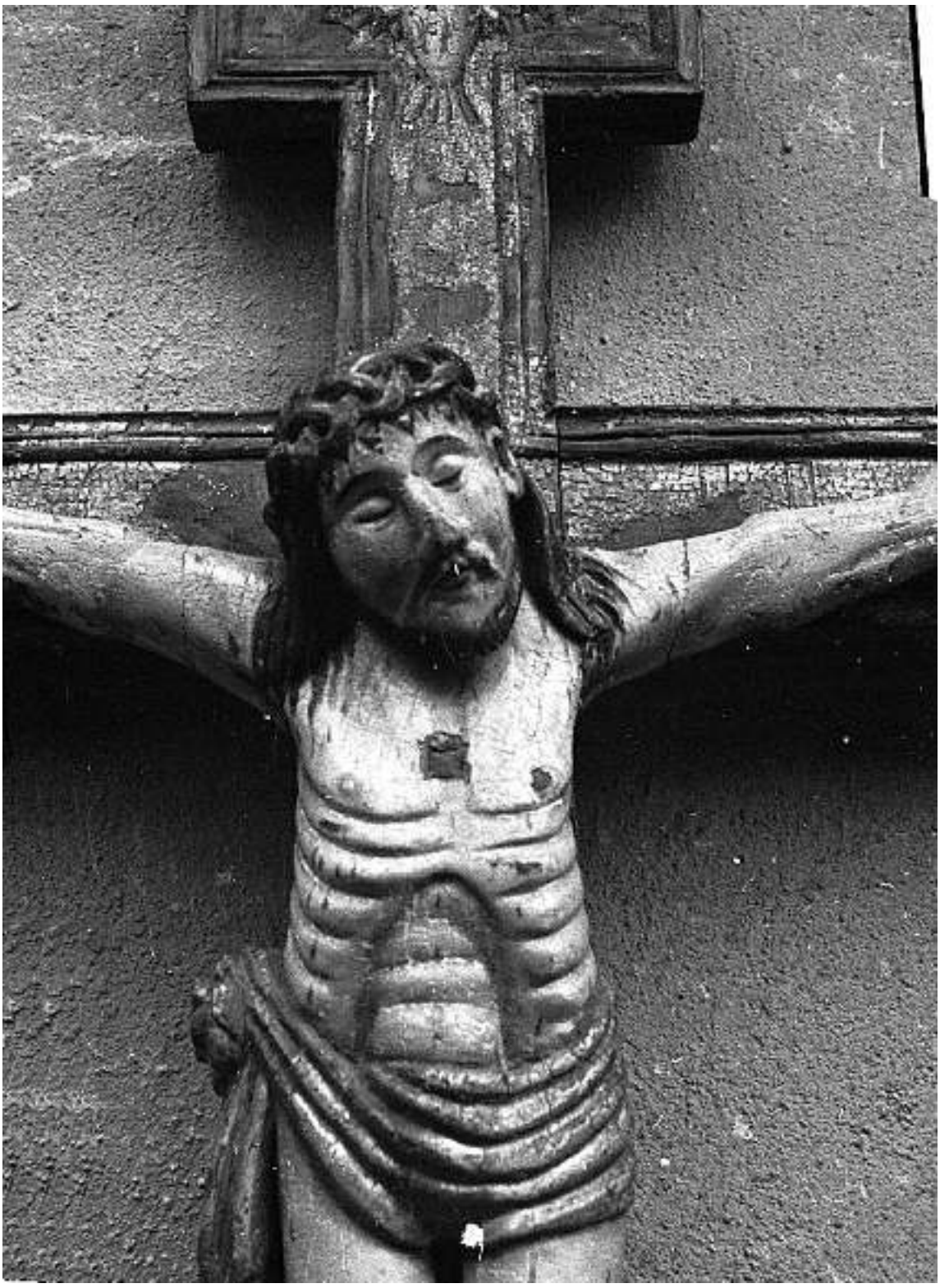


Рис. Б.4.42.. Розп’яття кін. XIX – поч. XX ст.,
с. Воля Старосамбірського р-ну Львівської обл.,
ЛМНАП. Інв. № 6451/С-39.

Рис. Б.4.43. Христос Скорботний,
с. Пацьковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.,
ЛМНАП. Інв. № ФП 13688/С95

Рис. Б.4.44. Ангел з Галичини,
кін. XIX – поч. XX ст.
Приватна збірка

Рис. Б.4.45. Фігури Пристоячих з Галичини, Івано-Франківщина.
Кін. XIX – поч. XX ст.
Приватна збірка

Рис. Б.4.46. Чернець,
с. Тур’є Старосамбірського р-ну Львівської обл.,
ЛМНАП. Інв. № АП 6495/С-42

Рис. Б.4.47. Фрагмент хреста на підставці із поч. ХХ ст.,
церква Різдва Пресвятої Богородиці
с. Ворохта Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.
Автор Василь Турчинюк

Рис. Б.4.48. Ручний хрест з 1910 р., с. Зелене Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. Приватна збірка

Рис. Б.4.49. Ручний хрест із с. Манява
Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.
Аверс. Приватна збірка

Рис. Б.4.50. Ручний хрест із с. Манява
Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.
Реверс. Приватна збірка

Рис. Б.4.51. Ручний хрест із церкви Введення Пресвятої Богородиці, с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл., церква з 1921 р.

Аверс

Рис. Б.4.52. Ручний хрест з 1894 р. із с. Пилипче Борщівського р-ну Тернопільської обл. Аверс. Приватна збірка.

Рис. Б.4.53. Ручний хрест з 1894 р. із с. Пилипче Борщівського р-ну Тернопільської обл. Реверс. Приватна збірка

Рис. Б.5.1. Іконостас церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці, с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква з 1935 р.

Рис. Б.5.2. Фрагмент іконостасу церкви Св. ап. Петра і Павла, м.Борислав–Східниця Львівської обл., церква з 1902 р.

Рис. Б.5.3. Фрагмент іконостаса церкви Св. Миколи у м. Львові (поч. ХХ ст.)

\

Рис. Б.5.4. Бічні (північні) вхідні двері до церкви Благовіщення,
с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква із 1927 р.

Рис. Б.5.5. Царські врата церкви Успіння Пресвятої Богородиці,
м. Стрий Львівської обл., церква з 1904р.

Рис. Б.5.6. Надмогильне Розп’яття на хресті з 1908 р.,
с. Боб’ятин Сокальського району Львівської обл. Камінь

Рис. Б.5.7. Кіот із церкви Благовіщення,
м. Стрий (на Ланах) Львівської обл.,
церква із 1886 р.

Рис. Б.5.8. Фрагмент кіота, що на рис. Б.5.7 із церкви Благовіщення (м. Стрий (на Ланах) Львівської обл.).
(церква із 1886 р.)

Рис. Б.5.9. Ручний хрест із церкви Благовіщення,
с. Гребенів Сколівського району Львівської обл., церква з 1927 р.

Рис. Б.5.10. Кіот із центральним живописним образом «Різдво Пресвятої Богородиці» із церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1907р.) с. Лавочне Сколівського району Львівської обл.

Рис. Б.5.11. Кіот із церкви Св. Параскевії, м. Буськ Львівської обл. Перша пол. XX ст.

Рис. Б.5.12. Фрагмент іконостаса із церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Малий Ключів Коломийського району Івано-Франківської обл.,
церква з 1857 р.

Рис. Б.5.13. Кіот із церкви Св. Миколи,
м. Львів, поч. ХХ ст.

Рис. Б.5.14. Царські врата з церкви Введення Пресвятої Богородиці, с. Тарнівка Сколівського району Львівської обл., церква із 1921 р.

Рис. Б.5.15. Врата із церкви Св. Богоявлення Господнього,
с. Дубляни Самбірського району Львівської обл., церва з 1860р.

Рис. Б.5.16. Царські врата із церкви Воздвиження Чесного Хреста, с. Опорець Сколівського району Львівської обл., церква з 1842р.

Додаток В

Рис. В.3.1. Колонка із церкви
Різдва Пресвятої Богородиці,
м. Дрогобич Львівської обл.

Рис. В.3.2. Колонка із церкви
Успіння Пресвятої Богородиці,
м. Яремче Івано-Франківської обл.

Рис. В.3.3. Колонка із церкви
Введення Пресвятої Богородиці,
с. Тарнівка Сколівського р-ну Львівської обл.

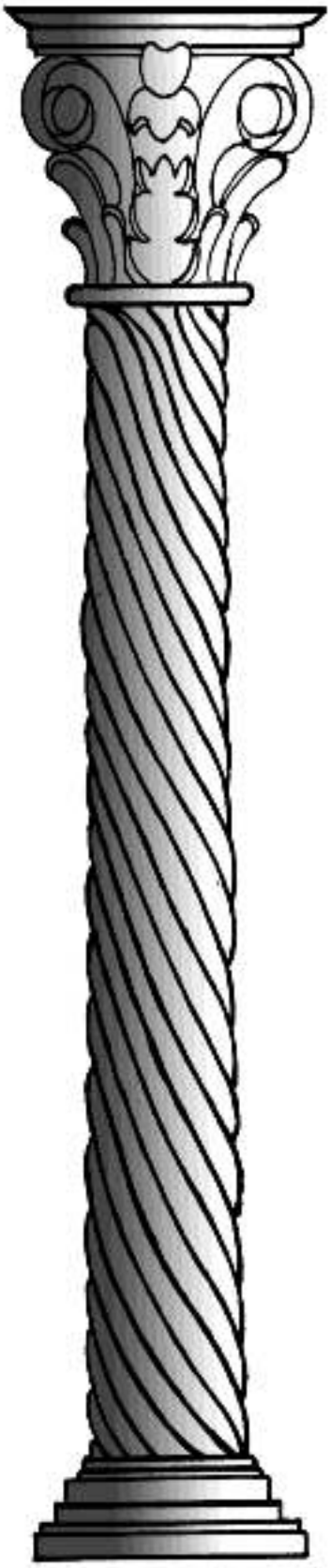


Рис. В.3.4. Колонка із церкви Св. Миколая,
м. Теребовля Тернопільської обл.

Рис. В.3.5. Колонка із церкви
Успіння Пресвятої Богородиці,
смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл.

Рис. В.3.6. Колонка із церкви Пресвятої Трійці,
м. Бережани Тернопільської обл.

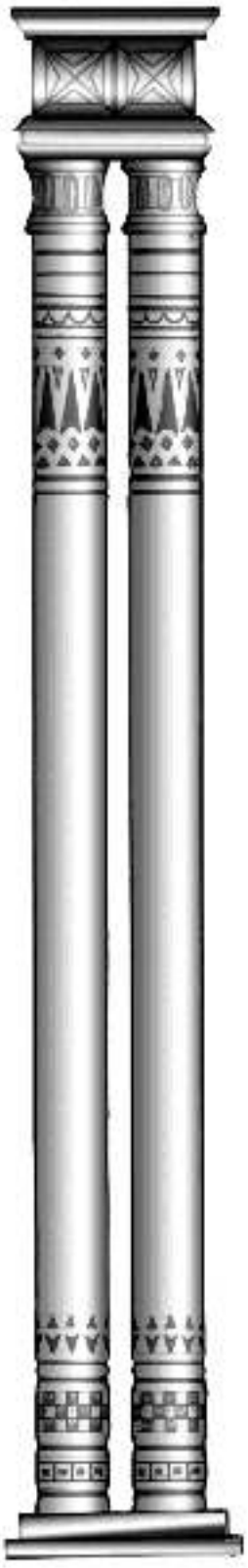


Рис. В.3.7. Колонка із церкви Благовіщення,
с. Гребенів Сколівського району
Львівської обл.

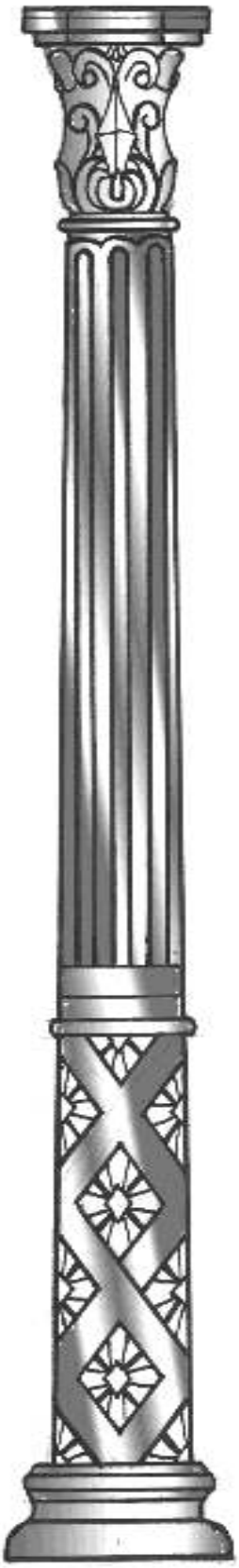


Рис. В.4.1. Колонка кіота із живописним зображенням Св. Юрія Змієборця церкви Св. Юрія, смт Магерів Жовківського р-ну Львівської обл.

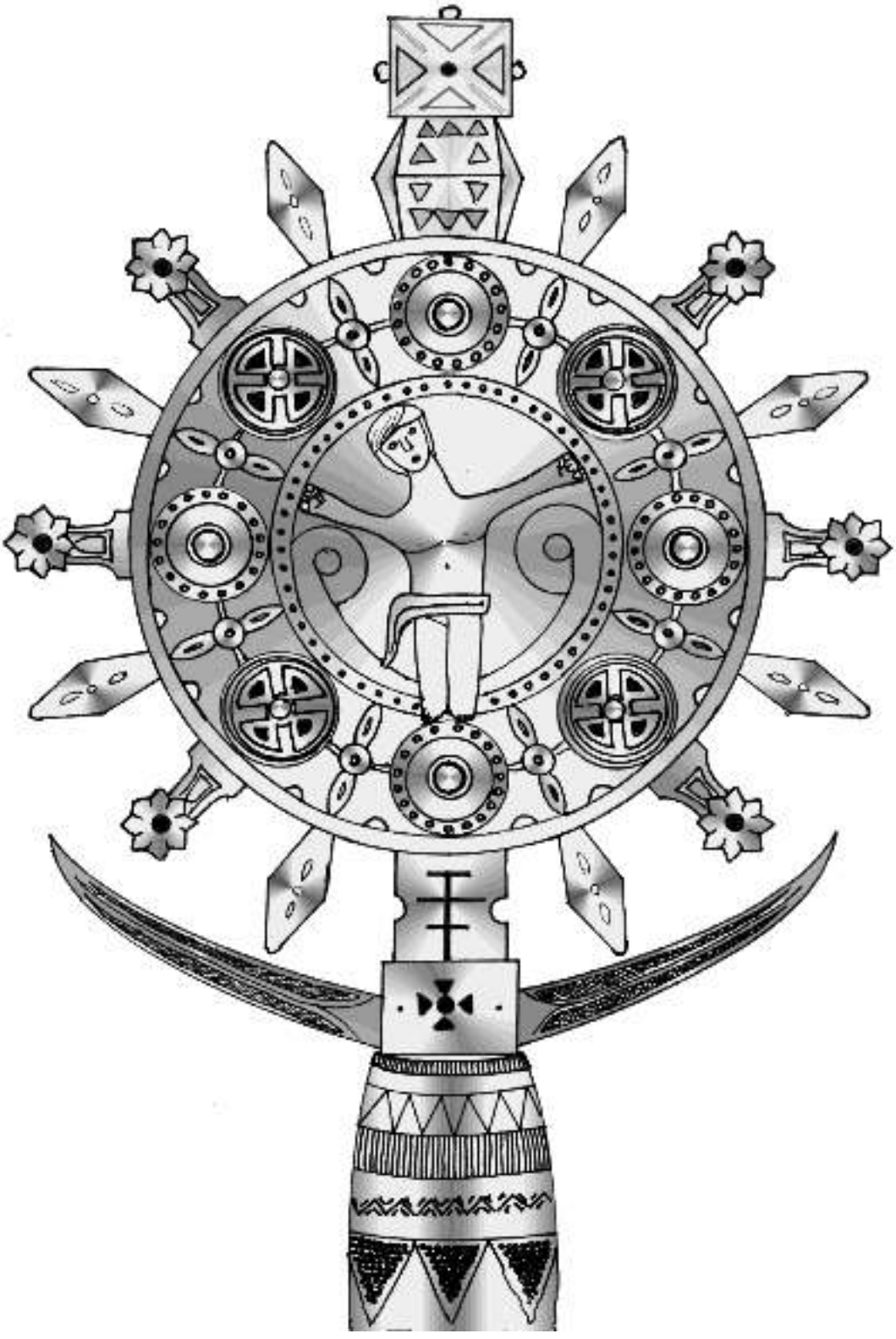


Рис. В.4.2. Рипіда із церкви Різдва Пресвятої Богородиці,
с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.
Кін. XIX — поч. XX ст.

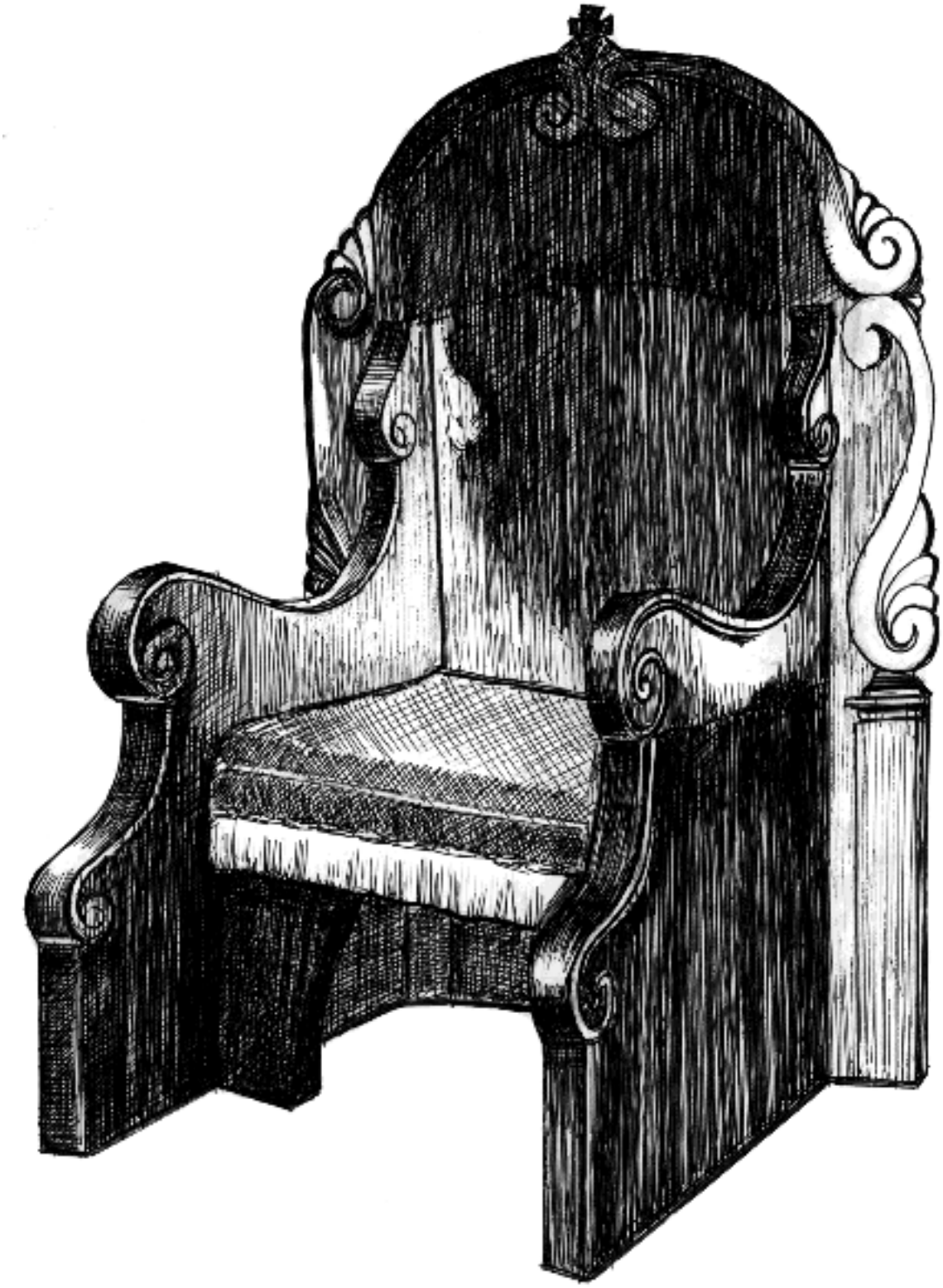


Рис. В.4.3. Запрестольне крісло церкви Св. Миколи,
м. Львів (поч. ХХ ст.)

Рис. В.4.4.. Запрестольне крісло церкви Св. Онуфрія,
м. Львів (поч. ХХ ст.)

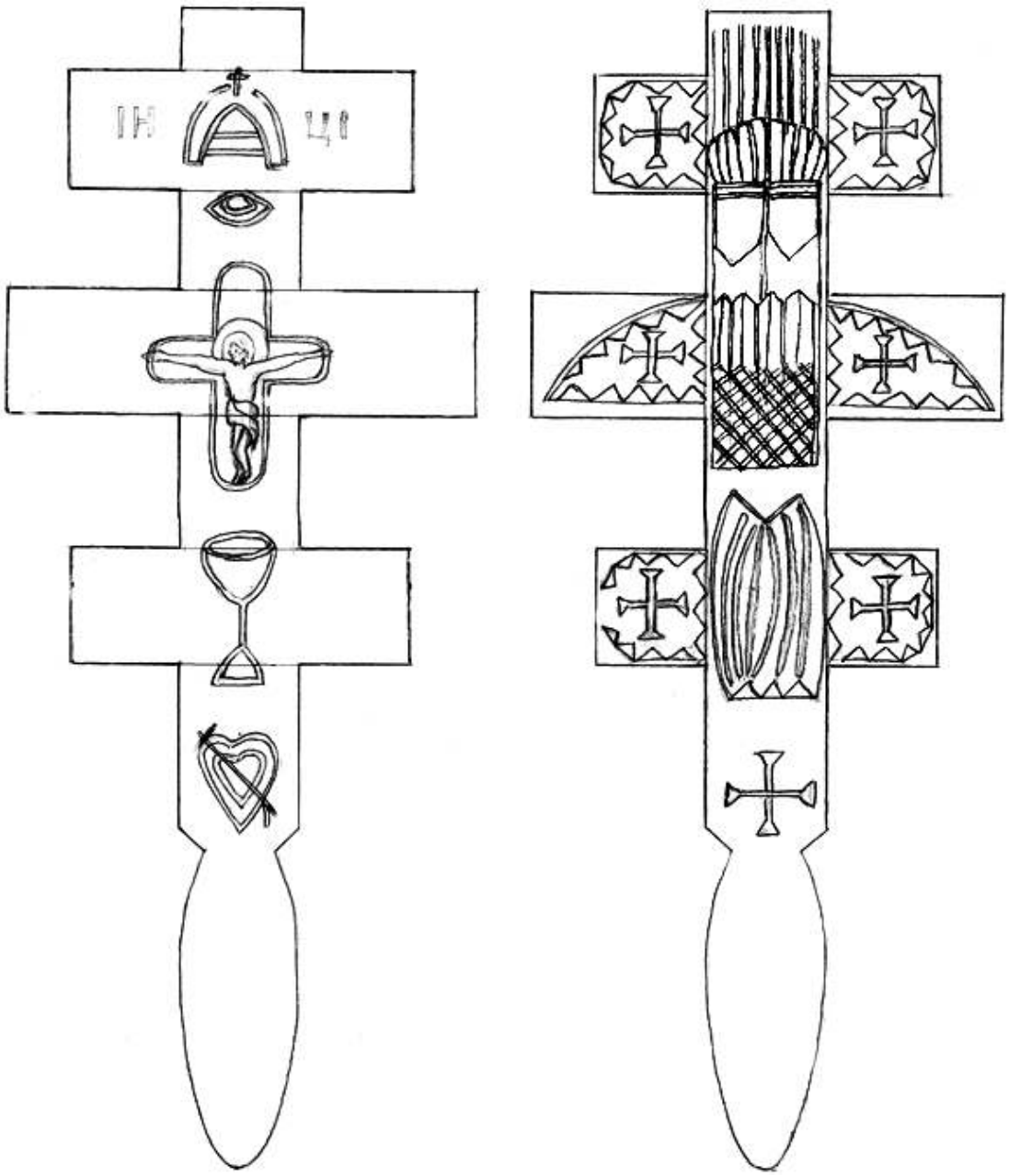
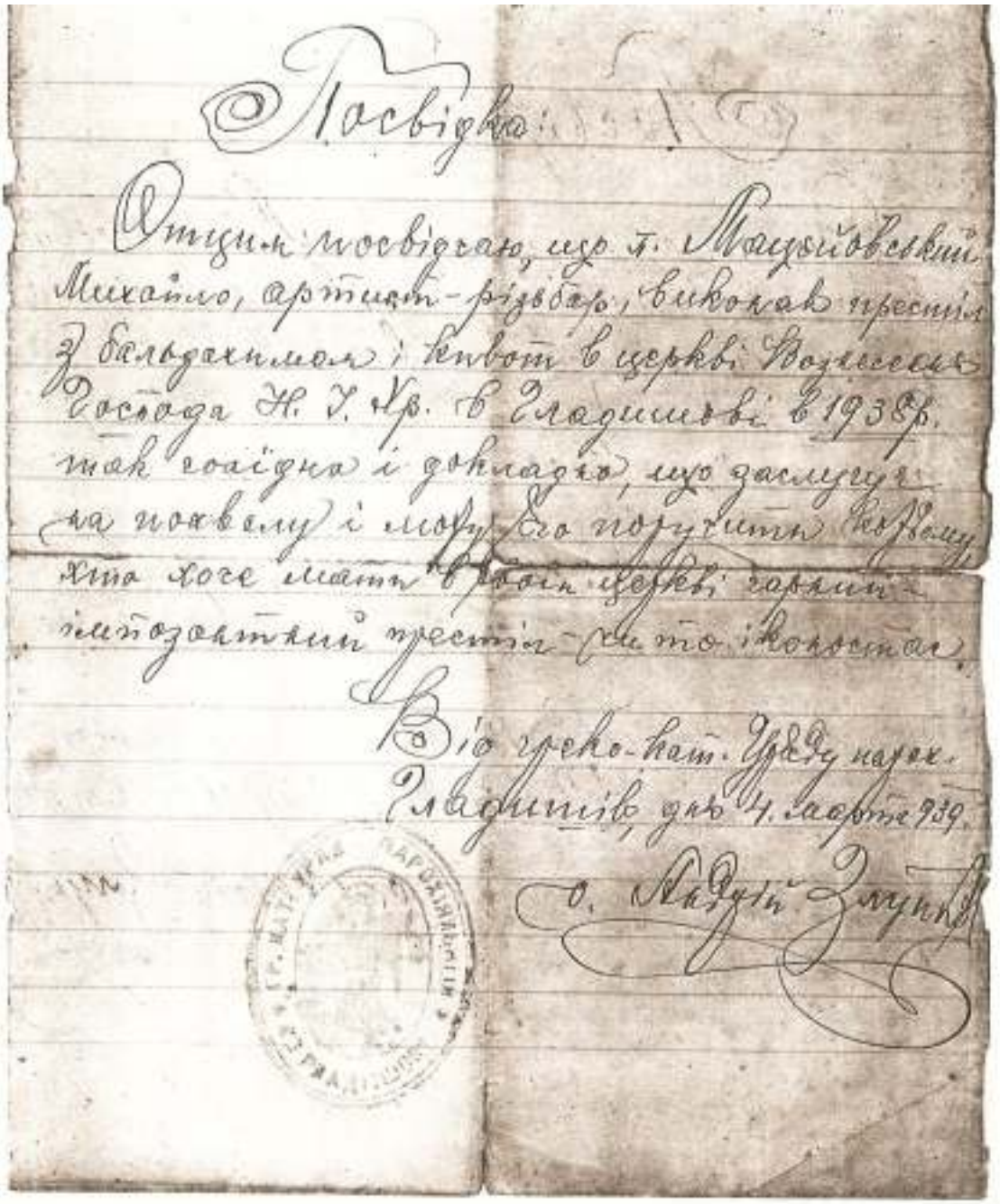


Рис. В.4.5. Ручний хрест із собору Св. Михайла (1865 р.),
м. Коломия, Івано-Франківська обл.
Аверс (зліва). Реверс (зправа)



Посвідка:

Отцим посвідчаю, що п. Мацейовський Михайло, артист-різьбар, виконав престіл з бальдахимом і кивот в церкві Вознесення Господа Н. І. Хр. в Гладишові в 1938 р. так гоаїдно і докладно, що заслугує на похвалу і можу Єго поручити кожному, хто хоче мати в своїй церкві гарний імпозантний престіл — чи то іконостас.

Від греко-кат. Уряду парох. Гладишів, дня 4. марта 939.

о. Андрій Злупко

Рис. В.5.1. Посвідка, видана різьбяру Михайлу Мацієвському у 1939 році.

Приватний архів родини Мацієвських у Львові

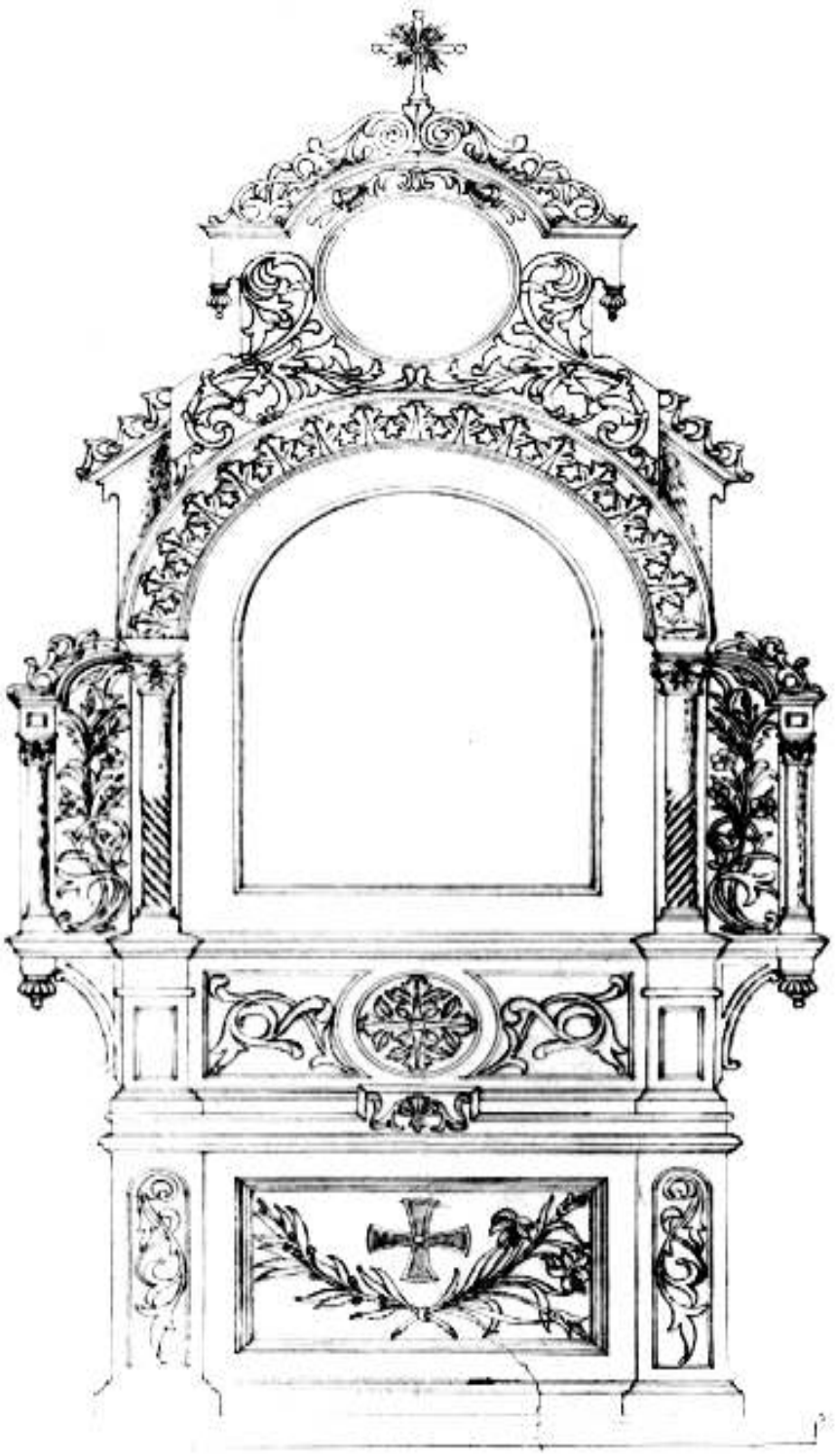


Рис. В. 5.2. Езкіз вівтаря „ романський”, 1933 р.

Автор Михайло Мацієвський.

Приватний архів родини Мацієвських

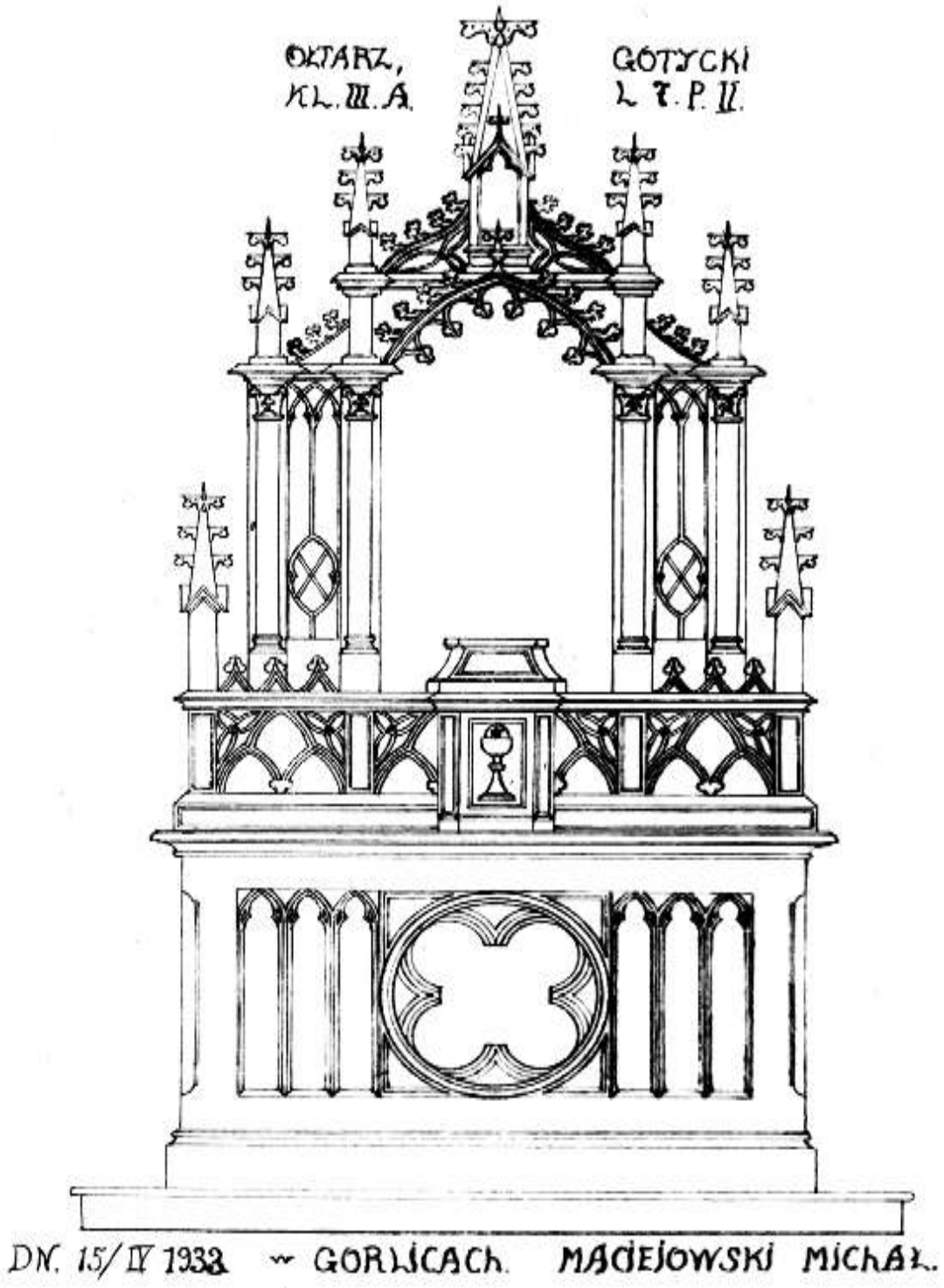


Рис. В.. 5.3. Езкіз вівтаря «готичний» для м. Горлиці (Республіка Польща),
1933 р. Автор Михайло Маціївський.
Приватний архів родини Маціївських

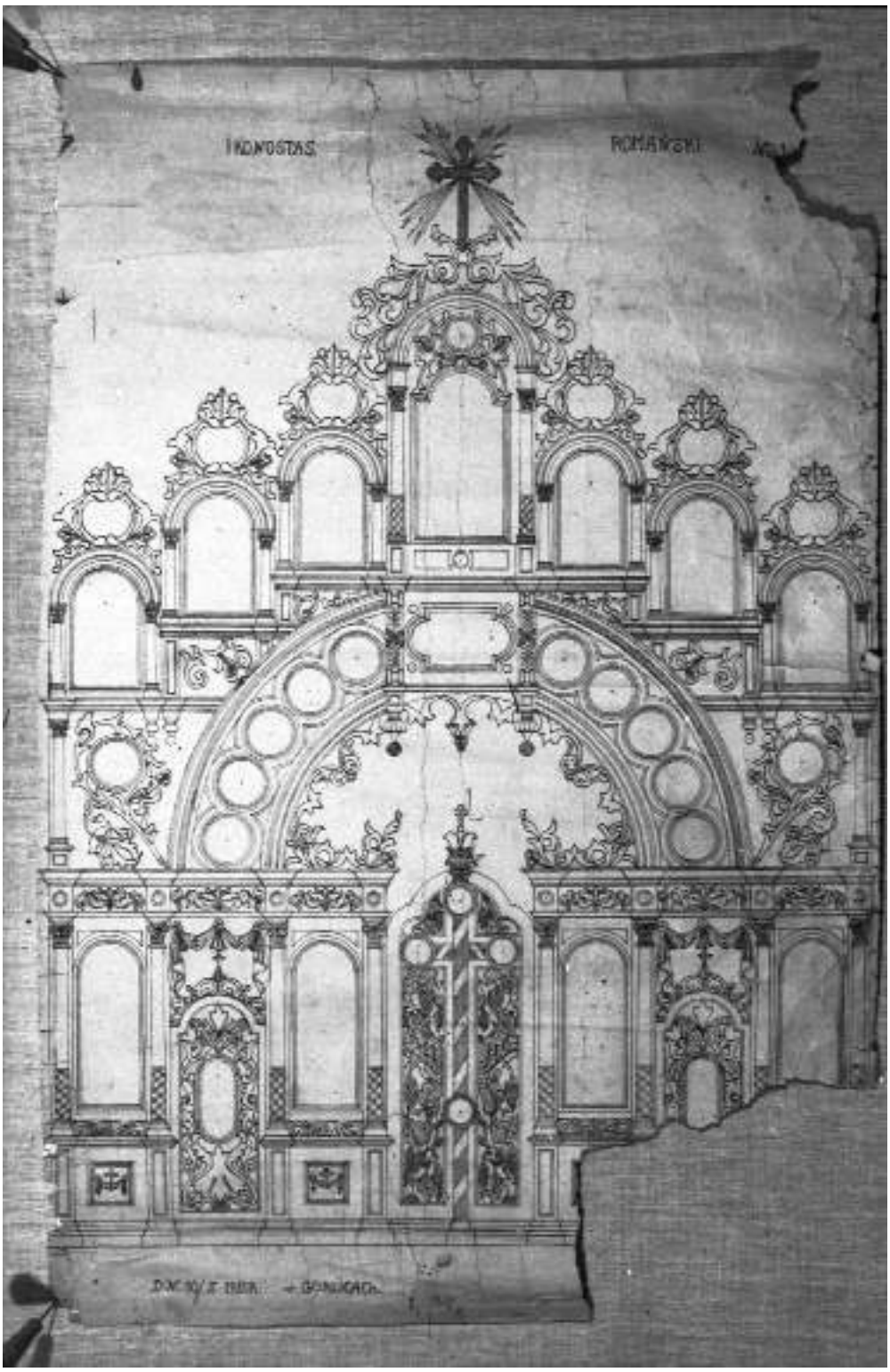


Рис. В.5.4. Ескіз іконостаса для м. Горлиці
(Республіка Польща, 1931р.). Автор Михайло Мацієвський.
Приватний архів родини Мацієвських.

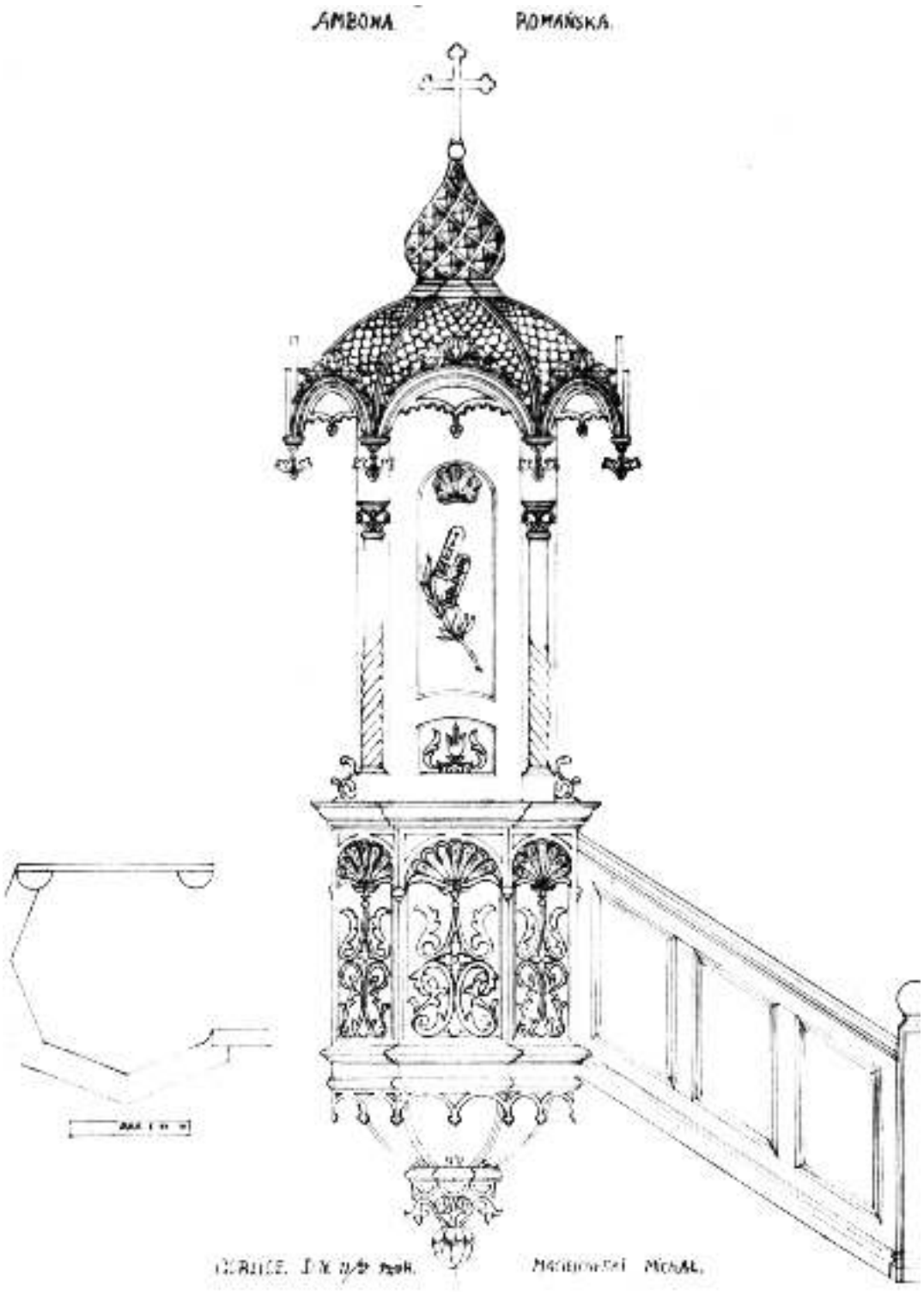


Рис. В.. 5.5. Езкіз проповідниці „романський”, 1930 р.

Автор Михайло Мацієвський.

Приватний архів родини Мацієвських

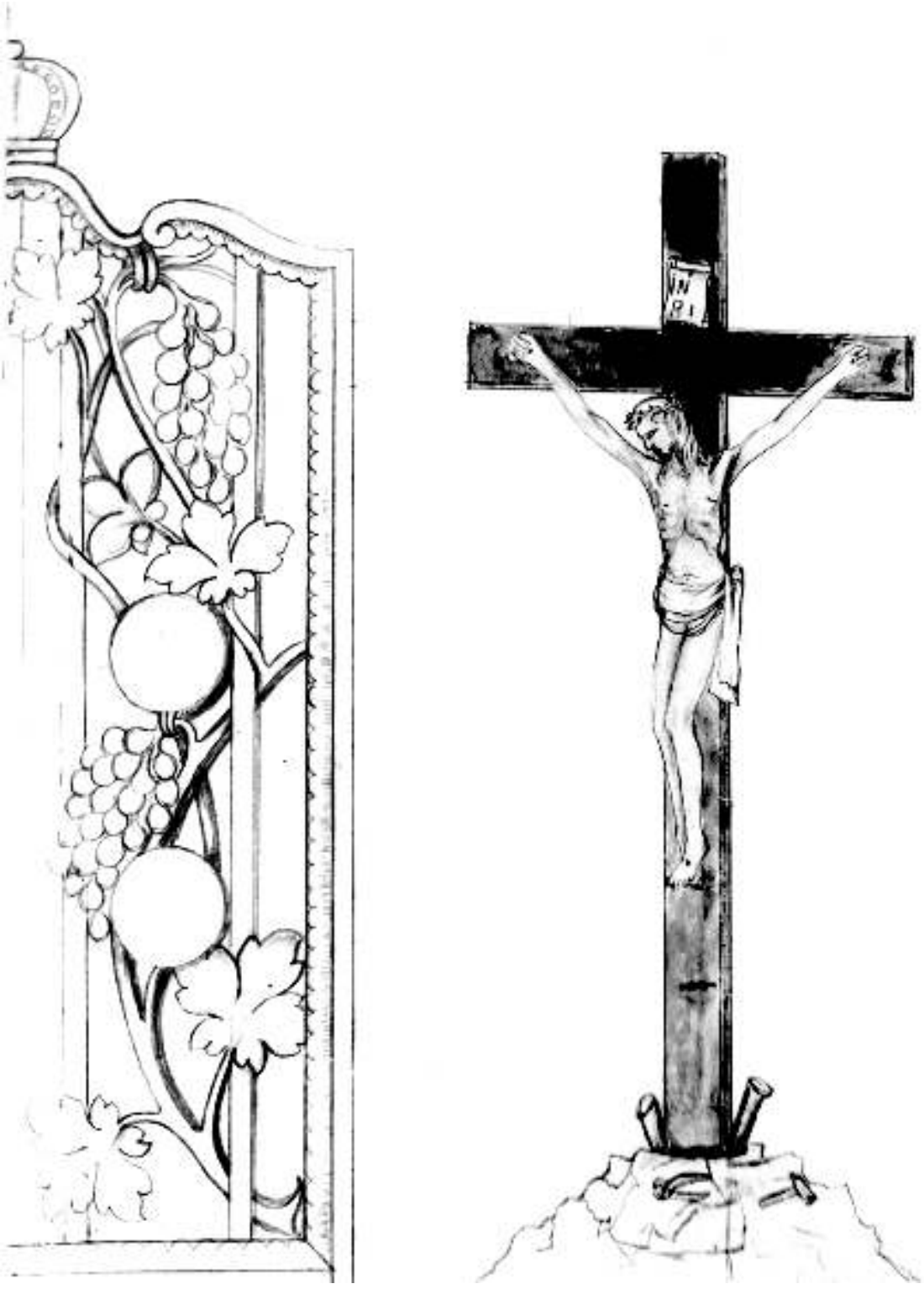


Рис. В. 5.6. Ескізи. Перша половина ХХ ст. Автор Михайло Орисик. Приватний архів родини Орисиків

Додаток Г

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичинії XIX – першої половини XX століть: історія та художні особливості / Роман Одрехівський. – Львів : Афіша, 2006. – 288с., іл.

2. Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини / Роман Одрехівський. – Львів : Сполом, 1998. – 262 с.

Статті у наукових фахових виданнях України

3. Одрехівський Р. Брусно – осередок каменярства (До питання дослідження каменярства Розточчя) / Роман Одрехівський // Мистецтвознавство'2000. – Львів, 2001. – С. 53–64.

4. Одрехівський Р. Генезис орнаментальних мотивів сакральної різьби по дереву в Галичині у XIX – початку XX ст. / Роман Одрехівський // Вісник Львівської академії мистецтв. – Львів, 2003. – Вип. 14. – С. 159–174.

5. Одрехівський Р. В. Гуцульська плоскорізьба в інтер'єрах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. – № 3. – С. 60–64.

6. Одрехівський Р. В. Давні християнські символічні елементи у декоративній різьбі інтер'єрів церков в Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2010. – № 4. – С. 130–132.

7. Одрехівський Р. В. Декоративна різьба кіотів в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 5– С. 72–75.

8. Одрехівський Р. В. Запрестольні крісла в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 4 – С. 17–21.

9. Одрехівський Р. В. Зображення символів Пресвятої Євхаристії у різьбленому декорі царських врат в іконостасах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 1. – С. 181–186.

10. Одрехівський Р. В. Зображення винограду у декоративній різьбі царських врат з Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2005. – № 7. – С. 17–22.

11. Одрехівський Р. В. Історизм та неостилі у сакральній різьбі у Галичині / Р. В. Одрехівський // Питання культурології : збірн. наук. праць. – – Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. Вип. 20. – С. 263–267.

12. Одрехівський Р. В. Історичні та економічні умови розвитку сакральної різьби у Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: «Мистецтвознавство». – 2004. – Вип. 11 – С. 87–91.

13. Одрехівський Р. Меморіальна кам'яна пластика Сокальщини кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – 1999. – № 2. – С. 252–255.

14. Одрехівський Р. В. Мотив винограду у декоративній різьбі в інтер'єрах церков у Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – Вип. 13. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2005. – С. 85–90.

15. Одрехівський Р. Мотив чаші в сакральній різьбі (На матеріалах мистецтва в Галичині XVIII–XX ст.) / Р. Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 16. – Львів, 2005. – С. 77–82.

16. Одрехівський Р. Напрестольні кивоти у церквах Галичини XIX – першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Народознавчі зощити. – Львів, 2003. – № 5–6. – С. 784–788.

17. Одрехівський Р. Нове про творчість різьбяра Михайла Мацієвського (до питання встановлення авторства творів сакральної різьби по дереву у Північній Лемківщині) / Р. Одрехівський // Народознавчі зошити. – Львів, 2000. – № 5. – С. 940–943.

18. Одрехівський Р. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні по дереву в інтер'єрах церков у Галичині початку XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2012. – Вип. 23. – С. 107–114.

19. Одрехівський Р. В. Престоли в інтер'єрах церков у Галичині в XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 8. – С. 77–81.

20. Одрехівський Р. В. Різьблені аналої в інтер'єрах церков у Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 1. – С. 16–21.

21. Одрехівський Р. В. Різьблені дерев'яні хрести богослужбового призначення XIX – першої половини XX століття з Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 4. – С. 108–112.

22. Одрехівський Р. Різьблені церковні лави в інтер'єрах храмів у Галичині XIX – початку XX століть / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2004. – № 9. – С. 30–33.

23. Одрехівський Р. В. Солярні знаки у декоративному різьбленні церков в Галичині / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 3. – С. 128–130.

24. Одрехівський Р. В. Сюжет Єссеєвого дерева в іконостасній різьбі Галичини / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 10. – С. 72–76.

25. Одрехівський Р. Традиції народного мистецтва як основа розвитку сакрального мистецтва в Галичині / Р. Одрехівський // Мистецтвознавство'04. – Львів, 2004. – С. 63–72.

26. Одрехівський Р. В. Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у XIX – першій половині XX століть / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – № 8. – С. 45–50.

Статті у наукових періодичних виданнях інших держав

27. Одрехивский Р. В. Декоративная резьба украинских иконостасов конца XIX – начала XX вв. / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург : С-ПбГУКИ, 2014. – № 1. – С. 159–162.

28. Одрехивский Р. В. Традиционное народное искусство в декоративной резьбе украинских иконостасов / Р. В. Одрехивский // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 7(74). – С. 115–117.

29. Одрехивский Р. В. Особенности декоративной резбы по дереву в украинских церквах конца XIX – начала XX веков / Р. В. Одрехивский // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2013. – Вып. 4. № 7(14). – С. 107–108.

30. Одрехивский Р. В. Символика сюжетов резного декора в церквах Западной Украины / Р. В. Одрехивский // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – Санкт-Петербург : С-ПбГУКИ, 2014. – № 2. – С. 118–121.

Статті у фахових виданнях України,
включених до міжнародних науково-метричних баз

31. Одрехівський Р. В. Іконостаси в Галичині у XIX – першій половині XX століть: історія та художні особливості / Р В. Одрехівський // **Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.** – 2014. – № 2. – С. 282–290.

32. Одрехівський Р. В. Різьблені іконостаси в системі сакральної культури українців Галичини: XIX – перша половина XX століття / Р. В. Одрехівський // Культура і сучасність. Альманах. – 2014. – № 1. – С. 130–135.

33. Одрехівський Р. В Сакральне різьблення по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть як феномен художньої культури України / Р. В. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2014. – № 2. – С. 83–87.

Перелік публікації в інших періодичних наукових виданнях,
збірниках матеріалів конференцій та відомостей, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації

34. Одрехівський Р. В. Василь Чайка з Головська – визначний майстер сакрального мистецтва в Галичині / Р. В. Одрехівський // Дизайн-освіта 2005: тенденції розвитку та інтеграція в європейський освітній простір : збір. матеріал. наук. конф. 20-22 квітня 2005 р. – Харків : ХДАДМ, 2005. – С. 81–83. Доповідь.

35. Одрехівський Р. Гуцульська плоскорізьба у декоративному оформленні церков на Львівщині. / Р. Одрехівський // Праці наукового товариства ім. Шевченка. – Том II. Краєзнавство. – Косів, 2006. – С. 294–297.

36. Одрехівський Р. В. Гуцульський стиль у декоративній різьбі іконостасів Галичини. Міжнародна науков-практична конференція «Гуцульщина на рубежі тисячоліть» (18-19 січня 2001 р, Український державний лісотехнічний університет, м. Львів). Доповідь.

37. Одрехівський Р. В. Декоративне різьблення іконостасів у формуванні національної свідомості українців Галичини. // Р. В. Одрехівський, Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Наука, освіта, суспільство: актуальні питання і перспективи розвитку» (Одеса, 29-30 січня 2016), Одеса – 2016. – С 66-69. Доповідь.

38. Одрехівський Р. В. Дисципліни образотворчого циклу у формуванні об'ємно-просторового мислення студента-дизайнера. (Міжнародна науково-методична конференціїя «Концепція сучасної мистецько-дизайнерської освіти України в умовах Євроінтеграції» (14-16 жовтня 2015 року у ХДАДМ), м. Харків. Доповідь.

39. Одрехівський Р. В. Дисципліна «скульптура» і навчальна підготовка дизайнерів. / Р. Одрехівський // Дизайн–освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція. Міжнародна науково-методична конференція (2-4 листопада 2011 р., м. Харків). – Харків, 2011. – С. 58-60. Доповідь.

40. Одрехівський Р. В. Застосування скульптури у дизайні просторово-предметного середовища м. Львов». Науково-технічна конференція професорсько-викладацького складу НЛТУ України (19 квітня 2017 року, м. Львів). Доповідь.

41. Одрехівський Р. Еклектика в іконостасній різьбі Галичини XIX–початку XX століть / Р. Одрехівський // Записки наукового товариства ім. Шевченка. – Т. CCXLVIII – Львів, 2004. – С. 105–139.

42. Одрехівський Р. Іконостасна різьба в церквах українських сіл Пряшівщини / Р. Одрехівський // Сільський господар. – 1997. – № 2–3. – С. 24–25.

43. Одрехівський Р. Меморіальна різьба по каменю в Галичині кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Будуємо інакше. – Львів, 2000. – № 5. – С. 38–41.

44. Одрехівський Р. В. Мистецтво лемківського різьблення. Доповідь на IX Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Лемківська писанка» (24-26 березня 2017 р., м. Львів, Дитяча школа народних мистецтв). Доповідь.

45. Одрехівський Р. В. Митрополит Андрей Шептицький та розвиток сакрального різьблення в Галичині» Доповідь на обласній науково-практичній конференції «Мойсей українського духа», присвяченій 150-літтю та Року Митрополита Андрея Шептицького в Україні (16 квітня 2015 року, м. Львів, Львівський палац мистецтв). Доповідь.

46. Одрехівський Р. В. Народні промисли Розточчя. Міжнародна наукова конференція із проблем інтеграції зони заповідника Розточчя у систему міжнародного зеленого туризму. (11 жовтня 2006 р., смт Івано-Франково Яворівського р-ну Львівської обл.). Доповідь.

47. Одрехівський Р. Національні особливості різьбленого декору в інтер'єрах церков Галичини / Р. Одрехівський // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. Матеріали II Міжнародного конгресу (16-18 жовтня 2013 р., м. Полтава). Книга третя. – Полтава, 2015. – С. 110–112. Доповідь.

48. Одрехівський Р. В. Національні особливості у декоративному різьбленні іконостасів церков в Галичині у кінці XIX – початку XX століть. Доповідь на Четвертій Міжнародній науково-творчої конференції «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (м. Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 28-30 квітня 2015 р.). Доповідь.

49. Одрехівський Р. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва у декоративному різьбленні запрестольних крісел та лав у інтер'єрах церков у Галичині / Р. Одрехівський // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (28-30 жовтня 2010 р., м. Полтава). Книга друга. – Полтава : Полтавський літератор. – 2012. – С. 50–56. Доповідь.

50. Одрехивский Р. В. Основные тенденции сакральной резьбы по дереву в Галиции в конце 19 – начале 20 веков / Р. В. Одрехивский // Международная заочная научно-практическая конференція «Наука и образование в XXI веке». – Часть 12. Россия. – Тамбов, 30 сентября 2013 р. – С. 91–92. Заочна участь.

51. Одрехівський Р. Особливості орнаментальних мотивів сакрального різьблення в Галичині: історико-культурний аспект. І Міжнародна конференція «Наука і сучасність: виклики глобалізації» (29 червня, м. Київ). Доповідь.

52. Одрехівський Р. Особливості творчої манери майстра художньої обробки дерева Василя Турчинюка / Р. Одрехівський // Сільський господар. – 1999. – № 1–2. – С. 26.

53. Одрехівський Р. Престол церкви Святого Онуфрія у Львові / Р. Одрехівський // Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові драганівські читання (8 жовтня 2007 р., м. Львів). — Львів : Місіонер, 2007. – — С. 86–101. Доповідь.

54. Одрехівський Р. Різьба по дереву в художньому оформленні церкви Воздвиження Чесного Хреста у с. Опірець Сколівського району Львівської області / Р. Одрехівський // Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання, присвячені 100-річчю Михайла Драгана (21 листопада, 1999р., м. Дрогобич). – Дрогобич, 1999. – С. 87–92. Доповідь.

55. Одрехівський Р. Різьба по дереву у декорі царських врат церков Північної Лемківщини. 47 наукова конференція професорсько–викладацького складу УкрДЛТУ (21 квітня 1997 р., Український державний лісотехнічний університет, м. Львів). Доповідь.

56. Одрехівський Р. Різьблені процесійні хрести у церквах Галичини XIX – першої пол. XX ст. / Р. Одрехівський // Ант. – 2005. – № 13–15. – С. 39–43.

57. Одрехівський Р. Різьблені церковні світильники Галичини (XIX – перша половина XX ст.) / Р. Одрехівський // Ант. – 2003. – № 10–12. – С. 98–103.

58. Одрехівський Р. Ручні дерев'яні хрести Північної Лемківщини кінця XIX – початку XX ст. / Р. Одрехівський // Читання пам'яті Святослава Гординського. – Львів : Львівська академія мистецтва, 1999. – Вип. 2–3. – С. 141–144. Доповідь.

59. Одрехівський Р. В. Сакральна різьба по дереву в Галичині у XIX – першій половині XX століть. 58 наукова конференція професорсько – викладацького складу НЛТУ України (12 квітня 2008 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

60. Одрехівський Р. Символіка сюжетних зображень різьбленого декору церков у Галичині. Міжнародна наукова конференція «Духовність як основа сталого розвитку сучасного українського суспільства: соціокультурний, еколого – економічний, релігійний і мистецький аспекти», (18 – 19 вересня 2008 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

61. Одрехівський Р. В. Скульптура у дизайні. 62 наукова конференція професорсько – викладацького складу НЛТУ України (11 травня 2013 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

62. Одрехівський Р. В. Скульптурний рельєф в історії дизайну меблів. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності» (26-27 квітня 2017 року, м. Черкаси). Доповідь.

63. Одрехівський Р. В. Скульптурний рельєф в історії меблярства. Стародавній світ. Міжнародна конференція «ЛНАМ та етапи формування професійної мистецької освіти в Україні: національна специфіка, європейська парадигма розвитку» (12 листопада, 2016 р., м. Львів). Доповідь.

64. Одрехівський Р. В. Становлення та розвиток сакральної різьби по дереву в інтер'єрах церков Північної Лемківщини. / Р. В. Одрехівський // Український державний лісотехнічний університет. Науковий вісник.

Збірник науково-технічних праць. – Львів : Престиж Інформ, 1999. – Вип. 9.3. – С. 94-97.

65. Одрехівський Р. В. Сюжет Єссеєвого дерева у декоративній різьбі інтер'єрів церкви в Галичині / Р. В. Одрехівський // Символ дерева у світовій культурі та художній творчості. Матеріали всеукраїнської наукової конференції НЛТУ України. – Львів. - 2006. – С. 114 – 119. (29-30 травня 2003 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

66. Одрехівський Р. В. Тенденції проявів національної ідеї у розвитку сакрального різьблення у період культурного відродження українців в Галичині на початку XX століття. Міжнародна науково-практична конференція «Діяльність продюсерів в культурно-мистецькому просторі України XXI століття: формування громадянського суспільства» (Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 4-5 грудня 2014). Доповідь.

67. Одрехівський Р. В. Характерні особливості різьбленого декору обладнання у інтер'єрах церков в Галичині. 61 наукова конференція професорсько – викладацького складу НЛТУ України (18 травня 2012 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

68. Одрехівський Р. В. Характерні особливості різьбленого декору тетраподів в інтер'єрах церков у Галичині у другій половині XIX – початку XX століть / Р. В. Одрехівський // Дизайн-освіта 2004: теорія, практика та перспективи розвитку: матеріали Всеукр. наук. конф. (22-23 квітня 2004 р., м. Харків) – Харків, 2004. – С. 10–14. Доповідь.

69. Одрехівський Р. В. Характерні особливості різьбленого декору тетраподів у церквах Галичини у XIX – першій половині XX століть. 57 наукова конференція професорсько – викладацького складу НЛТУ України (17 квітня 2007 р., Національний лісотехнічний університет України, м. Львів). Доповідь.

70. Одрехівський Р. Художньо-стильові особливості орнаментальних мотивів у церквах Галичини XIX – початку XX століття. XV Міжнародна конференція «Развитие науки в XXI веке» (15 липня 2016 р., Харків). Доповідь.

Навчальний посібник

71. Одрехівський Р. Скульптура: [навчальний посібник для студентів спеціальності «дизайн»] / Роман Одрехівський. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 78 с., іл**.**