

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ДАЦЮК Наталія Михайлівна**

УДК 726.04:27-523.4](477.84)"19/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ОЗДОБЛЕННІ ХРАМІВ  
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,  
реставрація

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ Н. М. Дацюк

Науковий керівник – ЧУЙКО Олег Дмитрович, доктор мистецтвознавства,  
професор.

Івано-Франківськ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Дацюк Н. М. Сакральне мистецтво в оздобленні храмів Тернопільщини ХХ – початку ХХІ століття**– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2023.

У роботі вперше здійснено спробу комплексного дослідження сакрального мистецтва в оздобленні храмів Тернопільщини. Приділено увагу художньо-стилістичним особливостям живописних творів у храмах ХХ – початку ХХІ ст. Тернопільської області в контексті розвитку храмового мистецтва Західної України; показано роль сучасних митців регіону в процесі духовного відродження України.

Аналізуються етапи формування та розвитку сакрального мистецтва на території Тернопілля. Розкриваються різноманітні творчі підходи та пошук власної манери виконання сакральних мистецьких творів митцями краю. Проаналізовано використання нетрадиційних матеріалів і технік в оздобленні культових будівель, що, спрямовані на християнина ХХІ століття. Уточнено й уведено в науковий обіг дані про маловідомі мистецькі твори у храмових комплексах Тернопільщини.

Практичне значення роботи полягає у поновленні архівних матеріалів відділу охорони культурної спадщини управління культури Тернопільської області, а також Тернопільського обласного центру охорони та наукових досліджень пам'яток культурної спадщини Тернопільської обласної ради. Введено в науковий обіг відомості про твори сакрального мистецтва, які до нині були невідомі, але мають виняткове значення для історії, культури та мистецтва краю й України. Результати наукового пошуку впроваджено в навчальний процес кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики

їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка при вивченні курсів «Історія мистецтва та архітектури», «Дизайн інтер'єру». Результати дослідження можуть бути використані при написанні довідників, атрибуції сакральних мистецьких творів, у працях з історії мистецтва України, відкривають шлях до наступних наукових праць зі студій сакрального мистецтва в інших регіонах України.

Аналіз культурологічних, мистецтвознавчих, архітектурних, публіцистичних, краєзнавчих джерел, окреслив особливості розвитку східнохристиянської традиції іконопису, вплив суспільно-політичних чинників на розвиток сакрального мистецтва Тернопільщини. Виділено праці провідних науковців, які вивчали сакральне мистецтво західного регіону України ХХ – початку ХХІ століття. Джерельною базою стали теоретичні праці з дослідження сакрального мистецтва; сакральні мистецькі твори у православних, католицьких, греко-католицьких храмах регіону; матеріали науково-дослідних закладів і заповідників; матеріали музейних фондів; дані архівних державних фондів і приватних домашніх архівів сучасних митців Тернопільщини; Інтернет ресурси. Проведений аналіз використання терміну «сакральне мистецтво» в українській мистецтвознавчій науці, в роботі ми застосовуємо його у розумінні облаштування інтер'єру храму мистецькими творами, які створюють образ святості і полегшують людині молитовно звертатися до Бога.

Здійснено аналіз сакрального мистецтва Тернопільщини в контексті західноукраїнських історико-мистецьких процесів ХХ століття, висвітлено історичні передумови, які сприяли формуванню сакрального мистецтва Тернопільщини на початок ХХ століття. Означено особливості піднесення національної свідомості в Галичині та процес пошуку власної ідентичності, які призвели до сплеску церковного будівництва і проявились у потребі створення мистецьких форм, у яких би виразно проглядались самобутні риси українського храму.

Висвітлено творчість українських художників початку ХХ століття і відзначена важлива роль А. Шептицького в розвитку сакрального мистецтва Тернопільщини. Простежено формування особливостей полістилізму сакрального простору в храмах Тернопільщини від реалізму, модернізму, еспресіонізму до графічного живопису, заснованому на візантійській традиції іконописання. Проведено аналіз монументальних стінописів храмів початку ХХ століття у селах Настасів, Озерна, Теремовля та ін., який показав їх тяжіння до відродження національної традиції. Такі митці, як: Д. Горняткевич, А. Наконечний, М. Зорій, А. Лепкий, С. Борачок, ставили за мету поєднання індивідуального стилю з традиційною структурою та змістовим наповненням поліхромії, пробудження національної самоідентифікації серед населення та підвищення рівня його культури.

Окреслено, що на Волинській частині Тернопілля, окупованій Російською імперією, проводилося «зросійщення» населення, а все українське було під забороною. Сакральне мистецтво тут стало відповідати мистецьким уподобанням та ідейно-художнім критеріям російського Священного Синоду. Оздоблення храмів набуло православно-російських рис і проводилось, зазвичай, запрошеними російськими художниками, артілями копіювальників. Встановлено, що в оздобленні храмів Тернопільщини початку ХХ століття приймали участь майстри двох шкіл живопису: західноукраїнської (європейської) й російської. Настінні розписи відрізнялися як колоритом, так і трактуванням євангельських сюжетів й стилістикою зображення.

Проаналізовано особливості вітражів і мозаїк в храмах Тернопільщини першої половини ХХ століття. Дослідження вітражів греко-католицьких, вірменських й католицьких храмів показало, що їх збереглося не так багато. У переважній більшості це вікна з орнаментальною композицією. Зустрічаються й сюжетні пам'ятки цього періоду, які характеризуються дотриманням канонічного іконографічного зображення, з впливом сучасних, на той час, мистецьких течій, зокрема, модерну, конструктивізму та експресіонізму (Я. П'ясецький «Розп'яття», Ю. Похвальський «Ісус благословляє дітей»,

Д. Горняткевич «Христос-Пантократор» та ін.). На Волинській частині Тернопільщини, в оздобленні храмів зустрічаємо мозаїчні композиції.

Досліджено іконостаси у храмах Тернопільщини на початку ХХ століття й виявлено, що багато з них втрачено за радянської влади. Встановлено, що зі збережених привіттарних відгород на галицькій частині Тернопільської області, у невеличких сільських церквах переважають одно та двоярусні іконостаси, у більших – чотириярусні. Уведено в науковий обіг дані про ікони А. Монастирського, які знаходяться в церкві Святого Миколая у селі Мечищів, Саранчуківської сільської громади, Тернопільського району.

Аналіз сучасних тенденцій в сакральному мистецтві храмів Тернопільщини кінця ХХ – початку ХХІ століття показав, що будівництво нових храмів, реставрація та відбудова знакових українських святинь після здобуття Україною незалежності проходить не завжди ансамблево, однак художникам Тернопілля вдається долучитися до процесу відродження сакрального мистецтва краю створенням об'єктів вартих уваги. Пошук сучасного стилю українського сакрального мистецтва розпочинався із поєднання: західноєвропейських реалістичних прийомів та традицій українського сакрального мистецтва діаспори. Встановлено наслідування сучасними митцями творчості українських майстрів: Михайла Бойчука, Петра Холодного, Модеста Сосенка, Северина Борачка, Святослава Гординського та ін. на початку 1990-х років. Доведено, що поштовхом для розвитку сучасного сакрального мистецтва на Тернопільщині стало творче мистецьке об'єднання «Хоругва» (1990). Основою монументальних розписів, створених місцевими художниками, а також митцями зі Львова, Івано-Франківська, Луцька та ін. стали національні сюжети та атрибутика, часто вони зображали знакові події української державності та новітньої історії України.

Висвітлено особливості використання вітражного мистецтва в храмах Тернопільської області на початку ХХІ століття. З'ясовано, що процес відновлення, реставрація та будівництво нових церков сприяв створенню знакових мистецьких творів. Іноді вітражі є єдиним елементом оздоблення

сучасної церкви, зустрічаються поєднання елементів вітражу та мозаїки, що складає цілісну композицію ансамблю храму за допомогою кольору. Прослідковано, що при реставрації храмів, створюючи нові вітражні твори для них, митці, здебільшого, стилістично повторювали риси збережених орнаментів початку ХХ століття. У творах використовують як традиційні методи їх виготовлення, так і сучасні. Аналіз сакрального мистецтва Волинської частини області, яка була в переважній більшості під УПЦ МП показав, що в оздобленні храмів часто використовується мозаїка, а стилістика храмового малярства тяжіє до російського академізму початку ХХ століття.

Проаналізовано традиції та новації у влаштуванні іконостасів початку ХХІ століття на території Тернопільської області. З'ясовано, що відродження іконостасів розпочалося з реставрації понівечених радянською владою святинь. Художники, які брали участь у створенні нових іконостасів, за основу брали традиції візантійського та давньоукраїнського іконопису, трансформуючи його у сучасні форми. Простежено активне використання нетрадиційних матеріалів та технік в оздобленні іконостасів. Встановлено, що чималий вплив на формування релігійно-естетичного світогляду віруючих краю ХХІ століття має сакральне мистецтво храмових комплексів Тернопільщини, де зібрано чимало вагомих пам'яток сучасного сакрального мистецтва з новими трактуваннями сюжетів традиційної іконографії.

**Ключові слова:** стінопис, іконографія, сакральне мистецтво, іконостас, вітраж, творчість, священник, художник, храм, мистецька спадщина, художня освіта, поліетнічність, іконологія.

## **ABSTRACT**

*Datsiuk N. M. 2. Sacred Art of the Temples Decoration in Ternopil region in the 20th – Early 21st Centuries. – Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscript.*

Dissertation for Obtaining the Degree of Doctor of Philosophy, Specialization 023 – Fine arts, decorative art, restoration. – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2023.

The study represents the first attempt at a comprehensive investigation of sacred art in the decoration of churches in the Ternopil region. Attention is paid to the artistic and stylistic features of pictorial works in the Ternopil region churches of the 20th to early 21st centuries within the framework of the development of church art in Western Ukraine. The role of contemporary artists in the region in the process of the spiritual revival of Ukraine is also stressed.

The stages of the formation and development of sacred art in the Ternopil region are analyzed. Various creative approaches and the search for a unique style in creating sacred artistic works by local artists are revealed. The use of non-traditional materials and techniques in decorating churches, aimed at the Christians of the 21st century, is analyzed. Some additional information about lesser-known artistic works in the church complexes of the Ternopil region is clarified and introduced into scientific circulation.

The practical significance of the work lies in the restoration of archival materials from the Department of Cultural Heritage Protection of the Department of Culture of the Ternopil Region, as well as the Ternopil Regional Center for the Conservation and Scientific Research of Cultural Heritage Monuments of the Ternopil Regional Council. Information about works of sacred art, previously unknown but of exceptional importance to the history, culture, and art of the region and Ukraine, has been introduced into scholarly circulation. The results of the research have been incorporated into the educational process of the Department of Fine Arts, Design, and Teaching Methods at Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk, namely in the study of courses such as "History of Art and Architecture" and "Interior Design." The research findings can be used in the writing of guides, attributions of sacred artworks, in works on the history of art in Ukraine, as well as they can contribute to future scholarly studies on the subject of sacred art in other regions of Ukraine.

The analysis of cultural, art historical, architectural, publicistic, and local history sources outlined the peculiarities of the development of the Eastern Christian tradition of icon painting and the influence of social and political factors on the

development of sacred art in the Ternopil region. Works of leading scholars who studied sacred art in the western region of Ukraine from the 20th to the early 21st century were highlighted. The source base includes theoretical works on the study of sacred art, sacred art pieces in Orthodox, Catholic, and Greek-Catholic churches in the region, materials from research institutions and reserves, museum collections, data from state archives, and private archives of contemporary artists in the Ternopil region. Some Internet resources were also utilized.

The analysis included an examination of the use of the term "sacred art" in Ukrainian art history, and in this work, we apply it to the understanding of arranging the interior of a church with artistic works that create an image of holiness and facilitate a person's prayerful communication with God.

An analysis of sacred art in the Ternopil region has been conducted within the context of the twentieth-century historical and artistic processes in Western Ukraine. The historical preconditions that contributed to the formation of sacred art in the Ternopil region at the beginning of the twentieth century have been highlighted. The study examines the peculiarities of the rise of national consciousness in Galicia and the process of searching for one's own identity, which led to a surge in church construction and manifested in the need to create artistic forms that distinctly reflected the unique features of the Ukrainian church.

The creative work of Ukrainian artists at the beginning of the 20th century is highlighted, with a special emphasis on the significant role of A. Sheptytsky in the development of sacred art in the Ternopil region at the beginning of the 20th century. The formation of the characteristics of poly-stylism in the sacred space of the Ternopil region churches is traced from realism, modernism, and expressionism to graphic painting based on the Byzantine tradition of icon painting combined with book graphics.

An analysis of monumental murals in the churches of the early 20th century in villages and towns such as Nastasiv, Ozerna, Terebovlya, and others has been conducted, revealing their inclination towards the revival of the national tradition. Artists such as D. Horniatkevych, A. Nakonechny, M. Zoriy, A. Lepkyi, S. Borachok



aimed to combine individual style with traditional structure and content-filled polychromy, awakening national self-identification among the population, and raising the level of its culture.

It is outlined that in the Volyn part of the Ternopil region, occupied by the Russian Empire, a process of "Russification" of the population took place and everything Ukrainian was under prohibition. Sacred art in this region began to align with the artistic preferences and ideological-artistic criteria of the Russian Holy Synod. The decoration of churches took on Orthodox-Russian characteristics and was typically carried out by invited Russian artists and teams of copyists. It has been established that in decorating the churches of the Ternopil region at the beginning of the 20th century, artists from two painting schools were involved: the Western Ukrainian (European) school and the Russian one. Murals differed in both color and interpretation of gospel narratives and in the stylistic approach to representation.

The features of stained glass and mosaics in the churches of the Ternopil region during the first half of the 20th century have been analyzed. The study of colored windows in Greek Catholic, Armenian, and Catholic churches revealed that not many of them have been preserved. In the vast majority, these are windows with ornamental compositions. There are also narrative stained glass windows from this period characterized by adherence to canonical iconographic representation, influenced by contemporary artistic trends of the time, including Art Nouveau, Constructivism, and Expressionism (e.g., Y. Pyasetsky's "Crucifixion," Y. Pokhvalsky's "Jesus Blessing the Children," D. Horniatkevych's "Christ Pantocrator," and others). In the Volyn part of the Ternopil region, mosaic compositions are encountered in the decoration of churches.

The iconostases in the churches of the Ternopil region at the beginning of the 20th century have been investigated, and it was revealed that many of them were lost during the Soviet era. It has been established that among the preserved iconostases in the Galician part of the Ternopil region, in small rural churches, single and double-tiered iconostases prevail, while in larger churches, four-tiered ones are more common. Information about the icons by A. Monastyrsky, located in the

church of St. Nicholas in the village of Mechyshchiv, Saranchuky rural community, Ternopil district, has been introduced into scholarly circulation.

The analysis of contemporary trends in the sacred art of the churches in the Ternopil region from the late 20th to the early 21st century has shown that the construction of new churches, restoration, and reconstruction of significant Ukrainian sanctuaries after Ukraine gained independence do not always follow a cohesive ensemble. However, artists from the Ternopil region have managed to contribute to the process of sacred art revival in the region by creating objects worthy of attention.

The search for a modern style in Ukrainian sacred art began with the combination of Western European realistic techniques and the traditions of modern Ukrainian sacred art from the diaspora. It has been established that contemporary artists in the early 1990s were influenced by the works of Ukrainian masters such as Mykhailo Boychuk, Petro Kholodny, Modest Sosenko, Severyn Borachok, and others. It is proved that the creative artistic association "Khoruhva" (1990) became a catalyst for the development of contemporary sacred art in the Ternopil region. The basis for monumental paintings created by local artists, as well as artists from Lviv, Ivano-Frankivsk, Lutsk, and others were national themes and symbolism, often depicting significant events in Ukrainian statehood and modern history.

The features of stained glass art in the churches of the Ternopil region at the beginning of the 21st century are highlighted. It has been clarified that the process of restoration, renovation, and the construction of new churches has contributed to the creation of numerous significant works of art. Sometimes stained glass is the sole decorative element in modern churches, and combinations of stained glass and mosaic elements are found, forming a cohesive composition in the church ensemble through the use of color.

It is traced that during the restoration of churches and the creation of new stained glass works, artists stylistically replicated the characteristics of preserved ornaments from the early 20th century. Traditional methods of creating stained glass, as well as modern techniques, are utilized in these works. An analysis of the sacred

art in the Volyn part of the region, which was predominantly under the jurisdiction of the UOC-MP, showed that mosaics are widely used in the decoration of churches, and the stylistic approach to church painting tends toward Russian realism from the early 20th century.

The traditions and innovations in the arrangement of iconostases at the beginning of the 21st century in the territory of the Ternopil region have been analyzed. It was found that the revival of iconostasis painting began with the restoration of sanctuaries that had been damaged by Soviet authorities. The artists involved in creating iconostases based their work on the traditions of Byzantine and ancient Ukrainian iconography, transforming it into contemporary forms. The active use of non-traditional materials and techniques in the decoration of iconostases was traced. It was established that the sacred art of the church complexes in the Ternopil region has a significant influence on the formation of the religious-aesthetic worldview of believers in the 21st century. Numerous valuable examples of contemporary sacred art are gathered in the church complexes of the Ternopil region.

**Keywords:** mural, iconography, sacral art, iconostasis, stained glass window, creativity, priest, artist, temple, artistic activity, artistic heritage, art education, multiethnicity, iconology.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

### Розділ у колективній монографії

1. Дячок О. М., Дацюк Н. М. Михайло Нетриб'як у сакральному просторі Тернопілля. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв)*. Тернопіль: ТНПУ, 2018. С. 396–407.

URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/14697>

### Статті у наукових фахових виданнях України:

2. Дацюк Н. М., Нетриб'як М. М. Сакральне мистецтво початку ХХІ століття в оздобленні храмового середовища Марійського духовного центру в селі Зарваниця. *Art and Design*. 2021. № 4. С. 78–87.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/artges\\_2021\\_4\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/artges_2021_4_9).

DOI: 10.30857/2617-0272.2021.4.7.

3. Дацюк Н. Становлення сакрального мистецтва Східної Галичини кінця XIX – початку XX століття на прикладі церкви Вознесіння Господнього в селі Настасів на Тернопільщині. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34 (2). С. 4–11.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2020\\_34\(2\)\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_34(2)_3).

DOI: 10.24919/2308-4863/34-2-1

4. Дацюк Н. Сучасне сакральне мистецтво в оздобленні історичного храмового середовища (на прикладі церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської обл. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. № 3. С. 137–145.

URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1226/1139>

DOI: 10.32782/facs-2023-3-19

5. Дацюк Н. Традиція та модернізм у сакральному мистецтві Ігоря Зілінка // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 2 (41). С. 140–148.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2019\\_2\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_2_21)

DOI: 10.25128/2411-3271.19.2.19

#### Статті в наукових періодичних виданнях інших держав:

6. Datsiuk N. Monumental plastic of sacred Art of the XXI century In the works of Roman Vilhushynsky. *Paradigm of knowledge*. 2022. No 1 (51). P. 44–59.

DOI: 10.26886/2520-7474.1(51)2022.3

7. Diachok O. M., Kuziv M. P., Volska S. O., **Datsiuk N. M.** Protection of cultural heritage. Yazlovets Palace. *Culture and arts in the context of cultural heritag* : The Collection of Articles. Klironomy, No 1 (4). Ostrava : Tuculart Edition, 2022. P. 7–15.

URL:

[https://books.google.com.ua/books?hl=th&lr=&id=vaptEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA7&ots=y\\_55v\\_mCjy&sig=zMud1gzfALFmlvB\\_YNB8mS\\_hjfw&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?hl=th&lr=&id=vaptEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA7&ots=y_55v_mCjy&sig=zMud1gzfALFmlvB_YNB8mS_hjfw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

DOI: 10.47451/her2022-02-02

8. Cherkes B., Diachok O., **Datsyuk N.** The evolution of the sacred architecture development in Western Podillya. *IOP Conference Series : materials Science and Engineering Urban Planning Symposium – WMCAUS* (February 2019, Prague, Czech Republic). Prague, 2019. Vol. 471. P. 1–9.

URL: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1757-899X/471/8/082026>

DOI: 10.1088/1757-899X/471/8/082026

9. Дацюк Н. Сучасні тенденції оздоблення храмового середовища з використанням нетрадиційних технік у сакральному мистецтві XXI столітті. *KELM. Knowledge. Education. Law. Management* : nauka, Oswiata, Prawo, Zarzadzanie : науковий журнал. 2020. № 8 (36). Vol. 1. С. 45–50.

URL: <https://kelmczasopisma.com/viewpdf/3619>

DOI: 10.51647/kelm.2020.8.1.7

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:  
(конференції):**

10. Дацюк Н. М. Національні традиції в оздобленні церкви Вознесіння Господнього у селі Настасів на Тернопільщині. *Ефективні технології і конструкції в будівництві та архітектура села* : тези доповідей 3-ї Міжнародної науково-технічної конференції (в інтернет-режимі онлайн, 26–27 травня 2020 року). Львів ; Дубляни, 2020. С. 30.

URL: [inup.edu.ua/attachments/article/2419/Тези.pdf](http://inup.edu.ua/attachments/article/2419/Тези.pdf)

11. **Datsiuk N.**, Netrybiak M. Новітні техніки використання нетрадиційних матеріалів у сакральному мистецтві XXI століття. *Theory, Practice and Science* : Abstracts of XXIII International Scientific and Practical Conference. 27–30 квітня 2021 р., Токіо, Японія. С. 39–41.

URL: <https://isg-konf.com/wp-content/uploads/2021/04/XXIII-Conference-April-27-30-2021-Tokyo-Japan.pdf>.

12. Дацюк Н. М. Сакральна архітектура Тернопілля у творчості архітектора Михайла Нетриб'яка. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. Якимчук О. В. Херсон : ХНТУ, 2019. С. 172–174.

URL: [bitstream/ChSTU/980/1/СБОРНИК\\_Херсон\\_2019.PDF](http://bitstream/ChSTU/980/1/СБОРНИК_Херсон_2019.PDF)

13. Дацюк Н. М. Сакральна архітектура Тернополя у формуванні міського середовища. *Мистецтво у нелінійному просторі* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, 25 жовтня 2018 року / редкол.: Л. Кондрацька, М. Мушинська, Б. Водяний [та ін.]. Тернопіль : [ТНПУ ім. В. Гнатюка], 2018. С. 115–120. URL:

<http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/14231?offset=0>

14. Дацюк Н. М. Сакральне мистецтво початку XXI століття в оздобленні храму Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської обл. *Science, education and society in the 21st century: scientific ideas and implementation mechanisms* : materials of the international Scientific-practical conference (Košice, Slovakia, August 4, 2023). Košice, Slovakia : Scholarly Publisher ICSSH, 2023. P. 20-21. URL:

<http://www.economics.in.ua/2023/08/04.html>.

15. **Datsiuk N.** Сакральне мистецтво початку XXI століття на прикладі оздоблення собору Зарваницької Матері Божої Марійського духовного центру в селі Зарваниця Тернопільської області. *Trends of development modern Science and practice* : Abstracts of IX International Scientific and Practical Conference. November 16–19, 2021. Stockholm, Sweden. С. 54–56. URL: [file:///C:/Users/labrary/Desktop/TRENDS-OF-DEVELOPMENT-MODERN-SCIENCE-AND-PRACTICE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/labrary/Desktop/TRENDS-OF-DEVELOPMENT-MODERN-SCIENCE-AND-PRACTICE%20(1).pdf).

16. Дацюк Н. М. Сакральне мистецтво Тернопільщини XXI століття. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнар. науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року). Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 154–157. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/223/5302/11963-1>

17. Дацюк Н. М. Сучасна сакральна скульптура у творчості тернопільського скульптора Романа Вільгушинського. *Наука, технології, інновації: Тенденції розвитку в Україні та світі* : матеріали науково-практичної конференції (м. Полтава, 27–28 травня 2022 р.). Херсон : Молодий вчений, 2022. С. 15–19. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/69may2022/69may2022.pdf>

18. Дацюк Н. Сучасне сакральне мистецтво у творчості Ігоря Зілінка. *Матеріали Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»* : збірник наукових праць. Переяслав, 2020. Вип. 58. С. 150–153. URL: [https://drive.google.com/file/d/15Ox-0uC6gnKcC5PriqTdkW\\_W\\_W\\_VfoBV/view](https://drive.google.com/file/d/15Ox-0uC6gnKcC5PriqTdkW_W_W_VfoBV/view)

19. Дацюк Н. М. Творчий доробок архітектора Михайла Нетриб'яка у будівництві церков Тернопільщини у період з 1995–2016 роки. *Наукова думка сучасності і майбутнього* : збірник статей учасників 7-ї Міжнародної практично-пізнавальної конференції. Дніпро : Наукове мислення, 2017. С. 99–103. URL: <https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/vosma-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-konferentsiya-naukova-dumka-suchasnosti-i-majbutnogo>

#### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

20. Дячок О. М., Нетриб'як М. М., Дацюк Н. М. Історія розвитку архітектури церкви Пресвятої Трійці та Покрови пресвятої Богородиці у селі Зарваниця. *Архітектурний вісник КНУБА*, 2017. Вип. 13. С. 94–103.

URL:

<https://drive.google.com/file/d/1im3hHmtlFduS4HqzCBLTeR06xOooG9Ku/view?pli=1>

21. **Дацюк Н. М.**, Нетриб'як М. М. Національні традиції і сучасність у сакральній архітектурі Тернополя. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження європейської інтеграції*. Кн. 3 : зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і наук. ред. Є. А. Антонович та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 11–14.

22. Дацюк Н. Основні напрямки розвитку архітектури Тернополя у післявоєнний час (1944–1965 роки). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2017. № 1 (Вип. 36). С. 234–241.

URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2017\\_1\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2017_1_35)

23. Дацюк Н. М. Сакральна архітектура у творчості Михайла Нетриб'яка. *Вісник національного університету “Львівська політехніка”*. Серія: Архітектура : збірник наукових праць / голова ред.-видавничої ради д-р екон. наук, професор Н. І. Чухрай. Львів, 2017. № 878. С. 3–9. URL: [https://vlp.com.ua/files/1\\_2\\_zmist\\_878.pdf](https://vlp.com.ua/files/1_2_zmist_878.pdf)

24. **Дацюк Н. М.**, Нетриб'як М. М. Становлення сучасної сакральної архітектури кінця ХХ поч. ХХІ ст. на Тернопіллі. *Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст*. Кн. 2 : зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і наук. ред. Є. А. Антонович та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 46–51/

25. Дацюк Н. Творчість архітекторів – представників архітектурних шкіл, які вплинули на формування архітектурного та культурного середовища Тернополя на початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (вип. 39). С. 331–336. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2018\\_2\\_46](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_46)

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....  | 17  |
| ВСТУП.....  | 19  |
| РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА<br>ДОСЛІДЖЕННЯ .....  | 26  |
| 1.1. Огляд літератури за темою дослідження .....  | 26  |
| 1.2. Джерельна база дослідження.....  | 36  |
| 1.3. Методологія дослідження.....   | 40  |
| РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ НА ТЛІ<br>ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ХХ СТ. 45     |     |
| 2. 1. Історичні передумови формування сакрального мистецтва.....  | 45  |
| 2.2. Полістилізм сакрального простору в храмах Тернопільщини початку<br>ХХ століття.....                            | 62  |
| 2.3. Монументальний живопис та вітраж у середовищі храмів<br>Тернопільщини першої половини ХХ ст. ....              | 76  |
| 2.4. Іконостаси Тернопілля першої половини ХХ ст. ....  | 103 |
| РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ<br>ХРАМІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ...117   |     |
| 3.1. Художньо-стильові особливості сакрального мистецтва кінця ХХ –<br>початку ХХІ століть.....                     | 117 |
| 3.2. Традиція та модернізм сучасних іконостасів.....  | 138 |
| 3.3. Тенденції сучасного виразу літургічної традиції та сакрального<br>мистецтва у великих храмових комплексах..... | 148 |
| ВИСНОВКИ .....  | 166 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....   | 170 |
| ДОДАТКИ.....  | 200 |



## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

АДІАЗБ – Архів Державного історико - архітектурного заповідника у м. Бережани.

АУКТОДА – Архів управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації.

ГССР – Галицька Соціалістична Радянська Республіка

ДАТО – Державний архів Тернопільської області

ЗОУНР – Західна Область Української Народної Республіки

ЗУЕ – Загальна Українська Енциклопедія

ЗУНР – Західноукраїнська Народна Республіка

ІКС – історико-культурне середовище

КДБ СРСР – Комітет державної безпеки СРСР

МПЦ – Московська Православна Церква

НДВ КПДІАЗ – Науково-дослідний відділ Кременецько-Почаївський державний історико-архітектурний заповідник.

НЗ ЗТ – Національний заповідник «Замки Тернопілля»

НСАУ - Національна спілка архітекторів України

НСХУ – Національна спілка художників України ХХІ

НТА ІУ – Науково-технічний архів Інституту «Укрзахідпроектреставрація»

НТШ – Наукове товариство ім. Т. Шевченка

ППС – предметно-просторове середовище

ПЦУ – Православна Церква України (від Об'єднавчого собору (15 грудня 2018, повторне визнання))

РКЦ – Римо-Католицька Церква

РПЦ МП – Російська православна церква Московського патріархату

ТОДА – Тернопільська обласна державна адміністрація

УАМ – Українська Академія Мистецтв

УАПЦ – Українська Автокефальна православна церква

УГКЦ – Українська Греко-Католицька Церква (у 1596 р. – Унійна Церква, з XVII с. – Руська Унійна Церква, з 1774 р. – Греко-Католицька Церква, з 1912, в папському статистичному щорічнику *Annuario Pontificio* - Українська Католицька Церква візантійського обряду, з 1999 р., затверджено на Синоді Єпископів УГКЦ, яка підкреслювала б ідентичність цієї Церкви – Київська Католицька Церква

УНР – Українська Народна Республіка

УПА – Українська повстанська армія

УПЦ КП – Українська православна церква Київського патріархату

УПЦ МП – Українська православна церква Московського патріархату

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

УСС – Українські Січові Стрільці

ЦК КПСС – Центральний Комітет Комуністичної партії Радянського Союзу

## ВСТУП

Сьогодні, коли Україна у важкому протистоянні з російським агресором виборює своє право на державність, свободу і незалежність, ми все пильніше звертаємося до нашої спадщини, до мистецтва, які мають високу історико-культурну цінність. Очевидно, що дослідження сакрального мистецтва, яке відображає ідентичність нації, показує складний перебіг нашої драматичної історії, конфесійних трансформацій, є надзвичайно важливим та актуальним.

Тернопільська область (синоніми – Тернопілля, Тернопільщина) розташована на Західній частині Подільської височини, охоплює відразу три історико-етнографічні регіони: частину Східної Галичини, частину Південної Волині та частину Західного Поділля [60]. Від далекого минулого до нині на давніх історичних і географічних картах спостерігаємо певну лінію, що проходить Тернопіллям і розділяє його на дві історичні українські землі – Волинь і Галичину. Саме тут проходив колись кордон двох могутніх імперій – Росії та Австро-Угорщини, а в міжвоєнні роки розмежовував другу Річ Посполиту й Україну в складі СРСР. Ці історико-географічні прикмети добре унаочнюють мистецьку своєрідність цієї місцевості. Та хоч на певних етапах історичного розвитку територія сучасної Тернопільщини перебувала в складі різних держав, люди зуміли зберегти свою національну ідентичність, віру, мову, культуру, національне мистецтво. Тернопільська область – одна з найбагатших регіонів України за кількістю пам'яток, у тому числі й сакральних, які мають важливе значення для української та світової культури.

Тернопільщина відома митцями, які жили й творили на славу України. Серед них такі художники: Юліан Панькевич, Олена Кульчицька, Антін Манастирський, брати Михайло та Тимофій Бойчуки, Діонізій Шолдра, Яків Струхманчук, Іван Хворостецький, Ярослава Музика, Петро Обаль, Андрій Наконечний, Леопольд Левицький, Олекса Шатківський, Зеновій Флінта, Тарас Левків, Ярослав Мотика, Северин Борачок, Христина Дохват та інші. До списку «100 геніїв сучасності» внесено уродженця Тернопільського краю Івана Марчука. Залишили на території краю свої неперевершені скульптури

генії Йоган Пінзель, Іоан Пфістер, Томаш Оскар Сосновський, Діаман Станкевич, Чеслав Стовп, Яків Гніздовський, Григорій Крук, Михайло Паращук та інші. Серед архітекторів, які створили величні сакральні комплекси на Тернопілля, слід виділити: Бернарда Меретина, Яна Готфріда Гофмана, Теодора-Мар'яна Тальовського, Яна Кароль Зубжицького, Юліана Захаревича, Льва Левинського, Василя та Євгена Нагірних та ін. Процес творення своєрідних пам'яток сакрального мистецтва продовжується і нині. Немало тернопільських митців, зодчих долучаються до будівництва, відновлення, реставрації храмових комплексів та пошуку сучасного національного стилю в сакральній архітектурі та в мистецтві.

Здавна Тернопільський край був багатонаціональним та багатоконфесійним. Поліетнічність (українці, поляки, вірмени, євреї та інші.) обумовила різноманіття культових будівель. Вони відрізняються об'ємно-планувальною структурою святинь і оздобленням храмів. На території Тернопільської області знаходяться дві найбільші християнські святині Західної України – Свято-Успенська Почаївська Лавра, що вражає своїм давнім величним архітектурним комплексом і Марійський духовно-відпустовий центр у Зарваниці, основні будівлі якого зведені на зламі ХХ – ХХІ століть. Усе вищезгадане показує, що територія сучасної Тернопільської області є важливою для вивчення сакрального мистецтва.

**Актуальність теми.** 1. Вивчення нашої національної історії та культурно-мистецької спадщини особливо актуалізувалося в час протистояння з російським агресором. Вплив російської церкви впродовж десятиліть негативно позначився й на особливостях розвитку релігійного та церковного малярства, тому аналіз існуючих регіональних особливостей церковного мистецтва та культури можемо вважати на сьогодні пріоритетними. Отже, вивчення сакрального мистецтва регіонів, зокрема Тернопільщини, є шляхом для глибшого розуміння ідентичності нації. Таке дослідження дасть змогу осмислити з сучасних позицій складний перебіг

нашої драматичної історії, конфесійних трансформацій і є, як міркуємо, надзвичайно важливим та актуальним.

2. Стан досліджень за темою дисертації показує, що в працях істориків, мистецтвознавців відсутні системно опрацьовані відомості про сакральне мистецтво у храмах Тернопільської області, тому важливі пам'ятки його залишилися поза увагою науковців.

3. Часта реставрація існуючих храмів та зведення численних нових культових будівель потребуватимуть від громадськості й митців розуміння гармонійності співіснування різних предметів церков, ансамблевості стінопису та іконостасу, продовження пошуків сучасного національних традицій в оздобленні храмів. Тому аналіз існуючого стану речей та критичні зауваження щодо найтиповіших помилок є важливою частиною нашого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами.** Тематичне спрямування дисертації узгоджено з програмою наукових досліджень мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та пов'язана з такими темами: «Західноукраїнський дизайн: від ар-деко до деконструктивізму» (державний реєстраційний номер 0113U006392) в питаннях сучасного церковного інтер'єру; «Актуальні питання культурології теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571) в аспектах збереження релігійної культури і мистецтва ХХ століття. Дисертаційна робота виконана в межах з наукової теми кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Духовні святині Тернопільщини, Державний реєстр. номер: 0120U102295). Робота узгоджується із Законом України «Про охорону культурної спадщини» (редакція від 01.01.2023).

**Метою** наукової роботи є аналіз особливостей сакрального мистецтва в оздобленні храмів Тернопільщини ХХ – початку ХХІ століття.

Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі **завдання**:

1. Визначити сучасний стан дослідження сакрального мистецтва в оздобленні храмів Тернопільщини ХХ – ХХІ століття.
2. Окреслити історичні передумови формування мистецьких складових сакрального простору храмів на території сучасної Тернопільської області.
3. Проаналізувати особливості розвитку монументального живопису, іконостасів, вітражів в середовищі храмів на теренах, що досліджуються.
4. Означити роль сучасних митців Тернопільщини в утвердженні новітніх тенденцій сакрального мистецтва України.
5. Ввести у науковий обіг дані про маловідомі пам'ятки сакрального простору храмів на території Тернопільської області.

**Об'єктом дослідження** є сакральне мистецтво (монументальні розписи, ікони, іконостаси, вітражі) на території Тернопільської області.

**Предметом дослідження** є виявлення та аналіз художньо-стильових особливостей сакрального мистецтва в оздобленні храмового простору Тернопільщини у ХХ – ХХІ століть.

**Межі дослідження** визначені метою наукового пошуку:

- географічні – сучасна територія Тернопільської області;
- часові межі – ХХ – ХХІ століття .

**Методи дослідження.** У дисертаційній роботі відповідно до мети й завдань наукового пошуку використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів дослідження. На емпіричному рівні проводилося спостереження, бесіди й інтерв'ю з відомими художниками та архітекторами Тернопільської області, священниками, представниками релігійних громад, науковцями історико-архітектурних заповідників. Це дало змогу зібрати джерельну базу та сформулювати власну гіпотезу, яка визначила хід подальшого дослідження. На теоретичному рівні проводився структурний і порівняльний аналіз, застосовувалися методи абстрагування, графічного моделювання, історичний метод, термінологічний, типологічний та інші, що дозволило обґрунтувати основні теоретичні положення в дисертаційній роботі, визначити основні поняття та взаємозв'язки тощо. Серед спеціальних методів

використовувались натурні обстеження, порівняльно-історичний і мистецтвознавчий аналізи. Робота проводилася з опорою на архівні джерела, експедиційно-польові дослідження, дослідження науковців. Натурне обстеження проводилося під час експедицій у колективних та індивідуальних турах із використанням технічних засобів фіксації.

**Наукова новизна.** У дисертації:

- удосконалено методологічну основу дослідження розвитку сакрального мистецтва;
- уперше проведено комплексне мистецтвознавче дослідження сакрального мистецтва на території Тернопільської області ХХ – початку ХХІ століття;
- уперше висвітлено етапи формування та розвитку сакрального мистецтва храмів на території Тернопілля;
- окреслено значення художників Тернопільського регіону в процесі відродження релігійної культури України;
- уточнено й уведено в науковий обіг дані про маловідомі мистецькі твори у храмових комплексах Тернопільщини.

**Практичне значення отриманих результатів.** У ході дослідження частково поновлено архівні матеріали відділу охорони культурної спадщини управління культури Тернопільської області, а також Тернопільського обласного центру охорони та наукових досліджень пам'яток культурної спадщини Тернопільської обласної ради. Введено в науковий обіг відомості про твори сакрального мистецтва, які до нині були невідомі, але мають виняткове значення для історії, культури, та мистецтва Тернопільського краю й України.

Результати наукового пошуку впроваджено в навчальний процес кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка при вивченні курсів «Історія мистецтва та архітектури», «Дизайн інтер'єру».

Результати нашого дисертаційного дослідження можуть бути використані при написанні довідників, атрибуції сакральних мистецьких творів, у працях з історії культури та мистецтва України. Проведена пошукова робота відкриває

шлях до наступних наукових праць зі студій сакрального мистецтва в інших регіонах України.

**Особистий внесок здобувачки.** Основні результати дисертаційного дослідження були отримані авторкою особисто. П'ять праць, що містять зміст і результати дисертаційної роботи, авторка розробила й опублікувала одноосібно, одна праця у співавторстві, де авторкою розроблено постановку теми, визначено методологію дослідження, проведено аналіз проблем, натурні обстеження сакральних об'єктів.

**Апробація результатів дисертації.** Результати дослідження впроваджені й апробовані: на 10 наукових конференціях та конгресах, серед яких: Міжнародні конгреси «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст», Полтава, Полтавський нац. пед. університет ім. В. Г. Короленка, Україна, 2015; Міжнародні практично-пізнавальні інтернет-конференції «Наукова думка сучасності і майбутнього», Дніпро, Україна, 2017; Мистецтво у нелінійному просторі, Міжнародна науково-практична конференція, Тернопіль, 2018; Materials Science and Engineering Urban Planning Symposium – WMCAUS, Prague, Czech Republic, February 2019; V міжнародна науково-практична конференція «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу», Херсон, ХНТУ, Україна, 11 – 13 вересня 2019; міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації», Переяслав, 2020: 3-я Міжнародна науково-технічна конференція «Ефективні технології і конструкції в будівництві та архітектура села», Львів – Дубляни, Україна, 26 – 27 травня 2020; Theory, Practice and Science. XXIII International Scientific and Practical Conference. Tokyo, Japan, 2021; Trends of development modern Science and practice. IX International Scientific and Practical Conference. Stockholm, Sweden, 2021; Замкові комплекси України як об'єкти дослідження, збереження та музеєфікації. Наукова конференція з міжнародною участю. Бережани. 2022; «Наука, технології, інновації: Тенденції розвитку в Україні та світі» науково-практична конференція м. Полтава, 27-28 травня 2022;



«Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» VIII Міжнародна науково-практична конференція с. Світязь, Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023; 20 International scientific-practical conference “Science, education and society in the 21st century: scientific ideas and implementation mechanisms” international Scientific-practical conference, Košice, Slovakia, August 4, 2023.

**Публікації.** Результати наукового дослідження опубліковані у 15 працях, з них 1 стаття – розділ колективної монографії; 4 – у наукових фахових виданнях України; 4 – у наукових періодичних виданнях інших держав; 6 статей, які додатково відображають наукові результати дисертації.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація містить анотацію, перелік умовних позначень, вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел із 275 позиціями, додатки. Обсяг дисертації складає 200 сторінок, з них 165 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Огляд літератури за темою дослідження.

До сучасних наукових праць, які присвячені українському сакральному мистецтву належить тритомник «Церковне мистецтво України» (2018 – 2019). У результаті наукової роботи мистецтвознавців Інституту народознавства НАН України під керівництвом наукового редактора Людмили Герус поданий історичний та художній аналіз монументального, декоративного церковного мистецтва та сакральної архітектури України. Описані пам'ятки архітектури та мистецтва, проведено дослідження національних особливостей та традицій, різних стилів їх взаємозв'язок з мистецькими загальноєвропейськими течіями. Проаналізовані умови становлення середовища інтер'єрів храмів у поєднанні з історичною добою та сьогоденням. Загальне дослідження відображає органічну складову культури українців в церковному та декоративному мистецтві, визначає її роль у формуванні українських духовних цінностей. Серед творів сакрального мистецтва досліджені також деякі храми на території сучасної Тернопільщини [160, с. 47, с. 159]. Проте, багато цінних об'єктів сакрального мистецтва Тернопільського краю залишились поза увагою дослідників, що не дозволяє створити цілісну картину мистецької спадщини та напрямків розвитку церковного мистецтва на досліджуваній території.

У монографії доктора мистецтвознавства, академіка Дмитра Степовика «Історія української ікони Х – ХХ століть» (2008) досліджено етапи становлення та розвитку іконописного малярства від кінця Х до кінця ХХ століття. Автор охарактеризував стилі та особливі риси української ікони, які відрізняють її від інших іконографічних національних шкіл; зокрема, приділив увагу національній іконографічній традиції, яка знайшла своє продовження у діаспорі [200, с.103].

Продовжуючи тему сакрального мистецтва, Дмитро Степовик у наступних своїх працях приділяє увагу сучасній українській іконі. Зокрема, досліджуючи творчість іконописця з Івано-Франківщини Василя Стефурака у монографії «Український стиль ікон; Творчість Василя Стефурака» (2015), показав як сучасні автори, дотримуючись канонічних традицій іконографії, додаючи оновлені засоби візантизму, стилю бароко, класицизму та ін. створюють сучасну ікону [196 с. 226-229].

Михайло Селівачов у своїх наукових працях [183, 184] дискусує на тему визначення терміну, змісту та меж «сакральне мистецтво», описує драматичні події в історії європейської та української культури, які відобразилися у його християнській сфері; винайдення нової художньої мови; появу нових стилів тощо.

Грунтовною працею у дослідженні сакрального мистецтва – є тритомне видання «Українське мистецтво» (2003 – 2005), у якій мистецтвознавці: Крвавич Д., Овсійчук В., Черепанова С. проаналізували процес виникнення та утворення художніх стилів у мистецтві, скульптурі, архітектурі. Автори показали вплив європейського мистецтва на національні традиції, відзначили вклад М. Осінчука та П. Ковжуна у розвиток сакрального мистецтва початку ХХ століття, які створили своєрідний тип поліхромії, декоративності, орнаментальності [122, с.163 – 232]. Мистецтвознавці виділили церкву Пресвятої Трійці у селі Озерна, що знаходиться на Тернопільщині, де збережені настінні монументальні розписи М. Осінчука та П. Ковжуна. Серед дослідження творчості видатних українських художників є інформація й про тих, які творили на досліджуваній території.

Початок ХХ століття представлений розвитком сакрального мистецтва в контексті європейських мистецьких течій, зокрема Віденської сецесії. Мистецтвознавці приділяють велику увагу сакральній спадщині Модеста Сосенка Михайла Бойчука та його школи, Юліана Буцманюка, Петра Холодного та ін. Вагоме місце в дослідженні національного сакрального мистецтва займає монографія Олесі Семчишин-Гузнер «Модест Сосенко»

(2020) в якій науковиця ґрунтовно дослідила та проаналізувала творчість майстра – автора модерних церковних розписів початку ХХ століття [185].

Важливою теоретичною та інформаційною базою у дослідженні та систематизації фактів щодо розвитку мистецтва ХХ століття стала «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття: Україна – світ» (2021), автором-упорядником якої виступив професор Роман Яців. У довіднику в хронологічному порядку висвітлено відомості про мистецькі події та мистецтвознавчі праці, епізоди у творчій діяльності художників, архітекторів, мистецтвознавців впродовж 1900 – 2000р. р. Цікавою для нашого дослідження є інформація щодо реставрації Чудотворної ікони Матері Божої у с. Зарваниця у 1921 році, яку здійснив Петро Холодний [268, с.118]. Важливі відомості знаходимо про творчу діяльність Михайла Осінчука та Павла Ковжуна; Григорія Крука та Северина Борачка, та ін., які творили у сакральному просторі Тернопільського краю [157, 201, 206, 208].

Дослідниця Ірина Гах у виданні «Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття» (2017) проаналізувала процеси розвитку сакрального мистецтва через призму творчості таких художників як: Ю. Буцманюк, О. Курилас, А. Наконечний, Д. Горняткевич, М. Сосенко, С. Борачок, М. Осінчук, А. Монастирський, О. Новаківський та ін. та роль митрополита Андрія Шептицького у здобутті українськими талановитими художниками європейської мистецької освіти. Ці видатні художники також творили на території Тернопільської області та залишили вагомий внесок у сакральний мистецький простір краю [39, с.76 – 90].

Окрему тему становлять праці, присвячені творчості видатних українських архітекторів таких, як: Микола Шашкевич, Роман Грицай, Олександр Лушпинський, Сильвестр Гавришкевич, Лев та Іван Левинські, Василь та Євген Нагірні, Яків Рудницький, та інші. Своєю творчістю вони активно долучилися до пошуку нового неоукраїнського сакрального стилю в архітектурі [86, с.265].

Серед праць про великих митців є дослідження «Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX – початку XX ст.» (2020) за редакцією Андрія Клімашевського. У науковому виданні висвітлено творчість архітектора та підприємця Івана Левинського, зокрема увагу приділено ужитковій і будівельній кераміці XIX – XX століття як мистецькому явищу в період модерну. Архітектура його храмів та керамічні вироби стали виразниками пошуку національного стилю [105, с.111]. У храмах Тернопільщини, що були побудовані на початку XX століття є збережені підлоги, оздоблені керамічною плиткою, виготовленою на фабриці І. Левинського, одна з них, очевидно, знаходиться у церкві Преображення Господнього у селі Токи Тернопільського району.

До наукових досліджень, присвячених творчості зодчих, які під впливом європейського модерну творили на території Галичини, у тому числі й Тернопільщини – є двотомне видання авторів: Х. Лев, В. Слободян та Н. Філевич «100 церков Нагірних» (2013). Серед збережених храмів В. Нагірного – церква Вознесіння Господнього в селі Настасів Тернопільського району [270].

Здобутки сучасних архітекторів Тернопільщини, що після здобуття незалежності України відроджували сакральну архітектуру відображено у працях: Дячок В. та Дячок О. [83], [84], [85], Черкес Б. [271].

Сучасна наукова праця за редакцією О. Михайлишина «Сергій Тимошенко. Повернення» (2021), присвячена українському архітектору Сергію Тимошенку. Талановитий архітектор на початку XX століття долучився своєю творчістю до пошуку національного стилю в сакральній архітектурі та співпрацював з такими художниками, як: Петро Холодний (проект вітражів у наві церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Мразниці); Миколою Самокишем, Сергієм Васильківським та ін. Зодчий є автором дерев'яної церкви для монахів-студитів монастиря у селі Зарваниця 1922 р., на жаль, храм згорів у 1944 році [186, с.131 – 135].

Тема сакрального мистецтва у радянський період висвітлювалася мало у мистецтвознавчій літературі, адже воно було ідеологічно неприйнятним через

заборону атеїстичної влади. Відсутність розвитку сакрального мистецтва окресленого періоду призвело до втрат здобутків в українському церковному мистецтві, сформованому в Галичині на початку ХХ століття. Багато художників, які продовжували творити та проводили пошуки національного стилю в українському сакральному мистецтві працювали в еміграції. Саме тому цінним є дослідження тернопільського мистецтвознавця Ігоря Дуди про творчість українських художників, вихідців з Тернопільщини, які емігрували за кордон у першій половині ХХ століття таких як: Северин Борачок, Григорій Крук, Михайло Осінчук та ін. Автор висвітлив їх життєвий і творчий шлях у «Тернопільському енциклопедичному словнику» (2008) та у журналі «Тернопіль», видавши окремим виданням серію «Художники Тернопільщини» (1994). Ці праці відкрили для нас імена художників, творчість яких мала вплив на подальший розвиток сакрального мистецтва України після здобуття нею незалежності. Їхній досвід дозволив сучасним митцям переосмислити і відновити творчі досягнення українських художників та створили перспективу його подальшого розвитку [76].

Становлення сакрального мистецтва у період незалежності України пов'язується з будівництвом нових та реставрацією старих храмів. Цій темі присвячене дослідження Ірини Дундяк «Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століття (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» (2019). Серед даних про сакральне мистецтво радянського та пострадянського періоду особливо цінними для нашого дослідження є біографія та творчість таких художників, як: Михайло Зорій, Карл Звіринський, Зеновій Кецал, Володимир Патица та ін., які були маловідомі, адже зазвичай, митці тримали у таємниці свої твори на релігійну тематику [79].

Творчості окремих сучасних художників сакрального мистецтва, богословському змісту ікон, іконографічним особливостям та національній ідентичності творів художників присвятила свої дослідження Любов Волошин. Зокрема, у працях: «Роль митрополита Андрея Шептицького у

формуванні Модеста Сосенка як творця стилю український модерн у монументальному мистецтві Галичини (початку ХХ ст.)» (2020), «Митрополит Андрей Шептицький у творчій долі Василя Дядилюка» (2020) дослідниця зосереджує свою увагу на творчості окремих художників сакрального мистецтва та впливу на їх творчість митрополита Андрея Шептицького [34 с. 192–210].

Немаловажну роль в оздобленні сакрального простору відіграє вітражне мистецтво. Відомі дослідниці Тетяна Кара-Васильєва та Зоя Чегусова у книзі «Декоративне мистецтво України ХХ століття у пошуках «великого стилю» (2005) описали розвиток вітражного мистецтва початку ХХ століття та приділили увагу темі відродження школи вітражу у Львові на початку ХХІ століття. Зокрема, відзначили творчість таких митців, як: О. Янковський, І. Гах, А. Курило та ін., завдяки яким відбулося збереження професійного українського вітражу, його дослідження та реставрація сакральних пам'яток [101, с. 223].

До теми історії розвитку вітражів у західному регіоні України ХІХ – початку ХХ вперше звернулася Ростислава Грималюк у науковій роботі «Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ» (1996). Провівши мистецтвознавчий аналіз творів та проаналізувавши історичні процеси, які відбувалися на території України, автор виявила художньо-стильові особливості вітражів Галичини. Серед досліджуваних творів були вітражі Петра Холодного [56, с.431 – 444].

Микола Радомський у науковій праці «Вітражне мистецтво Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: (генеза, стилістичні трансформації)» (2014) сформулював умови виникнення харківської школи вітражу, виявив засновників та її сучасних послідовників. Автор довів, що вітражне мистецтво Харкова можна вважати самостійною школою. У науковій роботі для нас є цінна інформація, яка дозволяє знайти паралелі та відмінності між харківською та львівською школами вітражного мистецтва твори якої у невеликій кількості знаходимо на території Тернопільщини [170].

До сучасних наукових праць, присвячених дослідженню сакральних вітражів ХХ століття належить дослідження Ірини Гах «Храмовий вітраж

Галичини XIX – початку XX ст. західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації)» (2006) , де розглянуто розвиток вітражного мистецтва в кінці XIX – на початку XX століття. Автор дослідила зв'язки вітражного мистецтва з мистецтвом Західної та Східної Європи, проаналізувала творчість окремих митців таких, як: Петро Холодний, Дам'ян Горняткевич, Модест Сосенко, Юліан Буцманюк та ін. Через біографію художника увагу вчених привертають історичні передумови виникнення сакрального мистецтва, його зв'язок з мистецькими напрями течіями та художні особливості [40].

Наталія Гілязова продовжила дослідження вітражів західного регіону України, зокрема Івано-Франківщини. У науковій роботі «Художні вітражі в громадських і житлових приміщеннях Івано-Франківщини XX – початку XXI століття» (2012) визначено основні етапи розвитку західноукраїнського вітражного мистецтва, виявлено основну тематику сакральних вітражів та вплив західно-європейських художніх стилів на творчість сучасних майстрів, у тому числі Тернопільського краю [46].

Мистецтвознавець Мельник Віктор в альбомі «Сакральне мистецтво Галичини XV – XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею» (2007) проаналізував стінописи, іконостаси, скульптуру в межах Гуцульщини, Покуття та Опілля, південно-східної Бойківщини означеного періоду. Автор вказав на особливості та основні напрямки розвитку сакрального мистецтві західного регіону України [138].

Неабияку роль у дослідженні сакрального мистецтва має праця Володимира Мороза, Ігоря Скленера, Віктора Заславського «Василіянські монастирі України. Книга перша: Галичина і Закарпаття» (2017). У книзі описано дев'ятнадцять монастирів Чину Святого Василя Великого, в яких збережені стінописи, іконостаси, подано інформацію про реставраційні роботи та втрачені експонати. Серед описів монастирських комплексів знаходимо інформацію про святині Тернопільщини, зокрема: Бучацький монастир Воздвиження Чесного Хреста Господнього [145, с.14].



Серед праць, присвячених розвитку монастирських комплексів та традиціям сакрального мистецтва монастирів різних орденів, слід виділити дослідження Олега Чуйка [256], [257], [258], [259] [260], [261] та Наталії Урсу [235], [236]. Михайло Станкевич у монографії «Бучач та околиці. Маленькі образки» (2010) описав оборонні, сакральні та світські пам'ятки Бучацького краю, які доповнили джерельну базу дослідження [194].

Митрополит Іларіон (Огієнко І.) «Фортеця православ'я на Волині. Свята Почаївська Лавра» (1961) Канада у церковно-історичній монографії висвітлив історію Почаївського Успенського монастиря, зокрема процес будівництва, оздоблення Троїцького собору; вплив архієпископа Антонія на вибір стилю в якому він збудований і дисонанс його з існуючою забудовою що склалася історично [99]. Розбудову Почаївського монастиря та будівництво Троїцького собору в 1906 – 1911 рр. висвітлив в історичному нарисі «Почаївський монастир в історії нашого народу» (1986) Іван Дубилко (Канада) [73].

Тему Почаївського монастиря продовжили науковці П. Ричков та В. Луц. У книзі «Почаївська Свято-Успенська лавра» (2000) за власними дослідницькими пошуковими матеріалами, архівними джерелами автори проаналізували просторовий розвиток одного з найвизначніших монастирських ансамблів Західної України, особливу увагу зосередивши на Троїцькому соборі [173], [174].

Важливою складовою джерельної бази нашої роботи є дослідження краєзнавців таких, як Богдан Тихий; Любомира Бойцун, Ігор Дуда, Ігор Герета, Ірина Пустиннікова, та ін. Зокрема, Богдан Тихий у другому томі монографії «Бережани – місто пам'яток» (2021) у розділі, який він присвятив аналізу процесу формування сакрального середовища другої половини XIV – початку XXI століття, описано історію будівництва і реставрації Бережанських святинь. На окрему увагу заслуговують архівні відомості про будівництво, реставрацію та оздоблення деяких храмів на території дослідження [219].

Любомира Бойцун у історико-краєзнавчих замальовках «Тернопіль у плині літ» (2003) висвітлює історію будівництва, реставрації сакральних

будівель на території міста Тернополя [25], [26], [27]. А у путівнику Ольги Жаровської «Паломницькі святині» (2011) описано та зібрано відомості про історію виникнення та формування прочанських місць, копії чудотворних ікон західного регіону України (ікону Зарваницької Матері Божої, Теробовлянську ікону Пресвятої Богородиці, Буцнівську ікону Пресвятої Богородиці та ін.) [87].

Інформацію про сакральні об'єкти Тернопільщини містяться у путівнику І.Пустиннікової «Вісімдесят три святині Тернопілля: путівник» (2010). Тут описані знакові сакральні будівлі міста Тернополя та Тернопільської області: комплекс Почаївської лаври, Марійський духовний центр у селі Зарваниця Теробовлянського району, костели та храми Бучача, Бережан, Язлівця, Кременця та ін. [32].

У висвітленні творчості митців Тернопільського краю неабияку роль відіграли періодичні видання такі як: «Вільне життя», «Тернопільська газета», «Божий сіяч», «Нова Зоря» та інші. У цих публікаціях є роздуми про мистецтво та митців, які долучилися до процесу становлення та відродження сакрального мистецтва України.

Дані, що становлять частину інформативної бази про святині, розміщені на території сучасної Тернопільської області містяться у працях науковців-богословів. Серед них монографії отця Ореста Глубіша [46], [47], отця доктора Петра Квича [104], отця доктора Віталія Козака [114] та ін. Особливу цінність у їхніх дослідженнях становлять архівні матеріали Ватикану, які є недоступними для більшості науковців. Вони підтверджують, або спростовують наукові гіпотези про історію розвитку сакральних комплексів.

Історії розвитку українського іконопису присвятили свої праці сучасні науковці. Стефан Таранушенко у статті «Український іконостас» (1971) описує процес становлення і розвитку українського іконостасу. Іларіон Свенціцький у праці «Іконопис Галицької України. XV-XVI вв» (1928) довів, що розквіт українського іконостасу припадає на XV-XVI століття, а іконопис Галицького князівства XII- XIV століть був тісно пов'язаний з візантійсько-київським періодом українського мистецтва [179]. Віра Свенціцька та Василь

Откович в альбомі «Українське народне малярство XIII—XX століть.» (1991) приділяють увагу західноукраїнському народному іконопису. Також дослідженням іконостасів та ікон займалися: Марія Гелитович, Роксолана Косів, Роман Василик, Володимир Александрович, Роман Яців та інші українські мистецтвознавці [180], [181], [31], [233].

Серед дослідників українського іконопису – Олена Бакович «Іконостаси та вівтарі церков Західного Поділля другої половини XVIII ст. (національні традиції та західноєвропейські впливи)» . Оляніна Світлана у науковій роботі Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу (2020) досліджує процес формування українського іконостасу XVII ст., який відбувся шляхом створення нової концепції: злиття балканської (візантійської) традиції оздоблення іконостасів – середньовічного тяблого іконостасу (прийом суцільного оздоблення декором поверхні іконостасу) та західноєвропейського – введенням у нього просторових глибинних обрамлень (архітектурної рами релігійного образу) [155].

Роман Одрехівський у статті «Іконостаси в Галичині: історія та художні особливості у становленні дизайну» (2021) проводить комплексний аналіз історії розвитку та художніх особливостей галицьких іконостасів кінця XIX – поч. XX ст., показує важливе значення сакрального мистецтва у національній культурі України [153].

Серед науковців, які досліджували творчість сучасних митців діаспори – є Богдан Тимків. У другому доповненому виданні книги «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» (2012) він описує дерев'яні іконостаси Львівщини, Івано-Франківщини, Тернопільщини, Волині та ін., які дозволили поповнити джерельну базу нашого дослідження.

Провівши аналіз літературних джерел, можемо констатувати багатоаспектність дисертаційної роботи, яке вимагає розкриття даної теми через дослідження історії мистецтва, архітектури, богослов'я, релігієзнавства, краєзнавства. У ході дослідження виявлено, що великий обсяг відомостей про сакральне мистецтво на території сучасної Тернопільської області відсутній, а

визначні пам'ятки Тернопільського краю лишилися поза увагою дослідників, що підтверджує актуальність роботи.

## 1. 2. Джерельна база дослідження.

Термін «сакральне мистецтво» є об'єктом нашого дослідження і до нині немає його чіткого визначення у вітчизняному мистецтвознавстві. Він почав широко застосовуватися після Другого Ватиканського собору (1962–1965). Тут у Конституції «Про Священну Літургію» у Главі VII «Про сакральне мистецтво і богослужбові речі» визначається сакральне мистецтво вершиною образотворчого релігійного мистецтва. Там же стверджується, що сакральне мистецтво «...за своєю природою звертається до безмежної Божої краси, певною мірою виявляючи її у витворах людських рук; воно тим більше відповідає і Богові, й поширенню його хвали та слави, чим більше ставить собі за мету не що інше, як те, щоб своїми творами спонукати людей благоговійно звертатися думкою до Бога» [117]. У цьому ж документі звертається увага, що «...у Церкві вільно практикується сучасне мистецтво, а також мистецтво всіх країв і народів, за умови, що воно служитиме священним спорудам і священним обрядам з належною пошаною і почесною...» [117].

Українська Релігієзнавча Енциклопедія та Вікіпедія дають таке визначення сакральному мистецтву: *«мистецтво, тісно пов'язане з вірою в Бога, релігійними обрядами, релігійним життям, символізмом божественної сили»*. У цілому сакральне мистецтво є глибоко символічним, стимулятором для виникнення ідеї у свідомості людини [178].

Нині теоретики-богослови виділяють такі види церковного мистецтва: сакральне, релігійне, священне, християнське, літургійне, біляцерковне. Українські дослідники мистецтва М. Селівачов та М. Приймич дискутують на тему визначення терміну «сакральне мистецтво», міри його «Божої присутності», тому вважають доцільним також і використання терміну «церковне мистецтво», адже твори знаходяться у храмовому середовищі. М. Селівачов у статті «"SACRUM" I "PROFANUM": священне і світське в

церковному мистецтві» [184, с.75] висловив думку про необхідність розрізнати «релігійне» мистецтво від «сакрального», опираючись на твердження доктора богослов'я о. Івана Музичка, який підкреслив: «перше має тільки релігійний зміст, а друге, що його вживає Літургія за благословенням Церкви, має «харизму» бути знаком-символом надприродного, бути місцем Божої присутності» [229].

Доктор архітектури Ю. Криворучко у статті «Границі сакрального» [122] дає визначення сакрального мистецтва. За його твердженням: «Сакральне, священне мистецтво (*ars sacra, d'art sacre, sacred art, sakrale Kunst, sztuka sakralna, sztuka swieta,*) – поширена назва, синонім у вузькому смислі всього, пов'язаного з культом – вівтар, іконопис, стінопис, літургійні предмети і шати, престіл і його покриття. Є частиною або синонімом церковного мистецтва, проте може виступати і у ширшому значенні – духовного мистецтва взагалі». Таким чином автор вказує на зв'язок сакрального мистецтва з основною священною, освячуючою, одухотворяючою функцією храму. Образ святості у храмах створюється у тому числі засобами мистецтва і творчості, де відбувається зв'язок з Божими цінностями і не лише як літургійними чинностями, а й гармонійністю простору [122].

Українська дослідниця церковного мистецтва І. Дундяк у монографії «Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)» [79, с.11] вважає, що у мистецтвознавчій науці не до кінця сформована термінологія, яка б висвітлювала зміст української релігійної культури і сакрального мистецтва, не розмежовано поняття «релігійне», «церковне», «священне», не з'ясовано, як християнське мистецтво корелюється зі священним мистецтвом. На думку авторки визначення сучасних філософських видань, які подають пояснення «сакрального», як «... все те, що стосується культу, поклоніння особливо цінним ідеалам. Сакральне – протилежне світському, профанному, мирському. Те, що визнано святинею, підлягає безумовному трепетному шануванню й охороняється з особливою

ретельністю всіма можливими засобами. Сакральне є тотожністю віри, надії і любові, його «органом» служить людське серце», – є правильним, адже віддзеркалює усі сфери вжитку цього поняття. Проте, при дослідженні релігійної культури та мистецтва ХХ – поч. ХХІ ст. науковиця пропонує брати до уваги таке його визначення: «...релігієзнавчий термін для означення сфери святості, протилежність профанного» [79, с.14].

Ми застосовуємо термін «сакральне мистецтво» в розумінні облаштування сакрального храмового простору творами настінного й станкового живопису, вітражами, мозаїками, скульптурою та іншим літургійним приладдям. Сакральне мистецтво тісно пов'язане з вірою в Бога, релігійними обрядами, використанням символів в оздобленні храмів, що спрямовує людину до Слова Божого та є наочним відображенням учення Церкви. За допомогою мистецьких зображальних засобів, воно доповнює літургійні обряди і полегшує людині молитовно звертатися до Бога.

Основою джерельної бази нашого дослідження є твори сакрального мистецтва Тернопільської області ХХ–ХХІ століття (монументальний живопис, іконостаси, мозаїки, вітражі тощо). Нами вивчено 42 християнські сакральні будівлі, з них: 11 православних, 29 греко-католицьких, 2 католицьких. Серед досліджених храмів 8 внесені до переліку державного реєстру національного культурного надбання України, 11 храмів відносяться до пам'яток архітектури місцевого значення (див. Додаток А, Додаток Б).

Окремою групою джерельної бази дисертаційного дослідження є відомості, представлені науково-дослідними закладами: заповідниками; музеями; архівами; Тернопільським обласним центром охорони та наукових досліджень пам'яток культурної спадщини; департаментом культури та туризму Тернопільської облдержадміністрації. Вони містять велику кількість артефактів, архівних матеріалів, які доповнили фактологічний матеріал. Серед них: Державний історико-культурний заповідник «Замки Тернопілля» у місті Збаражі, Кременецько-Почаївський державний історико-архітектурний заповідник, Державний історико-архітектурний заповідник у місті Бережани.

Також використані матеріали з фондів ДАТО, зокрема: фонд «Духовний собор Почаївської лаври» (№ 258); фонд «Волинської православної консисторії» (1918–1939 рр. № 148); матеріали «Кременецького римо-католицького деканату» (1766 – 1946 рр. №426, 433); фонд матеріалів 1950 – 1965 рр. (Ф.Р.-3240, 158) про роботу «уповноважених, зняття з реєстрації релігійних общин, реконструкції та переобладнання храмів. Серед фондів науково-технічного архіву Українського регіонального спеціалізованого науково-реставраційного інституту «Укрзахідпроектреставрація» у Львові використано комплексні дослідження сакральних будівель, обмірні креслення, історичні довідки, реставраційні проекти, які проводились у Тернопільській області.

Із фондів архіву Тернопільської обласної державної адміністрації використані матеріали про пам'ятки архітектури та містобудування національного та місцевого значення (історичні довідки, графічні та обмірні креслення, проекти реставрацій, світлини та ін.)

Із фондів Тернопільського обласного краєзнавчого музею використані матеріали про знаного художника Андрія Наконечного (1905–1983), який виконав ряд настінних розписів для храмів на території, що нами вивчається.

Фонд Тернопільського обласного художнього музею представив матеріали про мистецькі сакральні твори Тернопільського краю, зокрема, скульптурні, живописні та ін.

Окремою групою матеріалів джерельної бази стали дані з приватних архівів сучасних митців Тернопільщини: зодчих, художників, реставраторів. Зокрема: архітектора і художника Михайла Кузіва, скульптора Романа Вільгушинського, художників: Ігоря Зілінка, Богдана Ткачика, Володимира Чорнобая, Володимира Купецького, Петра Лаврушка та ін., реставратора Юрія Вербовецького, архітекторів: Михайла Нетриб'яка, Михайла Кичка, Ігоря Чулія, Сергія Гори та ін.

Важливою складовою джерельної бази були дані Інтернет-ресурсів, шематизмів та матеріалів електронної енциклопедії та вікісховище. Серед них: інтерактивна «Туристична карта»; Інтерактивна карта Української Греко-

Католицької Церкви; дані Дієцезій Римо-Католицької Церкви в Україні; дані Центру міської історії Центрально-Східної Європи. Використано відомості проектів «Україна Інкогніта», дані сайту «Костели і каплиці України», «Замки і храми України» та ін.

Отже, можна констатувати, що джерельною базою наукового дослідження були такі групи: теоретичні праці з дослідження сакрального мистецтва; сакральні твори у храмах на території Тернопільської області (православні, католицькі, греко-католицькі,); матеріали державних науково-дослідних закладів та заповідників; музейні матеріали; дані архівних державних фондів та приватних архівів сучасних митців Тернопільщини; Інтернет-ресурси. Таким чином уся сукупність джерел різного походження дала можливість систематизувати достовірні відомості про об'єкт дослідження.

### **1.3. Методологія дослідження.**

Методологічною основою наших наукових студій сакрального мистецтва Тернопільщини ХХ–ХХІ століття є принципи історизму, об'єктивності, системності, критичного підходу до оцінки подій та явищ, які впливали на розвиток храмового мистецтва. Завдання дисертації вимагає використання відповідного комплексу методів дослідження. Нами застосовано загальнонаукові емпіричні та теоретичні методи, а також спеціальні методи наукових студій.

Серед емпіричних методів було застосовано: спостереження, порівняння та опис, проведення бесід, опитування, метод експертних оцінок. Теоретичні методи, такі як структурний і порівняльний аналіз, метод абстрагування, метод графічного моделювання, історичний метод, термінологічний, типологічний та ін. дозволили визначити основні поняття та взаємозв'язки, обґрунтувати основні теоретичні положення в дисертаційній роботі. Принцип критичного аналізу й аналітичний метод був застосований при аналізі творів сакрального мистецтва та при дослідженні джерел (літературних, архівних матеріалів,



даних державних заповідників, Департаменту культури Тернопільської ОДА, шематизмами, відомостями УПЦ, УГКЦ, даних обласних і районних Дієцезій РКЦ та ін.).

Метод порівняння дозволив встановити подібність сакральних творів за походженням та типологічними ознаками. Типологічний метод, як наукова абстрагована класифікація, дозволив встановити функціональні, мистецькі сакральні твори й особливості їхнього розвитку. Метод графічного моделювання та структурного аналізу сприяв розділенню творів сакрального мистецтва на складові елементи й відхід від несуттєвих властивостей і зв'язків, важливих для подальшого дослідження. За допомогою термінологічного методу проводився опис, аналіз, окреслення термінів, їхній взаємозв'язок. Методом порівняння виявлялися відмінності та подібності в мистецьких творах, що дозволило виявити загальні тенденції процесу розвитку сакрального мистецтва. Багатовекторність у науковій роботі зумовила синтезування даних про історію Тернопільського краю, релігійні й конфесійні трансформації, факти про розвиток мистецтва в контексті його розвитку на досліджуваній території.

У роботі нами застосовані спеціальні методи дослідження: натурне обстеження, структурно-семіотичний метод, історико-порівняльний аналіз, іконографічний та іконологічний метод, метод мистецтвознавчого аналізу. Натурне обстеження проводилося під час експедицій у колективних та індивідуальних турах із використанням технічних засобів фіксації. Поїздки відбувались за наміченим маршрутом, проводилися бесіди зі служителями храмів, застосовувалось опитування літніх парафіян, проводились інтерв'ю з сучасними художниками й архітекторами, які залучені до розвитку храмового мистецтва. Серед опитаних були мистецтвознавці: Ігор Дуда, Ольга Ваврик, Наталія Піщева та ін; художники та реставратори: Роман Вільгушинський, Михайло Кузів, Петро Лаврушко, Ігор Зілінко, Володимир Чорнобай, Євген Овчарик, Володимир Купецький та ін.; архітектори: Михайло Нетриб'як, Оксана Дячок, Михайло Кичко, Ігор Чулій, Сергій Гора, Данило Чепіль, Олег

Головчак та ін.; священнослужителі: о. д-р. Віталій Козак, о. д-р. Петро Дмитро Квич, о. Любомир Зозуляк, о. Василь Сліпчук, о. Роман Габрилей, о. Андрій Процик, о. Олег Драган, о. Євген Кобильник та ін. Бесіди й інтерв'ю сприяли можливості виявити концептуальні авторські ідеї, дослідити передумови створення творів мистецтва, ввести у науковий обіг дані про сучасні сакральні мистецькі твори Тернопільської області та ін.

Метод натурних обстежень передбачав візуальне обстеження храмових комплексів і творів мистецтва, фото й відео фіксацію, замальовки та ін. Методом історико-порівняльного аналізу визначено розвиток сакрального мистецтва в контексті мистецького та культурного розвитку регіону як частини духовної культури України. Структурно-семіотичний метод дозволив проаналізувати твори мистецтва як особливу мову, систему знаків їхню семантику й парадигму. Іконографічним та іконологічними методами аналізувалися твори сакрального мистецтва. За допомогою методу мистецтвознавчого аналізу виявлено характерні особливості й ознаки у сакральному мистецтві на території Тернопільської області.

Отже, наукова робота проводилась із застосуванням загальнонаукових емпіричних та теоретичних методів, а також спеціальних методів. Емпіричні методи дали можливість зібрати необхідний матеріал для подальшого аналізу, сформуванню джерельну базу та створити власну гіпотезу, яка визначила хід подальшого дослідження. Теоретичні методи дозволили визначити основні поняття та взаємозв'язки обґрунтувати основні теоретичні положення у дисертаційній роботі. У ході проведення наукового дослідження були застосовані спеціальні методи дослідження такі, як: натурне обстеження, структурно-семіотичний метод, історико-порівняльного аналізу, іконографічний метод, метод мистецтвознавчого аналізу.

На основі аналізу літератури за темою дослідження з'ясовано, що українське сакральне мистецтво не зважаючи на давній вплив візантійського мистецтва, впродовж століть випрацювало свої власні особливості.

Тому всебічне висвітлення сакрального мистецтва Тернопільщини варто проводити як багатоаспектне дослідження, що дозволяє розкрити тему через опрацювання досліджень історії мистецтва й архітектури, богослов'я, релігієзнавства, краєзнавства.

У ході аналізу основних та додаткових джерел з'ясовано, що окремого дослідження про іконопис, монументальні розписи, вітражі, які становлять основу сакрального мистецтва на території сучасної Тернопільської області не проводилося вцілому. Прицільного вивчення сакрального простору інтер'єрів тернопільських церков ХХ-ХХІ століть також не було комплексно проведено. Більшість праць, які стали основою для проведення цього дослідження (І. Дундяк, Д. Степовика, Р. Яціва та інших), докладно не аналізують та не конкретизують сакральне мистецтво у храмах Тернопільщини. Окремі пам'ятки згадуються подекуди у наукових працях, однак не аналізуються. Отже поза увагою дослідників також залишились визначні зразки сакрального мистецтва Тернопільського краю ХХ-ХХІ століть.

Джерельною базою наукової роботи, таким чином, не лише стали теоретичні праці з сакрального мистецтва, а й сакральні мистецькі твори у православних, католицьких, греко-католицьких храмах на території, що досліджується. Окремо варто відзначити матеріали, отримані нами, у науково-дослідних закладах і заповідниках; матеріали музейних фондів; дані архівних державних фондів і приватних домашніх архівів сучасних митців Тернопільщини. Уся сукупність джерел дала можливість сформуванню теоретичну базу наукового пошуку, що у тексті дисертації формує виважену та достовірну інформацію про об'єкт дослідження.

Аналіз джерел змусив обґрунтувати використання терміну «сакральне мистецтво», яке в українській мистецтвознавчій науці використовується із застереженням, однак у світовій мистецтвознавчій практиці застосовуються доволі широко, фактично як синонім до «церковного мистецтва». А у нашій науковій роботі ми застосовуємо його в розумінні облаштування інтер'єру

храму творами мистецьких зображальних засобів, що створюють образ святості і полегшують віруючим молитовно звертатися до Бога.

Наукова робота проводилась із застосуванням загальнонаукових (емпіричних і теоретичних методів), а також спеціальних методів дослідження. На емпіричному рівні було зібрано необхідний матеріал для подальшого аналізу (польові дослідження), сформована джерельна база, створена гіпотеза, яка визначила хід подальшого наукового пошуку. За допомогою теоретичних методів визначено основні поняття та взаємозв'язки, обґрунтовано основні теоретичні положення в роботі. Серед спеціальних методів дослідження нами передовсім застосовані методи натурного обстеження, структурно-семіотичний, іконографічний, історико-порівняльний і мистецтвознавчий аналіз.

## РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТЕРНОПІЛЬЩИНИ НА ТЛІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ XX СТ

Дослідження сакрального мистецтва Тернопільщини варто виконувати з глибоким розумінням особливостей протікання мистецьких процесів на цій території, адже її різне підпорядкування впродовж століть породжує суттєві трансформації та філософсько-світоглядні розбіжності. Християни, які мали б розуміти світ як художній твір, що має існувати за законами творчості великого майстра – Бога, піддавалися російській пропаганді та нав'язувалися стереотипи. Тому основою для християнської комунікації у православному ареалі російської церкви стає не розуміння символічних кодів, а передання змісту академічним реалізмом, який не вимагав зусиль для його розуміння. Уніатський підхід до цього вирізняється та орієнтується на провідні світові тенденції. Тому з'ясування різноманітних варіацій, представлення сакрального біблійного образу у мистецтві храмів Тернопільщини й є одним з важливих завдань цього розділу. Варто також зрозуміти, як змінюється стилістика передачі візуальної інформації про біблійні події у просторі храму через певні культурно-історичні конотації.

### **2.1. Історичні передумови формування сакрального мистецтва.**

Територія Тернопільської області охоплює західну частину Подільської височини, на півночі розташовані Кременецькі гори, з північного заходу на південний схід простягаються Товтри. Межує область: на заході – із Львівською областю; на сході – із Хмельницькою областю; на півночі – із Рівненською областю; на півдні – із Чернівецькою областю; на південному заході – з Івано-Франківською областю [60]. Ці кордони є визнаними на сьогодні, але в історичному аспекті часто змінювалися.

Загалом сакральні місця, храми Тернопільщини мають давню історію. Цей край багатий на пам'ятки сакрального мистецтва та архітектури. Тут

збереглися унікальні дерев'яні церкви, православні та католицькі храми доби відродження і бароко, синагоги, вірменські культові будівлі, язичницьке капище на горі Богит. Знайдена скульптура Світовита (датована IX століттям) у 1848 році у річці неподалік гори Богит Гусятинської селищної громади, стала рідкісною найдавнішою археологічною пам'яткою слов'янського дохристиянського культу, яка була вивезена до Польщі 12 травня 1851 р. Сьогодні ідол зберігається у Краківському археологічному музеї, а його копія в натуральну величину знаходиться у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї [74].

Найдавнішою середньовічною сакральною будівлею на території Тернопілля та й у Західній Україні, зведення якої датують кінцем XIV століття, є мурована церква Перенесення Мощей Святого Миколая у селі Збручанське Мельнице-Подільської селищної громади. Знавці архітектури вважають її унікальною архаїчною пам'яткою сакрального мистецтва, в якій знаходиться мурована вівтарна перегородка. Частково збереженою на території Тернопільської області є церква-ротонда XII – XIII ст. у селі Чернихівцях. Сьогодні вона є частиною церкви Пресвятої Трійці (1768) і служить захристією храму [69, с. 248 – 274].

Церква Воздвиження Чесного Хреста або Надставна церква – найдавніша культова будівля міста Тернополя. Перша згадка про неї (1570) зазначена у грамоті князя Василя Костянтина Острозького. Впродовж свого існування храм зазнавав численних реконструкцій та змін, тому в первісному вигляді збережена лише центральна частина. До головного входу у 1627 році була добудована триярусна дзвіниця, яка слугувала оборонною вежею. Архітектура церкви має староруські (напівкругла апсида), візантійсько-романські, ренесансні стильові елементи та вказує на фортифікаційну функцію святині (високо підняті вікна, велика товщина стін та ін.) [87, с.98 – 108].

Унікальна архітектурна та історична пам'ятка дерев'яної сакральної архітектури, яка збереглася в первісному вигляді і дійшла до наших днів – церква Святого Дмитрія, збудована у XVI столітті на Волині, а через 200

років привезена у село Киданці Збараської міської громади Тернопільського району. Храм тридільний у плані (притвір, центральна нава, вівтарна частина), однокупольний, зведений за українськими традиціями, архітектура його свідчить про Галицьку школу будівництва. По периметру церкви влаштоване опасання (піддашся), характерний елемент, що вирізняє архітектуру українських дерев'яних церков. Це свідчить про те, що в період будівництва храму на Волині ще не було впливу Російської православної церкви на дерев'яну архітектуру, як це вже відбувалося у XVII столітті, де опасання вважалося соромом для церкви [24].

На початку XX століття землі сучасної Тернопільської області входили до складу відразу двох держав – Австро-Угорщини й царської Росії. Розділена та поневолена Україна значно відставала від європейських країн. В умовах католицької експансії на тій частині Тернопілля, що після поділу Польщі входила до Габсбургської імперії, продовжувалося масове будівництво католицьких храмів. Так, у Борщівському районі було збудовано не менше 10 костелів, у Чортківському – 9, Гусятинському – 8, Підволочиському – 11 католицьких храмів. На території, яка належала царській Росії (на Кременеччині, Шумщині, Лановеччині) будівництво костелів відбувалося надзвичайно рідко й лише у великих містах. Аналіз об'ємно-просторової структури тогочасних костелів на території краю вказує, що в містах базилікальні храми будували у формі латинського хреста, західний фасад виділявся дзвіницею, рідше вони були двовежові. Хрестові в плані костели мали сильно вкорочені бокові рамена. У містечках і селах будували невеликі прямокутні зальні храми з гранчастою апсидою та сигнатуркою на високому двосхилому даху. Стилiстично будiвлi костелiв вiдзначенi рiзноманiттям: вони зведенi з бароковими рисами, у стилi неоготики, неокласицизму, в неороманському стилi, з мавританськими рисами та еклектичнi [86, с. 263].

Прикладом неоготичного римо-католицького храму був костел Матері Божої Неустанної Помочі у середмісті Тернополя, збудований 1908 року. за проектом професора Теодора Мар'яна Тальовського (1857–1910) та інженера

Стефана Невгоффа. Тринавна базиліка мала форму латинського хреста з великим трансептом і видовженим пресбітерієм. Фасад будівлі був асиметричним, з південно-західного боку мав високу шестиярусну вежу. Нава, трансепт і пресбітерія освітлювалися великими вітражними вікнами. На жаль, 1954 року собор знищений радянською владою.

У Чорткові 1904–1910 р.р. збудували костел оо. домініканців за проектом професора Краківського університету, польського архітектора Яна Кароля Зубжицького-Саса (1860–1935) у стилі надвіслянської готики. Нині храм є вертикальною домінантою та окрасою сучасного міста, санктуарієм Матері Божої Святого Розарію. Серед храмів цього періоду виділяються костел Матері Божої Цариці в с. Порохова, Костел Різдва Пресвятої Діви Марії у с. Старі Петликівці на Бучаччині та ін. [86, с. 263].

На жаль, за малої кількості католицьких громад, які нині є на території Тернопільської області, частину храмів, що належали до РКЦ передали в користування громад інших конфесій і вони частково перебудовані, інші цінні пам'ятки сакрального мистецтва, потребують реставрації, деякі знаходяться в стані руйнації.

За свідченням науковців Східна Галичина на початок ХХ століття все ж характеризувалась вищим розвитком промисловості та капіталістичних відносин стосовно до території, анексованої царською Росією. На землях, які входили до складу Австро-Угорщини, відбулись якісні зміни в суспільно-політичному житті: 1848 року тут скасували панщину, а в грудні 1867 року імператор Франц Йосиф I затвердив австро-угорську угоду й конституцію, за якою місцеві парламенти проголошувалися найвищими органами влади та могли встановлювати свої податки, розпоряджатися коштами, частина яких залишалися на місцях. Держава не втручалася у справу будівництва. Зі зростанням економіки, відповідно розвивалося мистецтво і культура.

Усвідомлюючи й відстоюючи свої національні права, галичани боролися проти політичного утиску, за розвиток освіти українською мовою, створювали культурно-освітні гуртки та розвивали господарські спілки, зокрема була



створена громадська організація «Просвіта» та ін. Духовенство греко-католицької церкви Львівської (від 1885 року Станиславівської) єпархії відіграло значну роль у пробудженні національної свідомості. Єпископи й священники організували загальноосвітні школи, читальні, сприяли випуску газет, створювали споживчі кооперативи, відстоювали права українців у парламенті тощо [4]. Служіння митрополита Андрія Шепицького стало символом любові та відданості своїй вірі, українському народу [53, с. 182 – 187].

На фоні піднесення національної свідомості розпочався пошук власної ідентичності в багатонаціональній Австро-Угорській імперії, що спонукало українську інтелігенцію до роздумів про важливість традицій та потребу віри і привело до сплеску церковного будівництва. Водночас загострилася потреба в створенні таких архітектурно-мистецьких форм, у яких би виразно проглядалися самобутні риси саме української святині [158, с.319 – 329]. Серед митців розпочалися пошуки національного стилю в храмобудуванні, стилістичні пошуки в образотворчому мистецтві, які могли б поєднати індивідуальний стиль із традиційною структурою та змістовим наповненням Церкви.

На початку ХХ століття у європейських країнах при будівництві храмів архітектори намагались дотримуватись історичних традицій і народного зодчества та будували їх у відповідності до віросповідання. Кожна конфесія обирала ті стильові форми, якими відзначалися будівлі в епоху становлення і розквіту їх релігій. Із розвитком європейського модерну галицькі архітектори, приміром Лев та Іван Левинські, Василь та Євген Нагірні, Роман Грицай, Сильвестр Гавришкевич, Олександр Лушпинський, Микола Шашкевич, Яків Рудницький та інші задекларували новий – «неоукраїнський» сакральний стиль, їхні храми й нині є окрасою багатьох міст і селищ на території сучасної Тернопільської області.

За проектом Льва Левинського у 1938–1939 рр. збудовано кам'яний храм Успіння Пресвятої Богородиці в селі Вербів Бережанського району. Церква має форму хреста в плані, гранчасті вівтар і апсиду, західний фасад

фланкований двома вежами, середохрестя увінчує високий світловий барабан із стіжковим завершенням. Модерні храми збудовані в селі Пронятин Тернопільського району (архітектор Р. Грицай), у Чорткові (архітектор М. Шашкевич) та ін.

Муровані та дерев'яні церкви за східною традицією церковного будівництва створені за проектами архітекторів і громадських діячів Василя та Євгена Нагірних. Прообразом для створення В. Нагірним трибанних храмів була автентична дерев'яна церква, у якій зодчий поєднав традиційний тридільний простір і хрещатий план, при цьому сильно вкоротив бічні рамена; на поздовжній осі над бабинцем, навою та вівтарем розмістив бані на масивних світлових підбанниках. Такі храми збудовані в селах Червоне, Утішкові, Миколаєві та ін. [269], [270].

Прикладами творчого пошуку В. Нагірного є храм Святого архангела Михайла у селі Завалів. В основі пам'ятки запроектована компактна хрещатобанна структура церкви візантійського типу, середохрестя виділене великим світловим восьмериком і шоломовою банею, увінчаною ажурним ліхтарем із маківкою, а західний портал – балконом [269], [270].

Церкви Преображення Господнього в с. Токи Скориківської селищної громади, Тернопільського району (колишній Підволочиський р-н), церква Святого Миколая в с. Копиченці Чортківського району (колишній Гусятинський р-н) відносяться до мурованих п'ятибанних церков, появу в Галичині яких пов'язують з творчістю В. Нагірного та впливу на нього архітектури візантійської доби. Над центральною квадратною навою розміщена велика шоломова баня, а чотири менші – над бабинцем, вівтарем і бічними раменами.

Свій стиль розвивав Є. Нагірний у напрямках українського необароко й українського модерну, джерелом натхнення для зодчого була архітектура бароко козацької доби. Аналіз творчості Є. Нагірного дозволяє виділити такі стилі в архітектурі його храмів: Неокласицизм, Класицистичний модерн,

Неовізантизм, Неоросійські тенденції в архітектурі, Українське необароко, Український модерн [269].

Церкви галицьких архітекторів були компактними, простими, відповідали традиціям церковного обряду, галицькій автентичній архітектурі, не вимагали великих коштів, адже створювались для скромних економічних можливостей громад, проте, вони різко контрастували із католицькими храмами, продовжували традиції галицького народного будівництва та створювали образ української «своєї церкви». Її планувальні та стильові схеми стали особливо актуальними після здобуття Україною Незалежності, коли архітектори, що за довгий час радянської окупації втратили храмовбудівну традицію, щоразу зверталися до їхньої спадщини.

У новозбудованих православних та греко-католицьких храмах першого десятиліття ХХ століття сакральне мистецтво підпорядковувалося традиціям східного християнського обряду, але відбувалась «модернізація» церковних інтер'єрів, вводились сецесійні прийоми до фрескового й іконописного живопису, створювались нові форми і образи в стилістиці [39, с.63]. Ураховуючи те, що тогочасна Східна Галичина входила до складу Австро-Угорської імперії, вважають, що саме австрійська сецесія найбільше вплинула на мистецтво й архітектуру регіону, що досліджується та посприяла творенню українського національного стилю в сакральному мистецтві початку ХХ століття.

На волинській частині Тернопілля, що після Третього поділу Польщі була окупована Російською імперією, політика великоросійського самодержавства та підпорядкованої йому Церкви, узяли курс на витравлення національних рис українського народу та й релігійного життя, активно проводилося зросійщення, усе українське заборонялося. У 1875 р. ГКЦ була силоміць ліквідована, через що частина українців-уніатів, не бажаючи приймати офіційне в Росії православ'я, прийняли католицизм. Партія москвофілів насаджували ідею тотожності української нації з російською, вели царську і православну пропаганду [239, с. 52 – 53], [220, с.28 – 30]. Зросійщення українського населення проводилась в тому числі й за допомогою московського

православного духовенства. Українські православні священники намагались протидіяти цій політиці. Представники Волинської і Тернопільської єпархій у 1917 році на єпархіальному з'їзді ухвалили проводити богослужіння українською мовою, надавати освіту й випускати богослужбову літературу українською мовою тощо. Проте, російське «православ'є», підтримане самодержавством, узяло верх над автентичною вірою українців.

За таких умов сакральне мистецтво Волинської частини Тернопілля контрастує з рештою його території. Подальша розбудова храмів, їх оздоблення стали відповідати мистецьким уподобанням та ідейно-художнім критеріям царського уряду й Священного Синоду. Імперська культура поширювалася через будівництво нових типів храмів, які мали об'ємно-планувальне рішення та оздоблення з православно-російськими рисами. Посилився державний контроль за будівництвом, введено посади міських та губернських архітекторів, були створені спеціальні комісії, інспекцій.

Синод російської Православної церкви заборонив будівництво храмів у національному українському стилі, що замінило автентичний вигляд на синодальний тип. Таким чином на Волинській частині Тернопілля збудовано багато дерев'яних і кам'яних храмів за синодальним взірцем, а старі церкви у ході реконструкції були змінені – зняті піддашся та опасання, над бабинцем влаштовані дзвіниці, змінені форми бань і маківок, змінено шалювання стін, їх пофарбували блакитно-білим кольором, введені російські етнічні мотиви в оздобленні.

Так, волинські церкви отримали новий вигляд, стали вираженням колоніальної політики царської Росії, замінивши автентичні українські храми на форми російської синодальної архітектури, скерованої на знищення церковної ідентичності, матеріальної та духовної культури України. На цій території відчуття українського національного стилю у сакральній архітектурі на довгий час залишалося підміненим, що відображається в архітектурі сучасних храмів і після здобуття Незалежності України. Нерідко

новозбудовані волинські храми різних конфесій мають національні риси російського самодержавства [271].

Ці процеси яскраво показує розбудова Почаївської Лаври в другій половині XIX – на початку XX ст. Тут збудували у 1906 – 1912 роках модерний Троїцький собор у формах новгородсько-псковської архітектури (архітектор Олексій Щусєв). Пам'ятка хоч і має певну мистецьку цінність, але різко контрастує із ансамблем монастирського комплексу.

Усі експерименти в сакральному мистецтві як і в цілому розвиток краю зупинився в результаті військових дій Першої світової війни. Тернопільщина зазнала значних руйнувань, стала полем найкривавіших битв, багато сіл і міст були зруйнованими: знищена Зборівщина, спалені такі міста як Тернопіль, Гусятин, Заліщики, та ін. Трагічні події не оминули й храми міст, іноді, їх ціленаправлено знищували. Під час російської окупації Тернополя із серпня 1914 року до липня 1917 року солдати російської армії обстріляли фасад Домініканського костелу, внаслідок чого пошкодили скульптури святих на фасаді (відновлені 2010 – 2012 р.р, скульптор Роман Вільгушинський), знищили вівтар Скорботної Матері Божої. Військові грабували крамниці та склади, у монастирських приміщеннях влаштували конюшні, зняли й вивезли дзвони, з костелу викрали цінні речі. Дослідники історії міста доводять, що в липні 1917 року перед відступом російські війська розбомбили залізничну станцію, підпалили пограбоване місто – усередину будинків кидали бочки з гасом, не допускали пожежників та людей до гасіння пожежі, не давали їм виносити своє майно. Тернопіль уперше перетворився на руїни.

Плекаючи споконвічну надію звільнити терени Центральної та Східної України від російського режиму, тисячі українців і українок Східної Галичини в серпні 1914 року вступили до лав українського національного військового формування у складі австро-угорської армії – Українських Січових Стрільців (УСС). Після розпаду Австро-Угорщини в результаті повстання 1 листопада 1918 року, організованого Українською Національною Радою за допомогою УСС, створили Західно-Українську Народну Республіку. Певний час із 23 листопада

до 31 грудня 1918 року її центром був Тернопіль, куди входили: Станіславське, Львівське, Тернопільське воєводства. У Тернопільському воєводстві було 19 повітів: Бережанський, Бібрковський, Борщівський, Бродівський, Буцацький, Гусятинський, Заліщицький, Збараський, Зборівський. Золочівський, Кам'янка-Струмилівський, Перемишлянський, Підгаєцький, Радехівський, Рогатинський, Скалатський, Тербовлянський, Тернопільський, Чортківський [59, с. 25 – 29].

22 січня 1918 року частина Тернопільщини, яка перебувала у складі Російської імперії з 1795 року, із проголошенням незалежності увійшла до складу Української Народної Республіки. У січні 1919 року відбулося об'єднання УНР із ЗУНР, але вже у липні 1919 року в результаті польсько-української війни, маючи значну підтримку Антанти військо Польської республіки захопило територію ЗУНР, обмеживши її територією південної частини Тернопільщини по річці Збручі лінією Заліщики – Гусятин [131]. Тож 21 листопада 1919 року означена територія Тернопільщини, згідно «Договору між союзними державами та Польщею про Східну Галичину,» увійшла до складу Польської республіки на правах територіальної автономії.

Під час війни (квітень-жовтень 1920 року) з одного боку Радянської Росії та Польської республіки і УНР з іншого боку, було створено ГСРР (Галицьку Соціалістичну Радянську Республіку), тимчасовий уряд якої з 1 серпня по 20 вересня 1920 року знаходився в Тернополі. Із виводом радянських військ ГСРР перестала існувати [60, с. 71]. Впродовж цих буремних політичних подій греко-католицькі священники долучалися до економічних процесів, допомагали громадським організаціям надавати продовольчу допомогу селянам, які опинилися за Збручем і потерпали з голоду, а також було надіслано петицію радянському уряду та у Лігу Націй.

У Ризі (березень 1921 року) підписали договір, згідно якого всі західно-українські землі, включаючи й територію Тернопільщини увійшли до складу Другої Речі Посполитої. Слід зауважити, що поляки проводили різні насильні заходи для спольщення українського населення. Відчуваючи загрозу своїй державі з боку українців, зокрема звинувачуючи Православну церкву в

українізації, впродовж 1937–1938 років силами польського Корпусу Охорони прикордоння, армії та поліції руйнували православні церкви на Холмщині, Південному Підляшші, Волині, цей акт вандалізму отримав назву «ревіндикації»<sup>1</sup>. Із метою навернення православних українців у католицизм польська санаційна влада закривала україномовні школи, закривала й знищувала храми, проводила шантаж і репресії. Під час акції «повернення майна» 1937 року на Волині підрозділи польського Корпусу Охорони прикордоння не один раз арештовували пароха села Козачки Кременецького повіту; не надавали дозволу відвідувати парохії православному благочинному Лановецького деканату тощо. Митрополит Андрей Шептицький обурюючись такими діями надсилав послання до польської влади [86, с. 194].

На слушну думку науковців, до зростання національної свідомості українського народу та ворожості між поляками й українцями спричинила репресивна акція, організована польською владою за наказом Юзефа Пілсудського (1867–1935), яка відбулася у вересні – листопаді 1930 року проти українського населення Східної Галичини, що супроводжувалася арештами та вбивством людей, закриттям українських закладів та організацій. У ході цієї репресивної урядової політики проти українського населення, що дістала назву «пацифікація»<sup>2</sup> в Тернопільському воєводстві було арештовано сотні українських активістів, закрито тернопільську гімназію, ліквідовано «Пласт», «Сокіл», філії «Просвіти» та ін. [274].

Унаслідок пакту Молотова-Ріббентропа у вересні 1939 року територію Західної України анексував Радянський Союз. Через два місяці було створено шість областей у Західній Україні, до числа яких входила і Тернопільська область. Із початком війни гітлерівської Німеччини проти СРСР у липні 1941

<sup>1</sup> Ревіндикація (з польської – «повернення майна») — акція руйнування православних церков під приводом примусового навернення православних Польщі до римо-католицької віри.

<sup>2</sup> Пацифікація – (лат. *pacificatio* — умиротворення, замирення, успокоєння) — урядова політика, спрямована на утихомирення, замирення («пацифізм», запроваджений насильницькими методами) локалізованих етносів (національних меншин)

року її війська захопили Тернопільську область. Під час цієї жорстокої окупації Тернопіль зазнав найбільших втрат за всю його історію існування: було знищено 85 % усіх будівель, пошкоджено культові будинки; вбито 15000 жителів; сотні дівчат і хлопців вивезено на роботи у Німеччину. Із липня 1944 року з приходом радянської влади було повернуто адміністративно-територіальний поділ довоєнного періоду.

Із відступом нацистських військ на території Західної України, у тому числі на території Тернопільської області, продовжувався повстанський національно-визвольний рух, який вів збройну боротьбу з радянською армією за створення самостійної соборної Української держави. Боротьба повстанців з радянськими військами в Тернопільській області велася до квітня 1960 року, де у Підгаєцькому районі відбувся останній бій УПА в лісі біля хутора Лози, поблизу сіл Шумляни і Божиків.

Тут слід зауважити, що власне у цей час Тернопільщина разом з іншими територіями Західної України стає жертвою варварської політики СРСР щодо релігії загалом та церковного мистецтва зокрема. Тому історія українського сакрального мистецтва ХХ ст. Тернопільської області трагічна, адже це період масового знищення багатьох сакральних реліквій: храмів, ікон. Край вступає у довгий період не лише нищення храмів, а й у період підпільного сповідання християнства. Як влучно зазначає з цього приводу І. Дундяк: «В СРСР значна частина населення сповідувала релігійні цінності приховано, керуючись ними у повсякденному житті, виконуючи релігійні обряди тощо. Саме ці приховані паростки української релігійної культури й традиційного релігійного світогляду свідчили про її континуальність. Розрізнені, часто не пов'язані між собою, мистецькі та культурні явища мали виразне релігійне забарвлення і певним чином пропагували християнство» [79, с.47].

Якщо говорити про втрати храмів того часу, то зауважимо, що у ході післявоєнної відбудови Тернополя у 1950-1954 роках за проектом архітекторів В. Новикова та Н. Панчука місто втратило свій історичний центр. Проект генерального плану обласного центру передбачав укрупнення кварталів,



будівництво нових магістралей та пішохідних вулиць, бульварів і площ, але не відновлення міської Ратуші, не було там місця і для вцілілих храмів. Із церкви Різдва Христового (1602–1608) знесли старовинну огорожу, зруйнували дзвіницю. Окрасу і гордість міста – парафіяльний неготичний костел Матері Божої Неустанної Помочі (збуд. 1908 р., арх. Т.-М. Тальовський) знищили 1954 року. Гірка доля чекала на церкву Успіння Пресвятої Богородиці (Монастирська) та монастир, які зруйнували 1962 року. Єзуїтський монастир, збудований 1899–1901 рр. (архітектор Д. Кшичковський) перебудували на швейну фабрику, а в бароковому Домініканському костелі зробили склад театральних декорацій, пізніше в ньому розмістили Тернопільську картинну галерею, знищивши цінні розписи [26]. Так одне з найкрасивіших міст Східної Галичини було перетворене у: «...типове соціалістичне місто з шаблонною радянською забудовою» [77].

У складних умовах післявоєнного періоду тривало відновлення економічного та культурно-освітнього життя Тернопільщини. У селах, містечках і містах силами жителів краю споруджували клуби, школи, спортивні майданчики та ін. Влада переклала на місцеве населення поточний і капітальний ремонт громадських закладів. Для інтеграції західних областей України в Радянський Союз поступово на її теренах переходили до радянської системи освіти. Упроваджувалася ідеологія, яка наполегливо ігнорувала культуру й традиції краю, усе зросійщувалося, уніфікуючи свідомість громад. Проти місцевої інтелігенції та УГКЦ розпочалися репресії та переслідування; на посади керівних працівників призначали переселенців зі сходу України. Цілеспрямовано із 1946 року розпочалася ідеологічна боротьба проти «українського буржуазного націоналізму», під гаслом «ідеологічних збочень» проводилися репресії науковців. Приміром, у ході політичних арештів 1965 року засудили науковців краю та членів підпільних націоналістичних організацій: Миколу Чубатого, Василя Ярмуша, Ігор та Олеся Герету, Миколу Литвина та ін. [86, с.198]. Завдяки почуттю національної свідомості, притаманному населенню Тернопільщини, духовенству, яке відіграло

консолідуючи роль у суспільно-політичному житті області, чинився спротив утвердженню ідей сталінізму [130, с.123 – 126].

Трагічною сторінкою в історії УГКЦ став Львівський псевдо собор з її ліквідації, який відбувся 8–10 серпня 1946 року. Усіх ієрархів Греко-Католицької Церкви на чолі з митрополитом Йосифом Сліпим (1892–1984), священників, ченців і черниць, які не перейшли на бік РПЦ відправили в радянські концтабори. Греко-католицькі парафії проголосили православними, або їх закрили.

РПЦ МП на території Тернопільської області, як і на всіх теренах України сприяла зросійщенню українського населення. Російська Церква мала підтримку з боку держави у боротьбі з греко-католиками. До 1988 року УГКЦ була у підпіллі, релігійні обряди та богослужіння проводилися в приватних помешканнях і у закритих церквах. Період із 1959–1964 років характеризується суцільним контролем влади за релігійною діяльністю в західних областях України. За вказівкою першого секретаря ЦК КПРС Микити Хрущова, проводилися заходи стосовно закриття церков, заборони прощ до святих місць. У цей час на Тернопільщині були такі паломницькі місця: святе джерело з каплицею в селі Зарваниця Золотниківської сільської громади, Тернопільського району та джерело на «Божій горі» біля села Полупанівка Скалатської територіальної громади, Тернопільського району (УГКЦ); урочище «Божа гора» біля села Малі Бережці Кременецької міської громади, Кременецького району (РПЦ). Звісно, що 1960 року каплицю у Зарваниці зруйнували, але богослужіння проводилися в лісі.

У містечках Тернопільської області сакральні будівлі також зазнали акту вандалізму та руйнувань із боку радянської влади. 1945 року в римо-католицькому костелі Бучача, збудованому в 1761–1763 рр., понівечили головний та частково бічні вівтарі. Унаслідок радянського вандалізму вважаються втраченими деякі роботи скульптора Іоана Пінзеля та антепенді<sup>3</sup>. У

---

<sup>3</sup> Антепенді – передня частина вівтаря у римо- або греко-католицькому храмі. Має вигляд дерев'яної або мармурової стінки.

селі Вишнівчик Теробовлянського району після деяких руйнувань розібрали храм громади УГКЦ, а з каменю збудували стайні для тварин. У селі Коропець Чортківського району 1964 року розібрали церкву Святого Миколая, збудовану 1768 року, хоч вона перебувала на обліку пам'яток архітектури.

Безліч святинь і пам'яток сакрального мистецтва знищувала радянська влада аж до кінця 1980-х років. У селі Домаморич, Підгороднянської територіальної громади, Тернопільського району 1983 року комсомольці, на чолі яких була голова Довжанської сільської ради під наглядом міліції знищили церковну атрибутику й іконостас храму Успіння Пресвятої Богородиці. У приміщенні церкви Святого Миколая, що знаходиться на території Свято-Богоявленського Кременецького жіночого монастиря, розміщувався дискотечний зал, пізніше – спортивне приміщення. На початку 1990-х років, коли черниці повернулись у монастир почалось поступове відродження чернечої обителі та відновлення настінних розписів у церкві Святого Миколая. На щастя, вони досить добре збереглися під шаром синьої фарби. Також у селах знаходяться сакральні будівлі, приміщення яких використовувались під склади для отрутохімікатів. Зрозуміло, що такі храми й після реставрації носять сліди вандалізму, а деякі не підлягають відновленню.

Іноді селянам удавалось врятувати твори сакрального мистецтва і під страхом репресій переховувати їх у власних домівках, горищах тощо. Так, у селі Настасів, Великоберезовицької територіальної громади, Тернопільського району, на горищі храму Вознесіння Господнього було знайдено хрест із розп'яттям Ісуса Христа й елементи вітражу, імовірно, роботи Дам'яна Горняткевича. У селі Мар'янівка, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району при проведенні ремонтних робіт даху 2020 року на горищі церкви Різдва Пресвятої Богородиці знайшли 5 старовинних ікон, вік яких 128 років.

Починаючи із середини 1980-х років у Радянському Союзі, з приходом до влади генерального секретаря ЦК КПСС Михайла Горбачова почались

економічні та політичні реформи, що отримали назву «перебудова». Політика відкритості, яка зводилася до ослаблення цензури, інші суспільно-політичні аспекти загострили кризу в суспільстві. Це призвело, зокрема, до акцій непокори з вимогою легалізації УГКЦ. Завдяки багатотисячній мітингам її прихильників у Тернополі та Тернопільській області проводилися молебні перед міськрадою, облрадою, вимагаючи легалізації Церкви, реєстрації релігійних громад, надання місця для проведення богослужінь тощо. У Зарваниці 17 липня 1988 року відбулось відкрите, із вірянами з різних областей Західної України, богослужіння на честь тисячоліття хрещення Руси. Не випадково цю дату вважають днем виходу УГКЦ з підпілля [104, с. 78].

У період «перебудови» почалася масова реєстрація греко-католицьких релігійних громад. Згідно закону УРСР «Про свободу совісті та релігійні організації» від 23 квітня 1991 року відбулось повернення сакральних будівель вірянам. Водночас почали відновлюватися чернечі спільноти, налагоджувалася діяльність греко-католицьких семінарій тощо [204 с. 488–489].

Після проголошення 1991 року Незалежності Україна ще більше активізувався процес відродження релігійного життя, реставрації старих і будівництва нових церков. Водночас такий поступ призвів до міжконфесійної боротьби за храми. На Об'єднавчому соборі УПЦ МП та частини УАПЦ у червні 1992 року створено Київський патріархат Української Православної Церкви. У грудні 2018 року УПЦ КП та УАПЦ об'єдналися у Православну Церкву України, а 6 січня 2019 року Україні вручено Томос про автокефалію Православної Церкви України. Цей процес переходу релігійних громад до ПЦУ триває сьогодні [147].

У ході аналізу історичних передумов формування сакрального мистецтва Тернопільщини ХХ століття, з'ясували, що ця територія багата пам'ятками сакрального мистецтва та архітектури. Тут збережені унікальні культові будівлі з часів середньовіччя, доби відродження і бароко. На початок ХХ століття територія Тернопілля була розділена між двома імперіями: з одного боку Східна Галичина, до якої на той час належала більшість районів

Тернопільської області, що входили до складу Австро-Угорщини, з іншого – волинська частина Тернопільщини у межах Шумщини, Лановеччини та Кременеччини, належали царській Росії. На цій частині краю, підпорядкованій Російській імперії та її Церкві, проводилась політика зросійщення й витіснення національних рис українського народу і релігійного життя. Волинські церкви отримали форми російської синодальної архітектури, спрямованої на знищення матеріальної та духовної культури України. Тут на довгий час поняття українського національного стилю у сакральній архітектурі й мистецтві залишалось підміненим, воно спостерігається в архітектурі сучасних храмів і після здобуття Незалежності України.

У Галицькій частині Тернопілля на початок ХХ століття, як і у інших теренах Галичини, почався пошук власної ідентичності, що спонукало українську інтелігенцію до роздумів про важливість традицій та потребу віри і привело до сплеску церковного будівництва. Серед митців розпочалися пошуки національного стилю в храмобудуванні, стилістичні пошуки в образотворчому мистецтві, які могли б поєднати індивідуальний стиль із традиційною структурою та змістовим наповненням Церкви. Розквіт будівництва і відродження греко-католицьких церков, яке відбувалося за сприяння А. Шептицького припинилося з приходом радянської влади. Псевдособор 1946 року ліквідував УГКЦ, духовенство відправили в радянські концтабори, а парафії проголосили православними, або їх закрили.

У ході дослідження виявлено, що політична діяльність влади у Радянському Союзі спрямовувалась на ліквідацію українських святинь, як вагомого підґрунтя національної культури. У більшості сіл Тернопілля в храмах, перетворених на склади та інші приміщення, знищено монументальні розписи, цінні іконостаси й церковну атрибутику.

Таким чином, проведений аналіз історичних та політико-суспільних процесів дозволив охарактеризувати особливості розвитку сакрального мистецтва у храмобудуванні та їх оздобленні в період ХХ століття на території сучасної Тернопільської області.

## **2. 2. Полістилізм сакрального простору в храмах Тернопільщини початку ХХ століття.**

Окреслені вище історико-культурні події свідчать про існування різних напрямів розвитку стилістики храмів Тернопільщини на початку ХХ століття. Причини цього полістилізму криються, найперше, у підпорядкуванні цих територій різним державам з кардинально інакшою мистецькою та національною політикою щодо українців. Дослідження попередніх десятиліть і наші спостереження переконують, що сакральна архітектура і мистецтво дещо відрізнялися на Тернопіллі від інших регіонів України при загальних рисах східного християнства.

Колоніальна політика царської Росії, скасувавши уніатство в 1839 році, перебудовувала існуючі церкви на православний лад, де відхід від приписаного «канону» російським православ'ям не схвалювався. Сакральне мистецтво на території галицької частини Тернопільщини формувалося внаслідок соціально-політичних і релігійно-культурних процесів Східної Галичини, які відбувалися напередодні Першої світової війни. Тому тут спостерігаємо пошук українського національного сакрального стилю у творчості художників на початку ХХ століття.

Ще наприкінці ХІХ століття митці Східної Галичини почали пошук національного стилю в сакральному мистецтві. Вважається, що у цей час відбувається гуманізація релігійного культу, адже прихожани прагнули знайти у церквах відповіді на існуючі у суспільстві проблеми, тому релігійні почуття об'єднуються у Галичині з сильним бажанням незалежності, яке виливалося у загострене почуття національної гідності. Митці вважали, що український храм мав бути реальним втіленням соборності нації. Існувала група професіоналів, які своїм завданням ставили комплексне облаштування українського храму та відродження сакрального мистецтва. До них належали вже згадувані нами творці храмів В. та Є. Наїгрний, Л. Левинський, О. Лушпинський, живописці Т. Копистинський, К. Устиянович, О. Курилас,

Ю. Панькевич, М. Сосенко, Ю. Буцманюк, скульптори М. Наконечний та А. Коверко та інші.

Таким чином, церква, як реальна і дозволена суспільна інституція, сприяла у різних формах відродженню основ українства. Отже, популярні в оздобленні храмів ХІХ століття стереотипно-нейтральні архетипи святих, вихолощені неокласицистичні іконографічні схеми та реалістична стилістика живопису починають втрачати актуальність у цьому контексті.

Важливою віхою для цього розвитку став Собор ГКЦ 1891 року, який відбувся у Львові. Серед важливих питань, пов'язаних з обрядовістю, розглядалась і проблема сакрального мистецтва. На відміну від попереднього Замойського собору (1720), який зближив Руську Унійну Церкву з латинськими обрядовими практиками, Львівський відновлював східнохристиянські обряди [110, с.53 - 55]. Серед іншого, вказувалося на послідовність розміщення ікон в іконостасах, лунав заклик до розбудови національної свідомості вірян, тощо.

Досліджуючи українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть І. Дундяк зазначила: «...на зламі ХІХ—ХХ ст. відбулась переорієнтація українського церковного малярства на пошук нової мистецької мови. Постійна боротьба новаторства й консерватизму на тлі сильних традицій народного релігійного мистецтва почала виробляти своєрідні новітні стилі церковного живопису, якому не властивий механічний еkleктизм» [79 с. 139]. Митці поч. ХХ століття розуміли не лише біблійний зміст монументальних розписів у храмах, а й їхню емоційно-виховну роль у формуванні національної свідомості вірян, у той час, коли не було державності [79 с. 142]. Тому окреслимо основні способи оновлення мистецької мови малярства у храмах Західної України першої половини ХХ ст.

Найперше вкажемо зміни на рівні змісту іконографічних сюжетів: візуалізація теми Христа та Богородиці, євангельських розповідей через призму української національної ідеї, тобто проведення митцями паралелей між подіями сучасної історії та біблійної. Трапляються у розписах хармів та

іконописі сюжети «Хрещення України-Руси», «Андрій Первозванний на київських горах», «Народився у Вифліємі – вмер в Україні», «Хрестова наука українським дітям» тощо. Тому прикладом активного підхоплення цих ідей стала тема провідника й лідера у творчості Корнила Устияновича (1839–1903) через створення образу Мойсея, а згодом нерідко цей образ заміняв портрет Шептицького.

Митці повернулися до окремих прийомів доби українського бароко й почали використовувати у іконографічних схемах відомих сюжетів місцевий пейзаж та реальних людей, національну символіку (прапор, тризуб, кетяги калини). Мистецька діяльність художників: С. Борачка, М. Бойчука, Ю. Буцманюка Д. Горняткевича, М. Зорія, П. Ковжуна, О. Куриласа, Ю. Магалецького, А. Манастирського, А. Наконечного, М. Осінчука, М. Сосенка, П. Холодного та ін. характеризується вищеназваними засобами.

Художнє облаштування храмів отримало новий поштовх до розбудови національного сакрального мистецтва [129, с. 96] й отримало нове змістове звучання. Таким чином релігійно-сакральна тематика займає у визначних митців Галичини та Закарпаття почесне та провідне місце, і це було зумовлено не лише прагненням заробітку, а, швидше, спробою та потребою виразити таким чином своє власне розуміння сакрального, а також бажанням відродити славні традиції української ікони, оновити живописну мову, засоби виразності сакральних творів, які були б сучасними.

Значна роль у цьому процесі та у розвитку сакрального мистецтва належала А. Шептицькому. Із його приходом на митрополичий престол, у церквах почали працювати професійні художники, які навчались у кращих європейських університетах. Розвитку церковного малярства сприяли виставки, конкурси проектів храмів, іконостасів, різьблень тощо, які організовували у Львівському Національному музеї, в НТШ. Поступово сакральне мистецтво вийшло на новий професійний мистецький рівень, інтенсивніше розвивалася релігійна образотворча культура [39, с.34].



Звісно, відстоювалося дотримання візантійської традиції. У посланні А. Шептицького «Про музейні вартості церковних речей» наголошувалося, зокрема, про вимоги написання ікон: «Від маляра потрібно домагатися таких ікон, які б відповідали переданням нашого обряду. Важною річчю для нашого народу є розуміння кожного образу в іконостасі. Мудрими були рішення нашої давньої церкви, якими заказували вживання в церквах інших ікон, крім тих, що відповідали уставленому і прийнятому уставу. Хто, хоч трохи, розуміє вартість візантійського мистецтва, мусить признати, що у напрямі релігійного мистецтва жодна школа не змогла досі зрівнятися зі школою візантійською...» [141].

Із метою розширення кола професійних малярів митрополит залучав до оздоблення храмів молодих художників, вишукуючи їх серед народу та надаючи їм стипендії для навчання у найвідоміших мистецьких школах різних європейських країн. При цьому зобов'язувалося стипендіатів копіювати та вивчати європейське сакральне мистецтво, а після повернення в Галичину, сміливо реалізовувати свої творчі задуми. Серед них відзначилися М. Сосенко, Д. Горняткевич, Ю. Буцманюк, П. Холодний, М. Бойчук, А. Наконечний, С. Борачок, М. Зорій та ін. Навчаючись у Відні, Римі, Парижі, Кракові, Мюнхені й в інших містах Західної Європи, молоді митці наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття прагнули створити власний національний стиль, започаткували новий вид сакрального мистецтва – ікону-картину, у якій значну роль відігравало зображення довкілля, пейзажу й інтер'єру. Сакральні образи на іконах наче обрамлювались сюжетами тієї епохи, у якій відбувалися знакові події. Таким чином християнські образи набували більшої ілюстративності, наповнювалися історичними деталями, зберігаючи при цьому іконність і святість. Кожен із митців по-своєму прагнув наблизити образи святих до умов України, що надавало їм нового світосприйняття та оригінальності [245], [247].

Поряд із тим, українські митці не могли не бути і під впливом європейського натуралізму, який запанував не лише в католицькому світі, а й у країнах східного обряду (Болгарії, Румунії, Греції та інших). Дослідники сакрального мистецтва

справедливо вказують, що на Галицьких землях на початку ХХ століття утвердилось два культурні напрями – «візантизм» і «латизм», які, однак, не завжди протиставлялись в інтелектуальному середовищі. Перетин на українських землях двох християнських традицій, на думку деяких дослідників, був вагомим чинником формування національної ідентичності українців, а звідси – і самотнього українського сакрального мистецтва [177, с.79-92].

На початку ХХ століття в сакральному мистецтві Галичини, в тому числі й значної частини Тернопілля, активно поширювався новий мистецький напрям, що ґрунтувався на народних традиціях, площинному трактуванні фігур, колористичній рівновазі та складній орнаментиці. Мистецтво у сакральному просторі храму отримало новий поштовх до опанування сучасних течій, поєднуючись із модерном, композиційними принципами візантизму ІХ – Х століть. Причому більшість митців не намагалися змінювати у своїй інтерпретації символічної кольорової гами та традиційної богословської символіки. Тому і у цей час трактування кольорів залишались незмінними. Так, білий колір – символ чистоти і невинності, золотий – символ світла Божого царства, червоний – колір одягу праведників, блакитний та зелений – кольори земного життя та ін. [197]. Таким чином, сформувалась нове бачення сакральної традиції хармовго простору, яке базувалось на вікових традиціях, але не шляхом копіювання старих зразків, а інтерпретуючи їх, породжуючи нові стилістики в сакральному мистецтві.

Українські іконописці Галичини українізували написані ними ікони. Вони оздобили одяг Богородиці, Ісуса Христа вишивкою, при трактуванні інших святих в євангельських сюжетах підкреслювали їхнє приземлене походження. На відміну від візантійських ікон, за спостереженнями фахівців, галицький іконопис відрізняється багатством композиційних рішень, він увібрав у себе надбання минулого й сучасного.

Нормою стало зображати обличчя з типовими українськими рисами (світла шкіра, зменшений розріз очей, помірні вуста, рум'янець тощо). Іконописці К. Устиянович, М. Сосенко, П. Холодний, Ю. Панькевич,

О. Новаківський створювали образи – синтез духовного й національного, зображали людину, сповненої земних турбот, радістю, драматизму. Іноді святих подавали в українських вишиванках, прикрашали ікони народними орнаментами, тим самим зберігаючи традиції та культуру свого народу. Художники вносили в лики святих риси, які кожен віруючий, молячись, хотів би для себе. Це наближало іконний образ до простих українців.

Українізація ликів, що спочатку не сприймалась консервативно налаштованими священниками, пізніше, завдяки мудрій політиці митрополита А. Шептицького не ставилася під сумнів жодним єпископом. У вирішенні питань запровадження українського національного стилю в сакральне мистецтво, поступово віднайшовся компроміс між художниками, священниками та громадами [39, с.64]. Проводилися публічні обговорення стосовно необхідності змін та оновлень у розвитку церковного мистецтва з науковцями, архітекторами, прогресивно налаштованими священниками та художниками. Водночас, митрополит залучав кращих спеціалістів, які мали досвід роботи з сакральними об'єктами. Нині слушно відзначається, що: « як би не 35 років ренесансу української ікони в Галичині (1904–1935), цей жанр українського малярства, мабуть, не мав би своєї історії у ХХ столітті й усі його здобутки були б у минулому» [198, с.101].

Загалом, небагато збережених пам'яток сакрального мистецтва того часу є у храмах на території Тернопільської області. Серед них можна виділити стінопис храмів: церква Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії у селі Буцнів Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району, церква Вознесіння Господнього у селі Настасів тієї ж громади, церква Пресвятої Трійці у селі Малашівці Тернопільської територіальної громади, церква святого Миколая у Теремовлі та ін. Ці збережені зразки сакрального простору храмів Тернопільщини початку ХХ ст. засвідчують, що у творчості галицьких художників того періоду переважає все ж тяжіння до реалістичного напрямку в сакральному мистецтві. Воно було сформоване на основі християнських канонів та під впливом львівської й західноєвропейської

мистецької школи. Однак все більше місце займає й індивідуальне самовираження митця. Ці риси ми прослідкували в особливості трактування біблійних сюжетів, уведення української орнаментики та колориту тощо. Як приклад можемо вказати пам'ятки К. Устияновича у храмі Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії (село Буцнів), роботи Осінчука в церкві Пресвятої Трійці (село Озерна) та інші.

Попри наведені вище приклади, окреслимо коротко діяльність окремих відомих митців початку ХХ ст., які брали участь в оздобленні храмів Тернопільського краю та походили з цих країв. Одним з найяскравіших художників Тернопілля, який збагатив церковне мистецтво України, увіковічив в малярстві епоху А. Шептицького є Антін Манастирський (1878–1969). Власне цей митець (окрім найкращих науковців і прогресивно налаштованих священиків, художників), був залучений митрополитом для початку впровадження програми оновлення храмового сакрального мистецтва, адже А. Манастирський вже на той час був добре відомий.

Він родом із села Завалів, що у Підгаєцькій міській громаді. Початкову художню освіту митець здобув у Львівській художньо-промисловій школі, де вчився на відділенні декоративного живопису. Рівню його освіченості сприяло те, що Львів на той час був одним із центрів українського мистецького життя, де зберігалися найкращі традиції релігійного українського мистецтва.

Із 1900 року по 1905 рік А. Манастирський навчався у Краківській академії мистецтв, а після її закінчення, повернувшись у Львів, стає відомим портретистом, автором жанрових та історичних картин, пейзажів. Творчість митця припала на складні міжвоєнні роки – час радянської анексії. Мистецька спадщина художника багатогранна. Серед них портрети, пейзажі, історичний та побутовий живопис, сакральне малярство. Багато робіт художника втрачено під час Другої світової війни, але, на щастя, збереглась частина його сакральної творчості. Манастирський плідно співпрацював із УГКЦ під опікою і підтримкою А. Шептицького [135]. Не раз митець скаржився митрополиту на низький рівень обізнаності священиків у сакральному малярстві та

залучення до виконання замовлень у храмах непрофесійних художників і майстрів-виконавців.

Ікони А. Манастирського виконані в реалістичній манері. До сьогодні багато сакральних творів митця збережено в храмах Львова та області. Також до наших днів дійшов іконостас роботи А. Манастирського 20–30 рр. ХХ ст., церкви Різдва Христового (1905) у Більшівецькій селищній громаді, в Івано-Франківському районі. Найвідоміші його сакральні твори – реставрація іконостасу в Успенській церкві Галича, іконостасу катедрального собору Івано-Франківська, іконостас у храмі св. Димитрія в Літятині на Бережанщині, у церкві Введення Пресвятої Богородиці у селі Новосілка, Скалатської територіальної громади, Тернопільського району (колишній Підгаєцький район) Тернопільської області, у церкві Преображення Господнього в селі Токи Тернопільського району (колишній Підволочиський район), ікони в кіоті церкви св. Миколая у селі Мечишів, Саранчуківської територіальної громади, Тернопільського району (колишній Бережанський район), іконостас церкви святого архистратига Михаїла в селі Малий Ходачків Великобірківської територіальної громади, Тернопільського району та ін.

Ще за життя до А. Манастирського прийшло визнання, він був членом Спілки художників УРСР, 1957 року йому присвоїли звання народного художника республіки. Роботи митця експонувались у Львові, Харкові, Києві, Москві, Ризі, Таллінні, Вільнюсі, Кракові, Варшаві та ін.

Не менш важливою є постать Андрія Наконечного (1905–1983), родом з села Урмань на Бережанщині. Мистецьку освіту він отримав 1928 року, коли брав уроки малювання у приватній школі професора Гофмана. Згодом продовжив навчання при Краківській Академії Красних Мистецтв у школі Альфреда Терлецького у 1929–1933 роках. Завдяки професору Академії Каролу Гомоляшу, митець проявив інтерес до традиційного візантійського іконопису. Любов до України й усього українського, його національний світогляд та ідеї стали основою малярства А. Наконечного, а пошук власного стилю дав підстави називати його «українським Леонардо» [146].

Важливу роль у творчості українського митця також відіграв А. Шептицький, який замовляв у ще маловідомого художника роботи, що дало можливість розкритися його таланту. При виконанні замовлення митрополита, митець копіював фрески з каплиці Чесного Хреста в резиденції польських королів на Вавелі (1938–1939). Їх, як знаємо, використовували взірцями візантійського ортодоксального живопису в іконописній школі, що діяла при монастирі Студитів у Львові. Після приходу радянської влади, копії фресок, як і багато інших творів митця, пропали безвісти. Йому довелось «мовчати» майже 50 років і лише із здобуттям Незалежності України, уже після смерті живописця, його ім'я повернули із забуття [63, с. 4-11].

Чимало сакральних творів А. Наконечного експонувалися на виставці Асоціації Незалежних Українських Мистців у Львові (1934). Він став переможцем конкурсу в жанрі релігійного малярства (1938), брав участь у Краківській загальнопольській виставці сучасного релігійного мистецтва (1939).

В іконах, написаних митцем, зауважимо прояв національних мотивів, відчувається мрія автора про вільну Україну («Мати Божа – заступниця України», «Божа Мати – заступниця Соборної України», «Спаситель», «Святі рівноапостольні Володимир і Ольга», «Свята княгиня Ольга», «Мати Божа – Покрова», «Мати Божа – Знамення» та ін.). Частим атрибутом у сакральному малярстві художника є український вишитий рушник («Покрова», «Різдво Христове»), вишита подушечка та скатертина зображені на іконі «Тріє царі несуть дари», а Божа Мати, Ісус Христос, св. Миколай, архангел Гавриїл зображені у вишиванках. Зауважимо також, що стилістика живопису цього майстра була більш декоративно-площинна з використанням елементів графічного контуру. Це надавало іконам митця особливого шарму та робило їх дещо схожими з експериментальними іконами М. Бойчука та стилістичною манерою виконання ікон С. Гординського. А джерелами інспірацій цієї стилістики стають візантійські ікони, княжа доба та галицький іконопис XV століття. Тому напрям у якому працювали митці має загальну назву неовізантизм.

На іконі «Божа Мати – заступниця Соборної України» Богородиця з дітям зображені в українському вишиваному одязі на тлі золотого поля, а в руках Вона тримає сині волошки. З обох сторін від постатей автор намалював два собори – св. Юрія і св. Софії як символи єдності України. У творі «Різдво Христове» художник зобразив козака, лемка і гуцула, які принесли дари народженому Ісусу. Святі в іконах А. Наконечного мають типові риси, притаманні українцям.

У селі Настасів разом із Дам'яном Горняткевичем, Андрієм Лепким і Михайлом Зорієм художник А. Наконечний у 1932 р. розписав церкву, ці монументальні розписи збереглися до сьогодні. Створені ними орнаментальні композиції, зображення святих відрізняються надзвичайним динамізмом та лаконізмом сприйняття. Митці, використавши протиставлення декоративного тла стін та активного живописного зображення святих, створили неповторні виразні образи. Гармонійно виконаною постаттю Святої Ольги у цьому храмі вони демонструють емоційно довершений образ відомої української святої. Її постать височіє на одному зі стовбів храму та є втіленням її історично правдоподібного образу. Загальновідомо, що за текстами літописів ми знаємо її як вродливу, енергійну й мудру правительку, що здійснила ряд реформ, запровадила регламентацію феодалських повинностей та й загалом це перша правителька-жінка української держави. Тому художники одягають її постать у традиційний одяг та прикраси княжої доби, витончені риси обличчя та силует вдало контрастують із синім тлом.

На Теробовлянщині, у селі Сороцьке, народився художник Северин Борачок (1898–1975). Художню освіту він здобув у Краківській Академії Красних Мистецтв (1921–1924), мистецькі студії продовжував до 1937 року в Парижі, а 1947 року виїхав до Мюнхена. С. Борачок був членом Асоціації Незалежних Українських Митців у Львові, а також польських, французьких і німецьких мистецьких товариств. Після виставки своїх творів у Нью-Йорку (1956) С. Борачок залишився в США. Деякий час він, крім живописних творів, які відрізнялися різноманітністю технік виконання, тонким відчуттям кольору,

віртуозним компонуванням, захоплювався мозаїчними композиціями з кольорового скла. За допомогою цієї техніки ним створені пам'ятки для іконостасу в каплиці українського дому у французькому Маквіллері.

Митець виконав поліхромію храму св. Миколая (1936) у м. Тербовля, закінчив розписи в церкві Вознесіння Господнього (1937) у с. Настасів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району, розписав наву у церкві св. апостола Івана Богослова в селі Ілавче Тернопільського району (колишній Тербовлянський район), а 1936 року С. Борачок створив поліхромію церкви Вознесіння Господнього у с. Велика Березовиця Тернопільського району (на жаль, розписи не збереглися) [29].

Значний внесок у відродження та застосування давніх візантійських традицій в сакральному живописі зробив Михайло Осінчук (1890–1969) родом з села Голошинці, Скориківської територіальної громади, Тернопільського району (колишній Підволочиський район). Після закінчення Тернопільської гімназії (1902-1910) вступив до Краківської академії мистецтв, де вивчав малярство й графіку в професора Йосипа Панкевича до 1914 р. За добре навчання М. Осінчук мав відзнаки та грошові винагороди медалі з рисунку. Навчаючись, художник дізнався, що XIV–XV ст. у Польщі працювали іконописці з України, тому зацікавився дослідженням їхніх творів. Він дослідив старовинну галицьку ікону та стінопис храмів Східної Галичини. Митець у співпраці з Миколою Федюком (1885–1962) творив у неовізантійській стилістиці. Серед перших його робіт ікона Серця Христового для Преображенської церкви у Львові (1923 р.) [140].

Здобуті знання художник активно застосовував в царині внутрішнього оздоблення храмів. Інтенсивна праця митця сприяла надходженню нових замовлень на розпис церков, що у свою чергу налагодило багаторічну співпрацю з ГКЦ, яка тривала включно до 1944 року.

Після відвідин Греції, М. Осінчук перейшов на техніку малювання темперою. Для його творчості характерне дотримання візантійського стилю в настінному іконописі. Великі сюжетні композиції з гармонійним поєднанням



орнаментики заповнюють усю площину стін, розміщуючись згідно установлених схем. Завдяки творчих пошуків митець виробив свою індивідуальну манеру письма в розумінні й трактуванні образу: виразність, монументальність, статичність, гармонія колориту [41, с.313-321]. Згодом М. Осінчук емігрував до Німеччини, пізніше до США.

Співавтором М. Осінчука у монументальних розписах церков був Павло Ковжун (1896–1939). Разом вони створили настінні композиції на візантійській основі, обрамлені декоративним орнаментом. Із 1927 по 1938 роки митці розписали 12 храмів (згідно інших джерел – понад 20) [5, с. 15]. На Тернопільщині митці виконали поліхромію церкви Пресвятої Трійці (1929) в Озернянській територіальній громаді, Тернопільського району, церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1928) в Гримайлівській територіальній громаді, Чортківського району (колишній Гусятинський район). Працюючи у спілці, митці так розподіляли роботу: М. Осінчук виконував фігуративні зображення, П. Ковжун – декоративні орнаменти.

Ще одним митцем, вартим уваги є Павло Ковжун (1896–1939), який народився в селі Костюшки на Житомирщині. Художню освіту він здобув, навчаючись на відділі живопису Київського художнього училища (1915). Першими його учителями були Олександр Мурашко, Микола Пимоненко, Григорій Дядченко та ін. Упродовж 1919–1920 рр. П. Ковжун навчався в Українській академії мистецтв Києва в майстерні Георгія. Нарбути (1886–1920), де, в основному, займався книжковою графікою. Мистецтвознавці вважають його видатним послідовником Г. Нарбути [39, с.76]. Під час життя у Львові, художник вів активне мистецьке життя: був співзасновником Гуртка діячів українського мистецтва (1922–1926), Асоціації незалежних українських митців (1931–1939), займався організацією мистецьких виставок тощо.

При увазі до таланту молодого художника, митрополит А. Шептицький посприяв подорожі митця до Риму. Тут він удосконалив свою майстерність, яку втілював у монументальних розписах при оздобленні храмів Галичини. Поліхромію церкви Пресвятої Трійці в Озерній художник, із вдячності

митрополиту за допомогу не тільки в особистому житті, а й за роль владики в розвитку українського сакрального мистецтва, присвятив тридцятилітню діяльності А. Шептицького на Митрополичому престолі [39, с.76]. Окрім художньої творчості П. Ковжун займався просвітницькою діяльністю. Варто зазначити, що він 1937 року прочитав серію лекцій про українське мистецтво в Українському науковому інституті в Берліні.

Як зазначалося вище, сакральне мистецтво Волинської частини Тернопільщини значно відрізнялось від Галицької. Колоніальна політика царської Росії вимагала будувати та перебудовувати існуючі церкви на православний лад, а відхід від приписаного «канону» російським православ'ям не схвалювався. Для оформлення інтер'єрів сакральних будівель запрошувалися російські майстри та їх учні. При оздобленні Троїцького собору Почаївської лаври 1910 р. було запрошено Миколу Реріха (1874–1947) – його вважають яскравим представником російського модерну, який мав поновому розкрити витоки давньоруської культури. Ним виконані ескізні малюнки для заповнення вхідних порталів мозаїчним панно (оформлення південного portalу – ікона «Спас Нерукотворний і святі князі»).

Певний слід у сакральному мистецтві Тернопільщини залишив не менш відомий російський художник, Віктор Васнецов (1848–1926). Митець відомий своїми казковими, історичними, билинними сюжетами картин та релігійними мотивами. 1885 р. В. Васнецов був запрошений для оздоблення інтер'єру Володимирського собору у Києві професором Київського Свято-Володимирського університету Адріаном Праховим (1846–1916), який керував оформленням внутрішнього простору храму. Робота над створенням настінного монументального живопису тривала впродовж 1885–1896 рр. Під керівництвом художника у розписах центральної нави працювали такі майстри: Михайло Нестеров, Михайло Врубель, Вільгельм Котарбінський та ін. Образ «Богородиці з Немовлям», який автор виконав в центральній апсиді стали наслідувати в інших храмах учні художника, зокрема, у куполі храму Святого Духа в Свято-Духівському Почаївському чоловічому монастирі, у

вівтарній частині Миколаївського храму в Богоявленському жіночому монастирі в Кременці та ін. [22]. У першій чверті ХХ століття у розписах Троїцького собору Почаївської лаври брав участь російський художник Всеволод Щербаков (1904–1963). Стінопис притвору храму автор виконав у «Ярославському стилі ХVІІ століття» за власними ескізами.

Отже, аналіз творчості українських художників початку ХХ ст., показав, що сакральний простір в храмах Тернопільщини (Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії с. Буцнів, Вознесіння Господнього с. Настасів, Пресвятої Трійці с. Озерна та ін.) характеризується тяжінням до реалістичного напрямку в сакральному мистецтві на всій її території. Однак більшість майстрів із західноєвропейською освітою володіли яскравими рисами індивідуального самовираження у образах святих, впевненою манерою письма та намаганням «українізувати» простір храму введенням української орнаментики, вишивки на одязі тощо.

Неабияка роль у формуванні українського національного стилю в сакральному мистецтві належить А. Шептицькому, який відстоював дотримання візантійських традицій. Завдяки йому, талановиті митці краю могли отримувати європейську освіту у найвідоміших мистецьких школах. Здобуті знання і вміння, вони вдало поєднували з народними традиціями, що дало змогу створити власний національний стиль в сакральному мистецтві, який став для сучасних малярів орієнтиром в оздобленні храмів наприкінці ХХ століття.

Творчість українських художників (А. Наконечного, Д. Горняткевича, А. Манастирського, С. Борачка, М. Осінчука, П. Ковжуна) на території Галичини, які здобували освіту у найвідоміших мистецьких школах Європи та досліджували творчість давньоукраїнських іконописців, відрізняється від російського принципу розпису храмів на Волинській частині краю. Цю роботу, зазвичай, виконували російські митці та їх учні, що неухильно дотримувалися академічної стилістики російського православ'я.

### **2.3. Монументальний живопис та вітраж у середовищі храмів Тернопільщини першої половини ХХ ст.**

Церква на території Західної України завжди була місцем загального збору громади, відповідно великого значення надавалося оздобленню храму. Художники не рідко орієнтувалися на конкретні відомі пам'ятки сакрального мистецтва України: Софійський та Володимирський собори у Києві, ансамбль Успенської церкви у Львові, церкви козацького бароко, українські дерев'яні церкви, народне малярство та український орнамент. Тому існували кілька стилістичних напрямів, які поступово змінювали один одного або існували паралельно. Серед них особливо популярними були історизм-еклектизм, сецесія, арт-деко. Стилїстика модерну стала однією з основ творення українського національного стилю, який стає фундаментом для кристалізації національного спрямування у сакральному малярстві та архітектурі із залученням елементів народної орнаментики та символіки.

Зауважимо, що у тернопільському регіоні яскраво виявився еклектизм у варіанті синтезу академізму, романтизму та елементів сецесії. Це дозволило наблизити сакральний простір храму до цілісного предметно-просторового середовища та ієрархізувати цей простір за ритуально-літургійною важливістю. У західноукраїнській сакральній архітектурі вперше така спроба зроблена львівським архітектором Василем Нагірним (1848–1921) на професійному рівні створити оригінальну форму української церкви. Його стиль називають новітньою галицькою школою сакрального будівництва. Найціннішими є сільські церкви, що становлять більшість серед творів зодчого [63, с. 4-11]. Однією з найкращих церков В. Нагірного вважається кам'яний храм Вознесіння Господнього у селі Настасів, що на Тернопільщині. Сакральна будівля спроектована 1898 року у неовізантійському стилі, однобанна, хрестово-купольна у плані. Освячена митрополитом А. Шептицьким 1902 року [125, с.78].

Храм сприймається як цілісний синтетичний образ, де конструктивна деталь, вітраж, живопис та інші елементи інтер'єру, творять єдине ціле. Для

цього, дбаючи про збереження традицій обряду, повернення до давньої структури сакрального стінопису за твердженням дослідниці Н. Музичук, у 1932–1933-их роках були запрошені художники Краківської школи мистецтва Д. Горняткевич, А. Наконечний, М. Зорій та А. Лепкий. Вони виконали поліхромію вівтарної частини храму. Через відсутність коштів роботи припинили на певний період. Через чотири роки розпис храму продовжив С. Борачок. Ескізи А. Наконечного для Настасівського храму сьогодні зберігаються в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї [146].

У консі апсиди святилища зберігся сюжет «Вознесіння Господнього». Композиційно розпис поділений на дві частини: земну та небесну. На першій зображено Богородицю в оточенні 11 апостолів. Марія схилена у побожній молитві з двома ангелами, які вказують на Ісуса Христа. У небесній частині зображено Христа в Славі, довкола Нього чотири серафими й ангел біля підніжжя хмари. Спаситель зображений у золото-багряному одязі, уже не синя туніка (символ прийнятої людської природи), а золотиста тканина, яка додає слави і акцентує на преображенні; Христос наче прокладає міст між світом людей, який втілюють апостоли внизу, на землі, і світом Бога, де Він нас очікує та благословляє правою рукою. Варто зазначити, що іконописна традиція зображала Спасителя, який благословляв обома руками тих, хто залишилися «внизу», або тримав згорнутий сувій у лівій руці. У композиції Ісус у лівій руці підтримує знизу та притискає до грудей символ влади – кулю (Лл. 2.3.1), [63, с. 4-11].

Навколо голови Ісуса хрещатий німб, який нагадує про смерть Спасителя на хресті. Ще з XI ст. у трьох видимих сторонах хреста німба зображали букви грецького алфавіту  $\omega$  (омега) – зліва «от»,  $\omicron$  (омікрон) – вгорі «он»,  $\nu$  (ню) – справа «наш», що означає Суший та підкреслювало Божество Ісуса Христа. У церкві Настасова букви закомпоновані над головою Ісуса Христа в медальйоні, оздобленому рослинним орнаментом, в якому переважають синьо – жовті кольори. Стилізована метрична композиція створена у вигляді серця, кольорова гама притаманна національній українській символіці [63, с. 4-11].

З обох боків ризниці та дияконника на пілястрах зображені святі великомученики Петро і Павло. В останнього темне волосся і довга борода, схрещені на грудях руки з оголеним мечем і книга, що вказує на нього як автора послань. У великомученика темне волосся і довга борода. Привертає увагу скорботний погляд, пильно спрямований на глядача. Одягнений він у вишневий гіматій поверх синього хітона, ноги неприродньо великого розміру в сандаліях, що додає твердості й стійкості фігурі [63, с. 4-11].

Апостол Петро зображений чоловіком похилого віку, міцної статури з коротким сивим волоссям та бородою. У руках він тримає символ християнського вчення – книгу та ключі – символ відпущення гріхів з правом відкривати двері у Царство Небесне. Поверх синього хітона на апостолі охристий гіматій, на ногах сандалії. Проглядаються деякі анатомічні неточності в зображенні обличчя і кистей рук. Непропорційна подача кисті лівої руки, в якій святий тримає книгу, дисонує із загальним зображенням проповідника [63, с. 4-11].

На внутрішній поверхні купола вміщена одна з найбільш поширених композицій у Галичині з часів бароко – «Коронування Діви Марії». Відповідно до доктрини РКЦ цей епізод входить у цикл Вознесіння Богородиці. Марія зображена в хмарах між Отцем і Сином, що разом увінчують її короною, зверху – голуб, у ногах три ангели: два з правого боку й один зліва. Ангели символізують присутність небесних легіонів. Кольорова гама – небесно-золота (Іл. 2.3.2.). Під банею в кутах примикання підпружних арок зображені євангелісти у круглих медальйонах та їхні геральдичні символи в чотирипелюсткових розетках: Матвій з ангелом, Марко й летючий лев, Лука – автор третього Євангелія з волем та Іоан з орлом [63, с. 4-11].

На колонах центральної нави храму зображені українські святі: Володимир, Ольга, Григорій та Андрій Первозванний. Ці розписи виконані в іншій стилістиці і пропорціях, ніж апостоли Петро та Павло, кольори розписів більш приглушені. та відрізняються від решти. За архівними даними, які

зберігаються у храмі УГКЦ Вознесіння Господнього, вони виконані в 1937–1938 рр. художником С. Борачком.

У розписі зображення святого Григорія настасівської церкви можна побачити, що на фіолетовому ґімації проглядається темна пляма у вигляді металевої частини сокири. З історії церкви ми знаємо, що під час гонінь Української Греко-Католицької Церкви у радянський період, храм у селі Настасів діяв як православний. Відомо, що багато настінних розписів, які не вписувалися в ідеологію Російської Православної Церкви перемальовувалися, або знищувалися. Можна припустити, що зображення Святого Григорія – це постать святого священномученика Йосафата Кунцевича, який зображався з сокирою. Так як священники МПЦ не визнають священномученика Йосафата святим, вони могли замалювати надпис та сокиру [63, с. 4-11].

У центральній наві на північній стіні храму є монументальний розпис «Різдва Христового», імовірно, виконаний С. Борачком. У цій роботі автор на фоні гірського пейзажу відтворив євангельську подію – народження Ісуса Христа, використовуючи при цьому національні мотиви, одівши дійових осіб у одяг з елементами української вишивки. У центрі композиції зображені Пресвята Богородиця з малим Ісусом і Йосиф. Марія праву руку приклала до серця, уся її увага прикута до Христа, а погляд Йосифа збентежений, спрямований вдалечінь. У руках він тримає дерев'яний посох. Із правої сторони від Богородиці зображено двох жінок: старшу, у білому одязі, що дивиться на Ісуса та молоду в українському вбранні, перед якою стоїть кошик з яйцями. Молодиця клякнула на коліно й указівний палець лівої руки спрямувала на Дитятко; її голова повернута до вірян. Позаду жінок зображено пастуха, повернутого спиною до глядача, у руках тримає ягнятко – символ Агнця Божого. На передньому плані в правому кутку картини перед яслами зображено сніп пшениці, на задньому – видніється віл під дерев'яним навісом, який покритий солом'яною стріхою. Зверху сяє зірка, промінь якої вказує на сцену народження. Пейзаж прив'язує Різдвяний біблійський сюжет до буденної людської реальності (Іл. 2.3.3), [63, с. 4-11].

Аналізуючи колорит розписів «Різдва Христового», зауважимо, що небо, гірський пейзаж на задньому плані, та центральна композиція виконані у жовто-синій гамі з відтінками зеленого й охристо-коричневого, тільки спідниця дівчини в українському вбранні активно виділяється, що є композиційним акцентом, який автор використав для концентрації уваги глядача на зображенні сюжету. Перебуваючи в Парижі, у 1930-х роках, С. Борачок працював у імпресіоністичній манері. Сніп пшениці на передньому плані виконаний розмито, має нечітку форму і маленькі мазки пензля, що вказує на елементи імпресіонізму у даному монументальному розписі. Уся композиція Різдва Христового виглядає динамічно та цілісно [63, с. 4-11].

Особливістю оздоблення церкви Вознесіння Господнього у селі Настасів є збережені круглі вітражі Д. Горняткевича, який у 1932 році приймав участь в розписах храму. На них ми детальніше зупинимося при аналізі вітражного мистецтва.

Вплив європейської реалістичної школи на сакральне мистецтво Тернопільщини першої третини ХХ століття вбачаємо в монументальних настінних розписах церкви Святого Миколая в Теробовлі. Поліхромію храму у 1936 року виконав С. Борачок. Професійним підходом у розкритті євангельських подій вирізняється збережений монументальний живопис на плафоні храму в центральній наві: «В'їзд у Єрусалим», «Христос на суді Пилата» та сцена з Хресної дороги. Усі три сюжети багатофігурні, тут використано стримані приглушені кольори коричневих відтінків, які підкреслюють суть подій. У сюжеті, де зображений Христос на суді перед Пилатом, увага акцентується світлом на головних фігурах Христа та Пилата, інші персонажі знаходяться в тіні. Сюжет В'їзду в Єрусалим наповнений світлом, яке падає в центр композиції на постать Ісуса Христа, що в'їжджає на ослі в Єрусалим та використано: жовті, рожеві, оливкові пастельні відтінки (Іл. 2.3.4).

Художник зумів створити досконалу багатофігурну композицію у сюжетах завдяки відображенню силуетів людей площинно-локально, не вдаючись в деталі, тому фігури виглядають сконцентровано. Як писали



дослідники творчості С. Борачка: «...у фігуральних композиціях мистець свідомо обходить літературний наративізм, де фігури в'яже якась акція. У Борачка, як і в декораторів такої міри, як Піві де Шаван і Моріс Дені, вони живуть окремим життям, зайняті самі собою, в цілість їх в'яже відношення ритмічного розпологу, поз і жеста. Ця обставина – не випадкова, а послідовно продумана – може вдаватися декому легкою; а проте вона вимагає напруги уяви і знання, щоб добитися задуманих осягів» [106, с.27]. Орнамент та декоративне обрамлення сюжетів виконано у світлих відтінках, на контрасті, концентруючи сприйняття зображуваної події, створюючи глибину зображенню.

Праворуч і ліворуч від вхідних дверей у бокових нефах усю площину стін займають монументальні розписи: «Хрещення Руси» та «Покров Пресвятої Богородиці». Очевидно, ці твори також належать пензлю С. Борачка, але були піддані реставраційним роботам. Патріотичне направлення цього стінопису Хрещення Русі підкреслюється тризубом на одязі Святого Володимира, що є тут центральною фігурою у композиції. Він зображений на березі річки Почайна з піднятими вгору руками. Праворуч від нього – митрополит Михаїл і велика кількість людей позаду. На передньому плані священники здійснюють обряд хрещення вірян у річці. Угорі над усією композицією, у хмарах, бачимо поясне зображення Ісуса Христа з великим хрестом у руках в оточенні ангелів. Із хмар спускаються широкі декоративні промені, які дисонують з живописним вирішенням сюжетної композиції, що наводить на думку про втручання у розпис непрофесійних реставраторів (Іл. 2.3.5).

Художник, зображуючи сюжет «Покрови Пресвятої Богородиці», вибрав варіант, де Вона представлена в золотому сяйві у хмарах, Її оточують святі й ангели, із піднятими руками, у яких тримає розгорнутий омофор. У нижній частині монументального розпису, на амвоні по центру ікони, розміщений дякон Роман Сладкопівець. В руці у нього розгорнутий сувій із текстом кондака «Покрову Богородиці». Ліворуч від нього – постаті імператора й імператриці, праворуч – сивочолого старця та юнака. (Іл. 2.3.6).

Зовсім інший підхід до монументального сакрального живопису бачимо у творчості художників М. Осінчука та П. Ковжуна, які є авторами розпису храму Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна Тернопільського району [125, с.345]. Вони мали значний вплив на розвиток українського монументального сакрального мистецтва, відомі не тільки, як видатні митці, а й культурно-громадські діячі та педагоги. Випускники престижних мистецьких вузів, митці виробили самобутню, неповторну манеру письма, засновану на візантійській традиції іконописання в поєднанні з візуальною подачею книжкової графіки, що робило їхній живопис графічним, авторським і вирізнявся локальним кольором і контурною лінією. Завдяки цьому їхні настінні твори подібні до мініатюр із давньоруських рукописів.

У куполі Озернянської церкви М. Осінчук і П. Ковжун зобразили вісім херувимів на темно-синьому тлі із блакитними зірочками, яке символізує небо. Над вісьмома вікнами барабану автори розмістили зображення ангелів, під вікнами – вісім святих у круглих медальйонах, на вітрилах традиційно – чотири євангелісти: Матвій, Марко, Лука, Іван.

У вівтарній частині храму конха, як і купол вирішена в темно-синьому тоні з блакитними зірками, на якій зображені херувими, а в круглому медальйоні – «Богородиця Одигітрія». Над входом у дияконник знаходиться настінний розпис «Розп'яття з пристоячими». Простір монументального твору площинний – 1/3 тла композиції займає земля, вирішена у коричневих тонах, 2/3 – простір неба – у синьому кольорі. Фігура Розп'ятого Христа на трираменному хресті розміщена на передньому плані, голова Його у терновому вінку схилена до правого плеча, стопи – паралельно. Ліворуч від Христа зображені постаті св. Івана Богослова, що вказує правою рукою на Ісуса, за ним – сотника Лонгина в обладунках. Праворуч Спасителя знаходиться група із трьох жінок, у якій Богородиця стоїть біля Розп'ятого Христа з похиленою головою та складеними в молитві руками, позаду Неї – Марія Магдалина та жінка-мироносиця (Іл. 2.3.7).

На протилежній стіні над входом у ризницю знаходиться монументальний розпис «Тайна вечера». Традиційно Ісус Христос на цій іконі зображений у центрі композиції, 12 апостолів сидять за півкруглим столом, відповідно, по шість з кожного боку від Спасителя. Апостол Іван знаходиться найближче до Нього та пригорнутий до грудей Марії, а Юда – традиційно в кінці столу з простягнутою до чаші правою рукою та без німбу. На столі, застеленому білим обрусом, знаходиться дев'ять хлібин та дві чаші по центру стола. (Іл. 2.3.8).

У склепінні нави (синього кольору з блакитними зірками) знаходиться поясне зображення Господа Саваофа, вписаного в мандорлу – овал зеленого кольору, обрамлений декоративним орнаментом. Цей овал оточують кольорові кільця різної товщини, на яких у чотирьох сферах зеленого кольору знаходяться зображення: пальмової гілки, ваги, меча й усевидячого ока. Вседержитель представлений сивочолим старцем, лик Його вписаний у трикутник, обидві руки підняті вгору у благословляючому жесті. Від овалу у чотири боки розходяться стрічки з декоративним орнаментом, що нагадує мотиви української народної вишивки, утворюючи хрест. На стінах нави між вікнами Михайло Осінчук зобразив: Священномученика Йосафата, св. княгиню Ольгу, св. рівноапостольного князя Володимира, св. Миколая Чудотворця, св. Димитрія, св. Юрія (Іл. 2.3.9).

У бічних крилосах над дверними пройомами знаходиться: ліворуч від нави зображення сцени «Стрітєння Господнє», праворуч – «Преображення Господнє». У цих монументальних композиціях фігури інтерпретовані графічно: складки одягу нанесені кольоровим контуром, надаючи лінії м'якості, витонченості. Пейзаж, архітектурні елементи мінімалізуються, утворюючи лаконічний фон для зображуваної події. Колорит сюжетних композицій гармоніює з орнаментальним оформленням завдяки приглушеній кольоровій гамі, побудованій на півтонах (Іл. 2.3.10), [208, с.197-207].

Усі сценічні сюжети, виконані М. Осінчуком обрамлені геометричною орнаментальною рамкою. У сакральній орнаментиці відображена райська

тематика – рослинні мотиви поєднані з птахами-горлицями. Вишуканий, чітко продуманий орнамент, виконаний П. Ковжуном, збагачує та доповнює внутрішній простір інтер'єру храму та є логічним продовженням задуму архітектора. Майстри поєднали візантійське та давньо-руське церковне мистецтво й орнаментальний декор, запозичений в українському народному мистецтві. Розписи художників, які зуміли мініатюру давньо-руських рукописів відтворити в масштабах монументальної композиції, перетворюють сакральне мистецтво на коштовні сторінки манускриптів (Л. 2.3.11), [208, с. 201].

На жаль, оригінальні розписи, виконані М. Осінчуком та П. Ковжуном, збереглися тільки у вівтарній частині храму. У центральній наві, після реставраційних робіт, виконаних у 1970-х роках, розписи втратили свою самобутність і впродовж 2019–2021 років студенти Львівської національної академії мистецтв, під наглядом досвідчених викладачів, наново відновили їх за збереженими ескізами, дотримуючись оригінальної колористики та манери письма [17].

У галицьких іконах ми спостерігаємо лагідні й відкриті лики святих, де реалізм у зображенні нівелює прірву між земним і небесним, що дає вірянам надію на спасіння. На противагу галицьким образам, ікони, виконані на території, яка підпорядковувалась царській Росії, лики святих мали суворі, «благочестиві» риси. Розписи у церквах виконували, зазвичай, мистецькими артілями, відомими російськими художниками, або під їхнім керівництвом. Слід зазначити, що настінні розписи й ікони виконані в «благочестиво-реалітичному» дусі, ретельно промальовані з дотриманням усіх іконографічних канонів, проте, тут і сліду не було українського духу [175].

Після того, як 1902 року архієпископом Волинським став Антоній Храповицький (1863–1936) – запеклий україно ненависник, упродовж 1906–1911 років збудували Троїцький собор за проектом Олексія Щусєва (1873–1949). Основну ідею художнього образу храму сам автор визначив як «масивну велич», використовуючи для її утвердження форми архітектури давнього Новгород. За силуетом храм нагадує Софію Новгородську та церкву

Спаса на Нередиці. Архітектурно-художній образ Троїцького собору є реплікою давнього північно-руського зодчества, вираженою крізь призму людини ХХ століття. Стиль твору, загалом, можна визначити як «неоруський» варіант стилю модерн. Інтер'єр вирішений у модернізованих формах у традиціях архітектури ХVІ ст., із суцільним стінописом і тябловим іконостасом. Розписи Троїцького собору виконані у першій чверті ХХ ст. В. Щербаковим (притвір) у Ярославському стилістиці ХVІІ ст. Як зазначив митрополит Іларіон у своїй монографії «Фортеця православія на Волині Свята Почаївська лавра. Церковно-історична монографія» (її опубліковано у Вінніпезі 1961 р.), собор був розписаний частково, на закінчення не вистачило коштів [99]. На основі збережених ескізів та картонів 1980 р. під керівництвом архітектора-реставратора Н. Недовича московські художники виконали стінопис (центральна частина храму) у техніці мінерального живопису по цементному тиньку, у модернізованому трактуванні площинних форм північно-руських розписів (Ярославль, Ростов) ХVІ ст. Означена інформація надана архівом Департаменту культури та туризму Тернопільської обласної військової адміністрації та наявна у документі «Паспорт об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини Троїцький собор Почаївської Лаври», наданий Обласним архівом (див. Додаток В).

У притворі на двох центральних стовпах, дзеркально один до одного, зображені Архангели: на лівому стовпі зображено, очевидно, Архангела Михаїла, оскільки він зображений у лицарських обладунках і червоному гіматії з мечем і розгорнутим сувоєм у руках; на правому – очевидно, Архангел Гавриїл, облачений у лицарські обладунки та синій гіматій, у лівій руці тримає піднятий меч, у правій – розгорнутий сувій (Іл. 2.3.12).

Над Архангелом Михаїлом розміщений сюжет «Спас Еммануїл», де зображений Христос у ангельському чині у повний ріст без одягу. Еммануїл огорнутий ангельськими крилами червоного кольору на фоні овальної мандорли синього кольору, вписаної у овал червоно-охристого кольору з трикутними променями по периметру, накладеними на овал теракотового

кольору. Праворуч від «Спаса Еммануїла» розташовано «Знамення Божої Матері» – пів фігурне зображення Богородиці з молитовно піднятими руками й Божественним немовлям у круглому медальйоні.

Над зображенням Архангела Гавриїла знаходиться зображення «Новозавітна Трійця», де Бог Отець у білому хітоні сидить на золотому троні, а перед Ним – Бог-Син розп'ятий на хресті. Оточують Їх Серафими. Білий голуб з розпростертими крилами – Святий Дух розміщений лівіше від загальної композиції.

На західній стіні притвору В. Щербаков зобразив композицію із Старого Завіту – «Адам і Єва в Едемському саду», де вони змальовані оголеними в оточенні тварин, птахів і дивовижних рослин, та «Вигнання із саду», де зображено Архангела Михаїла, який виганяє Адама та Єву з саду, люди вже одіті у поясних пов'язках. Також у притворі є композиція, яка включає чотирьох пророків, зображених на передньому плані, а позаду них сонм святих на фоні дивовижної краси стилізованих чудернацьких дерев.

У куполі Троїцького Собору, у центрі, зображено повно фігурний образ Христа Пантократора у круглій мандорлі зеленого кольору. Довкола Нього по колу розміщено вісім ангелів. У барабані між вікнами зображені апостоли, а по центру, із східної сторони, над святилищем – «Богородиця Оранта» з піднятими вгору в молитві руками, по обидва боки від Неї – ангели. У вітрилах традиційно розміщено чотири євангелісти: Матвій, Марко, Лука, Іван (Іл. 2.3.13).

У верхній частині порталу, що обрамляє південні двері, знаходиться у круглих медальйонах зображення Святої Трійці у вигляді трьох Ангелів. Нижня частина оздоблена стилізованим рослинним орнаментом. Над входом знаходиться ікона «Покладення Христа до гробу», ліворуч ікона «Розп'яття з пристоячими». З протилежного боку, над північними дверима, бачимо таке ж зображення святої Трійці, як і над південними. Над порталом розміщена ікона «Зішестя в ад», де зображений Ісус Христос у сяйві божественної мандорли, стоячи на повалених воротах у пекло, подаючи руку Адамові та Єві (Іл. 2.3.14).

У консі святилища в оточенні Ангелів зображена Богоматір, яка сидить на престолі, тримаючи Дитя Ісуса на колінах. Спаситель зображений у білій одежі, правою рукою благословляє, у лівій тримає сувій. Над Ними, у круглому медальйоні, зображення Бога Саваофа, до якого обернені палаючі Серафими, по три з кожного боку у перспективному зображенні (від меншого, що далі від Саваофа, до більшого, що розміщений біля Нього).

У розписах переважають блакитні, зелені, золоті відтінки. Усі стіни покриті розписами, які відображають архангелів, святителів, святих, подій із Нового Завіту. У розписах присутні стилізовані рослинні орнаменти [173, с. 88-94, 115].

У Свято-Духівському чоловічому монастирі, що знаходиться біля Почаївської Лаври розташована церква Святого Духа, побудована 1902 р. згідно проекту головного інженера будівничого відділу при Волинському губернському управлінні міста Житомира Л. Альбертусом. Храм двоповерховий, у плані хрестово-купольний: над притвором розташована дзвіниця; над центральною частиною розміщений купол оточений п'ятьма банями. У нижній частині розміщена церква на честь Святого Серафима Саровського.

Настінні розписи церкви Святого Духа виконані, очевидно, учнями Віктора Васнецова на початку ХХ століття. У куполі храму, над вівтарною його частиною, бачимо зображення Богородиці з Христом Немовлям у повний ріст та сім Архангелів. Іконографічне зображення Богородиці з Немовлям відтворює запрестольну фреску з Києво-Володимирського собору, виконану В. Васнецовим у кінці ХІХ століття (розписи тривали впродовж 1885–1893). Богородиця зображена на золотому тлі, яка йде назустріч вірянам, ступаючи наче по небесах в оточенні шести Серафимів, по три з кожного боку. Христос Немовля загорнутий у білі пелена з піднятими вгору руками (Іл. 2.3.15). На вітрилах традиційно розміщені чотири євангелісти. На пілястрах у центральній наві церкви зображені у повний ріст архидиякони Лаврентій і Стефан.

На арках у центральній наві бачимо у повний ріст: святу Великомученицю Варвару й святу Мироносицю Марію Магдалину. Перша зображена з короною на голові, у правій руці тримає чашу, як символ її

передсмертного причастя, у лівій руці – розгорнутий сувій. Друга – із малою посудиною в руках, у якій знаходиться миро. Між святими в круглому медальйоні розміщено поясне зображення Христа Вседержителя – у лівій руці Він тримає розгорнуте Євангеліє, правою рукою благословляє (Іл. 2.3.16).

На іншій арці бачимо повнофігурне зображення св. Іоасафа Білгородського та св. митрополита Михаїла Київського. Перший святий – в архиєрейському облаченні, на голові у нього митра, у лівій руці тримає посох, у правій – хрест. Другий святий у лівій руці тримає закрите Євангеліє, правою рукою благословляє. Між ними в круглому медальйоні поясне зображення Івана Предтечі.

У настінних розписах церкви Святого Духа знайшли своє відображення: св. Мефодій Почаївський і св. Іов ігумен Почаївський; святі Антоній та Феодосій Києво-Печерські, засновники спільного чернечого життя в Русі-Україні. Святий Миколай Чудотворець, зображений у повний ріст в одежах православного архиєрея, у лівій руці тримає закрите Євангеліє, правою рукою благословляє. Нахмурені брови сивочолого старця роблять лик святого суворим, духовним пастирем і оборонцем християнської віри. Святитель Петро, митрополит Московський зображений в архиєрейському облаченні у повний зріст, у лівій руці тримає макет храму, правою благословляє.

Ліворуч від зображення Святителя Петра розміщена ікона «Хрещення Христове», на якій зображено Івана Хрестителя та Ісуса Христа у водах річки Йордан. Христос зображений у білій набедреній пов'язці, стоячи у воді до середини ікр, побожно схиливши голову і схрестивши руки на грудях. Іван Предтеча, стоячи на березі річки тримає у лівій руці великий хрест, а праву тримає над головою Спасителя, хрестячи Його.

На протилежній стіні, навпроти сюжету «Хрещення Христове», розміщено зображення «Воскресіння Христове», на якій Він у повний зріст оповитий білими пеленами в Божественному білому сяйві. У правій руці Христос тримає хрест. Ліворуч від Нього бачимо Ангела у рожевому хітоні та білому орарі, який склав навхрест руки на грудях, похиливши покійно голову.



На задньому фоні видніється кам'яна гора, на передньому плані – вимальовані білі квіти з дрібними пелюстками.

Над вікнами в центральній наві церкви розміщено «Моління про чашу», де Ісус Христос постає уклінним, схиливши голову, поклавши руки на коліна й зосередившись в молитві на фоні каміння та коріння дерев. На протилежному боці центральної нави над вікнами є сюжет «Христос на Оливній горі», на якій Він зображений таким, що сидить на камені, молитовно поклавши руки на коліна, з сумом споглядаючи величний вид на святе місто, його храми.

У склепінні центральної нави розміщено «Свята Трійця», на якій зображений Бог Саваоф в образі всесильного сивоволосого старця з довгою білою бородою, у білій туніці, в повний зріст, в сидячому положенні. Руки Його розпростерті долонями догори. На грудях у Нього позначено коло, у якому знаходиться білий голуб – символ Святого Духа. Позаду видніються вогняні Серафими, а обабіч – Ангели. Іконографічне зображення Бога Саваофа відтворює однойменну роботу В. Васнецова. Виконану 1896 року для Володимирського собору Києва. Внизу під зображенням Бога Саваофа – фрагмент поясного Розп'яття.

Храм оздоблений стилізованим рослинним орнаментом. Усю нижню частину розписів по периметру церкви (цоколь) утворює символічне квіткове зображення у вигляді трьох квіток блакитного, синього та бірюзового відтінків. Дві крайні квітки тримаються на двох вигнутих зеленкуватих стеблах, під якими розміщені вигнуті листки, а центральна квітка замість стебла має продовження у вигляді маленької восьми пелюсткової рожевої квіточки. Метричне повторення цього орнаменту завершується орнаментальною рапортною стрічкою, яка включає вписаний маленький рівнораменний хрестик у овал, утворений двома перехрещеними лініями гірчичного кольору у вигляді хвилі. Зверху в місці перехрещення хвиль знаходиться стилізована синя квітка, яка своїми трипелюстковими обрисами нагадує квітку тюльпана. У розписах переважають зелені, сині, червоні та

золоті відтінки. Розписи церкви Святого Духа (1902) у Свято-Духівському чоловічому монастирі містять суворі лики святих, що відповідає візантійській, але дещо модернізованій стилістиці, яку особливо толерують представники російської церкви.

У Кременецькій церкві Святого Миколая, (на території Свято-Богоявленського Кременецького жіночого монастиря, храм збудований разом з чернечим корпусом у середині XVIII століття) знаходяться варті нашої уваги такі настінні розписи: «Внебовзяття Богородиці», «Волинські Святі», «Святі жінки». За твердженням малярів-реставраторів ці роботи, імовірно, належать пензлю художника В. Васнецову [23].

Будівля церкви прямокутна в плані, примикає до двоповерхового чернечого корпусу та є одним із двох ризалітів, що утворюють курдонер. На початок 90-х років XX століття, коли монахині повернулись у монастир, почалося його поступове відродження. У період 2000–2002 років для відновлення настінних розписів (поч. XX ст.) у церкву Святого Миколая була запрошена група художників у складі: Миколи Шевчука (її очільник), Михайла Кузіва, Олега Шупляка; художньо-малярні роботи виконували: Олександр Шевчук і диякон Іван (І. Шевчук). У приміщенні церкви за радянських часів розміщувався диско зал. Усі стіни були пофарбовані олійною фарбою синього кольору. Коли черниці монастиря задумали відновити храм, стіни відмивали аміаком. Під шаром фарби досить добре зберігся неймовірної краси розпис. Його захистив прошарок кіптяви, який утворився від нагару свічок, які тут горіли.

Реставратори звернули увагу на велике за розмірами зображення «Внебовзяття Богородиці» на прямокутній стелі центральної нави. Пам'ятка виконана надзвичайно майстерно й професійно. У її нижній частині зображено 12 апостолів, які знаходяться в кімнаті довкола прямокутного столу застеленого білим обрусом, на якому стоїть чаша, фрукти і пуста тарілка. Один з апостолів, який зображений у центрі композиції, тримає в піднятих угору руках хліб, голови апостолів звернені до намальованого повнофігурного

зображення Богородиці в хмарах, її оточують ангели. Вона одягнена в синю туніку та білий мафорій. Руки Матері Божої розведені вбік, погляд звернений додолу, випромінюючи покору. У верхній частині сюжету переважають світлі біло-блакитні тони, у нижній – зелено-коричневі відтінки. По периметру пам'ятки виконано розписи у вигляді рослинного орнаменту (Іл. 2.3.17).

Піднявшись на риштування художників здивували великі за розміром голови Волинських святих, князів і митрополитів. Вони намальовані на бокових поздовжніх стінах, але споглядаючи зображення знизу в перспективі воно сприймалось пропорційним і досконалим, тобто творці розраховували дистанцію сприйняття. Викликає подив манера письма: усі деталі обличчя – ніс, губи написані найширшим пензлем, а використані кольори у власних тінях і тінях, такі як: кобальт зелено-синій, капут мортуум, англійська червона. Зазвичай вони не характерні для сучасних західних шкіл малювання. Отже, нинішні першовідкривачі зображень вважали, що розписи належать послідовникам школи В. Васнецова. Чим більше реставратори працювали над відновленням ікон, тим більше переконувалися в майстерності їх авторів, які створили неймовірної краси настінні розписи. Художники-реставратори мали доступ до архівів, де за їхніми словами є дані, що В. Васнецов приїжджав у Кременець і, ймовірно, міг виконувати якісь роботи. У кінці відновлювальних та реставраційних робіт М. Шевчук висунув припущення: так грамотно і досконало володіти технікою письма міг тільки В. Васнецов, тому розписи церкви св. Миколая у Кременеці, ймовірно, можуть належати пензлю самого В. Васнецова (Іл. 2.3.18).

Відновлення розписів у храмі проводились у тій манері та техніці, у якій їх створили на початку ХХ століття. Художники підбирали приглушені тони фарб ідентично до оригіналу, не міняючи колорит. Після закінчення відновлювальних робіт, усі стіни покрили спеціальною пастою на основі скипидару та натерли воском, що може вберегти настінні розписи від непрофесійного втручання в майбутньому (Іл. 2.3.19) [12].

Таким чином, проаналізувавши монументальний живопис у храмах Тернопільщини початку ХХ століття, бачимо різні підходи в оздобленні сакрального простору. До прикладу, вплив європейської школи на сакральне мистецтво краю проглядається в настінних розписах церкви святого Миколая в Теребовлі (1936. р., художник С. Борачок). Синтез стилістик супроводжує творчість художників М. Осінчука та П. Ковжуна, які є авторами розпису храму Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Митці виробили власну манеру письма, засновану на поєднанні візантійської традиції іконопису, давньоруському сакральному мистецтві та прийомами книжкової графіки.

У галицьких іконах спостерігаємо лагідні й відкриті лики святих, де реалізм у зображенні нівелює прірву між земним і небесним, що дає вірянам надію на спасіння. На противагу їм, настінні розписи й ікони, виконані на території, яка підпорядковувалась царській Росії, мали суворі лики святих, ретельно промальовані з дотриманням усіх іконографічних канонів «благочестиві» риси, проте, тут повністю відсутні українські мотиви та елементи.

Настінні розписи у волинських церквах виконувались, зазвичай, мистецькими артілями, відомими російськими художниками, або під їхнім керівництвом, з використанням фарб, виготовлених у Подольську Російської імперії. Вони відрізнялись по яскравості і насиченості, від колориту розписів у церквах у Галичини. Цей факт також вказує на існування двох шкіл живопису: Європейської (Краків, Мюнхен, Відень, Париж) і Російської (Санкт-Петербург).

Поряд з монументальними розписами, особливого поширення у цей час в сакральному храмовому просторі набуває вітраж. Вітражне мистецтво в інтер'єрі українських церков, на думку деяких дослідників, є запозиченням із костелів. Його можна пояснити специфікою української Церкви на території Галичини та, зокрема, близькістю і спорідненістю українського мистецтва з мистецтвом країн Європи. Тут наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. спостерігалось масове захоплення кольоровими вікнами [40].

Вітражі здавна мали символічний зміст і за вартістю прирівнювалися до ювелірних виробів. В українському монументально-декоративному мистецтві кольорове вікно на теренах Галичини відоме ще з княжих часів. Православна традиція не передбачала наявності вітражів у храмах, тому дослідники стверджують, що їхнє застосування на наших землях було мінімальним, а сам термін не використовувався [46]. Лише від XVII ст., коли українське мистецтво зближувалося з європейським, у проектах будівничих та архітекторів з Європи, які працювали на замовлення місцевої шляхти, стали використовувати декоративні орнаментальні вітражі.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. разом із розвитком архітектурного будівництва, появою нових технологій і матеріалів у культових будівлях почали частіше з'являтися вітражі. За твердженням І. Гах, у храмовому зодчестві Галичини з'явилися спочатку «виключно орнаментальні кольорові чи одноколірні скляні композиції. У цей період у церковній архітектурі не влаштувалися вітражні сюжетні зображення» [38, с. 12].

Відсутність сюжетних вітражів у церковній архітектурі на досліджуваній території пояснюється специфічним поглядом Східної Церкви на світло, як внутрішнього стану душі, як пізнання недосяжного. Воно проникало крізь вікно й повинно було виконувати другорядну роль у храмі, згідно з канонами східної християнської традиції мало підкреслити значимість зображення на іконі чи стінописі.

Поява сюжетних монументальних церковних вітражів на території Західної України в першій половині XX ст. обумовлена економічними, соціальними та політичними змінами в українському суспільстві, що дозволило реалізувати прогресивні ідеї митців і створити шедеври Українського Відродження. Поява фігуративного церковного вітража на західноукраїнських землях не випадкова, адже навчаючись у вищих мистецьких закладах Європи, зокрема Д. Горняткевич – Краківській академії мистецтв, більшість студентів брали участь у реставраційно-оновлювальних роботах культових будівель, де ознайомилися з мистецтвом вітража й

опанували техніку його створення. Взаємовплив східної та західної християнських традицій, а також прогресивна та далекоглядна діяльність митрополита А. Шептицького, який усіма засобами сприяв розвитку українського образотворчого мистецтва, зумовило появі на теренах Східної Галичини у новозбудованих та реставрованих культових будівлях сюжетного вітражу. Це дало поштовх сучасному трактуванню церковного монументального мистецтва.

Для створення сюжетних та декоративно-орнаментальних вітражів залучалися не тільки галицькі художники, які вивчали досвід створення середньовічних кольорових вікон, а й польські. Над їх реалізацією працювали такі фірми: австрійська фірма «Tiroler Glasmalerei und Mozaikanstalt» в Інсбруку (дверний вітраж у соборі Пресвятої Трійці в Бережанах); фірма Krakowski Zaklad Witrazow I Mozaiki S. G. Zelenski (церква св. Миколая села Новосілка, Підгаєцької міської громади, художник Ю. М. Похвальський; Вірменський храм міста Бережани, художник Ян П'ясецький, церква Царя Христа у селі Озеряни, художник Д. Горняткевич та ін). Також сюжетні вітражні вікна замовлялись у Франції (Костел Матері Божої Неустанної Помочі (1937) с. Сороцьке, Іванівської територіальної громади, Тернопільського району – вітражі в аварійному стані). Для церкви Успіння Пресвятої Богородиці села Вербів, Нараївської сільської громади, Тернопільського району, архітектор Лев Левинський власноруч виконав проект і змонтував на місці орнаментально-декоративні вітражі. У небагатьох храмах Тернопілля збереглися вітражі роботи відомих і невідомих майстрів.

У церкві Вознесіння Господнього села Настасів збереглися до наших днів три круглі вікна, заповнені вітражами Д. Горняткевича (1892–1980). На думку мистецтвознавиці І. Гах, вітражі Настасівської церкви, були творчою ініціативою Горняткевича. Два круглих вітражних вікнах центральної нави храму розміщено симетрично один навпроти одного. На них зображено жовто-гарячі палаючі хрести, які є органічним доповненням до стінопису храму. Рамена хреста закінчуються трилисником, є символом Христа і Трійці.

Листя конюшини на кінці хреста за канонами церкви використовується також для позначення Христового Воскресіння (Іл. 2.3.20), [38, с.48]. Третій вітраж знаходиться у вівтарній частині храму, на ньому зображений також орнаментально-стилізований хрест. Він є виразною світловою домінантою інтер'єру і влучно доповнює стінопис церкви (Іл. 2.3.21).

При дослідженні вітражів Д. Горняткевича в Настасівській церкві, виявлено невідповідність стилістики зображення четвертого вікна, яке знаходиться у притворі над хорами. Вікно виявилось сучасним, металопластиковим на яке наклеєна плівка із сюжетно-фігуративним зображенням подій з Євангелія: Воздвиження Чесного Хреста, Пресвята Трійця, Вознесіння Господнє, Благовіщення Пресвятої Богородиці. За твердженням пароха церкви Вознесіння Господнього о. Романа Габрилея, автентичний вітраж, який, імовірно, належав творінню Д. Горняткевича був у аварійному стані, пам'ятку на початку двохтисячних років демонтували й замінили на металопластикове вікно. Завдяки о. Роману 2022 р. четвертий демонтований вітраж був віднайдений. Кольорова гама скелець відповідає колористиці існуючих вітражів у церкві. Отець планує його відреставрувати і встановити на давнє місце [15].

Вітраж Христа-Пантократора (художник Д. Горняткевич) у церкві Царя Христа у селі Озеряни, Бучацької територіальної громади (колишнього Борщівського району), Тернопільської області має сюжетно-фігуративний характер. Хрестово-купольна сакральна будівля побудована у 1937 р. за проектом Олександра Пежанського (1892–1972) в нетиповому для Галичини стилі модерн із збереженням візантійських рис. Вітраж створений впродовж 1937–1938 рр. у Краківській фірмі вітражів і мозаїки С. Г. Желенського [38]. Христос зображений фронтально, сидячим на царському престолі, у лівій руці тримає державу (золоту кулю з хрестом, яка символізує земну кулю) – символ влади, лівою рукою благословляє. На голові Вседержителя корона, хрещатий німб зображений у променях сонця. Лик Христа продовгуватий, овальний, до низу дещо завужений. Чоло високе, світле; очі темні, великі; брови тонкі

дугоподібні; ніс тонкий, прямий; уста маленькі; волосся темно-русьяве, спадає на плечі; вуса негусті, переходять у невелику бороду. Хітон і гіматій виконані у жовто-пурпурових тонах на блакитному тлі та є колористичним акцентом вітражної композиції. Її вгорі та внизу увінчує декоративне зображення, що символізує Святу Тайну Євхаристії. Зверху, над зображенням Христа Пантократора намалбована композиція з чашею Святої Євхаристії, оповита стилізованою виноградною лозою у вигляді п'яти пелюсткового стебла, з якого звисають грона винограду – символу крові Христової. Знизу – по центру розміщена монстранція<sup>4</sup>, що символізує тіло Христове і з кожного боку від неї – стилізоване зображення колосків, по п'ять з обох боків (Іл. 2.3.22).

У церкві Святого Миколая села Новосілка, Підгаєцької міської громади, Тернопільського району (архітектор Аполінарій Осадца (1916–1992)) 1938 р. встановили три вітражі, які збереглися до нині [250]. Вони вражають професійністю виконання, яскравістю кольорів і досконалим композиційним вирішенням. Знаходяться кольорові вікна у вівтарній частині храму. По центру розташоване кругле вікно в якому зображена ікона Матері Божої Неустанної Помочі (Скорботна, або Страсна Мати). Художник достовірно передав огорнутий сумом лик Богородиці через бачення майбутніх Страстей Христових, що відповідає іконографічному типу Страсної ікони. Марія тримає на лівій руці маленького Ісуса, який обома руками охопив її праву руку і з острахом дивиться через плече на архангелів Михаїла і Гавриїла, які знаходяться по обидва боки. Ангели тримають страсні знаряддя: Гавриїл – хрест, а Михаїл – чашу зі списом, і губку на жердині (Іл. 2.3.23).

Із лівого боку від круглого вітража Страсної Матері розміщений сюжетний вітраж «Ісус благословляє дітей», а з правого боку – «Ісус дає ключі апостолу Петру». Композиція «Ісус благословляє дітей» включає Його постать у повний зріст і фігури дітей з матір'ю. На Ісусові хітон жовто-молочного кольору, що робить Його центральною світлою постаттю в усій композиції,

<sup>4</sup> Монстранція, монстрація – у Католицькій церкві є різновидом дароносиці



ліва рука припіднята вгору, а правою благословляє хлопчика, що молитовно склав руки і спрямував свій погляд на Спасителя та дівчинку. Дітей огортає руками мати, що з побожною вдячністю клякнула позаду дітей. Мати та діти зображені у національних українських строях. Вітражі наповнені синім кольором з різними відтінками – небо вгорі та жупан, у який одягнута дівчинка. Ісус вбраний у туніку жовто-молочного кольору. Квіткові мотиви, які доповнюють сюжетний вітраж, наповнюючи його яскравими червоними та рожевими барвами (Іл. 2.3.24) .

Композиція «Ісус дає ключі Петрові» виконана у більш стриманих барвах. Ісус Христос зображений у русі, що прямує назустріч Петру, у жовто-молочному хітоні, через плече у Нього накинута червоний гіматій. Петро зодягнута у темно-коричневий плащ із теракотовим відтінком, побожно клякнувши перед Ісусом, приймає від Нього ключі, як ключі від Небесного Царства, що символізують право апостола судити життя людини. Петро зображений у профіль – виникнення такого іконографічного типу зображення пов'язане з мученицькою смертю святого, а також пояснюється значенням для Церкви проповіді первоверховних апостолів (Іл. 2.3.25). Спасителя бачимо на тлі кам'яного різьбленого portalу в оточенні зелених дерев.

На двох кольорових вікнах Ісус Христос зображений повернутим своєю постаттю до центрального круглого вітража, що створює єдиний ансамбль у композиційному вирішенні вітражів у вівтарній частині новосілківського храму. При докладному огляді кольорових вікон нами встановлено, що вітражі виконані в Кракові на фірмі С. Г. Желенського, автор проекту Юзеф Похвальський. Враховуючи, що архітектором храму, збудованого 1935 р. був о. Аполінарій Осадца, який народився 12 листопада 1916 р. у с. Волощина (Саранчуківська сільська громада, Тернопільського району), а вітражі змонтовані 1938 р., то автором вітражів був онук Юзефа Каспара Похвальського (реставратор, займався

розписом костелів, який помер 1875 р.) – Юзеф Миколай Похвальський<sup>5</sup> (1888–1963, Польща) – живописець і графік.

У ході дослідження виявлено вітражі в соборі Пресвятої Трійці в Бережанах, храм реконструйований у 1893–1904 рр. Вітражі знаходяться на центральних дубових дверях входу із притвору в храм, виготовлені 1910 р. в Інсбруці (Австрія), автор невідомий. Вхідна група складається з трьох прольотів: центральний з подвійними дверима й два бічні – з одинарними. Над ними розміщені три орнаментально стилізовані мозаїчні вітражі у вигляді півкола, виконані в зелено-охристих тонах. Полотно дверей на дві третіх висоти заповнене безбарвним склом із рифленою поверхнею та розчленоване на прямокутні сегменти, які вмонтовані в дерев'яні рами. По центру скляної поверхні розміщений писаний, виконаний методом травлення круглий медальйон – маскарон у стилі модерн із зображенням голови Ангела. Його риси обличчя м'які, детально прописані гризайлю охристо-коричневих тонів із градацією відтінків. Темо-коричневе хвилясте волосся відтіняє лице від золотисто-охристих стилізованих крил, у яких кожна пір'їнка обведена темною лінією та одночасно є тлом для маскарону. Зображення голови Ангела вмонтоване в круглу дерев'яну раму (Іл. 2.3.26).

У восьмигранному барабані центрального куполу бережанського собору розміщено вісім вітражних аркових вікон із кольоровими вузькими хрестами по центру кожного й кольоровим стрічковим обрамленням. Виконані вони з квадратних вставок кольорового скла синього, блакитного та жовтого кольорів і змонтовані в період реставрації храму ще 1893–1904 рр. За словами Богдана

---

Примітка.

<sup>5</sup>Юзеф Миколай Похвальський син і учень відомого портретиста Казімежа Похвальського, навчався у Віденській академії, де працював його батько. У 1924 – 1926 рр. продовжив художню освіту в Академії Мистецтв у Кракові у Яна Войнарського. Пізніше студював у Мюнхенській академії та в Парижі. Писав переважно портрети, релігійні картини, пейзажі. Також займався настінними розписами, мозаїкою та вітражами.

Тихого – директора Державного історико-архітектурного заповідника у Бережанах (2002–2006), вікна в храмі були заповнені вітражами у візантійському стилі, автор проекту яких невідомий.

У церкві Успіння Пресвятої Богородиці села Вербів, що на Бережанщині збереглися в первісному стані кольорові вікна, проект яких виконав львівський архітектор Лев Левинський (1876–1963), який є автором сакральної будівлі, мурованої 1936 року [125, с. 32]. Вітражі виготовлені та змонтовані на місці при будівництві храму. Архітектор виконав їх в орнаментально-декоративній формі, використавши патріотичні національні кольори: синій і жовтий.

Заслужують уваги два стилізованих вітражі у вівтарній частині Вербівського храму, присвячені Непорочному Серцю Марії. Композиційно у верхній частині вітражного вікна зображений хрест синього кольору, вписаний у коло, з'єднаний металевою спайкою. Вона формує діагональні промені від центру хреста, у якому зображене невеличке коло жовтого кольору у вигляді сонця. Від нього йдуть чотири жовті промені, які переходять у рамена хреста. Внизу, на тлі стилізованого серця пурпурового кольору зображена літера М, змодельована із прямокутних скелець жовтого кольору і розміщена на рівнобічному трапецевидному п'єдесталі синього кольору, який одночасно є основою хреста. По периметру вітраж обрамлений вузькою стрічкою, складеною з прямокутних скелець жовтого кольору однакового розміру. Фоном є прозоре скло (Іл. 2.3.27).

У центральній наві Вербівської церкви всі вікна заповнені вітражами у вигляді центрального синього хреста на прозорому тлі, та жовтого обрамлення у вигляді стрічки по периметру віконного прорізу. У двох бокових стінах притвору, де розміщені сходи, які ведуть на хори, знаходяться півкруглі вітражні вікна, у вигляді восьмикутної пів зірки. Центром композиції цього вітражу є п'ять жовтих променів, виконаних у вигляді рівнобедрених трикутників, які формують зображення зірки й обрамляють прозору пів арку, в центрі якої розміщена невеличка пів арка із жовтих скелець, розділена металевими спайками на три сегменти. По периметру вікно обрамлене

скельцями синього кольору у вигляді стрічки. Для цих вітражів характерна лаконічність, геометричність, простота виготовлення (Іл. 2.3.28).

При дослідженні та аналізі відомостей про пам'ятки вітражного мистецтва на теренах Бережанщини встановлено, що у Вірменському храмі міста Бережани під час реставрації 1925 р. за сприяння архієпископа Йозефа Теодоровича, придбали нові вітражі в Краківській фірмі вітражів та мозаїки Г. Желенського. Ескізи вітражів розробив польський митець із міста Познань Ян П'ясецький<sup>6</sup> (1905–1973). Він виконав сім картонів для вітражів вірменської церкви, що знайдені у Кракові 2014 р. серед малюнків колишньої фірми Г. Желенського [219, с. 136]. На жаль, до нині вітражі не збереглися.

Серед малюнків були сцени «Розп'яття», «Благовіщення», «П'ятидесятниця», «Воскресіння», «Діва Марія Ченстоховська» та два покровителі церкви. Цікавим із цієї серії є «Розп'яття» (Іл. 2.3.29), художник наче переніс дюрерівську гравюру на скло, матоване кольорами; показав під Розп'яттям застигли від болю фігури Марії та Івана [273, с. 10]. У роботі майстерно зроблений акцент на конструктивні елементи фігури Ісуса, що зближує твір із стилем конструктивізму, подрібнені площини над головами фігур з двох боків від хреста мають характер експресіонізму. За дослідженням Б. Тихого (АДІАЗБ) з лівого боку в захристії розміщувався вітраж із зображенням постаті архієпископа Йозефа Теодоровича в образі святого Георгія Просвітителя.

Із появою в кінці XIX – на початку XX ст. вітражних майстерень у Німеччині, Австрії, Польщі – вітражі вдалося модернізувати й увести сюжетні фігуративні сцени. Це збагатило простір храмів в образному значенні. Присутність класичних сюжетних фігуративних вітражів у церковній архітектурі на теренах Тернопільщини початку XX ст. свідчить про те, що паралельно з українським церковним орнаментальним вітражем, у традиції

---

<sup>6</sup> Ян П'ясецький художню освіту здобув у Державній школі декоративного мистецтва у Познані, його учителем був Віктор Госенецький.

східного обряду ввійшов і почав розвиватися під впливом західної християнської традиції тип вітражу, де особливу увагу було зосереджено на визначення світла як емоційного стану душі.

Церковна архітектура та сакральне мистецтво першої чверті ХХ ст. на Волинській частині Тернопільщини, зокрема Кременеччині, Лановеччині та Шумщині мали відмінні риси від решти сакральних об'єктів на території краю. Оздоблення храмів та об'ємно-планувальні рішення мали православно-російські риси, відповідно до ідейно-художніх критеріїв царського уряду та Священного Синоду Російської імперії. На думку деяких дослідників, вітражне мистецтво «не мало сенсу» при богослужінні православної російської церкви, оскільки «заутрення» і «вечірня» літургії правились в темну пору доби [13], [20]. На відміну від вітражного мистецтва, яке залишилося в храмах галицької частини Тернопільського краю в оздобленні храмів ми зустрічаємо мозаїчні композиції.

Свято-Троїцький собор (1905–1911) у Почаївському монастирі, збудований за проектом Олексія Щусєва (1873–1949) в стилі історизм (“неоруський” варіант) з елементами модерну. Він контрастує з усіма іншими будівлями на території обителі, розбиває єдність її Святинь, які поєднані в одне історичне ціле. Цей храм є яскравим прикладом і символом праці митрополита Антонія Храповицького (1863–1936) в Україні. Сліди його діяльності знаходимо не лише на Волині, а й на Харківщині, Київщині. Митрополит був російським «політиканом», повним чужаком і духовним, і мистецьким, який був нездатним зрозуміти й шанувати національні почуття іншого народу [99, с. 397].

Троїцький собор у плані – п'ятистовпний тринавний храм з трьома півкруглими апсидами, орієнтованими на схід. Із заходу розміщений притвір, удвічі нижчий від основного об'єму сакральної будівлі. Позолочена баня має шолоподібну форму, розміщена на круглому барабані. Дах – похилий. Окрім головного входу із заходу О. Щусєв передбачив вхід і з південного та північного боку собору, заповнивши портали мозаїчним живописом.

Три декоративні мозаїчні панно порталів: південного (автор М. Реріх) з зображенням Нерукотворного Спаса та канонізованих князів руських, у тому числі Олександра Невського, Бориса та Гліба, великого князя Володимира (1910); західного (проект О. Щусєва) із зображенням Богородиці з Дитям в оточенні херувимів і серафимів, святыми мучениками; панно північного порталу, на якому зображена Свята Трійця і святі виконане, 1980 р. за старими ескізами (Іл. 2.3.30).

Представник російського модерну, який мав по-новому розкрити витoki давньо-руської культури був Микола Реріх. Він виконав тільки ескізні малюнки до оформлення південного порталу, на якому подана ікона «Спас Нерукотворний і святі князі». Лик Ісуса на білому убрусі, який з обох боків підтримують Ангели, зображено на синьому тлі, на якому проглядаються вежі Небесного Єрусалиму. Під образом Спасителя розміщено 10 князів у повний зріст (по п'ять симетрично з кожного боку). На передньому плані автор намалював зелені схили та княжий град. При використанні кращих досягнення давніх майстрів, М. Реріх намагався надати своїй роботі глибокого символічного й філософського змісту, що проявилось в мозаїчних панно, в яких домінує синій та жовтий кольори (Іл. 2.3.31), [173].

Отже, аналіз збережених вітражів в середовищі храмів Тернопільщини початку ХХ століття, показав, що їх збереглося не так багато. У переважній більшості це кольорові вікна, в яких присутня орнаментальна декоративна композиція, характерна для більшості українських церков, що відрізняє їх від кольорових сюжетних зображень у храмах латинського обряду (Д. Горняткевич, Л. Левинський та ін.). На початок ХХ ст. вітражні вікна були популярні у храмовій архітектурі Тернопільщини, влаштовувались вони переважно в католицьких і греко-католицьких храмах галицької частини краю. Для створення сюжетних та декоративно-орнаментальних вітражів залучалися художники, які вивчали досвід створення середньовічних кольорових вікон, над їх реалізацією працювали такі фірми: австрійська фірма «Tiroler Glasmalerei und Mozaikanstalt» в Інсбруку (дверний вітраж у соборі Пресвятої

Трійці в Бережанах); фірма Krakowski Zaklad Witrazow I Mozaiki S. G. Zelenski (церква св. Миколая села Новосілка, Підгаєцької міської громади, художник Ю. М. Похвальський; Вірменський храм міста Бережани, художник Ян П'ясецький, церква Царя Христа у селі Озеряни, художник Д. Горняткевич та ін). Також сюжетні вітражні вікна замовлялись у Франції (Костел Матері Божої Неустанної Помочі (1937) с. Сороцьке, Іванівської територіальної громади, Це дало поштовх сучасному трактуванню церковного монументального мистецтва у новозбудованих та реставрованих культових будівлях, збагатило простір храмів в образному значенні.

На Волинській частині Тернопільщини, зокрема Кременеччині, Лановеччині та Шумщині оздоблення храмів та об'ємно-планувальні рішення мали російські риси, відповідно до ідейно-художніх критеріїв царського уряду та Священного Синоду Російської імперії. Влаштування вітражів у храмах тут не практикувалося. На відміну від вітражного мистецтва, яке залишилося в храмах галицької частини Тернопільського краю в оздобленні церков ми зустрічаємо мозаїчні композиції.

#### **2.4. Іконостаси початку ХХ століття.**

Важливе місце в оздобленні сакрального простору храму в країні віддавна належить іконостасу, адже він є одним з найважливіших обрядових його елементів, композиційним центром внутрішнього середовища і разом з Богослужбовим наповненням (кивоти, вівтарі, амвони тощо) формує інтер'єр культової будівлі. Українці сприймають його як велику ікону, яка є могутнім засобом візуального втілення та утвердженням про релігійну ієрархію та літургічно-символічні ідеї.

У Східнохристиянській церковно-літургійній практиці іконостаси використовують як відгороду, яка відмежовує вівтарну частину сакральної будівлі (простір, призначений для здійснення Церковних Таїнств) від головної нави, де перебувають віряни. Тому окрім архітектурно-мистецького наповнення вівтарна відгорода (з іконографічним наповненням) має ідейно-

духовне значення – це дорога, яка веде до пізнання Бога [160, с. 11]. Українські привіттарні відгороди, які повністю збереглися датуються початком XVII століття (Святодухівський іконостас в Рогатині, Успенський і П'ятницький у Львові, іконостас у церкві Преображення у Любліні) [93]. Ікони в цій конструкції розміщувались згідно обґрунтованою богословською логікою, мали свій іконографічний репертуар і конструкцію, різну кількість рядів. Отже, на початок XX ст. західноукраїнська традиція облаштування іконостасів охоплювала сфери: ідеологічну, догматичну та політичну. А зовнішній вигляд цих іконографічних комплексів проектував інші елементи сакрального інтер'єру церкви.

На початок XX ст. привіттарна відгорода у церквах Тернопільщини традиційно переважно складалася з чотирьох рядів ікон: намісного, празникового, ряду Моління (апостольського), пророчого і завершення (Розп'яття з пристоячими) та трьох врат: по-центру – Царські (через які проходить тільки священник і відчиняються тільки під час Богослужінь); по обидва боки від них – дияконські. У греко-католицьких храмах був доволі поширений у XX ст. однарусний іконостас, який складався з намісних ікон, під якими міг бути цокольний ряд – пределли з іконами, або символічними зображеннями, які підсилювали зміст намісного чину (під іконою Богородиці – композиція Неопалима купина, під іконою Ісуса Христа – Скрижалі Мойсея).

Мар'яна Студницька у статті «Малярська програма іконостасів церков Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст.» зазначила: «З наступним XX ст. з'являється усвідомлення того, що мистецтво є втіленням національної свідомості, національного світогляду – зі всіма його метаморфозами. Мистецтво є національним не тоді, коли просто використовує національний колорит, а коли воно стає необхідним для створення повноцінного автопортрета нації. І тоді вже не мистецтво потребує національної свідомості, а національна свідомість потребує мистецтва, яке зберігає національно-культурну ідентичність» [207, с.54-72].



Прикладом активного підхоплення ідеї національної самосвідомості українців в програмах іконостасів та розписів стала тема провідника і лідера в творчості Корнила Устияновича (1839–1903) через створення образу Мойсея. Ця тема більше політична, ніж релігійна, в якій розкривається прагнення здобути свободу для народу через самопожертву. [241, с.113]. Вперше образ Мойсея (1887) К. Устиянович створив для церкви Преображення Господнього у Львові. У церкві Непорочного Зачаття Діви Марії села Буцнів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району зберігся іконостас та настінні розписи роботи К. Устияновича (Іл. 2.3.32).

Храм у Буцневі є найбільшим доробком художника-академіста, представника Віденської школи живопису у царині сакральної поліхромії, що зберігся до нині. Іконостас для церкви (1895) виконаний згідно ескізу К. Устияновича (ескіз зберігся в архіві о. Ізидора Глинського (1860–1931), пароха Буцнівської церкви, який запросив майстра виконати оздоблення храму) і відповідає оригіналу.

Конструкція двоярусної привітарної відгороди складається із шести мурованих невеличких колон, оздоблених накладними дерев'яними різьбленими деталями. Намісний ряд складають ікони Богородиці з Дитям та Ісуса Христа. На іконі «Богородиця з Дитям» художник зобразив маленького Ісуса на руках у Діви Марії вбраним у вишиванку зеленого кольору, тулуб Дитятка повернутий до Марії а голова розвернута до глядача. Усі ікони виконані в реалістичному стилі, що характерно для тогочасного європейського мистецтва (Іл. 2.3.33), [16].

Цокольний ряд містить дві ікони з сюжетами зі Старого Завіту: «Адам і Єва в Едемському саду» (розміщена під іконою Богородиці з Дитям) та «Жертвоприношення Каїна і Авеля» (під іконою Ісуса Христа). Царські врата, дияконські двері і дві крайні перегородки виконані у стилі бароко з ажурним дерев'яним різьбленням, в які вмонтовані круглі медальйони із сюжетами зі Святого Письма. Царські врата містять погрудне зображення чотирьох євангелістів у круглих медальйонах. У дияконських дверях праворуч від

Царських врат вмонтовані два медальйони із сценами: «Різдва Христового» та «Хрещення Ісуса Христа в Йордані».

На ажурній перегородці, що розташована праворуч дияконських дверей бачимо ікони «Воскресіння Христове» і «Вознесіння Господнє». Надзвичайно живописна ікона «Воскресіння Христове», на якій зображений Ісус Христос у повний ріст з коротким руським волоссям, на ньому тільки біла набедрена пов'язка і червоно-коричневий хітон, накинутий на праве плече. Постаць Ісуса випромінює світло, Він в активному русі, погляд Його звернутий вгору, на тілі відбиваються рожево-помаранчеві кольори сонця. У лівому нижньому куточку композиції намальований приголомшений вартовий. Багатство кольорів на цій іконі привертає увагу і сприймається по-сучасному (Іл. 2.3.34).

Ліворуч Царських врат, дияконські двері містять сюжети: вгорі «Благовіщення Пресвятої Богородиці», під ним «Успіння Пресвятої Богородиці». Ліворуч дияконських дверей на ажурній перегородці міститься сцена «Введення в Храм Пресвятої Богородиці». За словами настоятеля храму о. Є. Кобильника, реставрація ікон іконостасу проводилась у 2005 р. Оригінальні первісні кольори, очевидно, збереглися на іконі «Воскресіння Христове».

Багато одноярусних іконостасів, ікони для яких виконані відомим галицьким іконописцем, який зробив свій внесок у розвиток сакрального мистецтва Тернопільщини початку ХХ ст., Антіном Манастирським (1878–1969). Деякі його роботи, зокрема ікони до іконостасу, збережені у с. Новосілка, Підгаєцької міської громади, Тернопільського району у церкві Введення у храм Пресвятої Богородиці, збудованої 1903 р., добре збереглася.

Іконостас новосілківської церкви двоярусний із двома пристінними вівтарями. Цокольний ряд складають ікони з євангельськими сюжетами: «Благовіщення Пресвятої Богородиці», «Різдва Христового», «Втеча до Єгипту» та «Вознесіння Господнє». Намісний ряд складають центральні ікони Богородиці з маленьким Ісусом на руках та Христа Вседержителя. Ікона св. Володимира з хрестом у правій руці та мечем у лівій – розміщена праворуч від Спасителя. Ікона

св. Миколая – ліворуч від Богородиці. На дерев'яних Царських вратах зображено чотирьох євангелістів; на дияконських дверях – св. Романа та св. Стефана (Іл. 2.3.35) (Іл. 2.3.36)

У правому пристінному вівтарі знаходиться ікона Непорочного зачаття Марії, яка стоїть на півмісяці в небесах, а на голові у Неї ореол із 12 зірочок, що символізує непорочність і чистоту. У нижньому лівому куточку ікони зберігся підпис А. Манастирського та рік – 1933. У лівому пристінному вівтарі розміщена сюжетна ікона Введення в храм Пресвятої Богородиці, на якій бачимо Якіма й Анну, біля них – непорочна Діва з свічкою в руках розвернута спиною до глядача. На жаль, на момент обстеження, частина іконостасних зображень були завішані рушниками, які нам не дозволили прибрати при огляді. Тому частина композиції іконографії нам не доступна для аналізу. Відзначаємо загалом традиційну схему розташування ікон намісного ряду.

Особливо вирізняється лик Святого Миколая, художник користується традиційним, так би мовити, «стереотипним» варіантом образу святого, де він представлений у вигляді старенького єпископа. Однак відомо, що з юних літ Миколай відзначався глибокою побожністю, багато піклувався про нужденних і потім вибрав духовний сан та впродовж життя прославився численними чудами. Вже до ХХ століття у європейській культурно-релігійній традиції цей святий не лише сприймається опікуном дітей, моряків, нужденних, а й святковим персонажем різдвяних свят, бо на його свято в Україні діти отримують подарунки.

Можливо цим керувався художник, коли створював образ цього святого, адже лику його притаманні неймовірна емоція добра. Єпископська митра, Євангеліє у руках як і ризи святого, тобто атрибути іконографії цього зображення, виконані доволі яскравими кольорами, однак попри свою активність, не можуть перетягнути увагу від виразного лику. Проникливий, добрий погляд огортає віруючого теплотою та щирістю. Така майстерність художника у емоційній передачі загальноприйнятого культурно-релігійного навантаження у образі Миколая для пересічної сільської церкви у провінції

викликає захоплення. Власне це і було суттю образно-художньої творчості митця – класичний реалізм академічного напрямку, що зорієнтований на школу «старих майстрів», здобутий Манастирським у класі професора Ф. Цинка у Кракові. Тому таку досконалу пластику моделювання форми лику Миколая, а також вміння глибоко проникати у психологічний стан моделі він завжди намагався втілити у всіх образах сакрального мистецтва.

У лівому вівтарю Манастирський зображає Богородицю у повен ріст на півмісяці. Прикметно, що робить це цілком відповідно католицькій іконографії, адже німб довкола оточують дванадцять зірок. Власне Пречисту Діву дуже часто так зображують. Ці дванадцять зірок у вигляді німба навколо голови відповідають рядкам з Одкровення апостола Іоанна Богослова: «... стало на небі велике знамення: Жінка, зодягнена в сонце; під ногами її місяць, а на чолі її вінець з дванадцяти зірок » (Одкр. 12,1-2). Легкість від цієї вишукано написаної постаті Богородиці в іконі променить на глядача. А прив'язує до української церкви митець Божу Матір легким вишитим орнаментом вверху сорочки.

Ми коротко зупинимося також і на багатофігурній композиції сюжету «Введення Богородиці до храму» з цього храму. Таку ікону, за традицією, вміщують у іконостас як відповідник храмовій назві. Однак тут цю ікону вміщено у вівтарик. Власне у цьому творі Манастирський у черговий раз розкриває свій талант як вправний майстер композиційної побудови. Адже цей митець також відомий своїми численними жанровими роботами на історичну тематику. Ця складна п'ятифігурна композиція розроблена автором самостійно, а у її центр поміщено фігуру Богородиці-дитини зі свічкою. Марія зображена в центрі композиції юною дівчинкою з непокритою головою, із довгим світлим волоссям. Спрямувавши свій погляд угору, заходячи у храм, вона тримає в руках свічку. На верхній сходинці з розпростертими руками, привітно зустрічає її рабин.

Трепетність епізоду передано через позу Богородиці та її виразну емоційність. Митцем вдало доповнено дитячу несміливість впевненою

постаттю равина позаду неї. І у цьому іконостасі митець враховував смаки замовників, тому реалістичність фігур та ликів були найкращою нагодою передати правдиво його інтерпретацію євангельських оповідей. Такі варіанти представлення святих, власне, і найбільше подобалися галицьким священикам, а сакральний живопис митця мав у них особливу популярність. На цій іконі також присутній підпис А. Монастирського, автограф розміщений по діагоналі в правому нижньому кутку, вздовж краю світлої плитки підлоги (Лл. 2.3.37).

Одноярусний іконостас з іконами роботи А. Монастирського є в церкві св. Димитрія в с. Літятин, Саранчуківської сільської громади, Тернопільського району. Церква збудована 1906 р., але ікони до іконостасу датуються 1936 р., про що свідчить підпис автора й дата на іконі Христа Вседержителя у лівому нижньому куточку роботи. Намісний ряд складають центральні ікони Богородиці з маленьким Ісусом на руках та Христа Вседержителя. Ікона Святого Дмитра з хрестом у лівій руці та списом у правій – розміщена праворуч від Спасителя. Образ св. Миколая – ліворуч від Діви Марії. На дерев'яних Царських вратах зображено чотирьох євангелістів; на дияконських дверях – св. Романа та св. Стефана – зображено у повний ріст. Ікони Богородиці Одигітрії, Христа Вседержителя, св. Миколая та св. Дмитра зображені до колін. Ікони у доволі у задовільному стані збережені, хоч окремі мають деякі пізніші зовнішні втручання у живопис. Навіть із незначими втручаннями ми бачимо руку майстра, яка лаконічно та вправно вибудовує композицію сюжетів, пропорційно вписує їх у ніші іконостасу для адекватного сприйняття глядачами. Вправна реалістична подача, особлива емоційна наповненість кожного образу святих – ось основний посил митця до віруючих.

Особливу увагу заслуговує образ святого Дмитрія, адже він патрон храму. Зрештою, ця ікона має найменше не авторських пізніших втручань і на ній чи не найкраще можна простежити авторський почерк майстра. Постать відважного юнака зі списом і хрестом викликає одразу відчуття відваги, лицарської доблесті, адже житійна історія цього святого сповнена

страстотерпіння. В Україні з княжих часів Дмитрій мав велике почитання, адже князі та їхнє військо були віддані в опіку святому. Тому втілення Манастирським цього доблесного воїна надихає на осмислення визнання святої віри, вчить любити, цінувати, та мати мужність її визнавати.

Світло-тіньове вирішення одягу святого, особливо його червоної накидки, свідчить про досконале володіння митцем академічними засобами моделювання форми. Не менш вдалим є тіло Дмитрія, при зображенні якого художник використовує білила, які надають шкірі надзвичайного «фірмового», порцелянового світіння. Особливо приковує погляд лик святого, адже зосереджений погляд глибоко посаджених очей мов би переслідує глядача.

Ще один збережений чотириярусний іконостас А. Манастирського знаходиться у церкві Преображення Господнього в селі Токи, Скориківської сільської громади, Тернопільського району (колись Підволочиського району) (Лл. 2.3.38). Храм збудовано 1897 р., освячено через п'ять років (архітектор В. Нагірний). Намісний ряд складають ікони Ісуса Христа та Богородиці. Зліва від Діви Марії – св. Миколай, справа від Спасителя – ікона Преображення Господнього. На Царських вратах – зображено чотири євангелісти. На дяконських вратах – із лівого боку розміщений архангел Михаїл, з правого – архангел Гавриїл. Другий ярус іконостасу складає празниковий ряд – 12 празників, відповідно по шість з кожного боку від Царських врат. Третій – апостольський ряд. Попарно розміщені 12 апостолів в аркових іконах і над ними відповідні підписи. У третьому ряду зображено 12 пророків – вони попарно розміщені у круглих медальйонах у двох піварках іконостасу по обидва боки від Царських врат. Над Царськими вратами на рівні третього ярусу знаходиться ікона «Спас Нерукотворний», над нею «Тайна вечеря. Вгорі – ікона «Деїсус», що розмірами охоплює верхню частину третього ярусу і закінчується на рівні четвертого. Спаситель зображений на троні, по обидва боки від Нього – Божа Мати та Іоанн Предтеча. Великі розміри ікони та іконографія Святого Образу композиційно складена так, щоб звернути увагу

вірних на необмежену владу Спасителя і Його роль Судді. Увінчує іконостас у круглому медальйоні ікона «Богородиця Знамення».

Ікона св. Миколая з намісного ряду заслуговує особливої уваги. Автор зобразив святого сивочолим чоловіком з суворим поглядом, округлою бородою та коротким волоссям, що виглядає з-під митри. На ньому єпископські шати – червоний фелон, оздоблений золотими квітами, блакитний підризник та білий омофор розшитий золотими хрестами, що спускається з коміра на ліве плече і довгим кінцем покриває ліву руку. Нею він притримує розгорнуте Євангеліє та скіпетр, а правою рукою – благословляє. На задньому плані ліворуч зображена скеля на вершині якої, імовірно монастир, праворуч – корабель у морських хвилях, що символізує покровительство моряків і мандрівників (Іл. 2.3.39).

Ікона Святого Миколая Чудотворця єдина в іконостасі зображена з суворим ликом святого. Ікони, виконані А. Манастирським, вирізняються молитовно лагідними обличчями, що є характерною ознакою для його творчості, фарби гармонійні, водночас, насичені кольором та світлом. Усі постаті в іконостасі виконані у повний зріст, окрім пророчого ряду та ікони «Богородиця Знамення». Автор у намісному ряду, зображуючи святих у повний зріст або більшого розміру, ставив ікону в один рівень з людиною за розміром, намагаючись таким чином постать Бога наблизити до вірян. Художник створював ікони доступними для розуміння українців, при цьому дотримуючись Візантійського іконографічного канону.

У ході польових досліджень введено в науковий обіг дані про ікони А. Манастирського у селі Мечищів, Саранчуківської сільської громади, Тернопільського району. Знаходяться вони в кіюті церкви св. Миколая, збудованої 1928 р.. При детальному огляді ікони «Христос з хлібом і вином», у лівому нижньому куточку помітили ініціали А. М. Що це може бути ікона роботи А. Манастирського, свідчать гармонійні кольори та м'яка пластичність форм (Іл. 2.3.39). У цій роботі художника дивними є пропорції: голова по

відношенню до рук не достатньо пропорційні, що може бути наслідком невеликого пізнішого втручання у оригінальний живопис митця.

«Розп'яття» з кіоту також належить пензлю А. Манастирського – колористика м'яка та гармонійна, врівноважена. Очевидно, що і наступні дві ікони з тієї дарохранильниці: «Моління про чашу», «Вознесіння Господнє» належать А. Манастирському (Іл. 2.3.41). Мусимо зазначити, що ці зображення зазнали певного втручання пізнішого, але стилістика майстра збереглася. Глибокі об'ємні тіні на ликах, виразні очі та загальний характер вирішення фігур, підписи говорять про належність цих зображень пензлю митця.

Особливо хочемо виділити зображення одиночного Розп'яття, яке відповідно до євхаристійної приналежності кивоту, присутнє у цьому сакральному предметі обстави храму. Такі одиночні Розп'яття (без пристоячих) на темному фоні є зразком містичного представлення викупної жертви Христа у європейському мистецтві. Загалом Розп'яття є ключовою іконографічною темою у християнській іконографії, адже лише через розп'ятого Христа можливий перехід у Царство Боже. Митець вдало використав цю західноєвропейську символіку темного простору довкола хреста та силуету Христа, де фігура Ісуса ніби уявно зависає між землею та небом. Тому контраст світлого, безкровного тіла Хрсита з темно-синім небом митець виконує досконало. Таке кольорове зіставлення допомагає особливо виділити анатомічно досконале об'ємне вирішення тіла, зважаючи на невеликий формат ікони.

Аналіз збережених робіт А. Манастирського дозволяє виділити певні спільні риси й підходи до зображення ікон. Намісний ряд в іконостасах митця є домінантним, лики святих, зазвичай, молитовно лагідними. Часто художник «наближує» святих до вірян, малюючи й розміщуючи ікону в один рівень з людиною за розміром.

Відомим майстром сакрального мистецтва початку ХХ ст. на Тернопільщині був Д. Горняткевич, який, імовірно, міг виконати намісні ікони



Богородиці та Ісуса Христа для іконостасу церкви Вознесіння Господнього у с. Настасів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського р-ну. За свідченнями дослідниці В. Стецько та настоятеля храму о. Романа Габрилея саме у цей час (1932–1933) художник займався розписами та вітражами церкви [202]. Ці дві ікони з намісного ряду, які дещо відрізняються від решти, за припущенням о. Романа, також міг виконати і Модест Сосенко (1875–1920). Храм був освячений митрополитом А. Шептицьким у червні 1903 р., і на запрошення митрополита художник міг створити ікони для іконостасу. Із невідомих причин роботу не вдалося завершити. Працювати над пам'яткою продовжили інші художники. Однак, ця гіпотеза потребує подальшого дослідження, що дозволило б обґрунтувати чи спростувати таку думку. У 2017р. проводилась хімічна обробка деревини іконостасу від жука короїда «хмельницькими реставраторами», які припустили, що ікони Ісуса Христа та Богородиці могли б бути ранніми роботами М. Сосенка. Ікони Богородиці та Ісуса Христа виконані в олійній техніці, написані на клеєній дошці без ґрунту. Характер силуетів фігур, орнаментальних мотивів позаду них вказує на знання художника стилістики сецесії.

Конструкція основи для цих ікон складається з двох дошок, наклеєних одна на одну (дошка з волокнами вздовж на дошку з волокнами впоперек) і шпуг. Знаючи, про деформацію дошки в процесі експлуатації (наскільки їх може покрутити), автор продумано підійшов до створення основи для них. На інших іконах в іконостасі присутня деформація дошок, на цих двох вона відсутня (Іл. 2.3.42), (Іл. 2.3.43).

У 2021 р. проводились реставраційні роботи ікон празникового та апостольського рядів, їх виконала львівська реставраторка Роксолана Мокрій. На нашу думку художниця вибрала яскравішу гаму кольорів, чим змінила колорит реставрованих ікон (Іл. 2.3.44).

Загалом настасівський іконостас п'ятирядний: перший ярус включає ікони Старозавітних сцен, другий – містить чотири намісні ікони – Ісус Христос з Євангелієм в руках, Богородиця з малим Ісусом, святий Іван

Хреститель та святий Миколай. Архангели Гавриїл та Михаїл зображені на бічних дверях, центральні Царські врата прикрашені різьбленням. В основі рослинного орнаменту грона винограду, стилізоване листя, закручені пагони. Ікони Святкового чину з 12 найголовнішими святами розміщені у третьому ряду, а ікона Тайної вечері – над Царськими вратами. Апостольський – четвертий ряд містить ікону Христос Пантократор, а п'ятий ряд – Пророцький чин. Уся композиція увінчана скульптурним розп'яттям Ісуса Христа (Лл. 2.3.45), [63, с. 4-11].

Для створення мистецьких сакральних творів на Кременеччину запрошувались російські майстри. Так, чотириярусний іконостас Троїцького собору Почаївської лаври виконувався жонописною майстернею братів Чирікових, ікони до якого були оздоблені металевим карбуванням московського майстра Терещенка [137, с. 73]. Ікони скопійовано з пам'яток XVI ст., робота, як вважають фахівці, складна й багата. Іконостас виконаний за проектом архітектора А. Щусєва (Лл. 2.3.46).

Прикро, що в період правління атеїстичної радянської влади на досліджуваній території більшість храмів перетворювали на господарські приміщення, або знищували. Цінні твори сакрального мистецтва початку XX ст., у тому числі й іконостаси, втрачені. Однак, із аналізу збережених пам'яток, можна зробити висновок, що привіттарні відгороди, поширені на галицькій частині Тернопільської області, переважно у невеликих греко-католицьких храмах – одно та двоярусні. У більших за розмірами церквах влаштувалися чотириярусні іконостаси.

Із проголошенням незалежності держави Україна у 1991 р., почався процес відродження релігійного життя, реставрації старих та будівництва нових церков. Митці активно долучилися до відродження сакрального мистецтва та продовжили пошук національного стилю в оздобленні храмів.

У ході дослідження нами проаналізовано історичні передумови, які сприяли формуванню особливостей сакрального мистецтва Тернопільщини на початок XX століття. Землі сучасної Тернопільської області входили до складу

відразу двох держав – Австро-Угорщини та царської Росії. На Галицьких землях, де держава не втручалася у справи сакрального будівництва, із зростанням економіки суттєво розвивалося мистецтво. Піднесення національної свідомості розпочало процес пошуку власної ідентичності, привело до сплеску церковного будівництва з національними мотивами; загострилась потреба для створення таких мистецьких форм, у яких би виразно проглядались самобутні риси української святині. Тому поряд з реалістичною стилістикою, яка домінує у першій половині ХХ ст., на мистецтво регіону вплинула австрійська сецесія.

Чільна роль в розвитку сакрального мистецтва Тернопільщини початку ХХ століття належить А. Шептицькому, який запустив «перезавантаження» візуального сакрального простору храмів у Галичині. Завдяки йому багато молодих талановитих митців змогли отримати професійну європейську освіту. Здобуті знання і вміння вони зуміли поєднати з народними традиціями, намагалися створити власну національну мову в сакральному мистецтві. На такі зразки опиралися малярі згодом, оздоблюючи храми наприкінці ХХ ст.

Отже, аналіз творчості українських художників першої половини ХХ ст., показав, що сакральний простір в храмах Тернопільщини, які належали до Галичини характеризується не тільки тяжінням до реалістичного напрямку в сакральному мистецтві, а й індивідуальним самовираженням, манерою письма (уведення української орнаментики та колориту, особливості трактування біблійних сюжетів, тощо). На Волинській частині Тернопілля, окупованій Російською імперією, великоросійським самодержавством все українське було під заборонаю, а сакральне мистецтво стало відповідати мистецьким уподобанням та ідейно-художнім критеріям царського уряду і Священного Синоду. Об'ємно-планувальне рішення та оздоблення храмів набуло виразних національних російських рис. Оздоблення храмів проводилось, зазвичай, запрошеними російськими художниками, артілями копіювальників, а відхід від прийнятного «канону» не схвалювався.

Результати проведеного дослідження дають підстави стверджувати, що в оздобленні храмів Тернопільщини початку ХХ ст. приймали участь майстри двох шкіл живопису: західноукраїнської (європейської) й російської. Настінні розписи цих напрямів відрізнялися як колоритом, так і образно-стилістичним трактуванням євангельських сюжетів та зображення святих. Аналіз монументальних стінописів початку ХХ ст. (храмів у селах Настасів, Озерна, Теремовля та ін.) вказує на домінування елементів національної української традиції, а Д. Горняткевич, А. Наконечний, М. Зорій, А. Лепкий, С. Борачок ставили собі за мету поєднання індивідуального стилю з традиційною структурою та змістовим наповненням поліхромії, пробудження національної самоідентифікації серед населення та підвищення рівня його культури.

Аналіз збережених вітражних вікон греко-католицьких, вірменських й католицьких храмів Тернопільщини початку ХХ ст., показав, що їх збереглося не так багато. У переважній більшості це кольорові вікна з орнаментальною композицією. Зустрічаються й сюжетні вітражі цього періоду, що характеризуються дотриманням тардиційної іконографії елементами різних мистецьких течій, зокрема, модерну, конструктивізму та експресіонізму (Я. П'ясецький «Розп'яття», Ю. Похвальський «Ісус благословляє дітей», Д. Горняткевич «Христос-Пантократор» та ін.). На Волинській частині Тернопільщини, в оздобленні храмів ми зустрічаємо мозаїчні композиції.

У ході Першої та Другої світових воєн територія сучасної Тернопільщини була полем кривавих битв і руйнувань, унаслідок чого пошкоджено та розграбовано чимало культових будівель і монастирів. Післявоєнна відбудова, що не передбачала відродження сакральних пам'яток, перетворила Тернопіль та інші міста у безликі, типові радянські населені пункти. Атеїстична радянська влада знищувала безліч святинь і пам'яток сакрального мистецтва.

Досліджуючи привітгарні відгороди у храмах початку ХХ ст., виявлено, що багато іконостасів цього періоду втрачено за правління атеїстичної радянської влади. Однак, із збережених пам'яток на галицькій частині Тернопільської області, у невеличких сільських церквах переважають одно та двоярусні іконостаси, у більших – чотириярусні. Під час експедиційних досліджень введено в науковий обіг окермі ікони А. Манастирського, які знаходяться в кіоті церкви св. Миколая у с. Мечищів, Саранчуківської сільської громади, Тернопільського р-ну.

### **3. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ХРАМІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Як і в багатьох містах України у 1990 роках на території Тернополя і області виникла потреба у відродженні духовних святинь, які були знищені у важкий тоталітарний період. Масово почали будуватись нові храми, реставруватись і відбудовуватися знакові для українців святині. Багато художників долучились до процесу відродження храмового мистецтва. Однак це спричинило й проблеми у галузі, коли створення церков відбувається під впливом естетичних уподобань прихожан, церковної десятки, священників. А мала б будуватися за прикладом ініціатив А. Шептицького, тобто у співпраці Церква – громада – архітектор – художник. Така взаємодія завжди призводить до вдалого мистецького ансамблю у вирішенні храму, а її відсутність часто стає причиною китчу, нівечення давнього монументального малярства, невдалих стилістичних та іконографічних рішень [79, с. 309]. Тому ми розглянемо ансамблі найвизначніших будівель Тернопільщини в контексті основних напрямів розвитку сакрального мистецтва України та особливостей творчого методу митців у храмовому живописі.

#### **3. 1. Художньо-стильові особливості сакрального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.**

Із кінця ХХ століття на території Тернопільської області почала збільшуватись кількість церковних парафій, отже виникала потреба у малярах, які б могли здійснювати оздоблювальні роботи в храмах. Здійснивши численні польові дослідження, можемо підсумувати, що у храмах, де були виконані більш чи менш фахові пам'ятки монументального сакрального мистецтва, художники копіювали традиційні зразки композицій у реалістичній манері, яка наслідувала манеру ХІХ ст. Стандартно-стереотипною є й розташування кольорових площин розписів де стіни здебільшого вохристі, верхи голубі, трафаретні орнаменти. Про таке оздоблення храмів І. Дундяк вказує:

«...позиція художника здебільшого пасивна, він виконує волю того чи іншого замовника, опускаючись до рівня ремісника-заробітчанина. Більшість таких митців сприймають церковне мистецтво поза контекстом сучасного мистецького процесу і не вважають його творчою працею» [79, с. 310].

Прикладом цього є розписи художника В. Стецька церкви Архистратига Михаїла у с. Більче-Золоте, Чортківського р-ну, Тернопільської обл., збудованої 1871 р. Перебуваючи на Тернопільщині у 1912 р. цей храм розписав Модест Сосенко. Під час бомбардувань 1944 р. церква зазнала руйнувань, в основному був зруйнований дах, а 1946 р. парафія і храм УГКЦ примусово перейшли до РПЦ. Культову будівлю за радянських часів використовували то як склад міндобрив, або тир, де цілились у настінні розписи, як клуб, де при ремонтних роботах остаточно збили залишки настінних розписів. Звісно, громада села 1989 р. повернула собі храм, але у ньому вже не було монументальних розписів, виконаних М. Сосенком. Для виконання новітніх розписів 1990 р. був запрошений художник з Бережанщини В. Стецько. Йому допомагали місцеві митці: Ременда та Маланчин Василь, який нині живе у Кам'янці-Подільську [18]. Зображення храму «Ісус на Оливній горі», «Христос над Єрусалимом», «П'єта», «Богородиці Одигітрії», повнофігурне зображення св. Миколая, який у лівій руці тримає закриту Біблію і митрополичий посох, правою рукою благословляє; ліворуч – Архангела Михаїла з вогненним мечем (Іл. 3.1.6.), розписів у вигляді декоративних фризів, поясів, карнизів, колон і капітелей з рослинним орнаментом тощо, власне є типовим прикладом копіювання існуючих зразків.

Власне на досліджуваній території були бригади, які склалися з професійних митців (І. Зілінко, М. Николайчук, Б. Ткачик, В. Стецько, В. Купецький та ін), так і аматорів (Я. Крук, П. Беспальок, С. Макогон та ін.). Якщо більш деталізувати особливості цього процесу у краї, то відзначимо, що на кінець 1980-х років, поки у Тернополі діяв художній комбінат, професійні митці мали добрі замовлення і розписи церков їх не цікавили, тим паче влада

перешкоджала такому роду діяльності. Тому цю нішу заповнили непрофесійні художники. Але, коли на початок 1990-х художньо-виробничі майстерні закрили і багато професіоналів залишились без роботи, живописці перейшли в аматорські бригади по розпису церков, або й організовували свої.

У цей період (1990) утворилось творче мистецьке об'єднання «Хоругва», яке в рік свого створення стало першим лауреатом обласної художньої премії М. Бойчука. Його члени: Дмитро Стецько, Борис Рудий, Ігор Зілінко, Михайло Николайчук, Ярослав Новак, Михайло Лисак, Богдан Ткачик та ін. прагнули вирватись з тенет соцреалізму, що обмежували їхню творчу діяльність, тому й зробили мистецький прорив у культурному житті Тернополя. На базі «Хоругви» створили професійну бригаду художників і першим їх великим творчим замовленням були розписи Собору Непорочного Зачаття Богородиці у Тернополі. Особливо активно почали відроджуватися храми УГКЦ, які зазнали найбільших руйнувань під час дій радянської влади.

Тут зробимо невелику ремарку щодо загального напрямку стилістичних тенденції сакрального живопису України, які існують сьогодні в таких умовно виділених естетичних напрямках: консервуючому, синтезуючому й трансформуючому [79, с.329]. До консервуючого ми відносимо реалістичні, неовізантійські, необарокові твори. Власне таких зразків є у хармах Тернопільщини цього періоду найбільше.

Як вдалий професійний приклад реалізму та неовізантизму вкажемо твори І. Зілінка та М. Николайчука. Вони на початку 1990-х рр. виконали розписи церкви Пресвятого Серця Христового в с. Великі Гаї, Великогаївської сільської громади, Тернопільського р-ну. Це була одна з перших праць, з якої почався пошук сучасного стилю української стилістики стінопису в сакральному мистецтві, після виходу Української Церкви з підпілля. Розписи церкви виконані в західноєвропейській традиції – класичний живопис, який сягає витоків творчості відомого майстра реалізму в українському іконописному мистецтві XVII століття Івана Рутковича [181, с.67]. Це перша і єдина церква у творчому доробку І. Зілінка, де він звернувся до реалістичних

тенденцій українського сакрального малярства XVII ст., де поєдналися традиції українського мистецтва і західноєвропейських прийомів із творчим сміливим пошуком нового в змісті й у формі, народної інтерпретації образу з професійною майстерністю [66, с.140-148].

Храм розписаний площинно, ритмічне чергування форм і ліній з графічними елементами протиставляється об'ємно зображеним образам звичайної картини з рисами сучасників та елементами побуту серед одягу, інтер'єру, пейзажу. Пастельні оливково-охристі тони з «червоними» та «синіми» акцентами утворюють неповторну урочисту гаму. Свята Ольга прикрашає пілястру-арку справа при вході до центральної нави, зліва – величний св. Володимир. Далі викладені фрески знаменних подій – Різдва, Хрещення та Восресіння Христового.

Купол прикрашають чотири біблійні сюжети в барокових медальйонах – Створення світу, Заповіді Божі, Вигнання з раю, Жертвоприношення Авраама. Центральне місце займає зображення хреста в рослинному орнаменті, який символізує Христа Вседержителя. Постаті євангелістів Матвія, Марка, Луки та Івана посідають чільне місце на переходах від прямокутної основи до купольного перекриття – у вітрилах храму.

Нижня частина барабана опирається на (оздоблені рослинним орнаментом у формі овально-ромбічної композиції) підпружні арки синього, коричневого й оливкового кольорів. Зовні вони оздоблені орнаментом з геометричним стеблом у вигляді хвилі з квіткою, що випромінює енергію Божої Сили, тобто Святого Духа. Гармонія барв досягається за рахунок не надто строкатих сюжетних та орнаментальних композицій, виконаних приглушеними барвами у півтонах.

У співпраці з М. Николайчуком на початку 1990-х, І. Зілінко розписуючи храми Тернопільщини, наслідував творчість українських майстрів – М. Бойчука, П. Холодного, М. Сосенка, М. Бідняка та Є. Новосельського [94, с.72], творячи таким чином синтез силістик. Пізніше, при пошуку свого стилю, намагався наблизитися до східної традиції з інтерпретацією



невізантійського напрямку. У храмі Святого Пророка Іллі в с. Петриків, Великоберезовицької територіальної громади, Тернопільського р-ну, орієнтуючись на спадщину візантійсько-українського іконопису, І. Зілінко модернізував та вдосконалив власний стиль розпису храмів, сформував авторську манеру письма в сучасній українській іконі з дотриманням візантійської іконографічної традиції (Іл. 3.1.), [66, с.140-148].

Упродовж 1991–1995 рр. група професійних художників виконала монументальні розписи церкви Воздвиження Чесного Хреста (найстаріший храм Тернополя). Вівтарну частину розписав Микола Пристай, центральну наву та притвір – Богдан і Ганна Ткачки, хори – І. Зілінко та М. Николайчук. Митцям потрібно було пристосовувати свій розпис до історично сформованого сакрального простору храму. Тому оптимально був вибраний консервуючий стилістичний напрямок для гармонізації стінописів з іконостасом.

У вівтарній частині храму у напівсклепінні апсиди М. Пристай зобразив Господа Саваофа в оточенні ангелів у хмарах. Розпис виконано у небесно-білих тонах. По низу арки, яка відділяє вівтарну частину храму від центральної нави зображено стилізований рослинний орнамент з гроном винограду у вигляді тризуба. Таке зображення герба можемо спостерігати і в оформленні верхньої частини відкосів невеликих вікон, що примикають до склепіння центральної нави. З урахуванням того, що церкву розписували у часи відродження Української держави, національні сюжети та атрибутика є лейтмотивом розпису у всіх частинах храму.

У центральній наві у нижній частині храму Б. Ткачик зобразив Хресну дорогу, по сім стацій з кожного боку. Колористика – темно-коричневі тони (Іл. 3.1.2.). Центральною композицією розпису плафону храму – зображення так званого іконографічного типу «Новозавітної Трійці», дуже поширеного у церквах початку ХХ століття. Тут змальовані сидячими у хмарах: Бог-Отець, який тримає у лівій руці кулю – символ Всесвіту, правою рукою благословляє; Бог-Син – тримає розгорнуту книгу у лівій руці, у правій – хрест. Над Ними –

Бог-Святий Дух у вигляді білого голуба, від якого випромінюється світло у вигляді променів (Іл. 3.1.3.). З південного боку від зображення Святої Трійці розміщений настінний розпис плафону – «Преображення Господнього», де Ісус Христос постав у білих ризах (хітоні й гіматії), по обидва боки від Нього стоять пророки Мойсей та Ілля також зодягнені у білий хітон та білий гіматій. Внизу композиції знаходяться лежачи у хмарах, учні Ісуса: Петро, Яків та Іван.

На плафоні з північного боку від Святої Трійці зображено «Воскресіння Ісуса Христа», де Спаситель зображений у білих пеленах з піднятими вгору руками. У лівій руці тримає білий прапор з хрестом – символом перемоги над смертю. Від Спасителя, наче виходить божественне світло у вигляді білих променів. Два ангели схилилися перед Ісусом, вони свідки Воскресіння Христового. Біля іконостасу на плафоні зображені чотири євангелісти. Над самим іконостасом бачимо двох ангелів, що тримають вінок над іконою Христос на троні.

На пілястрах, що відокремлюють притвір від центральної нави намальовано ліворуч – св. Ольгу у повний ріст, яка тримає у правій руці хрест, а у лівій – макет храму; праворуч – св. Володимир у повний ріст, який тримає у правій руці книгу у блакитній обкладинці на якій намальовано тризуб; у лівій – великий хрест – символ хрещення Русі.

На пілястрі, на якій зображений святий Володимир, з боку центральної нави, Богдан Ткачик представив повнофігурне зображення митрополита Київського та всієї України Василя Липківського, а на пілястрі, де зображена свята Ольга, з боку центральної нави, представлено повнофігурне зображення св. апостола Андрія Первозванного. Митрополит зображений сивочолим старцем, з довгою пишною сивою бородою та вусами. Зодягнений у архиєрейські облачення бордового кольору, такий колір облачення церковні служителі використовують на пам'ятний день Воздвиження Хреста Господнього. На голові у нього митра. В лівій руці тримає митрополичий посох, а у правій хрест. Апостол Андрій зображений з довгим сивим волоссям та бородою. Правою рукою він охотив великий хрест, що знаходиться за

спиною. На ньому: зелений хітон та червоний гіматій. Святий апостол Андрій вважається першим благовісником Євангелія на Українських землях.

У притворі храму, на південній стіні, Б. Ткачик зобразив сюжет Богоявлення та Хрещення Ісуса Христа. Центральне місце тут займає постать Ісуса у білому оперезанні, який стоїть у водах Йордану. Голова Христа схилена у покорі, молитовно складені руки. Постава Івана Хрестителя урочиста: він стоїть на березі річки, права рука його піднята над Христом, здійснюючи обряд хрещення; у лівій руці тримає посох з хрестом і білою стрічкою. Позаду Ісуса Христа бачимо трьох ангелів, які тримають одяг Спасителя. На задньому плані видніються обриси міста. Над Ісусом Христом та Іваном Предтечею зображений Святий Дух у вигляді білого голуба. Від голуба іде білий промінь у бік Ісуса, що ілюструє освячення Святим Духом.

На північній стіні у притворі церкви Воздвиження Чесного Хреста розміщена сюжетна композиція Хрещення Русі. Центральною фігурою в композиції є святий Володимир, на крок позаду нього – свята Ольга. Стоять вони на підвищенні над водою річки Почайна. У лівій руці святий Володимир тримає великий хрест, праву притиснув до грудей. У настінному розписі присутні дві фігури митрополитів: один розміщений праворуч від святого Володимира, інший – ліворуч на задньому плані. Позаду них зображені діти та мешканці міста Києва на тлі куполів соборів і церков. Ліворуч від святої Ольги у воді бачимо дітей. Троє з них, що зображені ближче до глядача, тримають у руках відповідно щит на якому зображений тризуб, свічку та хрест. Привертає увагу великий хрест, що розміщений ліворуч на задньому плані. На стіні праворуч вхідних дверей Б. Ткачик зобразив сцену Різдва Христового, ліворуч – сцену Благовіщення Пресвятої Богородиці.

Кольорова гама настінних розписів Б. Ткачика – це переважно темно-охристі, коричневі відтінки по нижній частині стін, що робить інтер'єр стриманим в темних тонах. Це спонукає вірян до духовної розмови з Богом, вказуючи про тимчасовість і тлінність перебування людей на землі. Верхня

частина стін та плафон виконані в біло-блакитній гамі, що дає відчуття небесної легкості – Божественного світла та нескінченності неба.

Настінні розписи на хорах належать пензлю І. Зілінка та М. Николайчука. По обидва боки при вході на хори у трипелюсткових медальйонах представлені преподобний Іов Почаївський та преподобний Антоній Києво-Печерський. Над двома вікнами у вітрилах представлено поясне зображення Нестора Літописця з книгою та пером у руках і преподобного Феодосія Києво-Печерського, який тримає макет Києво-Печерської лаври (Іл. 3.1.4.). По центру склепіння в чотирипелюстковому декоративному обрамленні, у круглому медальйоні зображено сюжет «Знамення». Богородиця молитовно підняла руки, на грудях у Неї благословляючий Спас-Емануїл. Два ангели з обох боків медальйону, підтримують його у небесах.

На хорах, у відкосах двох вікон, зображено українських державних діячів – гетьманів: Богдана Хмельницького з булавою в руках і шаблею на поясі, на протилежному відкосі намальований його родовий герб, варіант, який присутній у літопису Самійла Величка; Костянтина Острозького з книжкою в руках, на оправі якої зображений герб у вигляді з'єднаних стовпом двох півкіл кінцями донизу, шестипроменевої зірки й півмісяця, який розміщений ріжками догори, та на протилежному відкосі вікна його родовий герб. Настінні розписи хорів виконані в пастельних охристих тонах.

Ще один доволі вдалий приклад відновлення історичного сакрального інтер'єру стало оновлення кафедрального собору Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці м. Тернополя. Храм у стилі пізнього європейського бароко є пам'яткою архітектури XVIII ст. Складна історія святині (війни, радянська розруха, переобладнання у 1989 р.) фактично знищили інтер'єри. Реставраційні потуги і робота по оздобленню храму розпочалися лише з настанням Незалежності України. Група українських професійних художників, різблярів працювали над інтер'єрами храму.

В українському іконописі важливе місце відводиться заступництву Діви Марії, тому й не дивно, що наскрізною темою у фресках Тернопільської

Катедри відводиться Богородичним образам [82, с. 5-7]. Ще в притворі нас зустрічають дві ікони маленької Пресвятої Богородиці з матір'ю Анною, поруч – ікона із сюжетом, коли ангел сповіщає Пречистій Діві Марії, що вона буде матір'ю Спасителя, а автор – художник Іван Галашин [46, с.129]. На стелі хорів львівським художником Петром Шевцівим виконаний образ Святої Покрови. Богородиця покриває Україну омофором. Матір Божа зображена на повний зріст в оточенні ангелів, а шати виконані в блакитних і червоних кольорах.

Тернопільські художники І. Зілінко та М. Миколайчук зробили розпис бічних нав. Фрески виконані у вигляді стереозображення: заповнені верхні частини стін і стелі сюжетами Старого й Нового Завітів: зображення Адама і Єви в Райському саду, сцени вигнання із нього. У верхній частині зображено Діву Марію з малим Ісусом, які дають надію на спасінні через покаяння. Стіни й центральний плафон відділені блакитною смугою, який є символом і нагадує пояс Богородиці. На смузі написані молитви «Богородице Діво, радуйся» і «Достойно єсть» [121].

Центральною і найголовнішою іконою святилища є ікона Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці (Іл. 3.1.5.). Запрестольна ікона виконана в необароковому стилі, на ній Мадонна з малим Ісусом в оточенні ангелів. Боже Дитя однією рукою благословляє, іншою тримається за матір. Золоті німби – символи святості оточують голови Богородиці й Дитяти, навколо німбів – 12 зірок, із рук спливає проміння Божої Ласки. Місяць, завітчаний білими ліліями, який намальований біля ніг Божої Матері символізує чистоту. Автор розпису – художник Валерій Лебедь [46, с. 190].

У святилищі є ще одна велична ікона «Тайна вечеря», створена художниками М. Лисаком та Я. Новаком протягом трьох років. На ній Ісус ламає хліб, навколо 12 апостолів. Ікона є не зовсім традиційною, тут відсутня зрада, нема Іуди. Дванадцять учнів Христа беруть участь у трапезі. Митці використали оригінальний художній прийом, за яким апостольські обличчя змальовані з реальних персон – відомих тернопільських художників, представників духовенства, артистів, відданих парафіян. Коректність такого

рішення у ХХІ столітті духовні отці не заперечують, адже це є продовженням власне традиції українського бароко .

Під куполом святилища з лівої сторони відображена сцена із Ісусом Христом у юному віці, який навчає людей, навпроти – ікона Введення Пресвятої Богородиці до храму, в композиції знову зображені реальні тернопільські персонажі. У лівому куті розпису намальована мушля з перлиною, що символізує Богородицю, а також зображена дівчинка, що тримає в руці лілею. Автори цих розписів М. Лисак і Я. Новак.

Над балконами В. Лебедем виконано зображення святих Івана Златоустого і Василя Великого, які є «стовпами Церкви», а плафон його авторства прикрашає образ Ісуса Пантократора з відкритим Євангелієм та образи Святих Петра і Павла. У трикутних вітрилах склепіння зображені ангели з символами в руках. Орнаментику вітрил виконав М. Лисак і група художників з колективу Петра Шевціва. У бічних навах катедри розміщені копії всіх чудотворних ікон Матері Божої Тернопільської області: Тернопільської, Зарваницької, Теребовлянської та Почаївської. Отже, загальна стилістика розписів вписується у консервуючий напрям розвитку сакрального мистецтва.

Прикладом тенденції глорифікації національних героїв у сакральному просторі храму є наступна пам'ятка. У вересні 2016 р. на горі Лисоня біля містечка Бережани під час відзначення 100-річчя з часу боїв легіону Українських Січових Стрільців з російською армією урочисто відкрили меморіальний комплекс. До нього входить каплиця Покрови Пресвятої Богородиці, настінні розписи виконані за проектом тернопільського художника Б. Ткачика. Розписами каплиці займалася творча група у складі якої працювали: Олег та Віталій Шупляки з Бережан, Микола Шевчук з Теребовлі, Богдан Бринський з Івано-Франківська та Михайло Дирбавка з Тернополя [1]. Загальну стилістику розписів можна визначити як синтезуючу, що поєднує реалістичну та невізантійську манеру, що нагадує творчу манеру відомого митця С. Гординського.

У центральній композиції розпису-триптиху «Покров Пресвятої Богородиці», де Богородиця тримає омофор над героями, які символічно відображають історію України починаючи від княжих часів, козаччини й до Січових Стрільців, воїнів армії УПА та новітньої історії – це Небесна сотня, сучасна війна з російськими окупантами. Внизу сидить козак із лірою у руках, перед ним зображений хліб і писанка на білому рушничку й червоні ягоди калини. Вони символізують пролиту кров героїв за волю України. Ліворуч від лірника розміщений великий дерев'яний щит з Майдану, пробитий кулями й наче окроплений краплями крові, які стікають з кетягів калини, розміщених зверху на щиті. Праворуч – воїн тримає синьо-жовтий стяг на жердині з тризубом. На задньому плані видніється кам'яний монумент у вигляді тризуба з хрестом на горі Лисоня (Іл. 3.1.7.).

По бокам від центральної композиції в арках зображені патрони українського війська архангел Михаїл та святий Юрій. Святий Юрій-Змієборець вбиває змія, який зображений у вигляді Путіна в шапці. Вона нагадує кремлівську стіну, а червоний шпиль шапки – зламану кремлівську вежу з перевернутою п'ятикутною зіркою (Іл. 3.1.8.), [1]. Навпроти в арках зображені св. Ольга та св. Володимир, над ними євангелісти: Лука та Марко. Над вхідними дверима у круглому медальйоні вміщено священномученик Йосафат Кунцевич із Євангелієм та святий архидиякон Стефан. У куполі каплиці зображений хрест, що нагадує козацький. Розписи виконані в пастельних світлих тонах, де переважають охристі, блакитні, червоні відтінки. Така насиченість червоного та багатьох образів, що пов'язані з боротьбою українського народу, є цілком логічною з урахуванням місця спорудження пам'ятки.

Оригінальним за архітектурним вирішенням є споруда УГКЦ у Чорткові. Це собор Верховних Апостолів Петра і Павла обрисами нагадує Український герб – тризуб та збудований 2001 р. (архітектор Сергій Гора). Монументальний розпис вівтарної частини храму (2021) виконав художник Ігор Кістечок. На жаль, мусимо констатувати, що основний задум архітектора

було знівельовано не цілком обґрунтованою формою та силістикою іконостасу та додаванням у сакральний простір храму нерівноцінних за мистецькою вартістю гори рельєфів та скульптур. Якби не ці помилки, то цей собор можна було б сміливо віднести до трансформуючої стилістики, адже сучасна форма храму цілком співставні з відомим львівським храмом Різдва Пресвятої Богородиці на Сихові.

Загальний зміст масштабного розпису та характер розписів Кістечка у консі апсиди вказує на доволі сучасний приклад синтезу митцем неовізантійської та окремих елементів сецесійної стилістики з включенням стилізованого українського орнаменту. Митець зобразив Христа Пантократора у сяйві – мандорлі, декорованій українськими вишитими рушниками. Також українську вишивку бачимо на елементах одягу ангелів та Ісуса Христа (Іл. 3.1.9). Членування простору довкола Христа декоративними елементами-рушниками створює відчуття динаміки та лету й дозволяє глибше відчутти глядачу Божу всеприсутність.

Під зображенням Христа Пантократора у нижній частині апсиди є сцена «Причастя апостолів», де у центрі композиції Христос з хлібом і чашею з вином та апостоли в динамічному русі; фігури Петра й Павла подані з покритими руками, вказуючи на пошану до тіла й крові Христа. Над Ісусом розміщений балдахін у вигляді золотих серафимів, що утворюють дерево життя, з якого виростає хрест, по обидва боки якого – Богородиця та Іван Хреститель. Сцена завершується архітектурними нішами. У них бачимо Василя Великого й Івана Золотоустого. Використано у цих розписах й державну символіку – герб та зображення самого храму, які тримають ангели.

Фігури святих переважно трактовані площинно у невізантійській стилістиці, а крила ангелів мають сецесійний характер. У розписах використані приглушені відтінки охристого та синього. Така мінімалістична кольорова гама дала можливість митцю розставити композиційні акценти й змістити їх на центральну фігуру Христа-Пантократора.



Подібні основні тенденції (консервуючу, синтезуючу та трансформуючу) можемо прослідкувати у образно-стилістичному вирішенні вітражів та мозаїки в сучасному сакральному просторі, адже вони по-праву вважаються поєднуючою ланкою між архітектурою храмів та його внутрішнім інтер'єрним простором [170]. Вітражне мистецтво, яке застосовували для оздоблення церков на Тернопільщині почало активно розвиватися в кінці ХХ ст., з відновленням, реставрацією та будівництвом нових храмів.

Щоправда, були відомі поодинокі приклади оформлення вітражами сакральних будівель у 1960-х рр. минулого століття на території Почаївської лаври художником-вітражистом Петром Кукурудзою. Він залишив знакові твори в храмах Тернопілля. У його виконанні представлені вітражі в соборі Зарваницької Матері Божої (2000), мозаїчне панно святої Трійці в поєднанні з вітражем, яке розташоване на головному фасаді над входом у церкві святої Трійці в с. Драганівка Тернопільського р-ну (1995), вітражі та мозаїка в каплиці Пресвятої Богородиці в селі Озерна Тернопільського району та ін.

У головному соборі Зарваницької Матері Божої Марійського духовного центру в Зарваниці П. Кукурудза створив шість повнофігурних вітражів. Вони доволі органічно сприймаються в оздобленні собору, адже у побудові силуетів фігур використано площинну невізантійську стилістику, яка є провідною у решті монументальних зображень храму. Вітражі із зображенням св. Ольги та св. Володимира, Митрополита А. Шептицького та Й. Сліпого, а у святилищі – Іоана Золотоустого та Василя Великого мають статичні фігури об'єднані єдиним синім тлом. Автор додає символічні елементи: святі Ольга та Володимир зображені на фоні стилізованого храму на березі річки, Володимир тримає хрест – символ хрещення Руси та меч на грудях зображений тризуб; свята Ольга тримає книгу. Автор вміло передає орнамент на тканинах. Художник використав при зображенні елементів одягу рифлене скло білого, жовтого та рожевого відтінків (Іл. 3.1.10.). Колористика, образно-художнє вирішення сприймається гармонійно та органічно в поєднанні з настінними розписами та оздобленням храмового простору. Зауважимо, що у місці

примикання нижньої частини вітражу на якому зображений Й. Сліпий, конструкція деформувалася від перепаду температури і потребує реставрації.

Новаторським вважаємо технічне вирішення монументального панно «Свята Трійця» (2000 р.), яке розташоване у арковому віконному прорізі на головному фасаді церкви Святої Трійці в с. Драганівка, Підгороднянської територіальної громади, Тернопільського р-ну, де П. Кукурудза поєднав мозаїку з вітражем. Він представив традиційний сюжет «Новозавітної Трійці», де мозаїкою виконані Бог Отець, Бог Син й Святий Дух. Від символу Святого Духа у вигляді білого голуба відходять промені, які виконані у техніці свинцево-паєчного вітражу. Обриси хмар із мозаїчного панно плавно переходять у зображення хмар у вітражному елементі, утворюючи єдину композицію. Довкола зображення фігур – обрамлення у вигляді серафимів у двох верхніх кутах, а між ними по центру – мозаїчне зображення тризуба, а у нижніх кутах – ангелів (Іл. 3.1.11.).

Ще один приклад доволі вдалої мозаїки автора є у громаді с. Озерна, Тернопільського р-ну в каплиці Пресвятої Богородиці (2002.) П. Кукурудза разом з Дмитром Шайногою виконали «Хрещення Господнє» та «Свята Трійця». Сюжет Новозавітної трійці розміщений в арковій стіні центрального входу і є подібною до мозаїки на головному фасаді ц. Святої Трійці в с. Драганівка. Привертає увагу фігура Бога Сина облаченого у білий хітон та білий гіматій з переливами відтінків синього кольору, які наче віддзеркалюють небесну блакить фону композиції. Вдало графічно вирішені промені світла, які виходять із центру композиції, а Святий Дух зображений на фоні золотого диску. Загалом центральні фігури й ангели у пів арках вдало вписуються у загальні архітектурні об'єми споруди, а ритмічне членування світлих та темних площин фігур дозволяють робити висновок, що митцями за основу бралася осучаснена невізантійська стилістика з елементами сецесії. Загальне вирішення мозаїки «Хрещення Господнє» всередині біля джерела є подібним (Іл. 3.1.12.). Варто зазначити, що дисгармоніюють з архітектурним

вирішенням монументальні розписи каплиці у реалістичній стилістиці, що суттєво знижують загальне враження від споруди.

Відомий тернопільський художник Володимир Чорнобай 2013 р. виконав вітраж до круглого вікна у церкві Перенесення мощей святого Миколая (збудованої 1913 р. за проектом архітектора О. Лушпинського) у с. Серединки, Великоберезовецької територіальної громади, Тернопільського р-ну. Вітраж діаметром 1.8 м знаходиться над вхідними дверима. Очевидно, що вітраж початку ХХ століття був орнаментальний (зберігся фрагмент оригінального орнаменту, який розміщувався у центральній вертикальній смужці вітражного вікна). Композиція складається з невеличких квадратиків синього та жовтого кольорів у квадратному рапорті, який імітує українську вишивку. Автор вирішив залишити цей декоративний елемент, використавши його у своїй роботі. Нами опрацьовані численні ескізи митця для цієї сакральної пам'ятки. В остаточному варіанті орнаментальне обрамлення подібне до збережених зразків, автор намагався надати зображенню святого більш реалістичних рис. На тлі орнаментального хреста виконане традиційне поясне зображення св. Миколая (Іл. 3.1.13.). Аналіз залишків орнаментального обрамлення і порівняння його з круглим орнаментальним вітражем Д. Горняткевича з церкви Вознесіння Господнього у с. Настасів Тернопільського р-ну (зображення палаючого хреста із трилисним завершенням), дозволяє припустити, що і для церкви Перенесення мощей св. Миколая в с. Серединки Тернопільського р-ну Д. Горняткевич міг виконати цей вітраж.

Бережанський художник Зеновій Мігоцький 1989 р. виконав вітраж Матері Божої–Оранти над вхідними дверима у церкві Пресвятої Трійці (1768, перебудована 1893–1903) в Бережанах. Одразу зауважимо, що цей твір загалом дисонує з загальним екстер'єром та інтер'єром історичної сакральної споруди, яка у більшості елементів має риси бароко і рококо. Хоч сам блакитно-синій вітраж доволі добре композиційно сформований, а силует Оранти й елементи фону – куполи храмів, що символізують ідею молитовного заступництва Богородиці усього українського народу (Іл. 3.1.14.) стилістично нагадують

серію вітражів для храму Святих Володимира і Ольги у Вінніпезі (Канада) відомого українського митця Лео Мола (Леоніда Моложанина).

Подібну ситуацію спостерігаємо і у костелі Матері Божої Сніжної (1858 р.) в с. Драганівка Тернопільського р-ну. Тернопільський художник Ігор Козій виконав серію вітражів (2000) у вікнах нави храму (вітраж із зображенням хреста обвитого терновою гілкою – символ мук Ісуса Христа та вітраж з фігурою; царя Соломона (Salomon); Богородиці; царя Давида (David); пророка Іллі (Eliasz), Христа Вседержителя; пророка Аарона (Aaron)) (Лл. 3.1.15.). Художник виконав роботу графічно, спайка працює як лінія. Вітражі мають яскраві кольори, фігури вибудовані геометричними силуетами, форми зображень не замкнені, що позбавляє їх цілісності сприйняття. Це та присутність чистих кольорів (червоний, яскравий синій із вкрапленнями блакитного, жовтий) суттєво посилюють дисгармонійний контраст між вітражем та внутрішнім історичним сакральним простором храму.

Чимало вітражів для сакральних будівель краю створив Тернопільський художник Петро Лаврушко. Можемо насамперед зазначити, що більшість його робіт вирізняються достатньо добрим вмінням автора вписувати сакральні сюжети у існуючу стилістику храму, міняти виражальні засоби в залежності від поставленої задачі. Зокрема, вітражі для церкви Воздвиження Чесного Хреста (1989), храму Різдва Христового (2000) в м. Тернополі, церкви святого рівноапостольного князя Володимира в с. Забойки (1999) Тернопільського р-ну, в церкві святої Параскеви Сербської (1999) в с. Кошляки Тернопільського р-ну, церкви Архистратига Михаїла (2010) у с. Малий Ходачків Тернопільського р-ну та ін. У костелі Матері Божої Святого Розарія та святого Станіслава у м. Чортків 2005 р. художником були відновлені три вітражі у правому бічному нефі аналогічно існуючим, які збереглися ліворуч. В Архикатедральному Соборі Непорочного зачаття Богородиці (1995) та церкві святого архистратига Михаїла (2000) знаходяться вітражі у вхідних дверях роботи П. Лаврушка.

Перші вітражі на сакральну тему П. Лаврушко створив для найдавнішої у Тернополі ц. Воздвиження Чесного Хреста. Це стилізовані композиції із зображенням хреста у вікнах нави та лику Ісуса Христа у круглому вікні над вхідними дверима [13]. Для пам'ятки архітектури національного значення – церкви Різдва Христового у м. Тернополі він виконав ряд вітражів, які розміщувались на північній стіні. На жаль, у вересні 2022 р., усі вітражі були демонтовані, на їх місце встановили металопластикові вікна. З інтерв'ю з автором, аналізу збережених світлин та ескізів, можемо констатувати, що це були повнофігурні зображення св. Володимира, св. Ольги, св. Андрія Первозванного та зображення серафимів у двох вікнах. Постаті святих були виконані декоративно, статично, цільно. Спайки смужок формували елементи одягу блакитного, червоного та жовтого кольорів, вдало окреслювали фігури святих. Геометричні орнаментальні вставки в оздобленні одягу збагачували колорит вітражів.

У вівтарній частині церкви святого Володимира (1992) в с. Забойки, Підгороднянської сільської громади, Тернопільського р-ну знаходяться вітражі Богородиці та Івана Предтечі. П. Лаврушко виконав їх декоративно, вправно стилізовано. Круглий вітраж у віконному прорізі над входом із погрудним зображенням св. Володимира обрамлений геометричним рапортним орнаментом (рівнораменний хрест жовтого кольору, вписаний у синє коло), а у центрі якого розміщений герб України.

Зовсім інший за стилем виконання вітраж запристольної ікони Архангела Михаїла знаходиться у церкві Архистратига Михаїла у с. Малий Ходачків, Великобірківської територіальної громади, Тернопільського р-ну. Архистратиг у повний ріст у лицарських обладунках з піднятим мечем у правій руці та щитом у лівій сповнений динаміки, стоїть на вершині кам'яної гори, а вітер розвіває його волосся. Привертає увагу декоративне вирішення великих крил сірого кольору з переливами від білого до сіро-блакитного тонів, що нагадують вирішення сецесійних крил українськими митцями. Над входом круглий вітраж з білим голубом з Божественним сяйвом (Іл. 3.1.16.).

Можемо відзначити вдале пристосування вітражів для вхідних дверей Архикатедрального Собору Непорочного зачаття Богородиці та церкви Святого архистратига Михаїла у Тернополі у історично сформований сакральний простір храмів. У кафедральному соборі у трьох вхідних дверях автор виконує декоративну композицію із стилізованих квітів лілії та троянди, які мають риси синтезуючої стилістики сучасного сакрального мистецтва України. Над бічними дверями містяться композиційно й силуетно вмотивовано вміщені у простір постаті колінопреклонних Архангела Михаїла та Архангела Гавриїла, які повернуті до центрального образу Діви Марії (Іл. 3.1.17.). Вітражі виконані технікою Тіффані.

Також у церкві Святого архистратига Михаїла над вхідними дверима розміщені два вітражі із погрудним зображенням митрополита А. Шептицького та митрополита Й. Сліпого. Їх виконала професійна художниця Ольга Чорна. Крупні форми фігур виглядають монументально на локальному прозорому фоні. По периметру вітражі обрамлені символічною аркою синього та жовтого кольорів, по низу обрамлення декороване трьома трилисниками золотисто-жовтого кольору, по верху – рапорт із завитків, які мають форму півхвиль. Для більшої реалістичності подачі обличчя митрополитів виконані технікою розпису по склі (Іл. 3.1.18.).

У новозбудованому храмі Матері Божої Неустанної Помочі у Тернополі є оригінальні вітражі львівського художника Анатолія Балуха. У храмі відсутні настінні розписи, сюжетні вітражі виконують роль єдиного оздоблення храмового простору і складаються із зображення 10 сюжетів празників літургійного року. Центральною вітражною іконою у вівтарній частині сакральної будівлі є повнофігурне зображення Матері Божої Неустанної Помочі. В апсиді зображення Архангела Гавриїла та Архангела Михаїла та композиції Благовіщення, а над Гавриїлом – Різдво Христове (Іл. 3.1.19.) та розміщені євангельські сюжети: Зіслання Святого Духа, Воскресіння Христа, Вхід Господній у Єрусалим, Преображення Господнє та Стрітєння Господнє, Успіння Пресвятої Богородиці, Вознесіння Господнє,

Розп'яття з пристоячими, Воскресіння Лазаря, Хрещення Господнє. Усі кольорові композиції виконані з використанням розпису елементів вітражу (фігури та пейзаж), а тло – вітражне скло. Загалом композиційне вирішення всіх зображень грамотне, відповідає загальноприйнятій іконографії. Не можемо погодитися з обраною реалістичною стилістикою подачі сюжетів, адже храм має прекрасний іконостас, який виконаний у сучасному варіанті невізантійської стилістики.

На Волинській частині Тернопільської області, де донедавна УПЦ МП мав значний вплив на сакральне мистецтво, вітражне мистецтво зустрічається не так часто. Тут широко представлено оздоблення храмів мозаїкою. На території Почаївської Лаври 2013 р. за проектом харківського архітектора В. Є. Новгородова збудували собор Преображення Господнього. Розміри будівлі в плані 66 x 52 метри, висота 70 метрів. Храм має три престоли, стіни храму оздоблені мозаїкою, готові полотна якої привезені з Італії. Загалом вони вражають золотим сяйвом, пишністю, помпезністю та продовжують російську імперську традицію кінця XIX – початку XX ст. заповнювати простір інтер'єру важливих храмів декоративними орнаментами з напівдорогоцінного каменю, мозаїкою (храм Спаса на крові та Ісакіївський собор у Санк-Петербурзі тощо).

У куполі собору розміщено традиційне зображення «Христа Пантократора», а на золотому німбі окрім традиційних грецьких літер, які передають слова Бога «Я єсьм Суций», сказані Ним Мойсею, знаходяться стилізовані квіти червоної троянди, яка у християнській іконографії символізує кров Ісуса Христа. Знизу по периметру купола Його оточують Ангели, а у барабані Архангели, під барабаном сюжети «Преображення Господнє», «Вознесіння Господнє», «Зішестя Святого Духа», «Воскресіння Господнє – Зішестя до аду» (Іл. 3.1.20.). Можемо говорити про перенасичення сакрального простору орнаментами, фігуративними композиціями, кількістю золота на площині стін. Це особливо можна простежити у склепіннях між вітрилами, де розміщені вікна, знаходяться два зображення «Спас Нерукотворний»: на одній – лик Спасителя зображений на убрусі, на іншій –

лик Ісуса Христа – на глиняній дошці, розміщені одна навпроти одної по діагоналі. Крім того, відсутнє стилістичне узгодження більшості зображень храму, адже тут присутній і реалізм у різних варіаціях професійного рівня виконання сюжетів, і неовізантизм, і невисокого рівня виконання необароко. Це ми можемо прослідкувати й на зображеннях Богородиці: «Замилування», «Троєручиця», «Одигітрія», «Почаївська ікона Божої Матері» та інші.

У Зарваницькому комплексі Марійського духовного центру яскраво відрізняється мозаїчне оздоблення церкви Святої Хатини Марії Діви з Назарету, збудована і освячена 2017 року за проектом архітектора М. Нетриб'яка. Храм хрестоподібний в плані, в середині з каменю-пісковіку в натуральну величину викладена копія хатини Матері Божої. Архітектор визначив три основні частини – зони для монументального оздоблення: купол та склепіння, вітрила і верхня частина стін, та зона нижніх частин стін. Автором мозаїчних панно є Теодозій Будуйкевич, який належить до мистецької школи отця Івана Марка Рупніка в Римі [62, с.78-87].

Автор мозаїчних полотен керувався усталеними принципами побудови зображення, розробленими авторською методикою майстерні о. Івана Марка Рупніка. В основі її лежить невізантійська стилістика та особливе вміння ритмічно поєднувати різні типи та величини каменю й мозаїчної смальти. У центрі купола традиційно присутній Христос Пантократор, вітрила заповнені зображенням євангелістів, а стіни оздоблені мозаїчними панно, присвяченим життю Пречистої Діви Марії, зважаючи на назву храму («Різдво Пресвятої Богородиці», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Різдво Христове», «Весілля в Кані Галілейській», «Успіння Пресвятої Богородиці», «Оранта», «Покрови Пресвятої Богородиці»). Більшість цих сюжетів мають статичну й врівноважену композицію, й об'єднані ритмічними смужками золотистого-охристого фону (Іл. 3.1.21.). Особливо цей прийом виділення тла світло-темними смугами прочитується у мозаїці «Різдва Христового», де фоном для Святого сімейства є темно-сіре тло, а золоте сяйво Вифлеємської зірки вказує на Месію. Колір тла підсилює золотистий фон неба, розділяючи панно на дві



частини, та сконцентровує увагу до центру із зображенням Ісуса. Тут також розміщена фарфорова копія ікони Зарваницької Божої Матері авторства тернопільського художника-кераміста Євгена Овчарика. Цей матеріал є нетрадиційним для ікон, митець вирізняється створенням нестандартних порцелянових форм. Для твору художник використав технологію вкраплення кольорових пігментів у фарфорову масу (Іл. 3.1.22.), [62, с.78-87].

Багато храмів регіону містять мозаїки та розписи, виконані на фасадних частинах сакральних будівель. Їх знаходимо, як на давніх храмах, так і на сучасних. Серед них: церква Преподобного Іова Почаївського в с. Горинка, Кременецької територіальної громади, церква Св. Михаїла у с. Більче-Золоте, церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Ладичин, Микулинецької селищної громади тощо. Серед сучасних храмів, які оздоблені мозаїчними композиціями виділяються Собор у Зарваниці, церква Косьми і Деяна в Забойках тощо. Ці відомості не є вичерпними та потребують додаткового детального дослідження.

Отже, можемо констатувати, що вітражне мистецтво на території Тернопільщини розвинулося на початку ХХІ ст. Вітражисти використовували як традиційні, так і сучасні техніки виготовлення своїх творів. В храмах краю переважають фігуративні вітражі, які доповнюють і збагачують сакральний простір. П. Кукурудза вдається до експериментів та поєднує в одній композиції вітраж з мозаїкою (арковий віконний проріз на головному фасаді ц. Святої Трійці в с. Драганівка, панно «Свята Трійця» (2000)). Чимало храмів Тернопільщини оздоблені мозаїкою (оздоблення стін церкви Святої хатини Марії Діви з Назарету у Зарваниці авторства Т. Будуйкевича). Відголоски російсько-імперського стилю зустрічаємо у мозаїках собору Преображення Господнього в Почаївській лаврі.

### **3.2. Традиція та модернізм сучасних іконостасів.**

Потреба реставрації та будівництва нових храмів поставила проблему пошуку нового представлення оформлення сакральних просторів

іконостасами. Вони нерозривно мали би бути пов'язані із створенням храмових ансамблів з використанням синтезуючих та трансформаційних напрямів. Однак зразків нових церков з цілісною, гармонійно продуманою візуальною системою монументального живопису-іконостасу-архітектурного задуму в Україні маємо небагато. Здебільшого ці складові виконуються без попереднього узгодження всіх майстрів, тому еклектичність у включенні іконостасних ансамблів в сакральний інтер'єр є нашою повсякденністю. Така тенденція, загалом, панувала і у другій половині ХХ ст. в сакральному мистецтві української діаспори.

Якщо говорити про ансамблі іконостасів Тернопільщини ХХ–ХІ ст., то можемо говорити, що вагомий вплив на архітектурно-конструктивну стилістику та декоративне обрамлення сучасних іконостасів мала творчість митців, які в першій половині ХХ століття емігрували за кордон. Серед них: Я. Гніздовський, С. Гординський, С. Борачок, М. Осінчук, П. Холодний (молодший) та ін. Більшість з них брали за основу візантійський іконопис, ренесансну та барокову стилістику, яку поєднували з національними традиціями. Як зазначила І. Дундяк: «Творчість художників діаспори мала здебільшого риси національної мистецької традиції в різних її варіантах і в окремих випадках поєднувалася з авангардним мистецтвом, тому церковне мистецтво у діаспорі розвивається у трьох, все ж доволі умовних, естетичних напрямках: консервуючому, синтезуючому та трансформуючому.» [79 с. 298].

Вдалим прикладом відновлення історичного вигляду високого іконостасу в старому храмі є пам'ятка в найстарішому тернопільському храмі Воздвиження Чесного Хреста, що знаходиться біля міського ставу, її ще називають Надставною церквою. Вона оборонного типу, збудована 1570 р. Храм декілька разів перебудовувався, але найбільшої руйнації зазнав під час Другої світової війни. У 1956 р. проводились реставраційні роботи, але цінний іконостас і настінні розписи були втрачені [148]. Після повалення в Україні радянської влади 1989 р. в церкві відбулася перша відправа, а її оздоблювали ще впродовж 1991–1995 рр.

З втраченого іконостасу Надставної церкви, збереглися лише дві половинки з намісного ряду – ліва та права. За давніми світлинами 1991 року митець П. Балущак відновив і відреставрував іконостас, позолоту виконав В. Лотоцький, ікони написав Б. Ткачик. Загалом стилістичні декоративні елементи іконостасу доволі еклектичні, прив'язані більше до барокової стилістики, хоч зустрічаються й класицистичні. Привіттарна відгорода чотириярусна: намісний ряд складають ікони Богородиці та Ісуса Христа; ліворуч від Матері Божої розміщена ікона Хрещення Господнє; праворуч від Вседержителя – ікона Воздвиження Чесного Хреста. Другий ярус складають ікони празникового ряду, їх є вісім – по чотири з кожного боку від ікони «Темної вечері», яка розміщена над Царськими вратами. Над нею, по верхніх кутах з кожного боку, розміщені ангелята, які тримають в одній руці гірлянду з квітів у центрі якої розміщений хрест, а іншою рукою вказують на ікону Тайної вечері. Третій ряд – апостольський – 12 апостолів, зображених по три в кожній іконі. Між ними по центру, над іконою Тайної вечері, бачимо ікону Христа Вседержителя на троні. Четвертий ряд – пророчий, по центу над іконою Христа Вседержителя розміщений хрест, від якого розходяться дві гілки з гронами винограду (Іл. 3.2.1.). Однак можемо говорити про певну невмотивовану різномасштабність для адекватного сприймання іконостасних зображень (зображення пророків губляться та стають непомітними, ікони з пророчого ряду переважають у розмірах над образами Богородиці й Ісуса Христа тощо). Бачимо тут також цікаве розміщення дяконських дверей під намісними іконами із зображеннями арх. Гавриїла й арх. Михаїла.

Якщо розглядати професійно виконані ікони відомих митців Тернопільщини для іконостасів, то займає особливе місце серед художників тернополянин І. Зілінко. Однією з його перших робіт є ікони до високого іконостасу храму Пресвятого Серця Христового в с. Великі Гаї (1989). Чотири ряди іконостасу (намісний, празниковий, апостольський й пророчий) містять наступні зображення: намісний ряд має Богородицю Одигітрію з похвалою, святого Миколая, аміж ними розміщені Царські врата; празниковий ряд у

вигляді круглих медальйонів представляє сюжети: Різдво, Введення в Храм і Благовіщення Пресвятої Богородиці, над Царськими вратами – Різдво Господнє, Богоявлення, Стрітєння Господнє, В'їзд до Єрусалиму, Зішестя в Ад, Вознесіння Господнє; праворуч – Зіслання Святого Духа, Преображення Господнє, Успіння Пресвятої Богородиці. Центром празникового ряду є ікона Тайної Вечері; апостольський ряд містить зображення 12 апостолів. Композиція ікон у стіні іконостасу центральносиметрична, верхній ряд апостолів повторює формою склепіння та логічно завершує іконостас. Стилїстика іконопису реалїстична, що відповідає загальному вирішенню стїнопису церкви.

Іконостас (2007) для Собору Архїстратїга Михаїла в Тернополї невисокий, композиційно вивірений, однак декоративне обрамлення його дещо дисонує з сучасними архїтектурними формами храму та неовїзантїйською стилїстикою монументальних зображень сакрального простору. В основї іконостасу Зїлінко використав традиційнї сюжети, але особливу увагу придїлив святим Української церкви. У намісному рядї поряд із Богородицею і Христом, храмовою іконою архїстратїга Михаїла та св. Миколая, художник розмістив святих Володимира та Ольгу, дїяконські дверї містять зображення Кирила та Мефодїя. На іконї Богородиці Печерської, яка знаходиться над лївими дїяконськими воротами, зображено ще й святих засновників українського монашества – Антонїя та Теодозїя, так автор наголосив на київській традиції української Церкви. Над правими дїяконськими дверима художник розмістив ікону Христа зі святим Йосафатом Кунцевичем і блаженним Василїєм Величковським, вказавши на мученикїв УГКЦ (Іл. 3.2.2.). Верхній ряд має по три празники з кожного боку. Лїворуч і поряд з Богородицею зображенї найважливішї Богородичнї свята: Різдво, Введення в Храм і Успіння Пресвятої Богородиці. Із правої сторони, поряд з іконою Христа, три Господнї свята: Різдво, Богоявлення та Воскресіння. Загальна стилїстична напрямленість іконопису майстра у цьому іконостасї неовїзантїйська.

Відзначимо також те, що ікони пределли змістовно пов'язані з намісними: ікона рукопокладення Святого Миколая в єпископи знаходиться під іконою Святого Миколая Чудотворця; Хрещення княгині Ольги – під іконою Святої Ольги; зображення Мойсея перед Неопалимою Купиною – під іконою Богородиці; старозавітний сюжет жертвоприношення Авраама – під іконою Спаса; сюжет Чудесного порятунку храму в Хонах – під іконою Архистратига Михаїла; хрещення Русі – під іконою Святого Володимира [94, с. 74]. Традиційно ікона Тайної Вечері розміщена над Царськими вратами, має досконалу композицію. Вона продиктована формою арки над входом і слугує символічним центром усього ансамблю.

Особливої уваги заслуговує іконостас кафедрального храму Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в центрі Тернополя. Проект іконостасу належить художникам Георгію Журавському та Віктору Підгірному. Пам'ятка представляє тенденцію наслідування історично складеної стилістики сакрального мистецтва України. Низький іконостас виконаний з липи у необароковому стилі, пишно прикрашений різьбою і позолотою. Перфоровані позолочені колони, які розділяють іконостас на частини, виконані в техніці об'ємної різьби у вигляді листя та грон винограду та завершуються капітелями з коринфськими волютами. Карниз, що виступає, підсилює пластику перегородки. Царські врата створені у вигляді рельєфної хоругви, а центральною в композиції є скульптура Ісуса Христа з широко розкритими руками, який стоїть на кулі. Автором цієї роботи є тернопільський скульптор Борис Рудий. Різьбили іконостас тернопільські митці Михайло та Ігор Пейки. Різьбяр Степан Луканюк на дияконських воротах помістив св. Стефана Первомученика та Романа Сладкопівця (Іл. 3.2.3.).

По обидві сторони від Царських врат бачимо дві намісні ікони Ісуса Христа і Богородиці, які створив В. Лебедь й використав для цього реалістичні варіанти сюжетів, які стилістично доповнюють стінописи храму. Ікона Матері Божої з малим Ісусом виконана на золотому квітковому тлі. Марія зображена в блакитній туніці, поверх якої червоний мафорій, на голові біле покриття. Син

Божий у білому вбранні, правою рукою благословляє вірян, у лівій тримає кулю. Над головами Мадонни та Дитяти висвічується німб. Образ Ісуса Христа у червоному хітоні й синьому гіматії також зображений на золотому тлі. Правою рукою Спаситель благословляє, у лівій тримає Біблію. Німб над головою Ісуса виділяється пишним оздобленням.

Заслуговує уваги іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої (2009) у Тернополі, а І. Зілінко є автором ікон. Загалом можемо говорити, що цей невеличкий храм має доволі гармонійний інтер'єр та може слугувати прикладом для наслідування в аспекті вдалого поєднання монументального малярства та композиції й стилістики іконостасу. Загальна направленість подачі зображень говорить нам про синтезування митцями кращих традицій неовізантійських та неосецесійних варіантів представлення церковного інтер'єру у західній діаспорі (С. Гординський, Я. Гніздовський, Ю. Буцманюк та інші).

Іконостас церкви Святої Софії Премудрості однорядний, з акцентом на особах Христа та Богородиці, зображених на намісних іконах а також на події Благовіщення на Царських вратах. На дияконських дверях зображено архістратиґа Михаїла та архідиякона первомученика Степана, які є уособленням ангельського та дияконського служіння відповідно. Майстер використав для подачі ікон стилістику неовізантизму, яка максимально нагадує нам ранні роботи у сакральному живописі 60-их рр. Я. Гординського, адже для авторського стилю всесвітньовідомого художника було власне притаманне видовження фігур святих.

Зайва декоративність відсутня не лише в іконостасі, а й у композиційних прийомах стінопису церкви. Орнаменти доволі строгі, лаконічні, нагадують стилізовану орнаментальну в'язь Київської Русі. Стіна іконостасу кам'яна та має єдиний декор у вигляді барельєфного архітраву. Над іконостасом – Розп'яття з пристоячими (Іл. 3.2.4.). Із двох сторін розташовані храмові ікони Святої Софії Премудрості Божої: новгородського типу та київського типу. Новгородська ікона Святої Софії зображена у вигляді вогненного Ангела у

царських шатах на золотому престолі, що містить сім стовпів. У лівій руці Він тримає сувій, у правій – жезл. Праворуч від Нього стоїть Богородиця з Дитям у лоні, ліворуч – святий Іван Хреститель. Зверху над Ангелом зображений Христос, а над Ним – Престол уготований «Етимасія» – символ божественної присутності [66, с.140-148]. На іконі Софії Премудрості Божої зображена Богородиця та іпостасна Премудрість, народжена з неї – Син Божий. Під Премудрістю розуміється Христос, про якого Книга Притчей говорить: «Премудрість собі будинок збудувала і витесала сім стовпів до нього» (9, 1). Ця фраза вказує на Христа, який в посланнях апостолів називається «Божою Премудрістю» (1 Кор. 1, 30), а у слові «будинок» вказується на Пресвяту Діву Марію, з якої воплотився Син Божий [115, с. 3].

Принагідно відзначимо, що оригінальною деталлю в розписі храму І. Зілінка є орнаментальний геометричний елемент з українських гуцульських килимів у вигляді декоративного стилізованого хреста червоного кольору, на якому стоять святи. Він також присутній в намісних іконах іконостасу, в іконі Софії Премудрості Божої (київського типу), у зображеннях святих: апостола Петра, святого Миколая Чудотворця на пілястрах храму та ін. Цим елементом автор поєднує іконографічні полотна з українським народним мистецтвом. Загалом митцю вдалося поєднати декоративне наповнення іконостасу храму з архітектурно-живописним середовищем, досягнути гармонії сприйняття інтер'єру в цілому.

Ще один приклад кам'яного іконостасу є у соборі Зарваницької Матері Божої у Марійському духовному центрі в Зарваниці. Це триярусний мармуровий іконостас світло-сірого кольору, а своїми обрисами він нагадує силует храму з трьома куполами (пів арки), що увінчані хрестами. Стриманий різьблений декор присутній тільки в обрамленні трьох пів арок третього ярусу та навколо Царських врат і дияконських воріт. Відзначимо, що автори використали контраст холодного каменю та теплого позолоченого дерев'яного декору. Художник Володимир Свідерський виконав ікони для цього іконостасу (2003). У намісному ряді розміщені ікони: Матері Божої та Ісуса

Христа; Святого Івана Хрестителя; Святого Миколая Чудотворця. На Царських вратах подано сцену Благовіщення та чотирьох євангелістів у круглих медальйонах. На дияконських воротах – Святий Роман Сладкопівець та Святий Стефан. Другий ярус формують ікони 12 апостолів у шістьох спарених піваркових іконах. Третій ярус складається з трьох піварок з іконами: «Різдво Христове», «Воскресіння Христове» і по центру «Деїсус». Зображення святих в іконостасі виконані у повний зріст, окрім ікони «Деїсус». Загалом стилістика (неовізантійська) та колорит узгоджений з уже існуючими на сьогодні стінописами храму. (Іл. 3.2.5.).

У нижній церкві Зарваницького собору – храмі Пресвятої Трійці відсутні настінні розписи. На північній та південній стінах розміщені дві ікони – «Повернення блудного сина» і «Добрий самаритянин», автором яких є художник Я. Крук. Його пензлю належить розпис ікон для іконостасу цієї церкви, який виконала фірма «Кольори» з міста Хирів, Львівської області. Царські врата запроектував Мирослав Демко, дияконські – Василь Бордуляк. Іконостас двоярусний, перший складають ікони Діви Марії, Ісуса Христа, св. Йосафата Кунцевича та св. Миколая, виконані у повний зріст. На Царських вратах зображена сцена Благовіщення та євангелісти. Другий ряд – шість ікон з 12 апостолами, по два на іконі. (Іл. 3.2.6.), [104, с. 90]. Загальна композиційна система іконостасу вказує на поєднання в ажурній різьбі принципів декорування бароко та класицизму. Золоті різьблені контури вдало відтінюють на просвіт ікони намісного ряду, які виконані у реалістичній манері письма. Крім того, біла основа іконостасу вдало відтіняє накладені елементи різьби. Ця пам'ятка є прикладом сучасного варіанту міксування різної стилістики.

За подібним принципом спроектовано й іконостас Надрбамної церкви у Зарваниці. Ікони до триярусного іконостасу в Зарваницькій надбрамній церкві Благовіщення, виконав Я. Крук. У нижньому ряді передвітарної відгороди вміщено такі біблійні сюжети: «Вигнання з раю», «Скрижалі Мойсея», «Повернення блудного сина», «Христос – добрий пастир». Намісний ряд формують ікони Богородиці, Ісуса Христа, св. Йосафата Кунцевича,



св. Миколая. На Царських вратах зображена сцена Благовіщення та чотири євангелісти у круглих медальйонах, на дияконських – св. Стефан, арх. Михаїл. У третьому ряді іконостасу – празникові ікони у вісьмох круглих медальйонах, ікона «Тайної вечері» розміщена над Царськими вратами. (Лл. 3.2.8.), [104, с. 92]. Покрита золотом різьба здебільшого барокового характеру накладена на темно коричневу дерев'яну основу іконостаса. Ікони імітують за стилістикою реалістичного письма барокові з розкішними золотими фонами. Іконостас компактний, композиційно та ритмічно виважений за розташуваннями головних елементів та дозволяє віднести його до вдалої версії консервуючого напрямку сакрального мистецтва України.

Для церкви Пресвятої Євхаристії в Марійському Духовному центрі в Зарваниці триярусний іконостас виконали за проектом художника Петра Шевціва, ікони написав художник Я. Новак, різьбу виконали: О. Вівчар, В. Лупійчук, (Лл. 3.2.9.), [125, с. 20]. Відзначимо цікавий задум майстрів залишити не покритим текстуру натурального дерева, вдале ритмічне членування між гладкою поверхнею та декоративними елементами, які мають різностильовий характер, але суголосні реалістичні манери виконання ікон.

При дослідженні сучасного сакрального мистецтва на території Тернопільської області бачимо, що все частіше митцями застосовуються цифрові технології, нетрадиційні матеріали та техніки. В оздобленні іконостасів О. Стечкевич зі Львова, застосовує комп'ютерні програми для створення схем вишивки. Для церкви Положення ризи Пресвятої Богородиці с. Тютків, Микулинецької селищної громади, Тернопільського р-ну майстер розробив схеми для вишивання ікон бісером для триярусного іконостасу. Загалом цей іконостас представляє собою доволі складне й не цілком вмотивоване поєднання у пластиці різьби різних стилістик. Особливо викликає сумніви доречність використання у нижній частині цілком російських мотивів різьби. Стіна іконостасу складної форми, біла, намісний ряд складають ікони Богородиці, Ісуса Христа. На Царських вратах зображений сюжет Благовіщення та євангелісти, на дияконських дверях –

архангели Гавриїл та Михаїл. Другий ряд містить шість празникових ікон, над Царськими вратами – ікона Тайна вечеря. Третій ряд складають ікони Дієсусного чину. Фігуративні сюжети ікон мають блакитне тло і вишиті в одному стилі з дотриманням іконографічного канону. Цей іконостас був першим в Україні, який вишили бісером (2017). До цього оздобленням сакрального простору за допомогою вишивки займався отець доктор Дмитро Блажейовський. Він знав, що раніше іконостаси містили вишиті та гаптовані ікони, що спонукало отця відродити старовинну традицію [198, с. 99].

Оригінальний синтез ковки та рельєфних різьблених ікон спостерігаємо в іконостасі церкви Преображення Господа і Спаса нашого Ісуса Христа в Зборові. Основа його з кованого каркасу, а ікони виконані у вигляді різьблених рельєфів. Проект виконав В. Городецький зі Львова, художню ковку – Володимир та Ольга Загребельні з Козлівської селищної громади, Тернопільського району, різьблені ікони – майстер з Івано-Франківщини – В. Кіндрачук [76]. Іконостас триярусний. Нижній ярус містить старозавітні сюжети: «Зустріч Авраама з Мелхіседеком» та «Жертва Авраама». Намісний ряд складають ікони Богородиці та Ісуса Христа, на Царських вратах – подвійна ікона Благовіщення та чотири євангелісти, на дияконських дверях – архангел Михаїл та архідиякон Стефан. Третій – складають 12 ікон празникового ряду. Над Царськими вратами по центру – ікона «Свята Євхаристія» [65, с.45-50]. Ікони рельєфні, вирізьблені на липових дошках, виконані доволі плоским різьбленням, але з деталізацією форм та елементів. (Іл. 3.2.10.). Загальна композиція загалом врівноважена, однак каркасні горизонтальні частини основи іконостаса надто контрастують із мереженими декоративними частинами.

Іконостаси Тернопільщини також використовують сучасні тенденції у використанні для основи їх каменю. Таких зразків з'являється у наш час все більше в Україні. Тому вирізняється композиційним вирішенням та ідейним спрямуванням кам'яний іконостас церкви Новомучеників українського народу у Зборові. Автором його проекту був о. Тадей Нога, настоятель храму. Ідея

створення іконостасу з білого каменю виникла, як продовження кам'яних ніш нави, що імітують тюремну стіну. Тому масивні білі колони без декорування цілком відтворюють ідейний задум створення привіттарної відгороди. Вміщення вверху 12-ти кам'яних тондо символізує, на наш погляд, круглі вічка у камерах, де було закатовано багато представників українських церков. Царські врата, дияконські двері, проскомидійник, тетрапод виготовлені з металу (Іл. 3.2.11.).

Ікони наслідують візантійську стилістику, їх створив художник Володимир Купецький 2012 р. Намісний ряд складають ікони Богородиці, Ісуса Христа, св. Миколая, та ікона Новомучеників українського народу. На Царських вратах – чотири євангелісти, на дияконських дверях – Архангели. По центру над Царськими вратами – ікона Тайної вечері. Дванадцять празникових ікон містяться у круглих кам'яних рамах, які утворюють три ряди: у першому – шість ікон, другому – чотири, третьому – дві ікони. Особливістю празникових ікон є те, що замість сюжету Введення у храм Пресвятої Богородиці, знаходиться класичний сюжет Покрова Пресвятої Богородиці. Цей образ Богоматері має велике символічне значення для українського народу в сучасних умовах російської військової агресії, захисники держави перебувають під її захистом (Іл. 3.2.12.).

Загалом огляд напряму розвитку сучасних іконостасів Тернопілля показує, що існує тенденція до зменшення висоти іконостасів та кількості їх рядів. Особливим напрямом у проектуванні стають іконостаси з нетрадиційних матеріалів (ковка, вишивка, рельєфні ікони тощо). Активно відроджується використання каменю у основах іконостасів. Існують вдалі приклади вміщення нових привіттарних відгород у історично сформовані інтер'єри, тому їх стилістика відповідає існуючому напряму у храмі. Зустрічаються, на жаль, часто дисгармонічні включення нових іконостасів у існуючі інтер'єри.

### **3. 3. Тенденції сучасного виразу літургійної традиції та сакрального мистецтва у великих храмових комплексах.**

Духовні цінності особи належать до динамічних явищ які формуються та зазнають впливу різних чинників протягом життя. Українське суспільство потребує, особливо сьогодні в час повномасштабного вторгнення, від релігії справжності у задоволенні духовних потреб. Тому актуалізувалося роль і місце соціального служіння Церкви, яке полягає, насамперед у допомозі людям у освоєнні базових ціннісно-духовних орієнтацій у житті, у розумінні значущості власного життя та самостійної й вільної орієнтації в ньому у складних життєвих умовах.

Тому особливо актуальним стали великі храмові комплекси, відпустові та духовні центри, як місця де можна зцілити душу, отримати матеріальну допомогу, психологічну підтримку. Нерідко ці релігійні спільноти стають моральними взірцями, де зміст перших релігійних книг – «Нового заповіту», «Біблії» втілюється у реальні діяння, а поняття розсудливість, правдивість, справедливість, стійкість, чесність та теологічні чесноти – милосердя, любов, віра, надія реалізуються через численні благодійні та навчальні програми, відпусти, реколекції тощо.

Немалий вплив на перебіг цих заходів має й естетичне почуття, тому архітектура храму, його внутрішнє оздоблення, особливість літургійного процесу, це все занурює прихожан в сакральний світ добра і любові, плекає в них пробудження людських чеснот, без яких матеріальне життя втрачає сенс. З будівництвом нових церков виникає потреба сучасного суспільства у пошуку ланок, які б пов'язували традицію з актуальними духовними та естетичними орієнтирами сьогодення [62, с.78-87]. Внутрішнє предметно-просторове середовище сучасного храму, наповнене сакральним образотворчим мистецтвом, предметами літургійного та обрядового призначення. Вони становлять художню цілісність, складають ансамбль, що сформувався згідно змісту Божественної Літургії та традицій Церкви східного обряду [265, с.92].

Сучасний підхід до організації сакрального простору великих храмів та релігійно-духовних комплексів вимагає узгодженого поєднання архітектури та мистецтва, які доповнюють один одного. Якщо шукати вдалих прикладів гармонійного вирішення великих храмових комплексів у сучасному українському сакральному мистецтві, то варто відзначити храм Різдва Богородиці на Сихові у Львові та Спасо-Преображенський собор у Голосієво в Києві.

Прикро визнавати, що більшість сучасних новозбудованих храмів досліджуваного краю не мають комплексного підходу до вирішення сакрального простору, тобто до узгодженої гармонізації архітектури, монументального малярства, іконостаса. Якщо зважати на матеріал викладений вище, то можемо говорити про існування на Тернопіллі лише прикладів вдало виконаних частин сакрального храмового простору. Однак, розглядаючи продовження віддавна існуючої традиції вітчизняного сакрального мистецтва відтворювати в просторі храму образи відомих національних державних та релігійних діячів, святих, героїв, мусимо окремо виділити дві пам'ятки, які особливо вирізняються у цьому напрямі.

Сьогодні показало, що те, які цінності пропагує певна релігійна конфесія, є важливо, адже вони стають основою світогляду прихожан та визначають часто їх національну ідентифікацію. Тому важливим є наповнення сакрального простору храму правдивою українською історією. Особливу увагу до відображення подій сучасної та давньої історії українського народу знайшла своє трактування у настінних розписах собору Преображення Господнього міста Кременця, колишнього єзуїтського костелу, збудованого за проектом архітектора Павла Гіжицького (1731–1743) у стилі пізнього бароко. Подібна спроба вже була блискуче виконана Ю. Буцманюком у 30-х рр. ХХ ст. у Жовкві, а згодом така традиція широко розповсюдилася у сакральному мистецтві української діаспори. У сучасному сакральному живописі України національна самоідентифікація часто виявляється через нову інтерпретацію

загальноприйнятої іконографії через включення елементів, які віддзеркалюють ціннісні та політичні пріоритети нації.

Отже, згадана пам'ятка є продовженням цієї традиції. Сьогодні це особливо актуально, адже територія Кременеччини перебувала і ще, на жаль, перебуває під вагомим впливом російської церкви. Тому оригінальна й, в той же час проста, спроба розповісти справжню історію українського народу є важливою. Собор є пам'яткою архітектури національного значення й складовою державного Кременецько-Почаївського історико-архітектурного заповідника. Сьогодні храм належить до Тернопільської єпархії ПЦУ у Кременці. В період тоталітарної радянської влади він був перетворений у склад, пізніше тут був студентський спортзал. Звичайно, усі цінні розписи, іконостас та інші сакральні предмети були втрачені [43].

Реставраційні роботи почалися 1991 р. Для виконання настінних розписів 2006 р. був запрошений художник з Борщівщини В. Стецько. Митець також написав ікони для іконостасу, а декоративне оздоблення який виконав місцевий різьбяр Володимир Чумакевич (Іл. 3.3.1.). Позитивно варто відзначити, що митці одразу обрали для візуалізації варіант історичної реконструкції. Тому реалістична подача сюжетів іконопису та монументального малярства є цілком прийнятною, зважаючи на пізньобарокову архітектуру храму. Отже, структура розпису собору Преображення Господнього у Кременці є такою: зверху у куполі зображення Бога у вигляді хреста, внизу Ангельський світ, Старозавітні пророки, апостольський період, слов'янські просвітителі та християнські проповідники Кирило і Мефодій та внизу сучасна Україна – від Бога до України [71].

Враховуючи історично складену схему розміщення основних сюжетів у храмі, В. Стецько у ліхтарі купола центральної нави собору зобразив рівнораменний хрест, який несе ідею храму як Дому Божого. В куполі є чотири Ангели у повний ріст на блакитному тлі й чотири Серафими, а між вікнами барабану Старозавітні пророки. Продовжують традиційну програму сакрального простору центральної частини православного храму у вітрилах

традиційно розміщені чотири євангелісти, а на склепінні центрального нефу зображені апостоли: Петро, Павло, Яків, Андрій Первозванний. У боковому нефі присутні ікони: Благовіщення Пресвятої Богородиці та Успіння Пресвятої Богородиці; праворуч – ікона Воскресіння Христове. У вівтарній частині собору зображений повнофігурний образ Богородиці з маленьким Ісусом на руках.

Однак попри численні традиційні сюжети у храмі є багато цікавих варіантів сучасної іконографії. До них ми відносимо сцену праворуч від головного входу у храм на стінах нави зображена ікона «Собор святих цілителів», написана у період пандемії коронавірусної хвороби 2019 р. Христос в сюжеті огортає руками святих, які славилися цілительством. Такий, фактично новітній, літопис, що показує насущні молитовні потреби парафії та регіону вважаємо цілком прийнятним для розміщення на стінах будівлі.

Хоч ліворуч вже візуалізація більш традиційних сюжетів: поряд сцени «Святий першомученик архідиякон Степан» та «Юрій Переможець» попри традиційні назви мають оригінальне «Господь благословляє діточок», «Святі мученики Адріан та Наталія» (Іл. 3.3.2.). Кожна ікона займає площу 70 кв. м. В контексті загальної виховної ідеологічної направленості храму проаналізуємо сюжет розпису, де центральну частину займають постаті святих Андріана та Наталії. Традиційно ця пара святих вважається покровителями сім'ї. Художник вирішив більш деталізувати саму ідею цього покровительства. Тому обабіч святих у ніші він зображає символічну сцену благословення молодого подружжя батьками, а святі немов би благословляють новостворену пару з небес.

Важливо, що митець надав додаткового етнографічного навантаження зображенню. Це вилилося у символічному об'єднавчому вишитому рушнику на якому стоять персонажі, традиційне святкове подільське народне вбрання. Весілля завжди сприймається як надзвичайно урочиста та святкова подія, тому веселка на задньому плані бокових частин розпису сприймається як цілком логічний елемент та трактується як символ щастя. Окремі веселкові промені в

ногах святих прикрашені квітами. В самому верху композиції всіх благословляють два ангели. Вважаємо цей розпис оригінальним та доречним нововведенням у традиційну іконографію сюжету святих Андріана та Наталії.

На західній стіні, де знаходиться головний вхід у храм, В. Стецько зобразив «Собор державно-церковних діячів історії України» з ключовими фігурами, які вплинули на становлення української державності: Андрій Первозваний, князь Аскольд. Князь Володимир Великий і княгиня Ольга, князі гетьмани, святителі, церковні діячі і монахи. В напівовальному просторі митцю вдалося композиційно грамотно показати велику кількість історичних фігур, які розташовані щільною групою.

Прикметно, що у церкві знаходяться також сучасні настінні розписи, в яких відображено події з новітньої історії України. Цікавим є розпис «Юрій Переможець», написаний 2017 р. Тут відображений історичний момент сучасної історії України – події на Майдані 2014 р., та російсько-українська війна. Центральне місце в композиції, у арковій ніші займає повнофігурне зображення св. Юрія Змієборця на коні. Він списом пронизує двоголового орла, який в свою чергу топче символи монаршої влади – скіпетр і кулю. Вгорі тризуб у вигляді голуба, що символізує Святого Духа. Над св. Юрієм зображений Господь Саваоф, праворуч від Нього арх. Михаїл, ліворуч – арх. Рафаїл. Ніша обрамлена декоративним орнаментом із державними символами, по центру якої розміщений хрест у вигляді емблеми Сухопутних військ України, символізуючи Бога Сина. Символи Святої Трійці розміщені на одній осі над усією композицією (Іл. 3.3.3.).

По обидва боки від св. Юрія велика кількість людей – це збірний образ учасників Майдану, Герої Небесної Сотні. На передньому плані праворуч – журналіст, чоловік з дерев'яним щитом і синьо-жовтим прапором на плечах, дівчинка-волонтер, ліворуч – священник-капелан, медик, український солдат у бойовому екіпіруванні. Позаду видніється вежа Донецького аеропорту з українським стягом, монумент Незалежності України, який є найбільш впізнаваним символом Києва та України та багато синьо-жовтих, червоно-



чорних стягів. За словами о. В. Буграка у настінному розписі прагнули відобразити переломний момент в історії України, дати богословське осмислення зображеним подіям – Українська визвольна війна – це боротьба визвольна, а не загарбницька, тому Господь її благословляє. Представники Московського патріархату негативно ставляться до таких сюжетів та розписів храму загалом.

На прикладі церкви Новомучеників українського народу у містечку Зборів можемо прослідкувати, як у відреставрованому храмі, збудованому у стилі бароко, вдалося створити сучасний інтер'єр, співзвучний з архітектурою історичної будівлі. На нашу думку, створення цього мистецького ансамблю вдалося завдяки спільній праці настоятеля церкви, архітектора, художників і мирян. Вдалі високовартісні образно-композиційні рішення інтер'єру, монументальні розписи, вітражі, предмети літургійного та обрядового призначення створили неповторний цілісний інтер'єр храму, де відчутна атмосфера спокою та умиротворення, а кожний сакральний елемент вражає символізмом й мистецькою довершеністю. На сьогодні Церква Новомучеників українського народу включена до реєстру національного культурного надбання Тернопільщини як пам'ятку архітектури місцевого значення.

Групі митців (художники, ковалі, вітражисти, художниця декоративно-ужиткового мистецтва), кожен з яких втілював свої ідеї, вдалося досягнути єдиної стилістичної концепції, яка у візуальному сприйнятті інтер'єру не викликає емоційного дисонансу. Це підтверджує думку І. Дундяк: «Добре вишколений інтелектуальний священник та іконописець з широким мистецьким світоглядом є основою позитивного поступального розвитку вітчизняного церковного мистецтва» [79, с.307].

Історія заснування храму у Зборові сягає 1627 р., коли власник населеного пункту Яків Собеський виділив землю під будівництво костелу біля східної брами міста. Будівля використовувалася в оборонних цілях, оскільки була розміщена поруч із захисними валами. Костел святої Анни був збудований у стилі бароко (1748–1755), коштом власника села Плісняни Александра

Седліського. До 1944 р. він був римо-католицьким костелом, який 1945 р. був закритий більшовиками. У роки Другої світової війни костел потрапив під обстріл та зазнав значних руйнувань [222].

Будівлю костелу 1992 р. передали греко-католицькій громаді. Проект реконструкції сакральної будівлі виконав архітектор А. Водоп'ян, проект дзвіниці – архітектор Р. Білик. Церква розміщена на узвишші, вхідна брама увінчана дзвіницею. Будівля хрестово-купольна, над центральною навою запроєктовано прямокутний в плані барабан, перекритий куполом. Автор зберіг характерні риси стилю бароко: центральний фасад, бокові рамена хреста та вікна бані увінчані фронтонами з плавними вигнутими лініями. Під час реорганізації Зборівської єпархії роботи по відновленню храму зупинилися. Оздоблювальні роботи відновилися 2002 р., коли на парафію прийшов о. Тадей Нога. Церква отримала назву Блаженних Новомучеників українського народу, які були проголошені Святішим Отцем Іваном Павлом II [64, с.137-145].

Храм розміщений на місцевості, яка є свідком подій козацької доби. Тут відбулася битва між українським козацьким військом на чолі з Богданом Хмельницьким та коронним військом польським під командуванням короля Яна II Казимира; події Першої та Другої світової війни. Проводячи дослідження даної території, тернопільський краєзнавець Ігор Герета висунув гіпотезу, що костел святої Анни попередньо міг бути дерев'яним, пізніше перебудований на кам'яний. Під час бойових дій (1944) бароковий шпиль костелу був знищений, а стіни збереглися на рівні вікон [64, с.137-145].

За словами о. Тадея, церква вперше в історії УГКЦ обрала в покровителі 26 патронів – новомучеників українського народу, які трудилися для добра людей і віддали своє життя за віру Христову. Ця ідея стала головною концепцією в оздобленні храму, адже, як вказано у Святому Письмі в книзі пророка Ісаї, «... і перекують мечі свої на орала, і списи свої — на серпи: не підніме народ на народ меча, і не вчитимуться більше воювати» [64, с.137-145].

Оснoву ідею розпису храму та розробником концепції оздоблення внутрішнього сакрального простору Новомучеників українського народу став

настоятель храму о. Тадей Нога. В оздобленні храму використано метал та камінь. Метал, який був знаряддям вбивства, тортур перетворюється на добро та радість для людей, змінюючи свою функцію на користь служби Богу (престіл, кивот, тетрапод, проскомедійник, Царські врата та дияконські двері, світильники). Іконостас виготовлений із білого каменю [64, с.137-145].

Розписи церкви виконані тернопільським художником В. Купецьким (2003 – 2008) у неовізантійській стилістиці з використанням елементів українського орнаменту. У святилищі храму, в консі зображена ікона «Старозавітньої Трійці». Постаті трьох Ангелів, які символізують Бога Отця, Бога Сина і Бога Святого Духа розміщені навколо прямокутного столу, на якому знаходиться жертвна чаша. Позаду Ангелів видніється Мамврійський дуб, що символізує дерево життя, яке Бог посадив в Едемі. Отвір у фронтальній частині престолу символізує вхід у Царство Боже – важкий шлях християнина, який повинен проявити наполегливість, щоб увійти в Небесне Царство. У Євангелії від Матвія сказано: «Ісус звернувся до Своїх учнів: «Істинно кажу вам: тяжко буде багатому увійти в Царство Боже! Ще кажу вам: легше верблюдові пройти крізь голчане вушко, ніж багатому увійти в Царство Боже». (Біблія. Ісая). Цей елемент з ікони «Старозавітня Трійця» (отвір в престолі) відображений в літургійних предметах, виконаних з металу та оздоблених кованими деталями. Композиційним центром престолу з металу, проскомидійника, тетраподу є круглий отвір із вписаним у нього кованим рівнораменним хрестом у вигляді пелюсток квітки на фоні червоного скла з підсвіткою, що символізує вхід у Царство Боже. Біля престолу розташований кований триметровий семисвічник (Іл. 3.3.4.) у вигляді Мамврійського дубу [64, с.137-145].

Царські та дияконські врата виконані з металу майстром з Івано-Франківська Михайлом Зарицьким за проектом Мирослава Яремака. Цікавою розробкою митця є композиція, що уособлює Голгофу. Розп'яття з пристоячими: Богородицею ліворуч та Іваном Богословом праворуч розміщене на металевій конструкції (подібній до престолу, проскомидійника та тетраподу) у вигляді скрині, в якій зберігається плащаниця. Передня

частина цієї конструкції складається з перехрещених вузьких металевих пластин, що утворюють ромбовидну решітку, обрамлену по периметру орнаментом з гронами винограду. По центру її розміщений отвір з червоним заскленням із вписаним кованим андріївським хрестом та Чашею терпіння. Конструкція розкладається: передня частина її опускається вниз і відкривається вітражне зображення двох Серафимів, бокові частини містять зображення ангелів, які наче на своїх крилах тримають Плащаницю. Вітражі виконав Валер'ян Федоряк з Івано-Франківська. Автор розробив також вітражні вставки для панікадила та кулю-всесвіт для двох менших світильників [64, с.137-145].

У святилищі храму в апсиді під зображенням «Старозавітньої Трійці» Володимир Купецький зобразив ікону «Богоматір Велика Панагія», який є одним з варіантів іконографії Оранти. Богородиця представлена у блакитній туніці та червоному мафорії з піднятими вгору руками, на грудях у Неї медальйон з зображенням Христа Еммануїла в імператорських шатах. Монументальна постать Заступниці височіє над зображеннями 26 новомучеників українського народу (Іл. 3.3.5.), [64, с.137-145].

Праворуч, над входом у дияконник, розміщений монументальний розпис «Весілля в Канні Галілейській». В центрі сюжету розміщена молода пара за святковим столом, позаду них будівля і урочисті завіси над дійством. По обидва боки від молодят учні Ісуса. На передньому плані ліворуч слуга наповнює шість посудин водою, яка згодом перетвориться на вино, праворуч Христос сидячи благословляє вміст глеків, позаду Нього Богородиця [64, с.137-145].

Ліворуч, над входом в ризницю, зображено сцену «Євхаристії» – Святе Причастя апостолів. У центрі композиції за престолом Ісус благословляє хліб і вино, по обидва боки від Нього по шість апостолів, що очікують Святого Причастя. Така іконографія сформувалась в VI столітті у Візантії. Існує два типи зображення Євхаристії: історичний та літургійний. Історичний тип відображає подію з історії, Тайну вечерю; сюжет є символічним, пов'язаний з

Божественною Літургією та самою Тайною Євхаристії. Композиція «Святої Євхаристії» у Зборові належить до традиційного іконографічного типу [64, с.137-145].

На відкосах вікон центральної нави зображено 12 апостолів, по два у кожному вікні; на вікнах святилища – святителі Василій Великий та Іоанн Златоуст, Климент та Григорій Богослов. Під овальним куполом простягається з півночі на південь декоративний хрест. Традиційно на чотирьох вітрилах образи євангелістів: Івана, Луки, Матвія і Марка [64, с.137-145].

На хорах зображена монументальна композиція «Зішестя Святого Духа». По центру ікони зображена Богородиця, по обидва боки від Неї півколом, відкритим до глядача, сидять дванадцять апостолів, в руках тримають сувої, що вказують на їх місіонерську діяльність, над їхніми головами вогненні язики. Присутність Святого Духа передана через відкрите небо, з якого виходять тринадцять променів [64, с.137-145].

У склепінні над хорами, у наві церкви В. Купецький зобразив чотири ключові події з Євангельської історії у формі хреста, кожне рамено якого містить такі сюжети: «Різдво Христове», «Розп'яття з пристоячими», «Воскресіння Господнє», «Вознесіння Господнє». У центрі композиції ікони «Різдво Христове» Богородиця лежить на червоному ложе, огорнута в пурпуровий мафорій, у яслах лежить Ісус Христос оповитий білими пеленами, над яким схилились осел, віл та три ангели. В нижній частині ікони ліворуч зображений Йосип та старець, праворуч – повитуха і служниця омивають немовля [64, с.137-145].

Сцена «Розп'яття з пристоячими» представлена на фоні Єрусалимської стіни, на горі Голгофі відповідає усталеному іконографічному типу. «Воскресіння Господнє» («Зішестя в ад») виконана згідно візантійської іконографічної традиції: у центрі композиції зображений Ісус Христос у сяйві блакитної мандорли, у білих шатах, що стоїть на двох дерев'яних дошках, які утворюють хрест і символізують повалені ворота в пекло. Праворуч від Христа навколішках зображена Єва з простягнутими до Нього руками, ліворуч постать Адама, Ісус повернутий до нього і тримає його за руку. Позаду, по

обидва боки від Спасителя, зображені праведники, які чекали на прихід Месії. Ікона «Вознесіння Господнє» поділена на дві частини: земну та небесну. На земній частині в центрі композиції з піднятими вгору у молитві руками зображена Богородиця, в оточенні дванадцятьох апостолів. Позаду Неї два ангели у білих шатах. У небесній частині Ісус Христос сидить у блакитній мандорлі, яку два ангели підносять до Небес, правицею благословляє своїх учнів. Пагорб позаду символізує місце Вознесіння Ісуса Христа, яким є Оливна гора [64, с.137-145].

У стінописі храму присутній подекуди геометричний, стилізований орнамент, який доповнює та збагачує фігуративні зображення та надає загальній композиції мажорних акцентів. Особливо виділимо елемент рівнораменного чотирипелюсткового хреста з рапорту на декоративному фризі, що проходить по периметру церкви, використаний у вітражному вікні, як обрамлююча стрічка [64, с.137-145].

Храм збудований з блоків каменю-пісковика, товщина стін становить 1.75м. Гідроізоляція в нижній частині сакральної будівлі відсутня, кам'яні стіни втягують вологу. Такий технічний стан зумовив логіку оздоблення сакрального простору культової будівлі: верхня частина церкви наповнена настінними розписами, а стіни нави – іконами. Було створено шість зображень по типу триптиха на стінах центральної нави у вигляді тризуба. Ідея їх така: середній образ містить зображення святого, по обидва боки якого історичні праведники, діяльність яких пов'язана з діянням преподобного на центральній іконі. На північній стіні розміщено композиції: Свята рівноапостольна княгиня Ольга по центру, зліва святий Костянтин, справа свята Олена; священномученик Йосафат височіє між святими Борисом та Глібом, патріарх Йосиф Сліпий поруч святого Антонія та преподобного Феодосія Печерського. Південна стіна містить зображення Святого рівноапостольного князя Володимира серед святих Андрія Первозванного та Івана Хрестителя; святих Косму та Дем'яна можна споглядати з Миколаєм Чарнецьким; «батька»

УГКЦ, митрополита А. Шептицького, поруч з святими Кирилом та Мефодієм (Іл. 3.3.6.), [64, с.137-145].

Під триптихами нижня частина стіни храму по периметру оформлена панеллю, яка імітує тюремну кам'яну стіну з нішами, в яких розміщені вишиті чорно-білі зображення патронів, покровителів храму та новітніх святих. Світлове оформлення образів під час літургії створює містичну атмосферу поєднання матеріального світу з потойбіччям [64, с.137-145].

Стінописи В. Купецького вирізняються високим рівнем майстерності виконня загальних силуетів образів, відчуттям композиційного ритму, вмільм переходом від загальної площини обрису, до найменших деталей. Завдяки вправній графічній лінії розписів виявляється форма фігур. Тому сюжети майстра вирізняються графічністю, вмільм чергуванням ритму площин та декоративністю. Загальні принципи схем побудови сюжетів виконані у відповідності до традиційної православної іконографії. У колористиці переважають охристо-золотисті та блакитні кольори, доповнені пастельними відтінками. Як і у візантійських храмах, розписи не заповнюють усю поверхню стін, а зосереджені в сакралізованих ділянках ієрархічної системи [64, с.137-145].

Відзначимо, що нестандартними є і хоругви, які становлять один з важливих атрибутів сакрального літургійного дійства. Окрасою храму стали мистецькі гобеленові хоругви, виткані художницею з м. Чортків, Тетяною Витягловською. На них знайшли своє відображення: Ісус Христос та Богородиця Діва з омофором у руках у повний ріст, поясне зображення святого Миколая та блаженної Йосафати Гордашевської (Іл. 3.3.7.). Святі на хоругвах виконані згідно традиційного іконографічного типу на сіро-охристому живописному тлі, яке стало ще одним чинником гармонізації храмового середовища [64, с.137-145].

На фасаді сакральної будівлі, праворуч від центрального входу розміщена мозаїчна копія ікони Пресвятої Богородиці з Ісусом, яку польський король Ян III Собеський подарував костелу. Вона зберігалась в костелі до 1945 р., а потім була вивезена до Польщі. Зараз ікона знаходиться у римо-католицькій

семінарії у Львові. Мозаїчну копію Богородиці та Ісуса на золотому тлі у біло-перламутрових шатах виконав художник-монументаліст Ігор Калюжний з м. Рівне. Він також разом з майстрами дизайн-студії «Образ» з Рівного прикрасили стелю надбрамної дзвіниці монументальною композицією з зображенням чотирьох серафимів. Небесний світ зображений у вигляді кіл з градацією кольорів від блакитного до темно-синього, зірок та сонця, від якого розходяться промені. Настінні розписи дзвіниці виконав художник Тарас Гатала з Білецької територіальної громади, Тернопільського р-ну. (сюжети «Ісус навчає учнів», «Причастя апостолів»). Вікна дзвіниці оздоблені вітражами із зображенням архангелів: Михаїла та Гавриїла [64, с.137-145].

Цей храм є вдалим прикладом комплексної адаптації історичного інтер'єру до сучасної концепт-ідеї тематичної святині, яка гідно увіковічнює подвиг мучеників за віру Христову. Відзначимо, що багато з тих, кому присвячений храм є уродженцями Тернопільщини (Зиновій Ковалик, який не припиняв проповідувати слово Боже в тюрмі й був там розіп'ятий; о. Микола Цегельський вивезений у сибірські табори та інших). Кожна така історія вражає й знайшла гідне пошанування у сакральному просторі храму.

Великий вплив на формування релігійно-естетичного світогляду віруючих мають відпустові місця. Прочанство дало можливість вірянам ознайомитись з храмами, монастирями, внутрішнім оздобленням сакральних будівель. Від того, наскільки архітектурний образ, опорядження храмів має мистецьку вартість, залежить формування естетичних почуттів у паломників [79, с.307].

На території Тернопільської області знаходиться два відомі паломницькі центри: Почаївська Успенська лавра УПЦ МП та Марійський духовний центр у с. Зарваниця – одна з найбільших святинь УГКЦ, що входить в асоціацію 20-ти Марійських духовних центрів Європи. На відміну від Почаївської лаври, в Зарваниці вільно моляться прочани різних конфесій, святиня відкрита для греко-католиків, православних, протестантів, католиків. Тут наочно втілюється Христовий заповіт: «Щоб усі були одно», а центр щодня об'єднує



людей в єдину молитовну спільноту, яка неодмінно дає відчуття підтримки, а також нагоду взяти участь у безкорисливому служінні ближньому.

Марійський духовний центр – це великий комплекс культових будівель: надбрамна церква Благовіщення Пресвятої Богородиці (2000), собор Зарваницької Матері Божої (2000) (2019 р. йому надали статус Малої базиліки), нижня церква Пресвятої Трійці з каплицею (2000) (у напівцокольному поверсі під собором), церква Пресвятої Євхаристії (2011), церква Святої Хатини Марії Діви з Назарету (2017), храм Пресвятої Родини (2021), дзвіниця з криптою, каплиці, корпус в якому проводяться реколекції, сучасний готель, архітектурний комплекс «Український Єрусалим», «Хресна дорога», купіль святої Анни.

Така насиченість території центру різноманітними сакральними будівлями не випадкова, адже він належить до найвизначніших католицьких святинь світу і найбільшою святинею УГКЦ, тому щороку його відвідує мільйони паломників. Розбудова Марійського духовного центру почалася у 1990-х рр. з благословення владики Михайла Сабриги під керівництвом ректора Тернопільської Духовної Семінарії отця-митрата Василя Семенюка (сьогодні архієпископ і митрополит Тернопільсько-Зборівський УГКЦ). При в'їзді на територію Марійського духовного центру розміщена надбрамна церква Благовіщення, розрахована на 50 осіб, споруджена у 2000 р. за проектом Михайла Нетриб'яка. Сакральна будівля має три проходи. Фасади будівлі прикрашають два вікна круглі, розташовані над центральним проходом із східного та західного боку, та два півкруглі із північного та південного боків. Надбрамну церкву увінчує чотирипелюсткова баня, яка повторює форми бань собору. У церкві при північній стіні розміщений іконостас роботи Я. Крука [62, с.78-87].

Релігійною та архітектурною домінантою духовного центру став собор Зарваницької Матері Божої на 1500 прихожан. Його спорудженню передувало відкритий конкурс 1995 р., на якому переміг тернопільський архітектор Михайло Нетриб'як. На той час, митець уже мав чималий досвід у

проектуванні церков – це був основний напрямок у його професійній діяльності. Будівництво собору тривало впродовж 1998 – 1999 рр., 22 липня 2000 р. відбулося його урочисте посвячення єпископами УГКЦ на чолі з Блаженішим Любомиром Гузарем [62, с.78-87].

Собор Зарваницької Матері Божої є архітектурною домінантою ансамблю. Своїми пропорціями храм справляє враження спокійної, але величної будівлі, в якій використані принципи неовізантизму. Її архітектоніка відтворює традиційну хрестово-купольну, безстовпну, однонавну планувальну структуру в українському храмобудуванні, трактовану по-сучасному. Собор запроектований у двох рівнях: з основним наземним храмом на честь Ікони Зарваницької Матері Божої, та невеликою підземною церквою Пресвятої Трійці. Така планувальна схема обумовлена природними факторами: рельєф місцевості, на якій споруджено собор Зарваницької Матері Божої, має високий перепад відміток з півночі на південь [62, с.78-87].

Іконографічно-літургійна традиція, яка була сформована протягом багатьох століть під впливом Святого Письма, Літургії та вчення Отців Церкви, становить основу розпису храму Зарваницької Матері Божої. Проте в організації внутрішнього сакрального простору, спостерігаємо і сучасні елементи. Інтер'єр сакральної будівлі наповнений світлом, простором, повітрям – це досягнуто завдяки світло-охристим, майже білим стінам, що слугують основою для настінних розписів, виконаних у пастельних тонах у поєднанні з білосніжними пілястрами, тягами та балками. За пропозицією архітектора Михайла Нетриб'яка розписи стін собору виконані тільки у верхній частині сакральної будівлі, нижня частина – оформлена іконами [62, с.78-87].

Розпис собору виконаний 2004 р. митцем з Червонограда – Володимиром Свідерським за проектом львів'янина Степана Юзефів. Поліхромія храму виконана в техніці настінних розписів по сухій штукатурці акриловими фарбами. У вівтарній частині, східній апсиді, знаходиться розпис із сюжетом чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої. Богородиця зображена у повний ріст з маленьким Ісусом на руках на тлі еліпсоподібного ореолу сьйва-

мандорли золотавого кольору. Ісус правою рукою благословляє, а у лівій тримає книгу, що відповідає іконографічному типу Христа Пантократора. Богородиця та Христос написані у коронах, у 1867 р. ікону Божої Матері Зарваницької було короновано. Довкола Богоматері та Христа зображені шість серафимів, по три з кожного боку, а вгорі, по центру, представлений голуб – символ святого Духа, обрамлений геометричним орнаментом, що утворює восьмикутну зірку [62, с.78-87].

Нижня частина розписів східної апсиди представлена за традицією композицією «Причастя апостолів». У центрі Христос, з обох боків до Нього наближаються дві групи апостолів. Зазвичай сцену Причастя апостолів зображають в апсидній частині за престолом, її іконографія має давнє походження, сформувалася у Візантії ще в VI ст. Вона поділяється на два типи – історичний та літургійний: перший зображає історичну подію Тайної Вечері, що описана в Біблії, другий більш символічний, пов'язаний з Божественною Літургією та самою Тайною Євхаристії. Композиція «Причастя апостолів» у соборі в Зарваниці належить до літургійного типу [62, с.78-87].

На бічних стінах святилища зображені: з північного боку – святий Василій Великий, в один рівень із стінописом Зарваницької Матері Божої, над ним в арці – арх. Михаїл; з південного – св. Іоан Златоуст, над ним в арці – арх. Гавриїл. Поліхромія святилища виконана з дотриманням іконографічних традицій у поєднанні з силуетним узагальненням у фігуративних сценах та стриманого колориту. Перевага надається теплим пастельним кольорам [62, с.78-87].

Купол собору увінчує зображення Христа-Пантократора і трьох серафимів. У центрі – декоративний орнамент у вигляді рівнораменного хреста з хризмою – монограма імені Христа, яка складається з двох грецьких літер – Х та Р, схрещених між собою, по краях монограми грецькі літери  $\alpha$  і  $\Omega$ . Переважає небесно-золотава колористика, яка поєднується з пастельними тонами стін (Іл. 3.3.8), [62, с.78-87].

Традиційно на чотирьох вітрилах представлено євангелістів у людській подобі, під ними, у менших медальйонах, відповідно їхні символи. На двох

стовпах, по обидва боки від іконостасу, зображені мученики та сподвижники Католицької Церкви Микита Будка та Миколай Чарнецький, що є введенням в українську іконографію нових образів [62, с.78-87].

У стінописах В. Свідерського бачимо високий рівень майстерності у володінні рисунком, глибоке знання анатомії, відчуття композиційного ритму, розкриття образу від загального, до найменших деталей. Слід відзначити у розписах майстра особливу графічність та декоративністю, що проявляється у орнаменті одягу. Також у розписах спостерігається багаторазове ритмічне повторення контуру з поступовими тональними градаціями [62, с.78-87].

Важливим елементом стінопису в соборі Зарваницької Матері Божої є у невеликій кількості стилізовані рослинні орнаменти, які увиразнюють та збагачують фігуративні зображення. Завдяки приглушеному колориту з використанням пастельних кольорів монументальних розписів майстер добивається відчуття вільного простору у соборі, які підкреслює ритмічні членування склепінь храму з великими вікнами, що дає можливість цілісного сприйняття сакрального простору як Божественного Світла.

Для північної та південної стін бабинця (2003) В. Свідерський створив розписи: «Свята Ольга», «Святий Володимир», «Введення у храм Пресвятої Богородиці», «Десять заповідей»; для західної стіни: «Хрещення Господнє» та «Вогненне сходження пророка Іллі». У нижній церкві Зарваницького собору – храмі Пресвятої Трійці настінні розписи відсутні [62, с.78-87].

До нижньої церкви Пресвятої Трійці з північного боку примикає каплиця. У ній, на північній стіні, розміщувалась найстаріша, ідентична до оригіналу в розмірах, копія чудотворної ікони Зарваницької Матері Божої, яку написав Петро Холодний у 1922 році, вона не підлягала реставраційним роботам аж до 2017 року. На даний час копія ікони перенесена у верхній храм. Іконостасна перегородка перед іконою, розміщена півколом, у центрі якої встановлені Царські врата [62, с.78-87].

Винятковим оздобленням з використанням мозаїчних панно в організації сакрального простору Зарваницького комплексу, вирізняється церква Святої

Хатини Марії Діви з Назарету (Хатини Богородиці) [62, с.78-87]. Про її внутрішнє облаштування ми вже більш докладніше згадували у попередньому підрозділі.

На території Марійського Духовного центру 2011 р. постала церква Пресвятої Євхаристії, що призначена, в основному, для проведення сповіді мирян (архітектор М. Нетриб'як). Церква збудована по типу базиліки і є дещо відмінною від інших культових будівель на території комплексу. В плані видовженої прямокутної форми, центральна частина квадратна. До квадрата по центральній осі примикають прямокутної форми вітвар з ризницями та зал вірних. Перекриття склепінчатої форми, центральна частина увінчана банею, запроектовані хори. Іконостас для церкви Пресвятої Євхаристії виконаний за проектом художника Петра Шевціва [62, с.78-87].

У 2021 р. споруджено новий Вифлеємський храм Пресвятої Родини (архітектор М. Нетриб'як). У плані церква хрестово-купольна, восьмиSTOPна, розрахована на 200 вірних. З північного боку до церкви примикають печери, аналогічні печерам Вифлеєму, де родився Ісус Христос. Розміщені вони у підпірній стінці пагорба позаду храму Пресвятої Родини. Настінні розписи та ікони для іконостасу цієї сакральної будівлі виконав Тарас Гатала у 2022 р. (Лл. 3.3.9, 3.3.10), [62, с.78-87].

Таким чином можемо стверджувати, що серед новозбудованих і відреставрованих культових будівель Тернопільщини існують великі харми та комплекси з оригінальним ансамблевим вирішенням внутрішнього простору. Здебільшого це вдалося втілити завдяки поєднанню різних видів мистецтва: художня ковка, вітраж, монументальний та станковий живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, які наповнені символічною сакральною тематикою.

## ВИСНОВКИ

Досліджуючи твори сакрального мистецтва у храмах Тернопільщини ХХ – початку ХХІ ст., провівши їх науково-теоретичний аналіз, можемо зробити наступні висновки:

1. Комплексний аналіз джерелознавчої і методологічної бази сакрального мистецтва у храмах Тернопільщини свідчить про важливість цього компоненту національної релігійної культури впродовж століть, однак вказує на відсутність узагальнюючого дослідження цих об'єктів в українському мистецтвознавстві. Сакральній тематиці Тернопільщини ХХ – початку ХХІ ст. у дослідженнях радянського часу уваги не приділялося, а проблематика окремих пам'яток цього регіону на сьогодні в мистецтвознавстві опрацьована доволі спорадично. Тому великий обсяг артефактів сакрального мистецтва Тернопільщини залишилися поза увагою дослідників.

Натурні обстеження сакральних будівель, їх інтер'єрів поряд з низкою інших наукових методів дозволили виявити особливості сакрального мистецтва Тернопільщини на фоні історичних та суспільно-культурних обставин України того часу. Оптимізувати аналіз масиву фактологічного візуального матеріалу дав змогу проблемно-логічний спосіб, а представити пам'ятки сакрального мистецтва краю як культурно-мистецьке явище допомогли іконографічний, іконологічний методи мистецтвознавчого дослідження.

2. Систематизація та аналіз сакральних мистецьких пам'яток показали, що їх коріння сягає княжих часів. Аналіз суспільно-політичних процесів ХІХ–ХХ ст. викристалізовує реалії формування сакрального мистецтва на території сучасної Тернопільської області, що були зумовлені приналежністю частин області у першій половині ХХ ст. до різних держав: Австро-Угорщини та Російської імперії, тому їхній мистецький розвиток проходив кардинально протилежно. Це стає основою для існування двох стійких традицій у сакральному мистецтві Тернопільщини. Сплеск церковного будівництва в Галичині початку ХХ ст. активізував процес пошуку власної ідентичності у

мистецьких формах, де проглядались самобутні риси української святині. На підпорядкованій російським самодержавством частині проводилося цілеспрямоване «зросійщення» населення, а усе українське було під забороною. Тому сакральне мистецтво стало відповідати ідейно-художнім критеріям царського уряду й Священного синоду та набуло російсько-імперських рис. Крім того, світові війни спричинили пошкодження та розграбування культових споруд, що продовжилось радянською владою.

3. Використання різних варіантів стилістики й візуального оформлення сакрального простору храмів Тернопільщини першої половини ХХ ст. вказують, що від ХІХ ст. й фактично до кінця ХХ ст. головним способом представлення євангельських сюжетів на іконах, монументальному малярстві та вітражах був реалізм. Аналіз індивідуальних авторських підходів візуалізації євангельських сюжетів в творчості митців Тернопільщини ХХ – початку ХХІ ст. показує, що в творах сакрального мистецтва початку ХХ ст. домінують ремінісценції традиційних іконографічних сюжетів, але частково існують прояви нової стилістики. Візуальна подача більшості іконографічних сюжетів залишається традиційно реалістично-академічною, що відповідає смакам тогочасних парафіян та священників. Однак в сакральному мистецтві України з початку ХХ ст. тривають пошуки варіацій візуального представлення національної ідентичності (від використання вишиваного одягу для святих, зокрема української орнаментики для стінописів, національної символіки до різних модерних варіацій стилістики на основі зображень давнього іконопису). Нові стилістичні тенденції репрезентовані напрямами сецесії, неовізантизму, хоч найпопулярнішою залишається еkleктика. В монументальних настінних розписах храмів Тернопільщини прослідковуємо неовізантійську стилістику з виразними національними мотивами: елементи української вишивки, одягу княжої доби, орнаменти тощо. Відомі художники та мистецькі артілі, які працювали на Волинській частині Тернопільщини розписи виконували з дотриманням усіх іконографічних канонів, не вказуючи

на українську ідентичність, поширюючи ідею російського імперіалізму. Проаналізовані монументальні настінні розписи художників початку ХХ ст.: А. Наконечного, С. Борачка, М. Зорія, А. Лепкого, М. Осінчука, П. Ковжуна та ін., твори яких й до нині збережені в храмах Тернопільського краю. Проведено аналіз оздоблення сакрального простору на території його Волинської частини; виділено твори російських художників: В. Щербакова, В. Васнецова, М. Періха та ін.

4. Визнаємо, що на початку ХХ століття у вітражному мистецтві Тернопільщини майже були відсутні сюжетні композиції й переважали орнаментальні. Фігуративний церковний вітраж пов'язується з появою економічних, соціальних і політичних змін у суспільстві як відображення взаємовпливу східної та західної християнської традиції. На Волинській частині в оздобленні храмів часто трапляються мозаїчні композиції; оздоблення храмів мало російські риси. Відзначаємо недостатню збереженість іконостасів першої половини ХХ ст., які були втрачені в період правління радянської влади, коли більшість храмів були перетворені на господарські будівлі, не дозволяють нам зробити повноцінний аналіз цих творів.

5. Уперше показано роль сучасних митців Тернопільщини у відродженні сакрального мистецтва України. Цей процес розпочався з використання західноєвропейських реалістичних прийомів у більшості реставрованих церков кінця ХХ століття. Відзначаємо, що у той час було багато непрофесійних поновлень, які зводилися до простого копіювання давніх варіантів євангельських сюжетів та зразків іконопису. Однак частіше зустрічаємо різноманітні творчі підходи та пошук власної манери виконання сакральних мистецьких творів. Прийнятно, що важливою ідеєю цього процесу стало наповнення сакрального простору храмів сюжетами глибокого національного-історичного змісту. Лейтмотивом їхніх сюжетів часто є зображення знакових подій української державності, новітньої історії України тощо. Відзначимо також використання нетрадиційних матеріалів і технік в



оздобленні храмового середовища, що робить сакральні інтер'єри сучасними, лаконічними, спрямованими на християнина XXI століття.

6. У ході роботи над дисертаційним пошуком уведено в науковий обіг численні дані про маловідомі мистецькі твори сакрального мистецтва на території Тернопільської області та митців, які тут творили. Серед сучасних малярів, які долучилися до відродження та розвитку сакрального мистецтва України, виділили та ідентифікували й проаналізували твори таких митців: І. Зілінка, М. Николайчука, Б. Ткачика, М. Лисака, Я. Новака, П. Шевціва, В. Стецька, М. Дирбавку, В. Купецького, Т. Гатала, П. Кукурудзу, Д. Шайногу, В. Чорнобая та ін. Перші їхні твори позначились тенденцією до відтворення форм та образів, які склались на початок XXI століття, пізніше експерименти з синтезом різних форм у сакральному мистецтві почастишали.

6. Перспективним напрямком подальшого наукового дослідження є визначення впливу подій XXI ст. на сакральне мистецтво України: визвольна війна українського народу проти російської агресії, міжконфесійні трансформації, ідеологія екуменізму та інші чинники. Дисертація може дати поштовх до аналізу процесу відбору та адекватного засвоєння досягнень світового сакрального мистецтва, які втілені в окремих вдалих ансамблях XX та XXI століть.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверкієв В. Меморіальна каплиця на горі стрілецької слави Лисоня розписана іконами. *Номер один*. 2016. 8 вересня. URL: <https://www.gazeta1.com/statti/memorialna-kaplytsya-na-gori-striletskoyi-slavy-lysonya-rozprysana-ikonamy/> (дата звернення 28.05.22).
2. Александрович В. Колекціонування українського релігійного мистецтва у Львові: здобутки та історичний досвід. *Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)* : матеріали наук. конф. (м. Львів-Рудно, 30 листопада 2002 р.). Львів ; Рудно, 2002. Вип. 1. С. 9–14.
3. Александрович В. Покров Богородиці Українська середньовічна ікона. НАН України Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича. Львів, 2010. 465 с.
4. Алексієвець М. М. Зуляк І. С. Діяльність "Просвіти" у національно-культурному відродженні Східної Галичини (1868–1914). Тернопіль, 1999. 184 с.
5. Андрусів П. Промова на відкритті ретроспективної виставки 8 листопада 1964 р. *Михайло Осінчук – мистець, маляр*. Нью-Йорк, 1967. С. 13–16. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/6405/file.pdf>.
6. Андрушків Б. М. Зарваниця – Святиня Землі Української. Тернопіль : Підручники і посібники. 2000. 192 с.
7. Бакович О. П. Іконостаси та вівтарі церков Західного Поділля другої половини XVIII ст. (національні традиції та західноєвропейські впливи) : дис... канд. наук : 17.00.05 / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2014. 180 с.
8. Баран В. Михайло Зорій : літературно-художнє видання. Івано-Франківськ, 2003. 272 с.
9. Баран В. Михайло Зорій. Івано-Франківськ : Сімик, 2003. 272 с. : іл.
10. Бармак М. В., Бармак О. Я. Наш край – Тернопільщина : на допомогу вчителю та учням. Вид. 2-е, допов. і перероб. Тернопіль, 1998. 186 с.
11. Бельзецька Н. Місце, де відпочиває душа: цікаві факти про Зарваницю. *Духовна велич Львов* : релігійний інтернет-ресурс. Львів, 2021.

24 вересня. <https://velychlviv.com/mistse-de-vidpochyvaye-dusha-tsikavi-fakty-pro-zarvanytsyu/> (дата звернення 27.11.21).

12. Бесіда з Кузівим М.: аудіозапис. 08.02.2021. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

13. Бесіда з Лаврушко П.: аудіозапис. 26.10.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

14. Бесіда з о. Буграком В.: аудіозапис. 25.06.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

15. Бесіда з о. Габрилеєм Р.: аудіозапис. 17.11.2019. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

16. Бесіда з о. Кобильником Є.: аудіозапис. 09.12.2021. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

17. Бесіда з о. Лобуром І.: аудіозапис. 23.10.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

18. Бесіда з о. Миськівом П.: аудіозапис. 21. 07.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

19. Бесіда з о. Нога Т.: аудіозапис. 23.10.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

20. Бесіда з Чернобай В.: аудіозапис. 26.10.2022. Архів Н. Дацюк. Тернопіль

21. Білокінь С. І. Кременецький Свято-Богоявленський монастир. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 5. : Кон – Кю С. 318. 568 с.: іл. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Kremenetskii\\_Svyatobogoyavlenskii\\_Monastir](http://www.history.org.ua/?termin=Kremenetskii_Svyatobogoyavlenskii_Monastir).

22. Богоматір, написана пензлем реаліста. *Україна молода*. 2013. 5 червня. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2280/164/81212/> (дата звернення 15.02.2023).

23. Богоявленський монастир (м. Кременець, Тернопільська обл.) : карта, фото, опис. *Дримба* : український туристично-краєзнавчий портал. URL: <https://drymba.com/uk/1032625-bohoyavlenskyu-monastyr-kol-vasyliyanskyu-kremenets-ternopilaska> (дата звернення 25.09.2023).

24. Боднар С. Сьогодні 600 років найстарішій церкві Тернопілля. *Урядовий кур'єр*. 2011. 8 листопада. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/news/sogodni-600-rokiv-najstarishij-cerkvi-ternopillya/> (дата звернення 2.10.2023).
25. Бойцун Л. Домініканський костюл у Тернополі. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2008. Т. 3 : П–Я. С. 521.
26. Бойцун Л. Монастирська церква (Успення Пречистої Діви Марії) // *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Збруч, 2005. Т. 2 : К – О. С. 558.
27. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ : історико-краєзнавчі замальовки. Тернопіль, Джура, 2003. 392 с.
28. Бондарчук П. Участь віруючих у богослужіннях та відзначенні свят у радянській Україні у повоєнний період. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика* : збірник статей / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ: 2009. Вип. 15 (1). С. 252–266. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uxxs\\_2009\\_15%281%29\\_\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uxxs_2009_15%281%29__19).
29. Борачок Северин Юліанович. *Тернопільщина* : регіональний інформаційний портал. URL: <https://irp.te.ua/borachok-severyn-iulianovych/>, вільний (дата звернення 27.08.22).
30. Бубній П. М. Балюх В. О. Зарваниця : фотонарис / ред. Л. Дубас. Тернопіль : Збруч, 2006. 48 с. Текст укр., англ., нім. мовами.
31. Василик Р. Сакральна архітектура і мистецтво: сучасні проблеми на тлі минулих. *Sztuka i jej przemiany po upadku totalitaryzmu w Europie ŚrodkowoWschodniej* : матеріалы sesji naukowej zorganizowanej przez Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i Lwowska Akademie Sztuki (Łódź, 24–25 listopada 1997 roku). Łódź : Katedre Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, 1998. С. 117–119.
32. Вісімдесят три святині Тернопілля : путівник / І. С. Пустиннікова. Київ : Грані-Т, 2010. 72 с.

33. Владика С. Деякі аспекти розвитку сучасного сакрального мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2014. Вип. 4. С. 66–69.
34. Волошин Л. Модест Сосенко – митець українського модерну (роки студій: Краків, Мюнхен, Париж). *Записки Наукового товариства імені Шевченка* : праці комісії образотворчого і ужиткового мистецтв. Львів : 2004. Т. 248. С. 192–210.
35. Волошин Л. Роль митрополита Андрея Шептицького у формуванні Модеста Сосенка як творця стилю український модерн у монументальному мистецтві Галичини (початку ХХ ст.). *Збруч (Zbruc)* : українська інтернет-газета. 2020. 13 грудня. URL: <https://zbruc.eu/node/102102>, вільний (дата звернення 15.12.2022).
36. Волошин Ю. Собор Преображення Господнього, Кременець. URL: <https://find-way.com.ua/oblast/ternopilska/kremenets/sobor-preobrazhennia-hospodnoho-kremenets> (дата звернення 28.05.2022)
37. Вольська С. Художня кераміка Західного Поділля. *Мистецтвознавство України*. Львів : Афіша. 2011. Спецвипуск. С. 154–164.
38. Гах І. Західноукраїнський вітраж ХХ ст. : минуле, сучасне, майбутнє. Львів : Манускрипт, 2017. 66 с.
39. Гах І. С. Епоха митрополита : українське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття. Львів : Манускрипт, 2017. 192 с. : іл.
40. Гах І. С. Храмовий вітраж Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Західноєвропейський контекст (становлення, художні особливості, проблеми реставрації) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво» / І. С. Гах. Львів : Нац. акад. мистецтв, 2006. 16 с.
41. Гах І. Співпраця Миколи Федюка та Михайла Осінчука з Національним музеєм у Львові. *Народознавчі зошити*. 2013. № 2 (110). С. 313–321. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Nakh\\_Iryna/Spivpratsia\\_Mykoly\\_Fediuka\\_ta\\_Mykhaila\\_Osinchuka\\_z\\_Natsionalnym\\_muzeiem\\_u\\_Lvovi.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Nakh_Iryna/Spivpratsia_Mykoly_Fediuka_ta_Mykhaila_Osinchuka_z_Natsionalnym_muzeiem_u_Lvovi.pdf)? (дата звернення 14.05.2023)

42. Герасим'як А. На Тернопільщині – єдиний в Україні іконостас повністю вишитий бісером. *Нова Тернопільська газета*. 2019. 7 лютого. Фото. URL: <https://uanews.org.ua/post/view/1549554231-na-ternopilschini-ediniy-v-ukraini-ikonostas-povnistyu-vishitiy-biserom-foto> (дата звернення 24. 03. 2021).
43. Герасимюк М. З історії храму Преображення Господнього Тернопільсько-Бучацької єпархії м. Кременець. *Релігійно-інформаційна служба України*. 26.05.2009. URL: [https://risu.ua/z-istoriji-hramu-preobrazhennya-gospodnogo-ternopilsko-buchackoji-eparhiji-m-kremenec\\_n29411](https://risu.ua/z-istoriji-hramu-preobrazhennya-gospodnogo-ternopilsko-buchackoji-eparhiji-m-kremenec_n29411) (дата звернення 0305.2021).
44. Гілязова Н. М. Вітраж як елемент декору в дизайні громадських та житлових приміщень Івано-Франківщини початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. № 3. С. 259–264. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2014\\_3\\_42](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_42).
45. Гілязова Н. М. Художні вітражі в громадських і житлових приміщеннях Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / ДВНЗ Прикарпатський Національний університет ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2012. 16 с.
46. Глубіш О., Новосядлий Б., Шподарунок Н. Катедра. Тернопіль : Джура, 2009. 377 с.
47. Глубіш О., Шподарунок Н. Симфонія Катедрального собору: минуле і сучасність. Тернопіль : Джура, 1999. 115 с.
48. Годованюк О. Монастирі та храми Волинського краю. Київ : Техніка. 2004. 176 с. : іл.
49. Головчин Ю. Франківчанка сплела спицями понад сотню ікон. *Агенція новин «Фіртка» (Firtka.if.ua)*. Івано-Франківськ, 2014. 3 лютого. Фото. URL: <https://firtka.if.ua/blog/view/frankivcanka-splela-spicami-ponad-sotnu-ikon-foto56602> (дата звернення 07. 04. 2021).
50. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів, 2012. 199 с.

51. Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи* : матеріали Міжнар. наук. конф. Львів, 1994. С. 46–54.
52. Горняткевич Дам'ян-Михайло Антонович. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. Т. 6 : Го – Гю. URL: <https://esu.com.ua/article-31355>.
53. Григорук Н. Політика Австро-Угорщини стосовно українського питання в Галичині в кінці XIX – на початку XX ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія*. Тернопіль, 2013. Вип 2 (1). С. 181–187. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Hryhoruk\\_Nataliia/Polityka\\_Avstro-Uhorschyny\\_stosovno\\_ukrainskoho\\_pytannia\\_v\\_Halychyni\\_XIX\\_XX\\_st.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Hryhoruk_Nataliia/Polityka_Avstro-Uhorschyny_stosovno_ukrainskoho_pytannia_v_Halychyni_XIX_XX_st.pdf)?
54. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX – початку XX століття. Львів, 2004. 236 с.
55. Грималюк Р. М. Настінні розписи і вітраж каплиці церкви Пресвятого серця Христового у Жовкві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. Харків, 2005. № 1. С. 146–154.
56. Грималюк Р. Творчість Модеста Сосенка в часі становлення естетичних пріоритетів сецесії. *Народознавчі зошити*. 2004. № 3/4. С. 431–444.
57. Гудима А., Івахів Г. Різдва Христового Церква (Середня). Тернопіль : Збруч, 2008. 183 с.
58. Гудима А., Івахів Г. Різдва Христового Церква (Середня). *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Збруч, 2008. Т. 3 : П – Я. С. 182–183.
59. Гуцал П. Адміністративно-територіальний поділ Тернопільщини. *Тернопільський енциклопедичний словник*. Тернопіль : Збруч, 2004. Т. 1 : А – Й. С. 25–29.

60. Гуцал П. З. Тернопільська область. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 10 : Т – Я. С. 69.
61. Герета І. Теробовля: шлях через віки : історико-краєзнавчий нарис. Львів : Каменяр. 1997. 127 с.
62. Дацюк Н. М., Нетриб'як М. М. Сакральне мистецтво початку ХХІ століття в оздобленні храмового середовища Марійського духовного центру в селі Зарваниця. *Art and Design*. 2021. № 4. С. 78–87. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/artges\\_2021\\_4\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/artges_2021_4_9).
63. Дацюк Н. Становлення сакрального мистецтва Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття на прикладі церкви Вознесіння Господнього в селі Настасів на Тернопільщині. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34 (2). С. 4–11. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2020\\_34\(2\)\\_\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_34(2)__3).
64. Дацюк Н. Сучасне сакральне мистецтво в оздобленні історичного храмового середовища (на прикладі церкви Новомучеників українського народу у м. Зборів, Тернопільської обл. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. № 3. С. 137–145.
65. Дацюк Н. Сучасні тенденції оздоблення храмового середовища з використанням нетрадиційних технік у сакральному мистецтві ХХІ столітті. *KELM. Knowledge. Education. Law. Management : nauka, Oswiata, Prawo, Zarzadzanie* : науковий журнал. 2020. № 8 (36). Vol. 1. С. 45–50.
66. Дацюк Н. Традиція та модернізм у сакральному мистецтві Ігоря Зілінка // *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 2 (41). С. 140–148. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2019\\_2\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_2_21)
67. Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО), ф. 258 (Духовний собор Почаївської Лаври). Оп. 1. Спр. 4156. Арк. 1, 7, 9.
68. Державний архів Тернопільської області : путівник / Укрдержархів ; Держархів Тернопільської області. Тернопіль : Астон, 2011. 370 с.



69. Диба Ю. Дві маловідомі ротонди княжої доби. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 2001. Т. 241 : Праці Комісії архітектури та містобудування. С. 248–274.
70. Димитрій (патріарх). Церковне будівництво Західної України / ред. Ю. Криворучко ; Міжнародна Школа церковної архітектури. Львів : [б.в.], 1998. 68 с. (Церковна архітектура).
71. Дмитрук Г. І Юрій Переможець. І «кіборги». *Газета Вільне життя*, №104 (15944). Тернопіль. 29 грудня 2017 року.
72. Дружук І. З іконою треба розмовляти, як з людиною : художниця Ольга Мельник-Солудчик заснувала в Івано-Франківську незвичайну школу іконоаплікації з соломки. *Укрінформ* : мультимедійна платформа іномовлення України. Київ, 2023. 23 квітня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2687587-z-ikonou-treba-rozmovlati-ak-z-ludinou.html> (дата звернення 12. 04. 2021).
73. Дубилко І. Почаївський монастир в історії нашого народу. Вінніпег, 1986. 115 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/10356/file.pdf>.
74. Дуда І. Збруцький ідол. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4-х т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2004. Т. 1 : А – Й. С. 640.
75. Дуда І. Тернопіль. 1540–1944 : історико-краєзнавча хроніка. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2010. Ч. 1. 296 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0010878>.
76. Дуда І. Художники Тернопільщини. Тернопіль : [Збруч], 1994. 96 с.
77. Дуда І., Мельничук Б. Тернопіль. Що? Де? Як? Київ, 1989. 239 с.
78. Думич К. Кований каркас і різьблені ікони: іконостас ручної роботи встановили у храмі в Зборові. *ТІ Новини* : сайт. Тернопіль, 2020. 20 вересня. URL: <https://t1news.tv/kovanyj-karkas-i-rizbleni-ikony-ikonostas-ruchnoyi-roboty-vstanovyly-u-hrami-v-zborovi/>, вільний (дата звернення 27.10.22).
79. Дундяк І. М. Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження,

трансформації та відродження) : монографія / [наук. ред.: М. Р. Селівачов]. Івано-Франківськ : ДВНЗ "Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2019. 404, [43] с. : іл. Назва обкл. : Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

80. Дундяк І. Особливості розвитку і відродження релігійної культури України на прикладі сучасного прочанства. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2013. № 26–27. С. 272–277. URL:

[https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/8979/2/20180326\\_305\\_Titul.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/8979/2/20180326_305_Titul.pdf).

81. Дундяк І. Сучасний стан підготовки фахівців у галузі церковного мистецтва у Львові. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія: Психолого-педагогічні науки*. Львів, 2015. № 1. С. 153–156.

82. Дячок О. М. Вплив політичних чинників на розвиток архітектури Тернопільської катедрі (Собору Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці). *Вісник Національного університету "Львівська політехніка"*. Львів. 2017. № 878. С. 116–123.

83. Дячок О. М. Вплив соціально-політичних чинників на процес формування архітектури Свято-Успенської Почаївської лаври. *Проблеми теорії і історії архітектури України* : збірник наукових трудов. Одеса : Астопринт, 2019. Вып. 19. С. 181–191. URL: [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14703/1/Diachok\\_socio\\_political\\_factors2019.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14703/1/Diachok_socio_political_factors2019.pdf).

84. Дячок О. М. Зображення Богородиці в розписі Тернопільського Катедрального собору. *Наукове мислення* : збірник статей учасників восьмої Всеукраїнської практично-пізнавальної інтернет-конференції «Наукова думка сучасності і майбутнього» (30 січня по 7 лютого 2017 р.). Дніпро : Видавництво НМ, 2017. С. 5–7. URL: <http://naukam.triada.in.ua/images/files/zbirnik8.pdf>.

85. Дячок О. М. Історичні етапи формування та розвитку архітектури сакральних будівель Тернопільської області. *Архітектурний вісник КНУБА* :

науково-виробничий збірник. Київ : КНУБА, 2018. Вип. 16. С. 98–108. URL: [http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14699/1/Diachok\\_St\\_Historical\\_stages\\_2018.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14699/1/Diachok_St_Historical_stages_2018.pdf).

86. Дячок О. Формування архітектури сакральних комплексів під впливом суспільно-політичних процесів (на прикладі Тернопільської області) дис. ... доктора архітектури : 18.00.01 / Нац. ун-т "Львів. політехніка". Львів, 2020. 542 с.

87. Жаровська О. Паломницькі святині : путівник прочанина. Вид. 2-ге, випр. Львів : Свічадо, 2011. 224 с.

88. Жолтовський П. Український живопис XVII – XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.

89. Заник В. Дві церкви, дві історії. *Карпати. Туризм. Відпочинок*. 2008, № 1 (25), січень. URL: <http://www.karpaty.net.ua/arkhiv/2008-rik/39-1-25-sichen-2008-r/415-dvi-tserkvy-dvi-istorii>.

90. Записки товариства імені Шевченка. Т. 241 : Праці Комісії архітектури та містобудування / ред.: тому Олег Купчинський, Андрій Рудницький. Львів, 2001. 653 с. : іл.

91. Зарваниця центр духовного тяжіння. *Як народжуються святині* / Андрушків Б., Новосядлий Б., Кирич Н., Погайдак О. Тернопіль : Терно-граф, 2007. С. 43–51.

92. Зілінко Ігор Іванович. *Мистці Тернопільщини*. Ч. 1. Образотворче мистецтво : бібліогр. покажч. / Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. В. Миськів ; авт. вступ. ст. І. Дуда ; ред. Г. Жовтко ; керівник проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. С. 130–132. URL: <https://docplayer.net/59797704-Mistci-ternopilshchini-chastina-1-obrazotvorche-mistectvo-bibliografichniy-pokazhchik.html>.

93. Зілінко Р. Формування і структура українського іконостаса [Електронний ресурс]. *Релігійно-інформаційна служба України (PISU)* :

Інтернет портал. 2020. 21 квітня. URL: [https://risu.ua/formuvannya-i-struktura-ukrayinskogo-ikonostasa\\_n104067](https://risu.ua/formuvannya-i-struktura-ukrayinskogo-ikonostasa_n104067), вільний (дата звернення 21.02.22).

94. Зілінко Р. Шлях до ікони : [творчість тернопільського художника Ігоря Зілінко]. *Літературний Тернопіль*. 2010. № 3. С. 70–74.

95. Зятік Б. Неовізантійська манера стінописів у храмах Львова 1990–2015 років. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : збірник наукових праць. 2016. № 4. С. 19–28. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2016-04-03-zyatik.pdf>.(12.02.2021)

96. Зятік Б. Поліхромія святилища храму Святих апостолів Петра і Павла с. Липники 2006–2013 рр.: пошуки мистецького стилю та іконографії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2016. Вип. 28. С. 176–188. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam\\_2016\\_28\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2016_28_18).

97. Ізидор Глинський – парох, громадський діяч, етнограф : до 160-ліття з дня народження о. Ізидора Глинського : матеріали науково-практичної конференції (Буцнів, 14 лютого 2020 р.) / заг. ред. Н. Е. Бистрицької. Тернопіль, 2020. 224 с.

98. Іконографія святих апостолів Петра і Павла [Електронний ресурс] : стаття. 2014. 16 червня URL: [http://prp-sergiy.kiev.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=307:2014-07-16-09-30-50&catid=9:2012-11-10-12-40-36&Itemid=12](http://prp-sergiy.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=307:2014-07-16-09-30-50&catid=9:2012-11-10-12-40-36&Itemid=12) (дата звернення 21.06.22).

99. Іларіон (Огієнко І.; митрополит). Фортеця православ'я на Волині. Свята Почаївська Лавра : церковно-історична монографія / Ін-т дослідів Волині. Вінніпег : Накладом Вид. Коміс. при Т-ві "Волинь", 1961. 398 с. : іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002968>.

100. Калинович О., Коптах Ю. Архітектура та іконопис Острійської покровської. *Красзнавство*. 2010. № 4. С. 37–43.

101. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках "великого стилю". Київ : Либідь, 2005. 280 с.: іл.

102. Карпович В. Як комуністи на Тернопільщині церкви руйнували. *PRO.te.ua. Новини Західної України*. 2017 29 серпня. URL: <https://pro.te.ua/2017/08/29/yak-komunisty-na-ternopilshhyni-tserkvy-rujnuvaly/>, вільно (Дата звернення 4 березня 2023).
103. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів : Свічадо, 2004. 472 с.
104. Квич Петро-Дмитро (о. УГКЦ). Паломницька Святиня Матері Божої в Зарваниці (Україна) : богослоський погляд. Тернопіль : В. Балюх, 2009. 342, [38] с. : фотогр.
105. Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX – початку XX ст. / за ред. А. Клімашевського. Львів : Інститут народознавства НАН України ; Харків : Раритети України, 2020. 256 с.; іл. (Серія «Зі скрині часу»).
106. Кивелюк В. Про творчість С. Борачка і Г. Крука. *Сучасність*. Мюнхен, 1962. Ч. 6 (18). С. 25–33. URL: [https://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1962\\_N06\\_18.pdf?PHPSESSID=ho1nasj0lt515bdncc0nh38sc6](https://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1962_N06_18.pdf?PHPSESSID=ho1nasj0lt515bdncc0nh38sc6).
107. Кіндратюк Б. Етнорегіональна своєрідність сакрального малярства й церковної музики Галицько-Волинської держави. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2000. Вип. 2. С. 3–11.
108. Клименко О. До проблеми вивчення канону в іконописі. *Ант : Вісник археології, мистецтва, культури*. 2002. № 7–9. С. 59–64.
109. Ключковська І. Роман Василик. Шлях до ікони. *День*. 2011. 18 листопада.
110. Кобрин М. Симбіоз окцидентальної та орієнтальної греко-католицьких груп як вияв ідентичності УГКЦ. *Українське релігієзнавство*. 2014. № 69. С. 49–59. URL: [//nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrr\\_2014\\_69\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrr_2014_69_8).
111. Ковальчук Є. І., Штинько В. С. Волинь: храми і люди : краєзавчий нарис. Луцьк : Терен, 2010. 292 с.

112. Ковальчук І. Вишитий іконостас отця доктора Дмитра Блажейовського. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2018. Вип. 36. С. 145–159. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam\\_2018\\_36\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2018_36_12).
113. Ковальчук І. Досвід іконотворчості отця доктора Дмитра Блажейовського. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2017. Вип. 32. С. 345–368. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam\\_2017\\_32\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2017_32_31).
114. Козак В. (отець). Архикатедральний собор у Тернополі. Тернопіль : Джура. 2017. 120 с.
115. Козак Віталій о. Іконостас церкви Святої Софії Премудрості Божої у Тернополі. Тернополі, 2013. 10 с.
116. Комарницький А., Зятюк Б. Святині княжої України = Sacred Relics of Princely Ukraine / пер. на англ. В. Лужняк. Львів : Свічадо. 2019. 208 с. : іл.
117. Конституція про святу літургію = [Sacrosanctum Concilium]. *Документи другого Ватиканського Вселенського Собору (1962–1965)* : конституції, декрети, декларації, коментарі. Львів : Свічадо, 2014. С. 13–46. URL: [https://issuu.com/svichado.ua/docs/dokumenty\\_druhoho\\_vat\\_soboru\\_demo](https://issuu.com/svichado.ua/docs/dokumenty_druhoho_vat_soboru_demo), вільний (дата зверення 07.02.2021).
118. Костащук І. Конфесійний простір Тернопільської області: суспільно-географічні аспекти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Географія*. Тернопіль, 2017. Вип. 2 (43). С. 51–60.
119. Кравченко Я. Святослав Владика: нове трактування іконопису. *Образотворче мистецтво*. 2012. № 1/2. С. 72–73.
120. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3 ч. Львів : Світ, 2005. Ч. 3. 268 с. + 80 вкл. іл.
121. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2002. 184 с.

122. Криворучко Ю. Границі сакрального. *Збруч (Zbruc)* : українська інтернет-газета. Опубліковано 12.01.2020. URL: <https://zbruc.eu/node/94818>, вільний (дата звернення 12.03.22).
123. Кристопчук М. Характерні особливості українського іконопису і релігійної картини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 1998. № 9. С. 63–72.
124. Кузів Михайло Петрович. *Мистці Тернопільщини*. Ч. 1. Образотворче мистецтво : бібліогр. покажч. / Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. В. Миськів ; авт. вступ. ст. І. Дуда ; ред. Г. Жовтко ; керівник проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. С. 135–136 : фот. (Мистецька Тернопільщина). URL: [http://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016\\_mt.pdf](http://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016_mt.pdf) (останній перегляд: 12.03.2019).
125. Куневич, Б. Тернопільсько-Зборівська архієпархія. Парафії, монастирі, храми. Шематизм. Тернопіль: Новий колір, 2014. 520 с.
126. Купчинська Л. Іконопис Теофіла Копистинського: історично-культурна обумовленість творчості митця та спостереження над художніми особливостями його ікон. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : НТШ, 2004. Т. ССXLVIII. С. 166–190.
127. Куцевич В. Еволюція храмобудування в поселеннях української діаспори. *Українська академія мистецтва* : дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2013. Вип. 21. С. 87–96. URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/issue/view/8>.
128. Левицкий В. Материалы по истории Почаевской Лавры. Почаев, 1912. Т. 1. 184 с.
129. Лесів Т. В. Іконопис Галичини кінця XIX – початку XXI століття: художній образ і теоретичний дискурс: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2021. 392 с
130. Леськів М. Культурно-освітні процеси в західних областях України (1944–1953 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Історія. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 122–127. URL:

[http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9538/1/25\\_Leskiv.pdf](http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9538/1/25_Leskiv.pdf).

131. Литвин М. Р., Науменко К. Є. Історія ЗУНР / НАН України, Ін-т українознав. Львів : Олір, 1995. 361 с.

132. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204, [2] с. : іл. (Нариси з історії українського мистецтва). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001672>.

133. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. 463 с.

134. Малі міста України. Тернопільська область : бібліогр. Показчик / Держ. наук. архітектур.-буд. б-ка ім. В. Г. Заболотного ; [уклад.: Д. О. Мироненко, С. М. Кайнова, О. В. Углова ; редкол.: Г. А. Войцехівська (відп. ред.) та ін.]. Київ : ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, 2017. 511 с. : фото.

135. Манастирський Антін Іванович. *Мистці Тернопільщини*. Ч. 1. Образотворче мистецтво : бібліогр. показч. / Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. В. Миськів ; ред. Г. Жовтко ; керівник проекту та наук. ред. В. Вітенко. Тернопіль, 2015. С. 66–70. (Мистецька Тернопільщина). URL: [https://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016\\_mt.pdf](https://library.te.ua/wp-content/uploads/2009/03/2016_mt.pdf), вільний (дата звернення 24.08.2021).

136. Маньковська Р. Сакральна дерев'яна архітектура України в світовій спадщині. *Краєзнавство*. 2010. № 4. С. 77–86.

137. Мартинів Ю. Діяльність Почаївської Лаври по збереженню пам'яток історико-культурної спадщини. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Історичні науки. Вип. 3.35. 2013. С. 71-75.

138. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею : путівник-каталог / Івано-



Франків. худож. музей. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. 223 с. : іл. Назва на корінці : Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть.

139. Мистецтво Київської Русі = Art of Kievan Rus = Искусство Киевской Руси : альбом / упоряд. Ю. С. Асєєв. Київ : Мистецтво, 1989. [302], 15 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000022465>.

140. Мистці Тернопільщини. Ч. 1. Образотворче мистецтво : бібліогр. покажчик / Департамент культури, релігій та національностей Терноп. облдержадмін., Терноп. обл. універс. наук. б-ка ; уклад. В. Миськів ; вступ. ст. І. Дуда ; кер. проекту та наук. ред. В. Вітенко ; ред. Г. Жовтко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. 496 с. (Мистецька Тернопільщина). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009195>.

141. Митрополит Андрей Шептицький. Послання «Про музейні вартості церковних річей» [Електронний ресурс] / підготувала ред. Л. Пуга. *Радіо «Воскресіння*. Опубліковано 2013. 18 квітня. URL: <http://www.rr.lviv.ua/podcasts/andrej-sheptytskyj-pro-muzejni-vartosti-tserkovnyh-richej>, вільний (дата звернення 18.06.20).

142. Міляєва Л. Деякі міркування про особливості українського іконостаю XVII–XVIIIст. *Науковий вісник Львівської національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки*. Київ, 2008. С. 124–133.

143. Модест Сосенко (1875–1920) [Образотворчий матеріал] : монографія / Олеся Семчишин-Гузнер ; [наук. ред. О. Біла ; відп. за вип. І. Кожан]. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2020. 468 с. : іл.

144. Моздир М. Дослідник мистецької спадщини народу : до 100-річчя від народження Павла Жолтовського. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : науковий збірник. Луцьк, 2004. Вип. 11 : Матеріали XI Міжнар. наукової конференції (м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року). С. 27–30.

145. Мороз В., Склєнар І, Заславський В. Василянські монастирі України. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. Кн. 1 : Галичина і Закарпаття. 191 с. : іл.

146. Музичук Н. Андрій Наконечний – художник-патріот. *Громада*. Будапешт, 2011. № 6 (116). URL: [http://hromada.hu/2011/nom\\_116/ukrznavstvo/nakonecsnyj.html](http://hromada.hu/2011/nom_116/ukrznavstvo/nakonecsnyj.html), вільний (дата звернення 1.10.2023).
147. Надання автокефалії православної церкви України [Електронний ресурс]. *Вікіпедія*. 2018. URL: [wiki/Надання\\_автокефалії\\_православної\\_церкви\\_України](https://uk.wikipedia.org/wiki/Надання_автокефалії_православної_церкви_України), вільний (дата звернення 18.06.22).
148. Надставна церква. *Тернопільська обласна бібліотека для молоді*. Сайт. 2023. URL: <https://tobm.org.ua/nadstavna-czerkva/> (дата звернення 12.06.2022)
149. Новікова К. На перехресті духу і світу : короткий нарис про сакральний живопис України. Київ : Темпора, 2012. 328 с.
150. Нога О. До історії розвитку малярства Галичини (1900–1920 рр.). *Народознавчі зошити*. 2009. № 3/4. С. 440–446.
151. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Львів : Українські технології, 1999. 180 с.
152. Овсійчук В. Ікона – епічна книга духовних скарбів, дум, надій нашого народу. *Українські художники сакрального малярства кінця ХХ – початку ХХІ ст.* Київ, 2008. С. 6–7.
153. Одрехівський Р. Іконостаси в Галичині в ХІХ – першій половині ХХ ст.: історія та художні особливості. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць*. Київ, 2014. Вип. 33. С. 282–291.
154. Олександр Фільберт : альбом / ред. М. Маричевський ; вступ. сл. О. В'ячеславова ; Національна спілка художників України, Луганська організація НСХУ. Луганськ ; Київ ; Львів : Журнал "Образотворче мистецтво" : Афіша, 2004. 96 с.: іл. (Українське мистецтво. ХХ вік).

155. Оляніна С. Методологічні засади охорони та реставрації іконостасів. *Українська академія мистецтв* : дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2003. Вип. 10. С. 99–104.
156. Осінчук М. Сучасне церковне мистецтво. *Мета* : український тижневик. Львів, 1931. Ч. 8. С. 5–6.
157. Павло Ковжун. Творча спадщина художника : матеріали, бібліографічний довідник / упоряд.: Р. Яців, І. Мельник. Львів : Ліга-Прес, 2010. 256 с.
158. Павлюк С. П. Церковне мистецтво України : у 3-х т. / НАН України, Ін-т народознавства ; відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : Фоліо, 2018. Т. 1 : Архітектура. Монументальне мистецтво. 952 с. : іл.
159. Павлюк С. П. Церковне мистецтво України : у 3-х т. / НАН України, Ін-т народознавства ; відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : Фоліо, 2021. Т. 2 : Образотворче мистецтво. 771 с.: іл.
160. Павлюк С. П. Церковне мистецтво України : у 3-х т. / НАН України, Ін-т народознавства ; відп. ред. С. П. Павлюк ; кер. проекту, наук. ред. тому Л. М. Герус ; худ.-оформл. Є. В. Вдовиченко. Харків : Фоліо, 2021. Т. 3 : Декоративне мистецтво. 967 с.: іл.
161. Павляк О. Митрополит Андрей Шептицький у творчій діяльності М. Сосенка, М. Осінчука, В. Дядинюка. *Український Мойсей* : до 150-ліття від дня народження митрополита Української греко-католицької церкви Андрея Шептицького : статті і матеріали / упоряд. : О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. Львів : Логос, 2015. С. 106–112.
162. Паломницькі місця : довідник / автори-упоряд. : І. Голота, М. Влад, М. Гузіль, В. Гіщинський. Львів : Карти і Атласи, 2011. 178 с.
163. Парафія с. Настасів. Церква Вознесіння Господнього. *Тернопільсько-Зборівська архієпархія. Парафії, монастирі, храми. Шематизм* / автор концепції Куневич Б. ; керівник проекту, наук. ред. Стоцький Я. Тернопіль : ТОВ «Новий колір», 2014. С. 78. : іл.

164. Пастух М. Архітектура Тернопільщини сакральна. Тернопіль : Збруч, 2004. 545 с.
165. Поліщук Н. Іконографічні типи богородичних ікон та їх особливості. Іконографія Богородиці. *РІСУ – Релігійно-інформаційна служба України :сайт*. 2020. 02. червня. URL: [https://risu.ua/ikonografichni-tipi-bogorodichnih-ikon-ta-yih-osoblivosti\\_n108759](https://risu.ua/ikonografichni-tipi-bogorodichnih-ikon-ta-yih-osoblivosti_n108759), вільний (дата звернення 17.07.2021).
166. Почаївський монастир в контексті історії та духовності українського народу : тези наук. конференції / ред. Б. Мельничук. Тернопіль : [б. в.], 1995. 118 с.
167. Прибега Л. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2015. 237 с.
168. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 31 с.
169. Приймич М. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII – першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та впливи західноєвропейського мистецтва : монографія / Михайло Приймич. Ужгород : Карпати, 2017. 507 с. : іл. Назва обкл. : Церковне професійне малярство Закарпаття.
170. Радомський М. Т. Вітражне мистецтво Харкова другої половини XX – початку XXI століття: (генеза, стилістичні трансформації) : дис. ... канд. мистецтв : 17.00.06. Харків, 2014. 204 с.
171. Радомський М. Т. Вітражне мистецтво Харкова другої половини XX – початку XXI століття: (генеза, стилістичні трансформації) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.06. ІваноФранківськ, 2014. 16 с.
172. Ременяка О. Стильові трансформації у творчості Єжи-Юрія Новосельського. *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження,

рецензії : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 52–55.

173. Ричков П. А., Луц В. Д. Почаївська Свято-Успенська лавра. Київ : Техніка, 2000. 136 с. : іл. (Національні святині України). URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Rychkov\\_Petro/Pochaivska\\_Sviato-Uspenska\\_lavra.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Rychkov_Petro/Pochaivska_Sviato-Uspenska_lavra.pdf?), вільний (дата звернення 14.09.2022).

174. Ричков П. До історії формування архітектурного ансамблю Почаївської лаври. *Архітектурна спадщина України*. Київ : НДТІАМ., 1995. Вип. 2. С. 78–89.

175. Рожко В. Українське православне церковне мистецтво Волині (IX–XX ст.) : [історично-краєзнавчий нарис]. Луцьк : Волин. обл. друк, 2006. 400 с.

176. Рудич А. Церковні розписи випускників Львівської національної академії мистецтв. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2015. Вип. 27. С. 191–201. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam\\_2015\\_27\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2015_27_21).

177. Руско Н. М. Особливості галицького іконопису кінця XIX – початку XX століть: філософсько-релігієзнавчий контекст : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.11. Острог, 2015. 196 с. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Rusko\\_Nadiia/Osoblyvosti\\_halytskoho\\_ikonopysu\\_kintsia\\_XIX\\_pochatku\\_XX\\_stolit.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Rusko_Nadiia/Osoblyvosti_halytskoho_ikonopysu_kintsia_XIX_pochatku_XX_stolit.pdf?), вільний (дата перегляду 8.10.2023).

178. Сакральне мистецтво. *Вікіпедія: сайт.2023*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5\\_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата звернення 10.11..20)

179. Свенціцький І. С. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. Львів : Печатня ОО. Василян, 1928. 98 с. : іл. (Збірки Національного музею у Львові). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012835>.

180. Свенціцька В. Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва* : у 6-ти т. Київ : Наукова думка, 1967. Т. 2. С. 208–274.

181. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Академія наук Української РСР. Інститут

мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Київ : Наукова думка, 1966. 174 с.

182. Сележан Й. Ю. Церковне мистецтво і архітектура / Чернівецький національний ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці : Рута, 2003. 68 с.

183. Селівачов М. Поняття "сакральне мистецтво": зміст і межі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1.

С. 67–76. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2008\\_1\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_16).

184. Селівачов М. Р. "Sacrum" і "Profanum": священне і світське у церковному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 74–79. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm\\_2017\\_1\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2017_1_17), вільний (дата звернення 4.09.2023).

185. Семчишин-Гузнер О. Модест Сосенко (1875–1920 рр.). Церковне малярство як спадок для наступних поколінь. *Патріархат*. 2019, № 4 (474). URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/modest-sosenko-1875-1920-rr-tserkovne-malyarstvo-yak-spadok-dlya-nastupnyh-pokolin/>.

186. Сергій Тимошенко. Повернення : [книга-альбом] / І. Акмен та ін. ; за наук. ред. О. Михайлишин. Харків : Раритети України, 2021. 288 с. : іл., фото. (Архітектура, події, люди). Текст укр., англ.

187. Сергій Тимошенко. Повернення. Київ : Український Культурний Фонд, 2021. [22] с. : фот.

188. Сімонова А. В. Візантійські традиції в сучасних розписах православних храмів України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 «Образотворче мистецтво». Харків, 2015. 23 с.

189. Січинський В. Архітектура в стародруках / Національний музей у Львові. Львів : Печ. ОО Василян у Жовкві, 1925. 47 с. : іл. (Збірки національного музею у Львові). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001983>.

190. Січинський В. Ю. Історія українського мистецтва / рис. монограми і заг. П. Холодний ; Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, Вільна академія наук у США, Східно-Європейський фонд. Нью-Йорк : Наук. т-во ім.

Шевченка, 1956. Т. 1 : Архітектура. 180 с. ; іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001718>.

191. Січинський В. Ю. Історія українського мистецтва = History of Ukrainian Art. Нью-Йорк : Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 1956. Т. 2 : Архітектура = Architecture / НТШ в Америці. 1956. 11, LXIV с. : іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005190>.

192. Словник українського сакрального мистецтва / М. Станкевич (керів.), С. Боньковська, Р. Василик, Л. Герус та ін. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. 288 с.

193. Собчук В. Кременецькі монастирі. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Збруч, 2005. Т. 2 : К – О. С. 230–231.

194. Станкевич М. Бучач та околиці. Маленькі образки. Львів : СКІМ, 2010. 256 с.

195. Степовик Д. В. Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори. Київ : Балтія, 2003. 160 с.

196. Степовик Д. Ікони в іконостасі і настінне церковне малярство: спільне і відмінне. *Труди Київської Духовної Академії*. 2015. № 15. С. 470–487. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tkda\\_2015\\_15\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tkda_2015_15_34).

197. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. 320 с.

198. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть. 3-тє вид., стереотип. Київ : Либідь, 2004. 440 с. : іл. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Stepovyk\\_Dmytro/Istoria\\_ukrainskoi\\_ikony\\_X-XX\\_stolit/](https://chtyvo.org.ua/authors/Stepovyk_Dmytro/Istoria_ukrainskoi_ikony_X-XX_stolit/).

199. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ – початку ХХІ століть : Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.

200. Степовик Д. Український стиль ікон: творчість Василя Стефурака монографія. Жовква : Місіонер, 2015. 254 с.

201. Стефанишин Т. Гурток діячів українського мистецтва в контексті мистецького процесу Львова 1920-х років. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2014. Вип. 6. С. 546–558. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Innbyivs\\_2014\\_6\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Innbyivs_2014_6_35).
202. Стецько В. Андрій Наконечний: іконописець з каменоломні : виставка, присвячена митцю-неовізантисту, триває у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї. *Нова Тернопільська газета*. 2015. 17–23 черв. С. 7.
203. Стоцький Я. Бучацький монастир отців Василіян. На службі Богові й Україні : до 300-ліття заснування : [монографія]. Жовква : Місіонер, 2011. 215 с., XIV с. кол. іл.
204. Стоцький Я. В. Держава і релігії в західних областях України : конф. трансформації в контексті держ. політики 1944–1964 років : [монографія] / НАН України. Від-ня релігієзнавства ін-ту філософії ім. Г. С. Сковороди, ТДТУ ім. І. Пулюя. Київ : ФАДА, 2008. 509 с.
205. Стоцький Я. Українська греко-католицька церква в Західній Україні у хрущовський період. *Мандрівець*. 2008. № 2. С. 46–54.
206. Студницька М. Дискурс національної ідентичності в церковному мистецтві Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Культурологія*. Київ, 2017. Вип. 18. С. 44–47. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl\\_2017\\_18\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2017_18_15).
207. Студницька М. Малярська програма іконостасів церков Малярська програма іконостасів церков Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. *Історія релігій в Україні*. Львів : Логос, 2018. Вип. 28 (2). С. 54–71. URL: <http://>
208. Студницька М. Релігійне малярство Павла Ковжуна та Михайла Осінчука: світоглядні моделі й особливості художнього стилю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2011 Вип. 22. С. 197–207. URL: [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/22/17.pdf](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/17.pdf).
209. Студницька М., Студницький Р. Церкви Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: художній образ храму. Львів : ЛНАМ, 2016. 252 с.



210. Студницький Р. О. Типологія та художньо-стилістичні особливості церковної архітектури Східної Галичини (кінець XI – перша третина XX ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2014. № 7. С. 114–121. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2014\\_7\\_24/](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_7_24/).
211. Таранушенко С. Український іконостас. *Записки Наукового Товариства Шевченка* / ред.: О. Купчинський, В. Овсійчук, А. Рудницький. Львів, 1994. Т. 22 : Праці Секції мистецтвознавства. С. 140–171.
212. Тарас Я. М. Українська сакральна дерев'яна архітектура = The Ukrainian Wooden Church Architecture : ілюстораний словник-довідник / НАН України. Ін-т народознавства. Львів, 2006. 582, [1] с. : іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0003227>.
213. Тернопілля: сторінки історії / М. М. Алексієвець, М. В. Бармак, О. Я. Бармак [та ін.]. Тернопіль : ТДП, 1995. 163 с.
214. Тернопіль = Ternopol: історія міста / О. Петровський, О. Гаврилук, В. Окаринський, І. Крочак. Тернопіль : Астон, 2010. 216 с. : іл.
215. Тернопільщина. Історія міст і сіл : [у 3 т.] / [редкол. : В. Хомінець (голова) та ін.]. Тернопіль : Терно-граф, 2014. Т. 1. 666, [18] с. : іл.
216. Тивонюк Б. Видавнича та культурно-освітня діяльність Почаївської Свято-Успенської лаври у XVIII–XX століттях. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2012. № 24–25. С. 115–119. URL: <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/visnyk-myst-2012-24-25.pdf>.
217. Тивонюк Б. О. Іконописна та позолотна майстерні Почаївської Свято-Успенської лаври у 20-их–30-их роках XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 219–223.
218. Титов М. До питання реставрації творів сакрального мистецтва. *Українська Академія мистецтва* : дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2000. Вип. 7. С. 42–49.
219. Тихий Б. Бережани – місто пам'яток. Львів : ЛА «Піраміда», 2021. Т. 2 : Формування сакрального середовища. С. 136–352 с.

220. Томашівський С. Галичина : політично-історичний нарис з приводу світової війни. Друге вид. Львів : [б. в.], 1915. 30 с. (Політична бібліотека). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000012829> ; <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19710/file.pdf>

221. Томос. Надання автокефалії православної церкві України : повний текст українською. [Електронний ресурс]. *Укрінформ* : мультимедійна платформа іномовлення України. 2019. 5 січня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2614225-tomos-povnij-tekst-ukrainskou.html>, вільний (дата звернення 07.10.2022).

222. Томчишин Ю. Древня святиня Зборова на Тернопільщині: старовинні дзвони, трагічні історії українських новомучеників та ікона з минулого. 8.11.2019. *Погляд*. URL: <https://poglyad.te.ua/rehiony/drevnya-svyatynya-zborova-na-ternopilshhyni-starovynni-dzvony-tragichni-istoriyi-ukrayinskyh-novomuchenikov-ta-ikona-z-mynulogo.html> (дата звернення 23.10.2022)

223. Українська ікона XI-XVIII століть : державні зібрання України : [альбом] / текст і упоряд. Л. Міляєва, М. Гелитович. Київ. : Духовна спадщина України, 2007. 527 с.: іл.

224. Українська ікона: досвід тисячоліття = The Ukrainian icon: knowledge of the millennium / [Д. Степовик та ін.]. Електрон. дан. Київ : Бібльос : Ельграф, [20-?]. 1 електрон. оптич. диск.

225. Українське мистецтво / улаштував В. Щербаківський. Львів ; Київ : [б. в.], 1913. Ч. 1 : Дерев'яне будівництво і різьба на дерев. XX, 62 с. : іл. URL: [https://shron3.chtyvo.org.ua/Scherbakivskyi\\_Vadym/Ukrainske\\_mystetstvo\\_Tom\\_1\\_Derevliane\\_budivnytstvo\\_i\\_rizba\\_na\\_derevi.pdf](https://shron3.chtyvo.org.ua/Scherbakivskyi_Vadym/Ukrainske_mystetstvo_Tom_1_Derevliane_budivnytstvo_i_rizba_na_derevi.pdf)

226. Українське мистецтво на переломах епох: Образ. Трансформації. Стилль : [монографія] / [Л. Ганзенко та ін. ; ред. Г. Скрипник (голова); наук. ред.: Л. Ганзенко, Р. Забашта] ; [НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського]. Київ : Наукова думка, 2021. 395, [53] с. : іл., фот.

(Проект "Наукова книга"). Назва на корінці : Українське мистецтво на переломах епох.

227. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX- початку XX ст. / П. О. Білецький [та ін.] ; відп. ред. Н. Ю. Асєєва ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 2000. 240 с.: іл.

228. Українське народне малярство XII–XX століть: Світ очима народних майстрів : альбом / авт.-упоряд.: В. І. Свенціцька, В. П. Откович. Київ: Мистецтво, 1991. 304 с.

229. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи : матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 4–5 трав. 1993 р.) / Львів. акад. мистец., Укр. католиц. ун-т ім. Св. Климента Папи, Ін-т народознав. НАН України; редкол.: Е. Мисько (голова) [та ін.]. Львів : Свічадо, 1994. 165, [1] с.

230. Українське церковне мистецтво: 1880–1920-ті рр. Західний регіон : монографія / Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. ; Інститут народознавства НАН України. Львів : Українські технології, 2012. Т. 1. 400 с.

231. Український іконопис XI–XIX ст. з колекції НХМУ = Ukrainian Icon of the XII–XIX c. from collection NAMU : альбом / [авт. ст. Л. Членова ; упоряд. Ю. Литвинець]. Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. 254 с. : іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001692>.

232. Український Мойсей : до 150-ліття від дня народження митрополита Української грекокатолицької церкви Андрея Шептицького) : статті та матеріали / упоряд. : О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. Львів : Логос, 2015. 146 с.

233. Українські митці в світі : матеріали до історії українського мистецтва XX ст. / автор-упоряд. Г. Г. Стельмашук. Львів, 2013. 520 с.

234. Ульяновський В. Диво і дива київського Володимирського собору. Київ : Либідь, 2016. 432 с.

235. Урсу Н. О. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII–XIX ст. на території України. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2007. 367 с., [6] арк. іл. : іл.
236. Урсу Н. Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII–XIXст.): автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 26.00.05 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2008. 32 с.
237. Фартінг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / пер. з англ. А. Пітик, К. Грицайчук, Ю. Єфремов, Ю. Сироїд, О. Ларікова. Харків : Віват, 2019. 576 с.
238. Феденко П. Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи. *Україна в минулому*. Київ ; Львів, 1993. Вип. 2. С. 116–123.
239. Феденко П. Український громадський рух у XX столітті. Подебради : Український технічно-господарський інститут позаочного навчання. 1934. 170 с.
240. Феденко П. Український рух у 20 столітті. Лондон : Наше слово, 1959. 267, [2] с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005152>.
241. Федорук О. Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 111–118.
242. Фіголь М. П. Мистецтво стародавнього Галича / ред., упоряд. іл. Ю. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1997. 222, [1] с. : іл. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0004980>.
243. Хіхляч Б. М. Архітектура василіанських монастирів Поділля XVIII ст. *Праці Центру пам'яткознавства* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 16. С. 65–78.
244. Хойнацкий А. Ф., Крыжановский Г. Я. Почаевская Успенская Лавра : историческое описание. Почаев, 1897. 524 с.
245. Хомин В. М. Монументальне мистецтво в Галичині кінця XIX – початку XX ст.: проблеми традиції і новаторства. *Галичина*. 2000. № 4. С. 141–146.

246. Хомин В. М. Творчість Петра Холодного (1876–1930) у контексті розвитку українського сакрального монументального мистецтва ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2002. Вип. 4. С. 176–183.

247. Хомин В. Національні традиції в монументальному мистецтві Галичини першої третини ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2000. Вип. 2. С. 116–124.

248. Храми України = Churches of Ukraine : альбом / [вступ. ст., комент. та упоряд. Л. В. Прибеги ; перед. сл. П. А. Загребельного]. Київ : Мистецтво, 2000. 295 с. : іл.

249. Церква Новомучеників українського народу у Зборові. Тернопільщин : регіональний інформаційний портал. Опубліковано 03.11.2009. URL: <https://irp.te.ua/2009-11-03-12-21-02/>, вільний. (дата перегляду 14.10.2022).

250. Цибульський П. М. Із глибини віків до наших днів : історія с. Новосілка та околиць. Тернопіль : Терно-граф, 2013. 220 с.

251. Цугорка О. Сакральне мистецтво живопису: вітчизняна наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. № 4. С. 115–119. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm\\_2016\\_4\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2016_4_28)

252. Чернихівський Г. І., В. О. Балюх Почаївська Свято-Успенська Лавра. Тернопіль : Збруч, 2006. 49 с. : іл. 11.

253. Чмелик І. Графіка і пластика Михайла Зорія. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. № 12–13. С. 26–29.

254. Чорнобай В. Картини народжуються з надриву : [бесіда з терноп. художником] / [розмовляла] Л. Заморська. *20 хвилин* : новини Тернополя. 2011. 14 січ. С. 13 : фот. кольор. (Віч-на-віч).

255. Чубатий М. Історія Тернополя та Тернопільщини. *Шляхами Золотого Поділля* / ред. С. Конрад. Філядельфія : б. в. 1960. с. 43–44.

256. Чуйко О. Вплив монастирської ідеології на формування культурно-естетичних основ національного стилю церковного будівництва та обрядового мистецтва Галичини. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2007. № 3. С. 125–136. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2007\\_3\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_3_14).

257. Чуйко О. Д. Культура монастирів Галичини в контексті суспільно-історичних процесів XVI–XIX століть : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків, 2005. 177 арк.+ 193 арк. дод.

258. Чуйко О. Д. Монастирі Галичини (середина XVI – початок XX століття) : [монографія] / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Ін-т мистец. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. 186 с. : іл.

259. Чуйко О. Культура монастирів Галичини XVI–XIX століть. Івано-Франківськ : Видавець Віктор Дяків, 2012. 163 с.

260. Чуйко О. Мистецтво Галицько-Волинського князівства в контексті міжнародних взаємозв'язків : монографія. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. 415 с. : іл.

261. Чуйко О. Мистецтво Галицько-Волинського князівства в культурному просторі європейського середньовіччя : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 36 с.

262. Шептицький А. Мої спомини про предмет музейних збірок. Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові : збірник / під ред. директора музею І. Свенціцького. Львів : З друкарні Вид. Спілки «Діло», 1931. С. 1–3.

263. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.

264. Щербаківський В. М., Щербаківський Д. М. Українське мистецтво : в двох томах з додатками / передм. І. О. Ходак ; предм.-геогр. покажч. В. М. Слободяна ; упоряд. О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2015. 472 с. : [412 іл.].
265. Юрчишин Г. Проектування християнського храму. *Навчальний посібник ІФНТУНГ*. Івано-Франківськ. 2015. С. 174
266. Юрчишин Г.М. Проектування християнського храму. Навч. посіб. Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2015. 174с.
267. Яків Гніздовський: «Життя людини – тільки недосконалий відблиск її власної мрії» : бібліографічний покажчик / уклад. Л. Оленич. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2015. 191 с. : іл.
268. Яців Р. М. Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття: Україна – світ : локал.-індивід. дослідн. ракурс : довідник / [наук. ред. С. Давимука ; пер. М. Яців] ; Львів. нац. акад. мистецтв, Наук. т-во ім. Шевченка. Львів : Априорі, 2021. 543 с. : іл. Текст укр., англ.
269. 100 церков Нагірних : у 2-х ч. Ч. 1. Церкви Василя Нагірного / автор. та упоряд.: Х. Лев, В. Слободян, Н. Філевич. Львів, 2013. 132 с. : іл.
270. 100 церков Нагірних : у 2-х ч. Ч. 2 : Церкви Євгена Нагірного / упоряд.: Х. Лев, В. Слободян, Н. Філевич. Львів : СПД ФОП Сокіл Ольга Миколаївна, 2015. 130, [1] с. : фотоілюстрації.
271. Cherkes B., Dyachok O. Problems of maintenance of sacral buildings in small cities and villages of Western Podillya. *Przestrzeń i Forma* : czasopismo naukowe. Szczecinie, 2019. No 37. S. 9–16. URL: [http://www.pif.zut.edu.pl//images/pdf/PIF%2037/DOI%2010\\_21005\\_pif\\_2019\\_37\\_V-01\\_Cherkes\\_Dyachok.pdf](http://www.pif.zut.edu.pl//images/pdf/PIF%2037/DOI%2010_21005_pif_2019_37_V-01_Cherkes_Dyachok.pdf) (дата звернення 22.05.22).
272. Datsiuk N. Monumental plastic of sacred Art of the XXI century In the works of Roman Vilhushynsky. *Paradigm of knowledge*. 2022. No 1 (51). P. 44–59.
273. Majkowski H. O starych witrażach, witrażownictwie polskiem i twórczości Jana Piaseckiego. Kraków : Red. "Rzeczy Pięknych", 1930. 11 s.

274. Potocki R. Polityka państwa polskiego wobec zagadnienia ukraińskiego w latach 1930–1939. Lublin : Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 2003. 440 [1] s. ; 24 cm.

275. Smoliński A. Buczacz – perła podolskiego baroku. *Głos buczaczan*, Wrocław : drukarnia osiedlowa, 2015. № 1 (72). S. 74.



## ОБ'ЄКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ НА ТЕРИТОРІЇ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ

НА ТЕРИТОРІЇ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛ.  
ДОСЛІДЖЕНО 42 ХРАМИ, З НИХ:

8 пам'яток архітектури національного  
значення;  
11 пам'яток архітектури місцевого  
значення.

м. Чортків  
1 - храм УГКЦ

м. Тернопіль, Тернопільський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
1 – храм РКЦ  
2 – храми ПЦУ  
17 – храмів УГКЦ

м. Кременець, Кременецький р-н  
(до реформи 2020 р.)  
5 – храмів УПЦ МП

м. Бережани, Бережанський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
5 – храмів УГКЦ

М. Тереховля, Тереховлянський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
1 – храм РКЦ  
1 – храм ПЦУ  
1 – храм УГКЦ

Підгаєцький р-н (до реформи 2020 р.)  
1 – храм УГКЦ



Борщівський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
1 – храм ПЦУ  
1 – храм УГКЦ

м. Зборів, Зборівський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
3 – храми УГКЦ

Підволочиський р-н  
(до реформи 2020 р.)  
2 - ПЦУ

Рис. 1.1. Карта об'єктів дослідження

## ДОДАТОК Б

Таблиця 1.1. Перелік об'єктів дослідження

| №<br>П/п | Назва<br>об'єкта  | Конфесія | Рік<br>будівництва | Пам'ятка<br>архітектури   |
|----------|---|----------|--------------------|---------------------------|
| 1.       | Церква Воздвиження<br>Чесного Хреста в<br>Тернополі                 | ПЦУ      | кінець XVI ст.     | національного<br>значення |
| 2.       | Собор Непорочного<br>Зачаття Пресвятої<br>Богородиці в<br>Тернополі | УГКЦ     | 1779               | національного<br>значення |
| 3.       | Церква святого<br>архістратига<br>Михаїла в Тернополі               | УГКЦ     | 2000               | -                         |
| 4.       | Церква Матері<br>Божої Неустанної<br>Помочі м. Тернопіль            | УГКЦ     | 2000               | -                         |
| 5.       | Церква святої Софії<br>Премудрості Божої в<br>Тернополі             | УГКЦ     | 2009               | -                         |
| 6.       | Церква Святого<br>Пророка Іллі в<br>Петрикові                       | УГКЦ     | 1903               | місцевого<br>значення     |
| 7.       | Церква Пресвятого<br>Серця Христового у<br>Великих Гаях             | УГКЦ     | 1920               | місцевого<br>значення     |
| 8.       | Церква Непорочного<br>Зачаття Пречистої<br>Діви Марії в Буцневі     | УГКЦ     | 1744               | національного<br>значення |
| 9.       | Церква Перенесення<br>мощей святого<br>Миколая в<br>Серединках      | УГКЦ     | 1913               | -                         |
| 10.      | Церква святого<br>архістратига<br>Михаїла в Малому<br>Ходачкові     | УГКЦ     | 1811               | -                         |
| 11.      | Церква святих   | УГКЦ     | 1897               | -                         |

|     |  |              |                    |                         |
|-----|--|--------------|--------------------|-------------------------|
|     | чудотворців і безсрібників Косми і Дам'яна в Забойках                |              |                    |                         |
| 12. | Церква Пресвятої Трійці в Драганівці                                 | ПЦУ,<br>УГКЦ | 1849               | -                       |
| 13. | Костел Матері Божої Сніжної в Драганівці                             | РКЦ          | 1858               | -                       |
| 14. | Церква Вознесіння Господнього в Настасові                            | УГКЦ         | 1902               | -                       |
| 15. | Церква Пресвятої Трійці в Бережанах                                  | УГКЦ         | 1768               | національного значення. |
| 16. | Церква Успіння Пресвятої Богородиці у Вербові                        | УГКЦ         | 1938               | місцевого значення      |
| 17. | Церква святого Миколая в Мечищеві                                    | УГКЦ         | 1928               | місцевого значення.     |
| 18. | Церква святого Димитрія в Літятині                                   | УГКЦ         | 1906               | місцевого значення      |
| 19. | Меморіальна каплиця на горі Лисоня                                   |              | 1994               |                         |
| 20. | Собор Преображення Господнього в Кременці                            | ПЦУ          | 1743               | національного значення. |
| 21. | Церква св. Миколая у Богоявленському жіночому монастирі в Кременці   | УПЦ МП       | середини XVIII ст. | -                       |
| 22. | Храм Святого Духа у Свято-Духівському чоловічому монастирі в Почаєві | УПЦ МП       | 1903               | -                       |

|     |   |        |       |                         |
|-----|---|--------|-------|-------------------------|
| 23. | Свято-Троїцький собор у Почаївській лаврі                             | УПЦ МП | 1912  | національного значення. |
| 24. | Спасо-Преображенський собор у Почаївській лаврі                       | УПЦ МП | 2013  | -                       |
| 25. | Церква святого архистратига Михаїла в Більче-Золотому                 | ПЦУ    | 1871  | місцевого значення      |
| 26. | Церква Царя Христа в Озерянах   | УГКЦ   | 1937  | місцевого значення      |
| 27. | Церква св. Миколая в Теробовлі  | УГКЦ   | 1614  | національного значення  |
| 28. | Церква Покладення ризи Пресвятої Богородиці в Тютькові                | ПЦУ    | 2000  | -                       |
| 29. | Костел в Сороцькому (не діючий)                                       | РКЦ    | 1907) | -                       |
| 30. | Церква Преображення Господнього в Зборові                             | УГКЦ   | 1798  | національного значення. |
| 31. | Церква Новомучеників українського народу (давніше костел святої Анни) | УГКЦ   | 1755  | місцевого значення      |
| 32. | Церква Пресвятої Трійці в Озерній                                     | УГКЦ   | 1893  | місцевого значення      |
| 33. | Церква Святої Преподобної Параскеви Сербської в Кошляках              | ПЦУ    | 1994  | -                       |
| 34. | Церква  | ПЦУ    | 1897  | місцевого               |

|   |  |       |      |                       |
|---|--|-------|------|-----------------------|
|   | Преображення<br>Господнього в Токах                                      |       |      | значення              |
| 35.   | Церква Введення в<br>храм Пресв.<br>Богородиці в<br>Новосілці            | УГКЦ  | 1903 | місцевого<br>значення |
| 36.   | Катедральний собор<br>Верховних<br>Апостолів Петра і<br>Павла в Чорткові | УГКЦ  | 2001 | -                     |
| <b>Храми Марійського духовного центру у Зарваниці</b> |  |       |      |                       |
| 37.   | Собор Зарваницької<br>Матері Божої                                       | УГКЦ  | 2000 | -                     |
| 38.   | Нижня церква<br>Пресвятої Трійці з<br>каплицею                           | УГКЦ  | 2000 | -                     |
| 39.   | Надбрамна церква<br>Благовіщення<br>Пресвятої<br>Богородиці              | УГКЦ  | 2000 | -                     |
| 40.   | Церква Пресвятої<br>Євхаристії   | УГКЦ. | 2011 | -                     |
| 41.   | Церква Святої<br>Хатини Марії Діви з<br>Назарету                         | УГКЦ  | 2017 | -                     |
| 42.   | Храм Пресвятої<br>Родини   | УГКЦ  | 2021 | -                     |



**ДЕРЖАВНИЙ КОМІТЕТ УКРАЇНИ  
З БУДІВНИЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ**

## ПАСПОРТ

**об'єкта (пам'ятки) культурної спадщини**

Троїцький собор Почаївської Лаври  
(найменування об'єкта (пам'ятки))

| вид                  | тип                   | категорія обліку       |
|----------------------|-----------------------|------------------------|
| пам'ятка архітектури | сакральна архітектура | національного значення |

**1. Датування об'єкта (пам'ятки);**

1906-1912 рр.

**2. Адреса (місцезнаходження) об'єкта (пам'ятки);**

Тернопільська область, Кременецький район, м. Почаїв, пл. Воз'єднання, 3

**3. \_\_\_\_\_ Да  
ти і №№ документів про взяття на державний облік, визначення  
категорії пам'ятки:**

Постанова Ради Міністрів УРСР від 24 серпня 1963 р., № 970.

**4. Охоронний №**

672/2

**5. Наявність охоронних дошок, охоронних знаків** Охоронна дошка відсутня

**6. Власник:**

Державна власність. Управління містобудування та архітектури Тернопільської облдержадміністрації. Згідно розпорядження Кабміну України від 16.11.2002 р. за номером 635-р комплекс споруд Почаївської Свято-Успенської Лаври переданий до сфери управління Держбуду України. Знаходиться на балансі Держбуду України

**7. Користувач:**

Духовний Собор Свято-Успенської Почаївської лаври.  
Українська Православна Церква (Москвський патріархат).  
Тел. 8-03546-6-12-44; 6-12-18.

**8. Охоронний договір:**

№ 7 від 2 лютого 2000 року між Управлінням містобудування та архітектури Тернопільської облдержадміністрації (в особі начальника Управління Залігчука О. Ю.) та Духовного Собору Свято-Успенської Почаївської Лаври (в особі Намісника Архімандрита Володимира Мороза)

**9. Функціональне використання:**

| сучасне           | первісне          | інші |
|-------------------|-------------------|------|
| храм богослужіння | храм богослужіння |      |

**10. Історичні дані про об'єкт (пам'ятку):**

Перший храм в ім'я Святої Трійці майже на вершині Почаївської гори вибудували власним коштом Федір та Єва Домашевські 1649 року. Це була безстовпна трибанна церква, що за розмірами значно переважала перший Успенський собор. У XVIII ст. цей храм повністю розібрали. 1744 року другу церкву Св. Трійці звели за проектом архітектора єзуїтського ордену Павла Гіжицького. Новий храм, локалізований вже у східній частині комплексу, вибудували в 1906-1912 роках за проектом О. В. Щусєва, пізніше одного з найвідоміших зодчих в СРСР. Це був другий великий проект молодого автора, розроблений ним за участі іншого архітектора - О.М. Рухлядева - 1905 року (першою авторською роботою О. Щусєва був проект храму-пам'ятника на Куликовому полі, 1904). Почаївська церква була замислена як храм-пам'ятник воїнам, що загинули під час російсько- японської війни. 11 травня 1906 року відбулася урочистість закладення храму. Основне будівництво закінчене 1908 року. Мозаїчне панно південного порталу храму виконане за ескізом М. К. Реріха, західного - за проектом самого О. Щусєва за участі П. І. Нерадовського. Встановлення панно проводиться в 1909-1910 рр. Внутрішні роботи тривали до 1911 року.

## 11. Опис об'єкта (пам'ятки)

|   |   |
|---|---|
| Характеристика розташування об'єкта і ролі в навколишньому середовищі | Храм розміщений на узвишші, на північ від головного входу (“Святих Воріт”) монастиря. Широкі сходи ведуть догори і завершуються широким вільним майданчиком біля південного порталу собору. Формами вирішення храм виразно контрастує з архітектурою навколишніх споруд (Успенський собор - бароко; дзвіниця - необароко). Завдяки високопрофесійній майстерності архітектора храм був асимільований композиційною системою ансамблю, вдало увійшовши у його систему просторових координат.   |
| Ландшафт  | Розташований на рельєфі, на майдані, що знаходиться на узвишші Почаївської гори. Елементи ландшафтного упорядкування закріплюють та підтримують об'єкт у довкіллі.  |
| Характеристика об'єкта (пам'ятки)                                     | Основну ідею художнього образу собору сам автор визначив як “масивну велич”, використовуючи для її утвердження форми архітектури давнього Новгороду. За силуетом храм нагадує Софію Новгородську та церкву Спаса Нередиці. Архітектурно-художній вираз Троїцького собору є реплікою давнього північноруського зодчества, вираженою крізь призму людини ХХ століття. Стиль твору загалом можна визначити як “неоруський” варіант стилю модерн. Проста кубічна форма храму і стриманість контурів сповнені сили і величі. Композиційне рішення характеризують центричність та врівноваженість, які доповнює та пом'якшує живописне komponування окремих зовнішніх елементів (панно). Храм п'ятистовпний, одноглавий, мурований з червоної цегли на цементно-вапняному розчині, нетинькований, побілений, декоративні вставки фасадів та відмостки виконані з пісковика. В плані прямокутний, розділений на три нави, кожна з яких завершена півкруглою апсидою; на заході розміщений понижений об'єм притвору з круглою вежею, сходи якої ведуть на хори. З північної сторони прибудована двоповерхова ризниця. Об'єм храму увінчує глава з цибулястим позолоченим куполом - головний композиційний акцент будівлі. Собор посідає три основних входи, що мають характерні декоративні елементи давньоруського стилю; входи оформлені як |



|  |  |
|--|--|
|  | <p>портали з мозаїчними панно.</p> <p>Розміри будівлі - 23,5 x 40,1 м; висота основного об'єму - 14 м, до маківки - 32,4 м.</p> <p>Інтер'єр вирішений у модернізованих формах в традиціях архітектури XVI ст., з суцільним стінописом та тябловим іконостасом. На основі збережених ескізів розписи та іконостас виконані пізніше. Збереглася дубова щитова підлога, металеві огорожі кліросів.</p>  |
| Перебудови, втрати й історичні нашарування | <p>Всі елементи архітектурного твору збережені. 1980 року на основі збережених ескізів та картонів під керівництвом архітектора-реставратора Н. Недовича московськими художниками виконано стінопис "декоративними фарбами" у техніці мінерального живопису.</p>   |
| Наявність творів мистецтва та їх опис      | <p>Зовні наявні декоративні вставки з культовою символікою. Три декоративні панно порталів: південного (авт. М. Реріх) з зображенням Нерукотворного Спаса та канонізованих князів руських, у т. ч. Олександра Невського, Бориса та Гліба, великого князя Володимира (1910); західного (проект О. Щусєва) з зображенням Богородиці з Дітям в оточенні херувимів та серафимів і святими мучениками; панно північного portalу виконане 1980 року за старими ескізами. Стінопис інтер'єру виконаний за первісними ескізами у першій чверті XX ст. В. Щербаковим (притвор) та 1980 року (центральна частина храму) в техніці мінерального живопису по цементному тиньку, в модернізованому трактуванні площинних форм північноруських розписів (Ярославль, Ростов) XVI ст. Чотирирусний іконостас як органічну частину внутрішнього оформлення храму виконано у 1910-13 рр., його вирізняє витончене декоративне різьблення. В традиціях XVI ст. вирішене й освітлення храму, зокрема, велике паникадило. Оздобні елементи інтер'єру виконані пізніше, окремі ікони перенесені з інших храмів. Серед них - твори XVII ст. - ікони Христа та Богородиці.</p> |
| Опис території об'єкта (пам'ятки)          | <p>З півдня від "Святих Воріт" до храму догори ведуть сходи; з заходу, від келій, повз д'Гвіницю і водогінну вежу, - алея, засаджена з півночі березами. На північ від собору знаходиться будинок гостинних покоїв. Майдан навколо храму та алея викладені плиткою.</p>  |
| Наявність меморіальних дошок               | <p>меморіальні дошки відсутні</p>  |

**12. Перелік складових:**

(для комплексу (ансамблю), визначного місця)

**13. Матеріали, конструкції, ступінь капітальності, загальна оцінка технічного стану:**

Споруда мурована з цегли. Цоколь, сходи на паперть, декоративні вставки фасадів та відмостки виконані з пісковика. Товщина стін - 1,16 - 1,8 м. Конструкції куполу - дерев'яні, покриття - позолота. Загальний стан пам'ятки задовільний. Акт технічного стану додається.

Акт технічного стану від 2 лютого 2000 року №

7

**14. Наявність інженерних мереж та інженерного обладнання:**

Центральне опалення, електромережа, освітлення.

**15. Територія об'єкта (пам'ятки):**

|          |   |
|----------|---|
| Площа    | Пам'ятка займає площу бл. 900 м <sup>2</sup> . Разом з прилеглим майданом - бл. 1,5 тис. м <sup>2</sup> .   |
| Опис меж | Троїцький собор є невід'ємною складовою архітектурного ансамблю Свято-Успенської Почаївської Лаври. В безпосередній близькості від пам'ятки знаходяться на півночі - будинок колишньої друкарні (тепер - гостіпрималня); на заході - дзвіниця; на півдні - надбрамний корпус; на сході - східне прясло монастирських мурів. |

**16. Майнова цінність об'єкта (пам'ятки):**

|   |  |
|---|--|
| Дата проведення майнової оцінки, найменування організації | майнова оцінка об'єкту не проводилась. |
| Сума в гривнях  | не визначена                           |

**17. Оцінка антропологічної, археологічної, естетичної, етнографічної, історичної, мистецької, наукової чи художньої цінності об'єкта (пам'ятки):**

Пам'ятка належить до числа визначних творів сакральної архітектури України поч. ХХ ст. В естетичному плані становить одну з характерних ланок у візуальному сприйнятті ансамблю Почаївської Лаври. Одна з небагатьох пам'яток сакральної архітектури України, виконаних у стилі ретроспективного модерну (неоруський варіант). Яскравий взірець ранньої творчості видатного архітектора О. Щусєва.

**18. Зона охорони пам'ятки:** Проект зон охорони Почаївської Лаври має бути розроблений та затверджений Державною службою охорони культурної спадщини.

|  |  |
|--|--|
| Організація-розробник                              |  |
| Дата розроблення                                   |  |
| Дата і номер документа про затвердження            |  |
| Короткий опис меж із зазначенням площі кожної зони |  |

**19. Наявність науково-проектної документації на пам'ятку (об'єкт):**

ВІДСУТНЯ

| Найменування документації | Рік розроблення | Автор (організація) | Місце зберігання, інв. № |
|---------------------------|-----------------|---------------------|--------------------------|
|                           |                 |                     |                          |

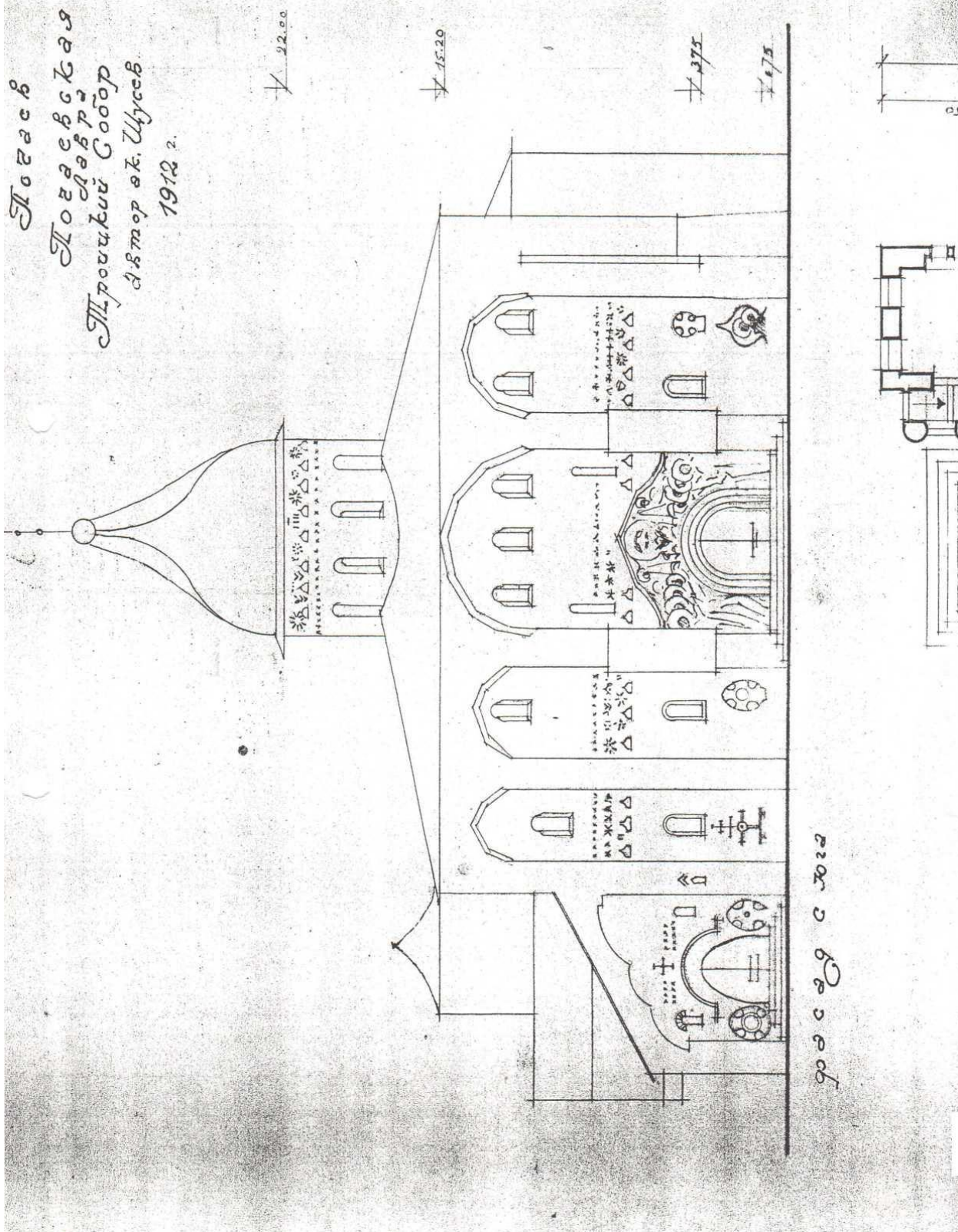
**20. Дослідницькі й реставраційні роботи:**

| Найменування робіт  | Рік проведення | Замовник  | Автор, проектна організація   | Підрядна організація |
|---|----------------|---|---|----------------------|
| Обстеження стану деревини конструкцій куполу.   | 1980           | Держбуд України                                   | Стріленко Ю.,<br>начальник<br>НРТО ін-ту<br>“Укрпроект-реставрація” |                      |
| Повністю зняті вражені конструктивні елементи куполу. Дерев'яні конструкції та покриття замінені. Відновлена позолота куполу. | 1981-1983      |   | Ін-т<br>“Укрпроект-реставрація”.<br>ГАП<br>О. Граужис               |                      |
| Реставрація стінопису за збереженими ескізами.  | 1980-1984      | Держбуд України                                   | Московські реставратори під кер.<br>М. Недовича                     |                      |
| Ремонтні роботи по фасадах  | 2003.          | Духовний Собор Свято-Успенської Почаївської Лаври | Проведені місцевими силами  |                      |

**21. Основні джерела:**

|                |   |
|----------------|---|
| Археологічні   | Відсутні  |
| Іконографічні  | Леонович І. Собор св. Трійці Почаївської Лаври. Рисунок. 1949 р.  |
| Архівні        | Проект Троїцького собору: перспектива, західний фасад, розріз. Власність родини Щусєвих у Москві.   |
| Бібліографічні | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Академик Алексей Викторович Щусев (1873-1949). Виставка к 100-летию со дня рождения. Каталог. - Москва, 1973, с. 21-22.</li> <li>2. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР.-Т. 4.-Киев,1986, с. 79.</li> <li>3. Ричков П. До історії формування архітектурного ансамблю Почаївської Лаври. // Архітектурна спадщина України. Вип. 2. Національні особливості архітектури народу України. За ред. В. Тимофієнка. - Київ, 1995. - ; С. 87.</li> <li>4. Пелехатий Я. О. Історико-архітектурна довідка про ансамбль Свято-Успенської Почаївської Лаври. - Комп'ютерний видрук. Тернопіль, 2003.</li> <li>5. Озігоу/зкі І. К. Кгезу Біізкіє і сіаіекіє. - Кгакоу/, 1998.</li> </ol> |

Стогачь  
 Стогацкая  
 Давр  
 Пруцкий Собор  
 в м. Угль  
 1912 г.

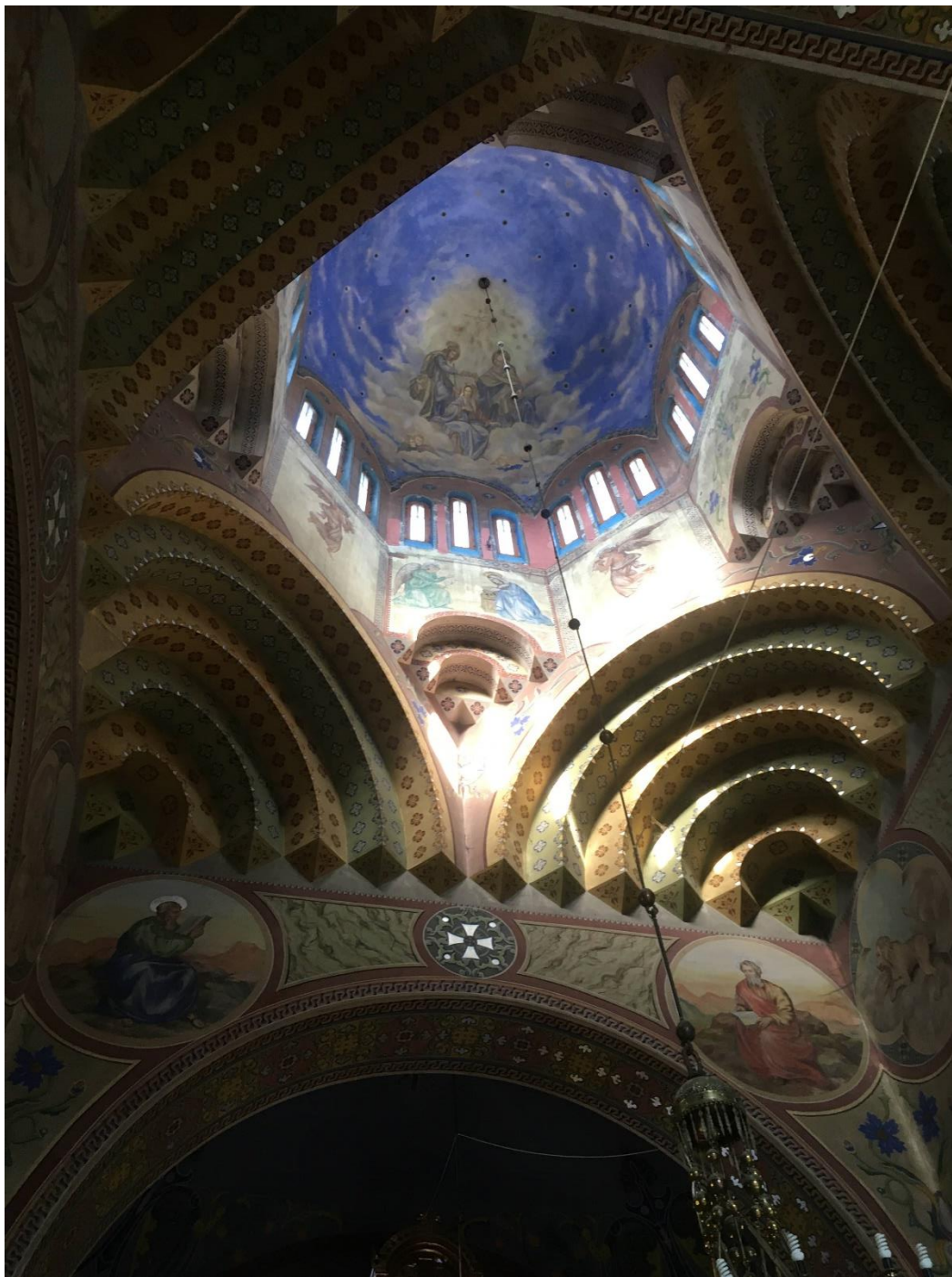


900 с 29 с 3022



Іл. 2.3.1. А. Наконечний, М. Зорій та ін. «Вознесіння Господнє». Фрагмент стінопису в консі апсиди церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району).

1932–1933 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.2. С. Борачок. «Коронування Діви Марії». Фрагмент стінопису в куполі церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). 1937–1938 рр.

Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.3. С. Борачок. «Різдво Христове». Фрагмент стінопису нави на північній стіні церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). 1937–1938 рр. Фото Н. Дацюк





Іл. 2.3.4. С. Борачок. «Христос на суді Пилата». Фрагмент стінопису плафону церкви Святого Миколая в Тереховлі. 1936 р. Фото Н. Дацюк



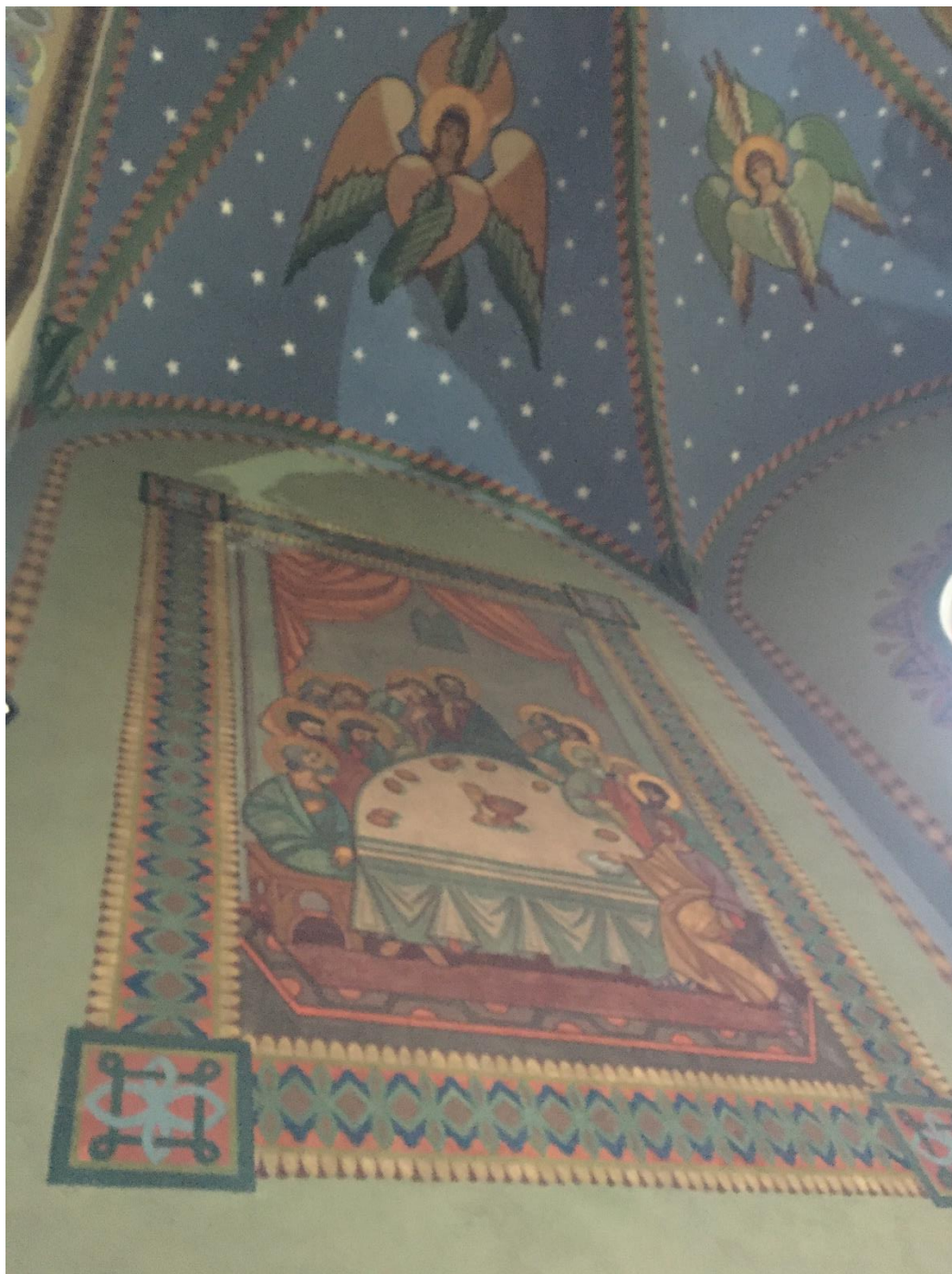
Іл. 2.3.5. С. Борачок. «Хрещення Руси». Фрагмент стінопису церкви Святого Миколая в Тереховлі. 1936 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.6. С. Борачок. «Покрови Пресвятої Богородиці». Фрагмент стінопису церкви Святого Миколая в Тереховлі. 1936 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.7 М. Осінчук. «Розп'яття з пристоячими». Фрагмент стінопису церкви Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Фото Н. Дацюк



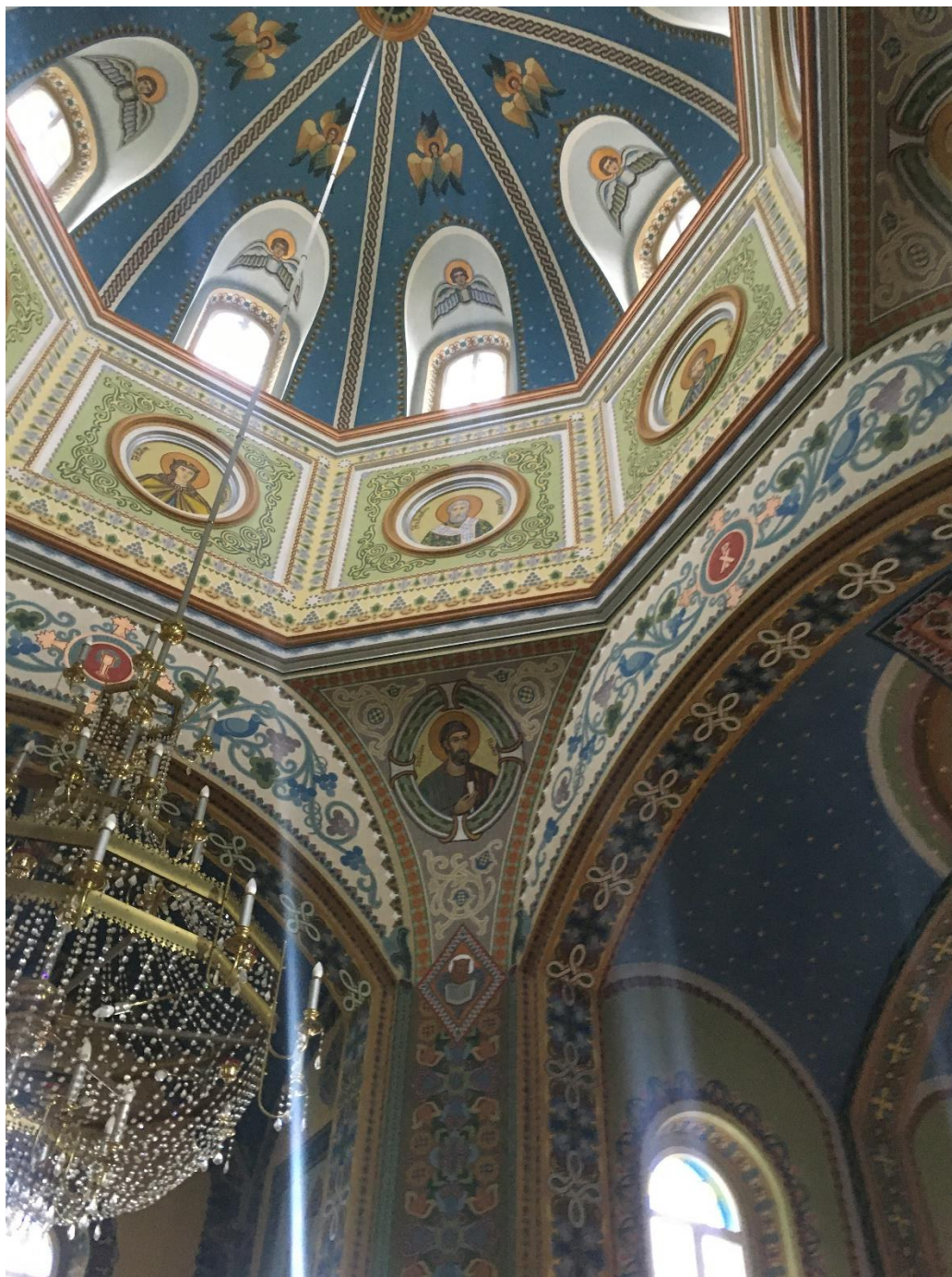
Іл. 2.3.8. М. Осінчук. «Тайна вечеря». Фрагмент стінопису церкви Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Фото Н. Дацюк



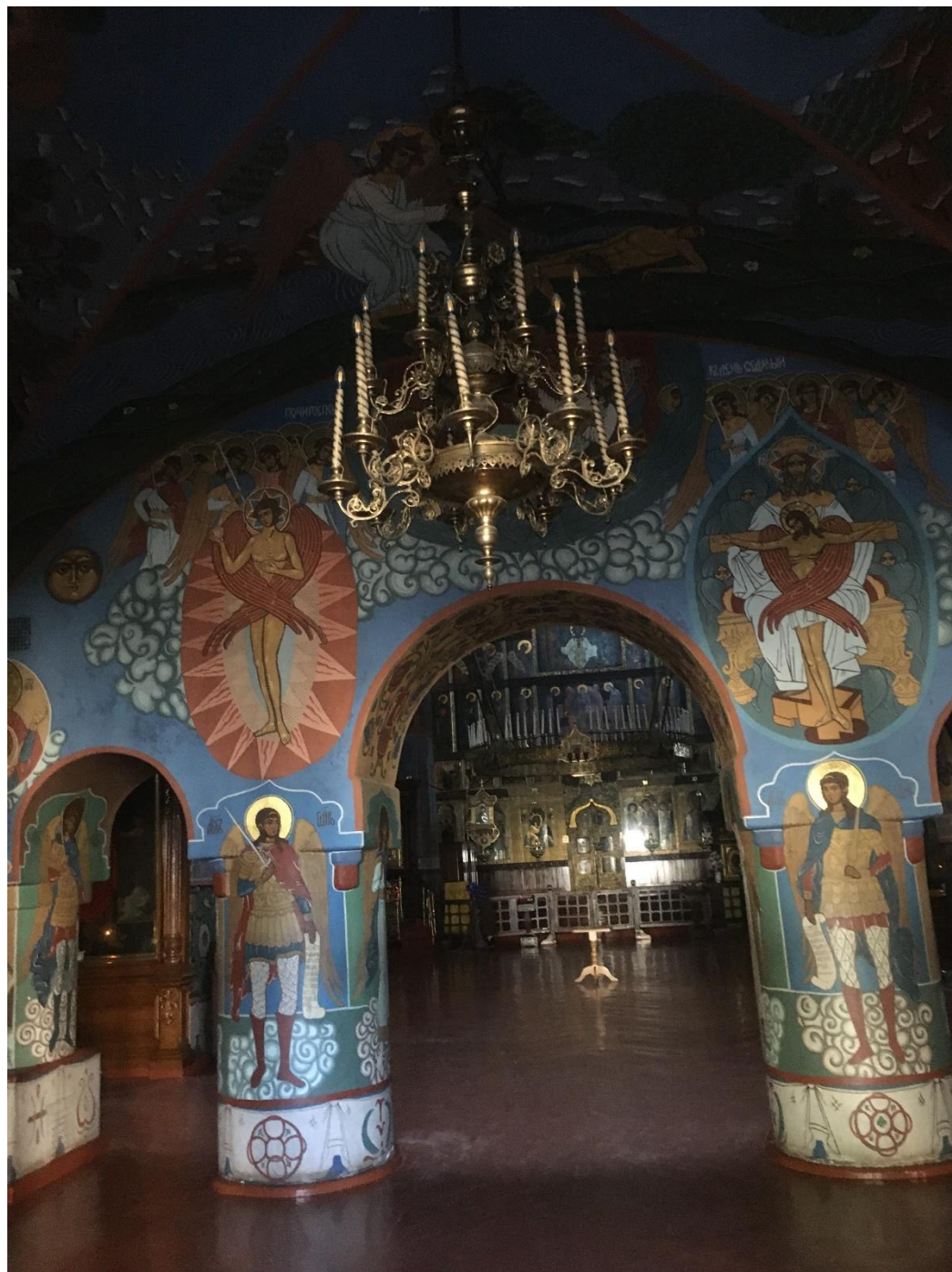
Іл. 2.3.9. М. Осінчук. «Господь Вседержитель». Фрагмент стінопису склепіння церкви Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.10. М. Осінчук. «Преображення Господнє». Фрагмент стінопису склепіння церкви Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.11. П. Ковжун. Фрагмент стінопису церкви Пресвятої Трійці (1929) в селі Озерна. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.12. В. Щербаков. Фрагмент стінопису притвору Троїцького собору  
Почаївської лаври (перша чверть ХХ ст). Фото Н. Дацюк





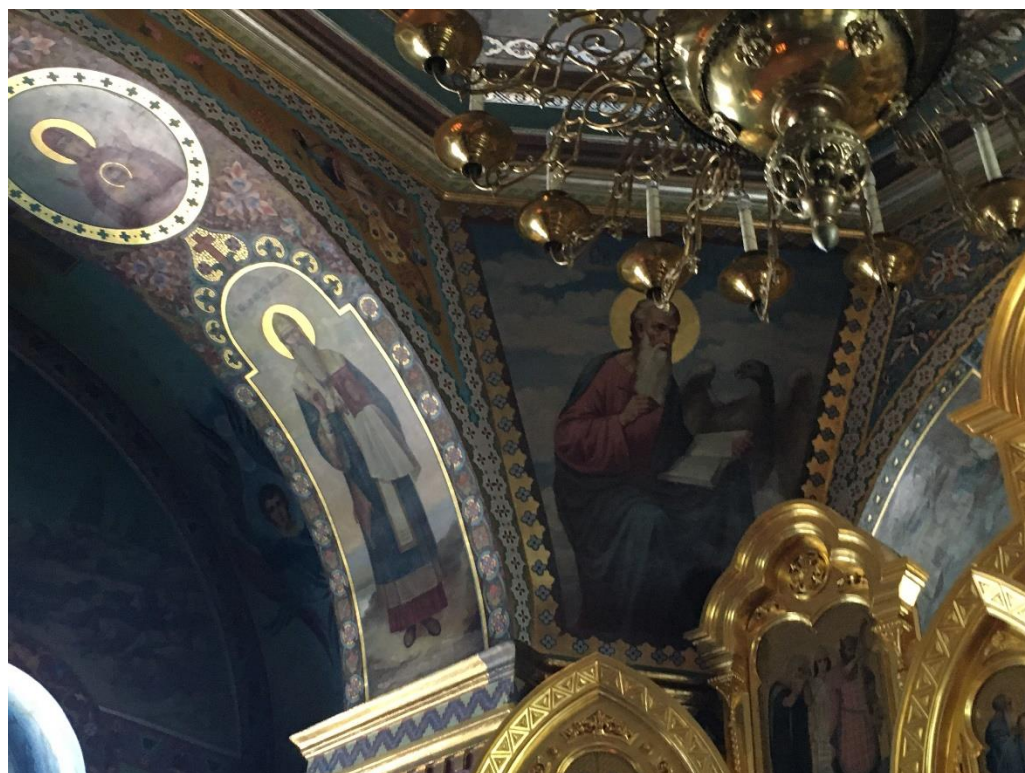
Іл. 2.3.13. Н. Недович, керівник групи, що проводила розписи. Фрагмент стінопису куполу Троїцького собору Почаївської лаври (1980). Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.14. Н. Недович, керівник групи, що проводила розписи. Фрагмент стінопису нави Троїцького собору Почаївської лаври (1980). Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.15. Учні В. Васнецова. Фрагмент стінопису куполу церкви Святого Духа, Свято-Духівського Почаївського чоловічого монастиря (початок ХХ ст.). Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.16. Учні В. Васнецова. Фрагмент стінопису вітрил церкви Святого Духа, Свято-Духівського Почаївського чоловічого монастиря (початок ХХ ст.). Фото Н. Дацюк

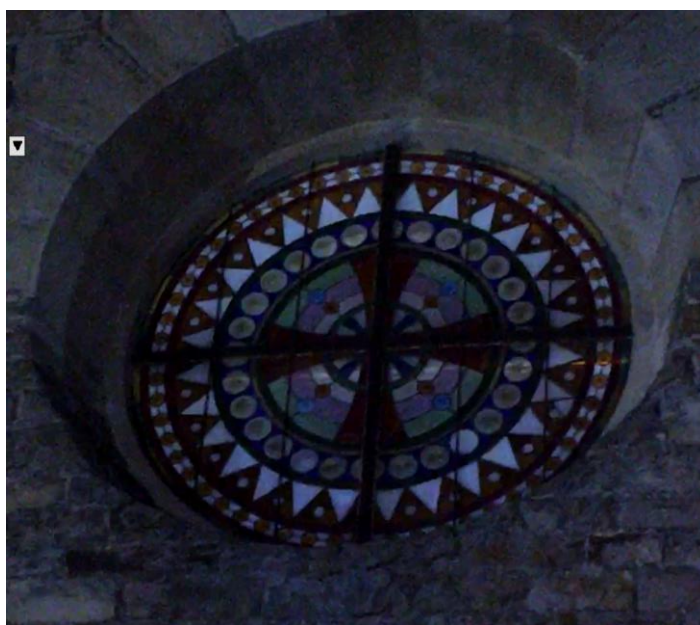


Іл. 2.3.17. В. Васнецов. «Внебовзяття Богородиці». Фрагмент стінопису стелі церкви Святого Миколая, у Свято-Богоявленському Кременецькому жіночому монастирі. (початок ХХ ст.). Фото Н. Дацюк





Іл. 2.3.20. Д. Горняткевич. Вітраж церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). 1937–1938 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.21. Д. Горняткевич. Вітраж церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). 1937–1938 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.22. Д. Горняткевич. Вітраж Христа-Пантократора церкви Царя Христа у селі Озеряни. 1937–1938 рр. Фото Н. Дацюк

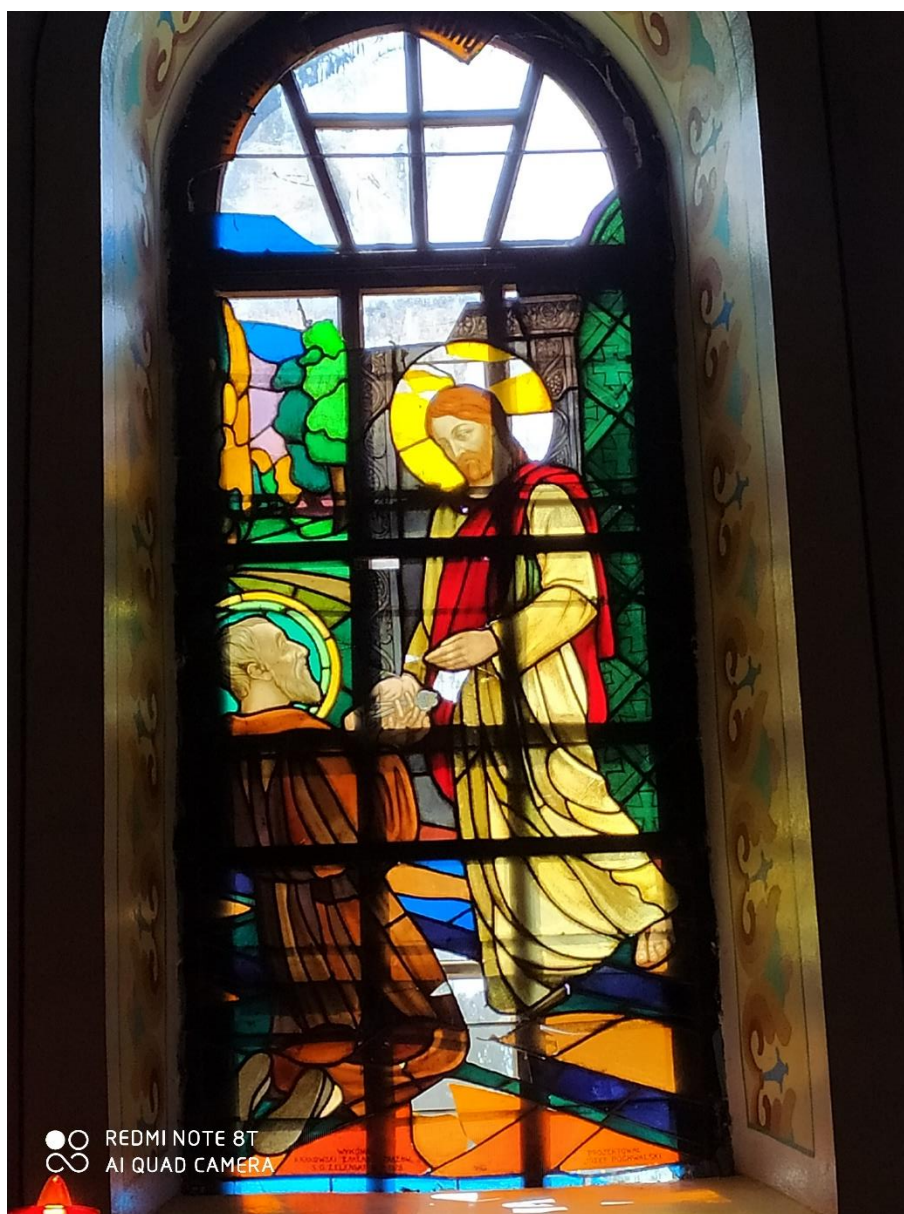


Іл. 2.3.23. Ю. Похвальський. Вітраж Матері Божої Неустанної Помочі Церква Святого Миколая села Новосілка (Підгаєцька міська громада, Тернопільського району). 1938 р. Фото Н. Дацюк

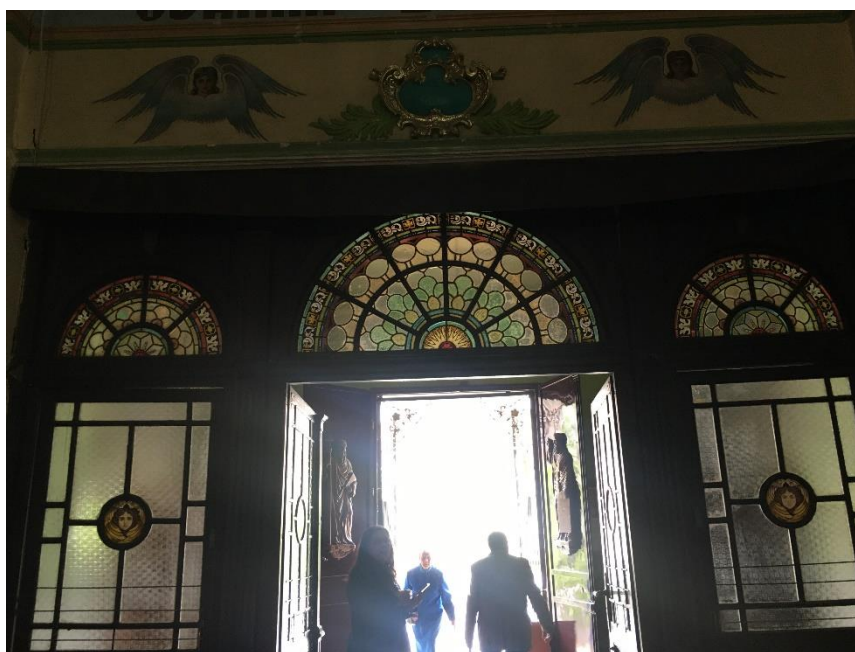


Іл. 2.3.24. Ю. Похвальський. Вітраж «Ісус благословляє дітей». Церква Святого Миколая села Новосілка (Підгаєцька міська громада, Тернопільського району). 1938 р. Фото Н. Дацюк



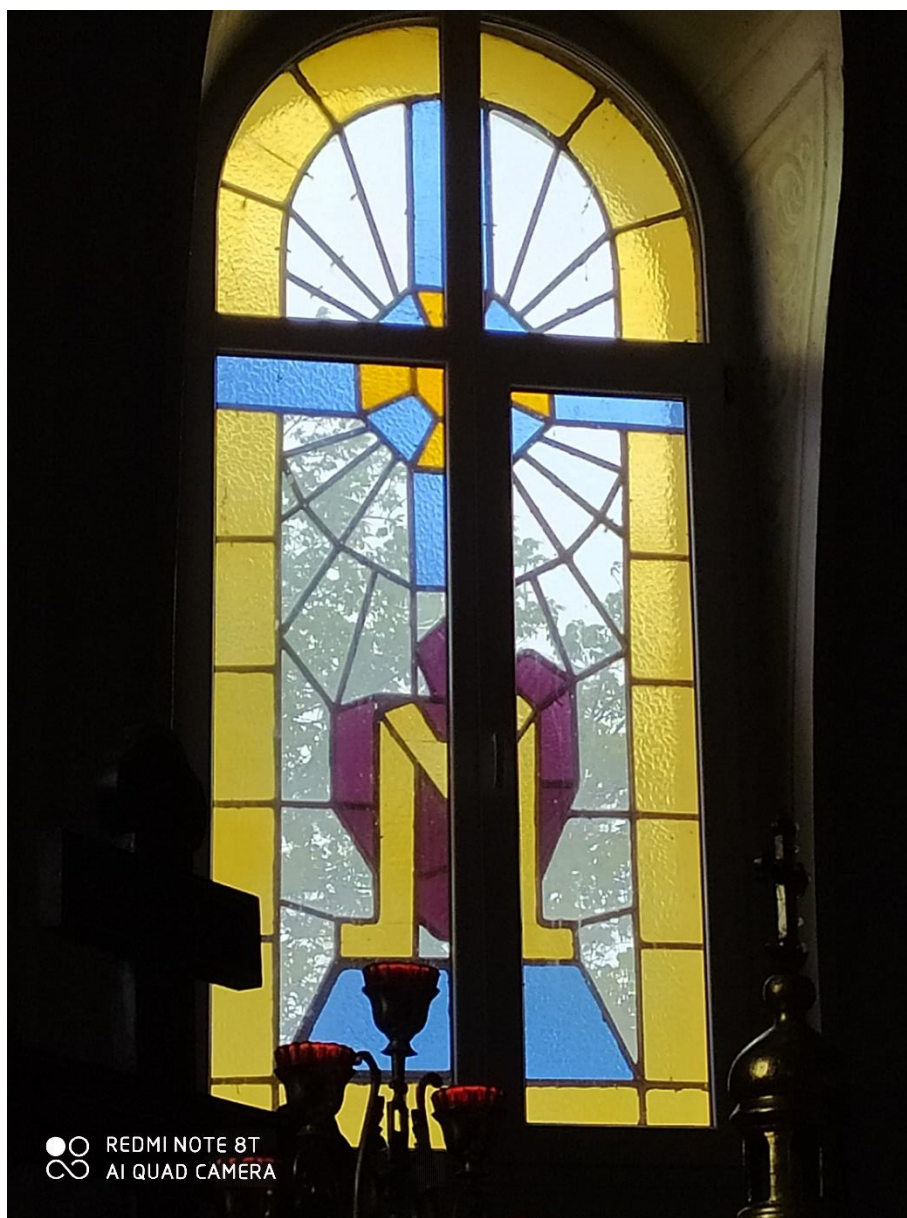


Іл. 2.3.25. Ю. Похвальський. Вітраж «Ісус дає ключі Петрові». Церква Святого Миколая села Новосілка (Підгаєцька міська громада, Тернопільського району). 1938 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.26. Автор невідомий. Вітраж храму Пресвятої Трійці в Бережанах.

1910 р. Фото Н. Дацюк



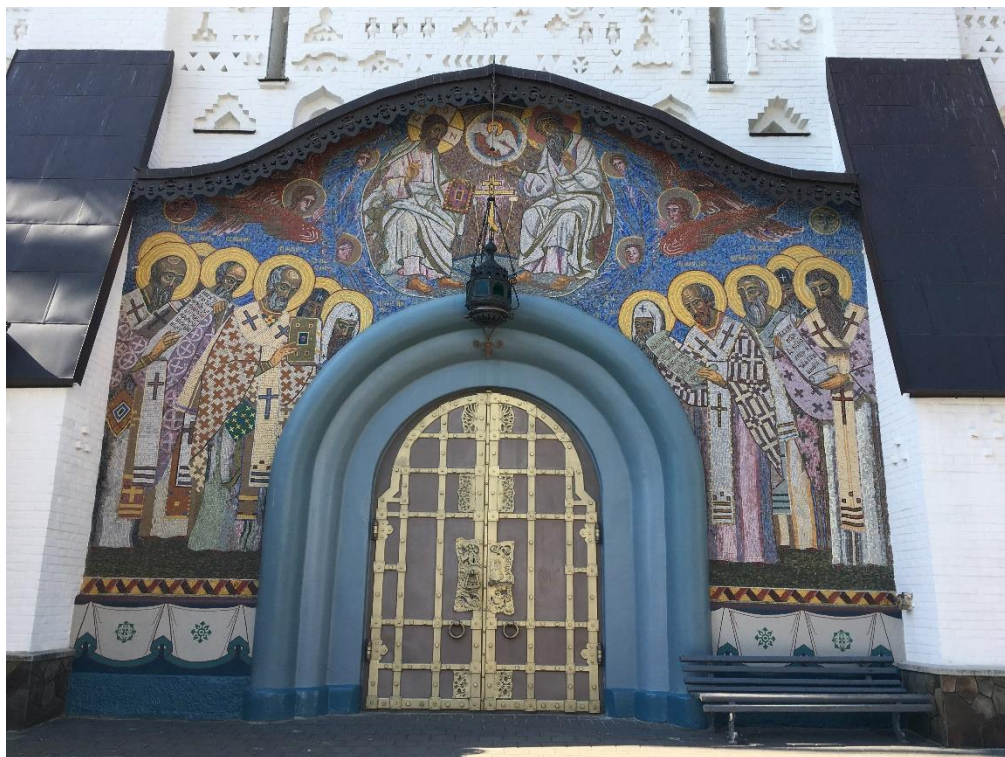
Іл. 2.3.27. Л. Левинський. Вітраж Непорочного Серця Марії. Церква Успіння Пресвятої Богородиці села Вербів, Нараївської сільської громади (біля Березан). 1936 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.28. Л. Левинський. Вітраж церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Вербів, Нараївської сільської громади. 1936 р. Фото Н. Дацюк

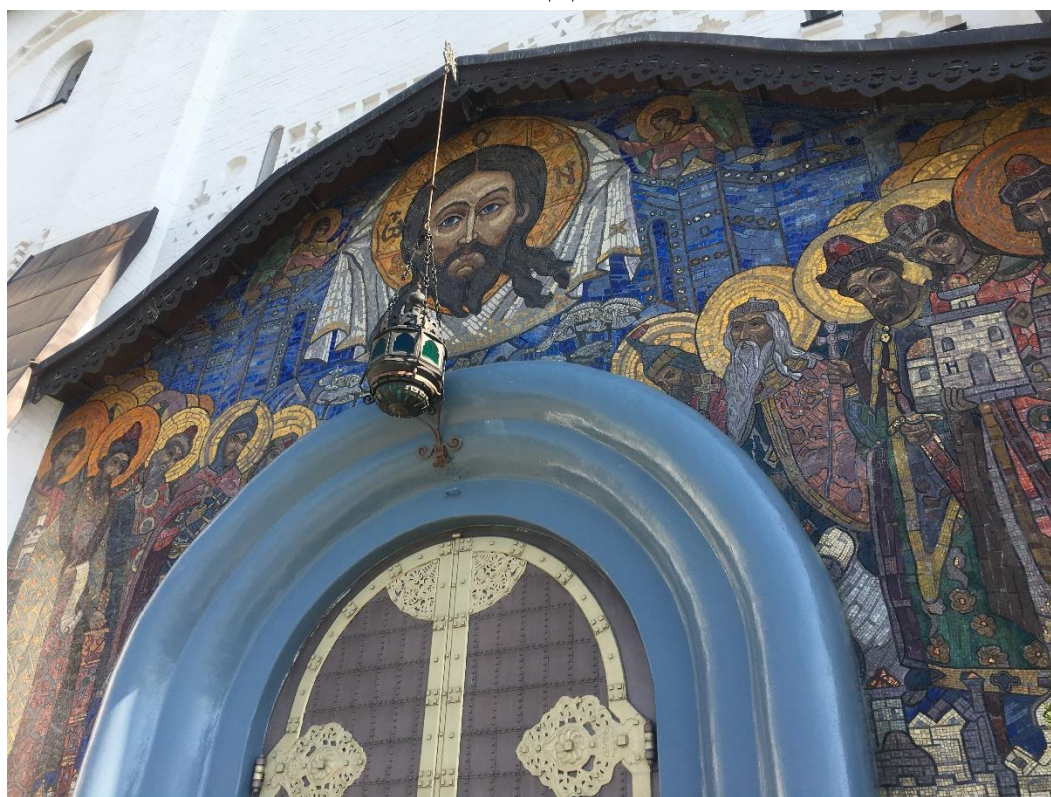


Іл. 2.3.29. Я. П'ясецький. Вітраж «Розп'яття» вірменського храму в Бережанах. 1925 р. Фото із книги Majkowski H. «O starych witrażach, witrażownictwie polskiem i twórczości Jana Piaseckiego» с. 8



Іл. 2.3.30. О. Щусев (проект). Мозаїчне панно «Свята Трійця і святі» на північному порталі Троїцького собору Почаївської лаври. 1980 р.

Фото Н. Дацюк

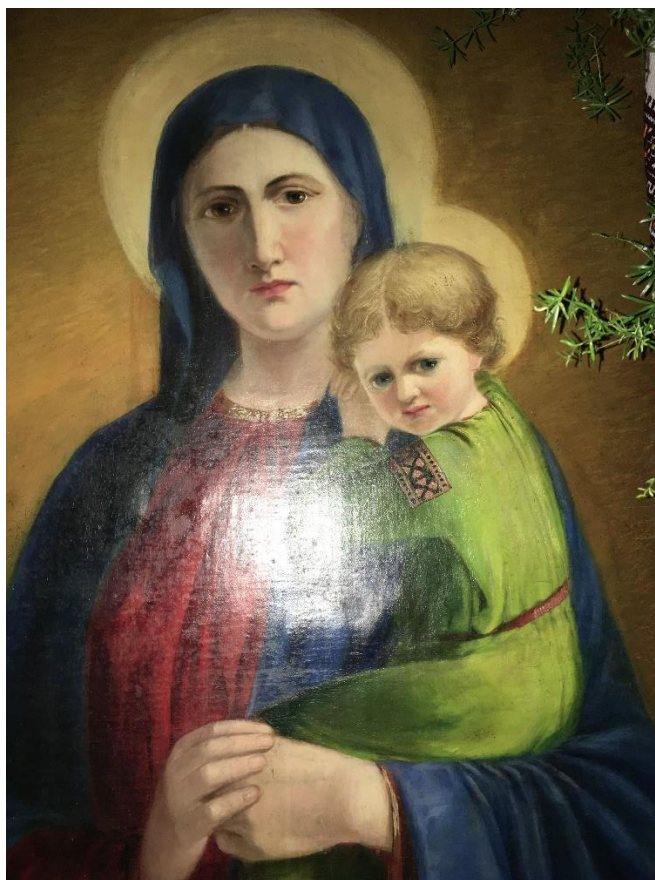


Іл. 2.3.31. М. Реріх. Мозаїчне панно «Спас Нерукотворний і святі князі» на південному порталі Троїцького собору Почаївської лаври. 1910 р.

Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.32. К. Устиянович. Іконостас церкви Непорочного Зачаття Діви Марії с. Буцнів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району. 1895 р. Фото Н. Дацюк

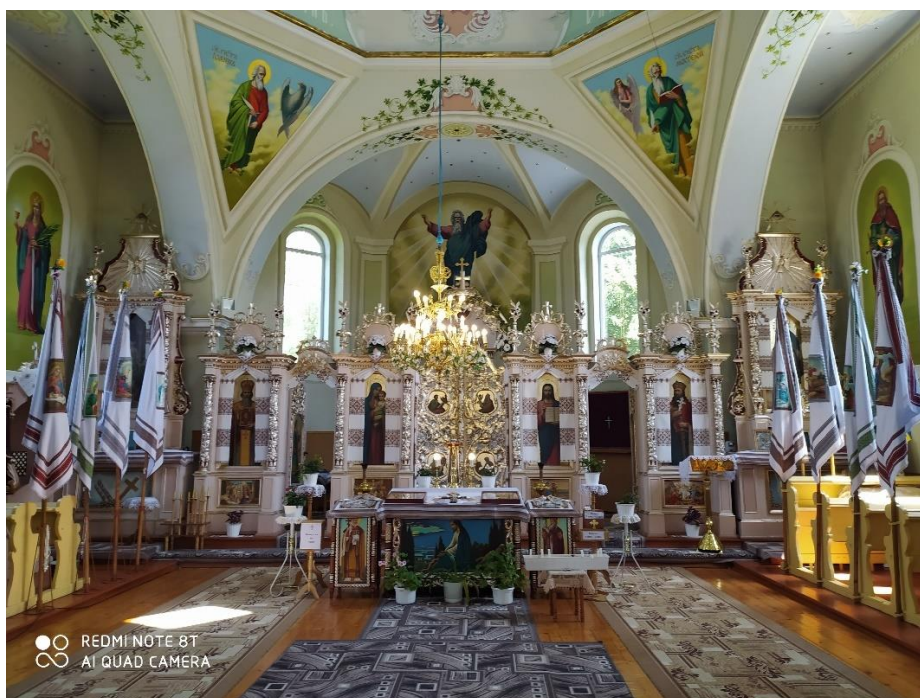


Іл. 2.3.33. К. Устиянович. Ікона Богородиця з Дитям. Іконостас церкви Непорочного Зачаття Діви Марії с. Буцнів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району. 1895 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.34. К. Устиянович. Ікона Воскресіння Христове. Іконостас церкви Непорочного Зачаття Діви Марії с. Буцнів, Великоберезовицької селищної громади, Тернопільського району. 1895 р. Фото Н. Дацюк





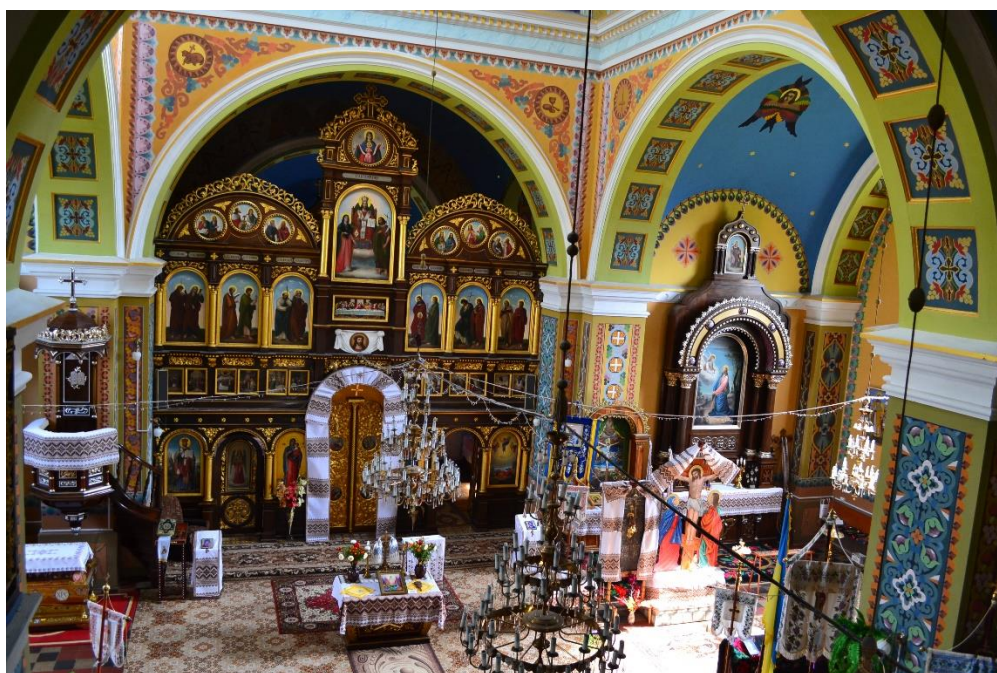
Іл. 2.3.35. А. Манастирський. Іконостас церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці с. Новосілка, Підгаєцької міської громади, Тернопільського району. 1933 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.36. А. Манастирський. Ікона св. Миколая. Іконостас церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці с. Новосілка, Підгаєцької міської громади, Тернопільського району. 1933 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.37. А. Манастирський. Ікона Введення в храм Пресвятої Богородиці.  
Пристінний вітвар церкви Введення у храм Пресвятої Богородиці с.  
Новосілка, Підгаєцької міської громади, Тернопільського району. 1933 р.  
Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.38. А. Манастирський. Іконостас церкви Преображення Господнього в селі Токи, Скориківської сільської громади, Тернопільського району.

Фото Я. Пелехатий



Іл. 2.3.39. А. Манастирський. Ікона св. Миколая. Іконостас церкви Преображення Господнього в селі Токи, Скориківської сільської громади, Тернопільського району. Фото Я. Пелехатий



Іл. 2.3.40. А. Манастирський. Кіот церкви св. Миколая с. Мечищів  
(Саранчуківська сільська громада, Тернопільського району).

Фото о. А. Процик (настоятель храму)



Іл. 2.3.41. А. Манастирський. Ікона «Христос з хлібом і вином». Кіот церкви св. Миколая с. Мечищів (Саранчуківська сільська громада, Тернопільського району). Фото о. А. Процик (настоятель храму)



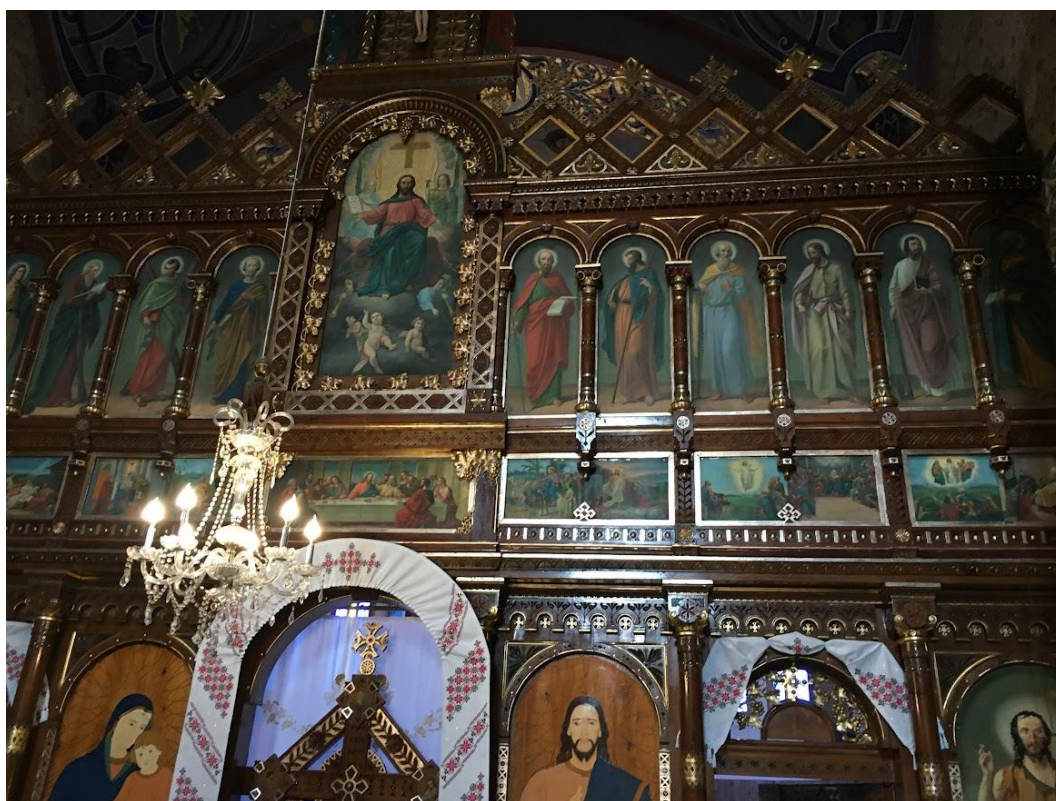
Іл. 2.3.42. Автор невідомий. Ікона Ісуса Христа з іконостасу церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). Фото о. Р. Габрилей



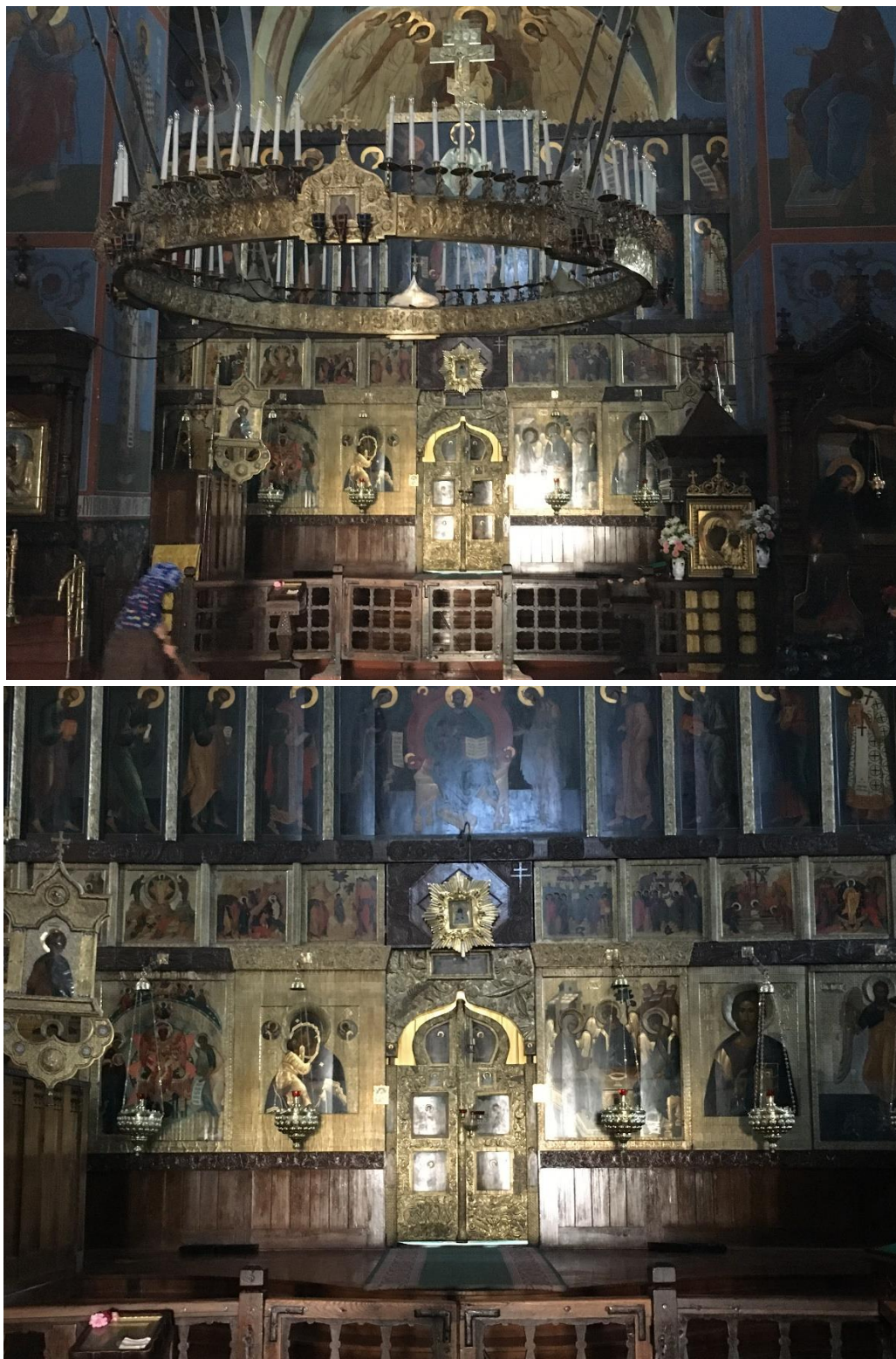
Іл. 2.3.43. Автор невідомий. Ікона Ісуса Христа з іконостасу церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). Фото о. Р. Габрилей



Іл. 2.3.44. Автор невідомий. Ікона св. Миколая іконостасу церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). Фото о. Р. Габрилей



Іл. 2.3.45. Автор невідомий. Фрагмент іконостасу церкви Вознесіння Господнього в с. Настасів (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району). Фото Н. Дацюк



Іл. 2.3.46. В. Щербаков (проект), виконано майстернею братів Чирікових.  
Іконостас Троїцького собору Почаївської лаври  
(перша чверть ХХ ст.). Фото Н. Дацюк





Іл. 3.1.1. І Зілінко. Євангеліст Іван. Фрагмент настінних розписів церкви Святого Пророка Іллі в с. Петриків (Великобerezовицької територіальної громади, Тернопільського району).

1990 р. Фото Н. Дацюк



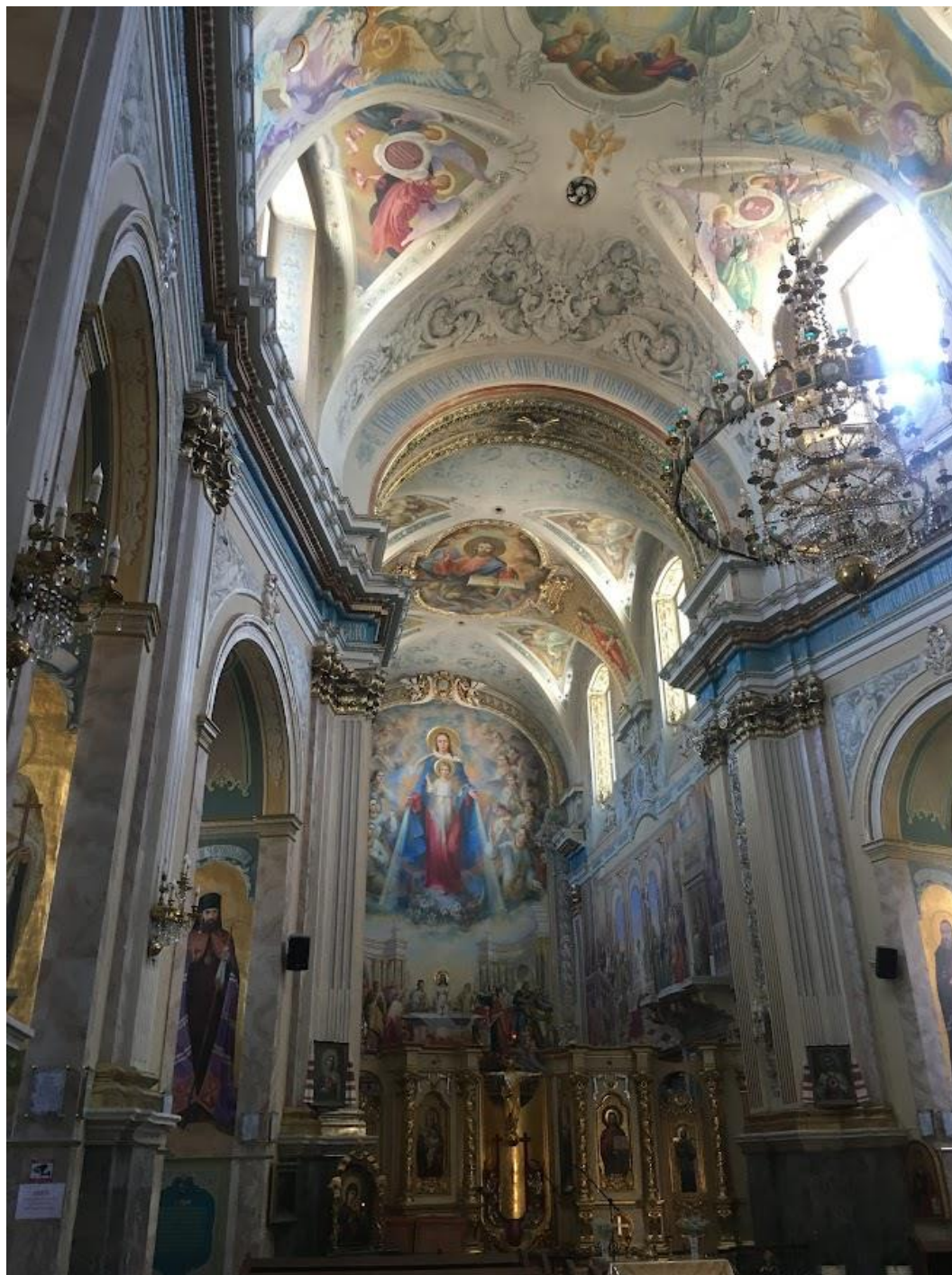
Іл. 3.1.2. Б. Ткачик. Хресна дорога. Фрагмент настінних розписів церкви Воздвиження Чесного Хреста в Тернополі. 1991–1995 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.3. Б. Ткачик. Свята Трійця. Фрагмент розпису плафону церкви Воздвиження Чесного Хреста в Тернополі. 1991–1995 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.4. І. Зілінко, М. Николайчук. Фрагмент настінних розписів Б. Хмельницький. Хори церкви Воздвиження Чесного Хреста в Тернополі. 1991–1995 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.5. В. Лебедь. Ікона Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці.  
Фрагмент інтер'єру собору Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці міста  
Тернополя. 1995. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.6. В. Стецько. Ікона св. Миколай. Фрагмент стінопису церкви  
Архистратига Михаїла у с. Більче-Золоте, Чортківського району.  
1990р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.7. Б. Ткачик і група художників. Ікона «Покров Пресвятої Богородиці», фрагмент стінопису каплиці на горі Лисоня біля Березан.

2016 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.8. Б. Ткачик і група художників. Ікона «Святий Юрій», фрагмент стінопису каплиці на горі Лисоня біля Бережан.

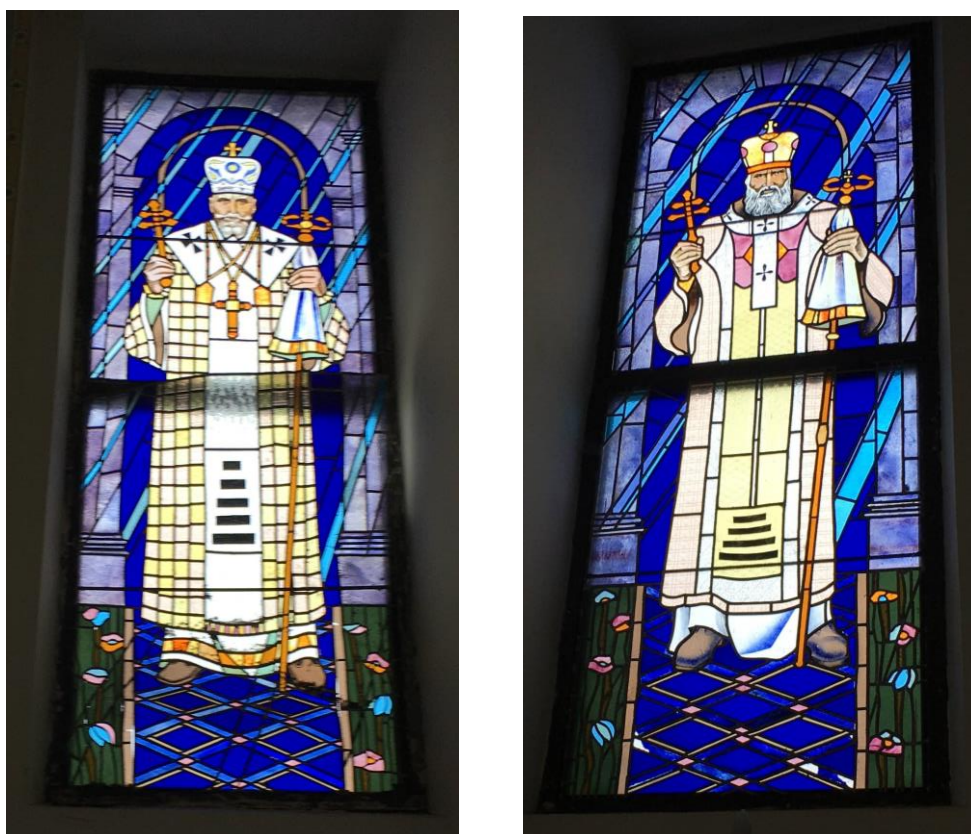
2016 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.9. І. Кістечок. Ікона «Христа Пантократора», фрагмент стінопису  
Катедрального собору Верховних Апостолів Петра і Павла у Чорткові.

2021 р. Фото Н. Дацюк





Іл. 3.1.10. П. Кукурудза. Вітражі А. Шептицький та Й. Сліпий у соборі Зарваницької Матері Божої Марійського духовного центру в Зарваниці. 2000 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.11. П. Кукурудза. Вітраж «Свята Трійця» у церкві Святої Трійці в с. Драганівка (Підгороднянська територіальна громади, Тернопільського району). 2000 р. Фото Н. Дацюк



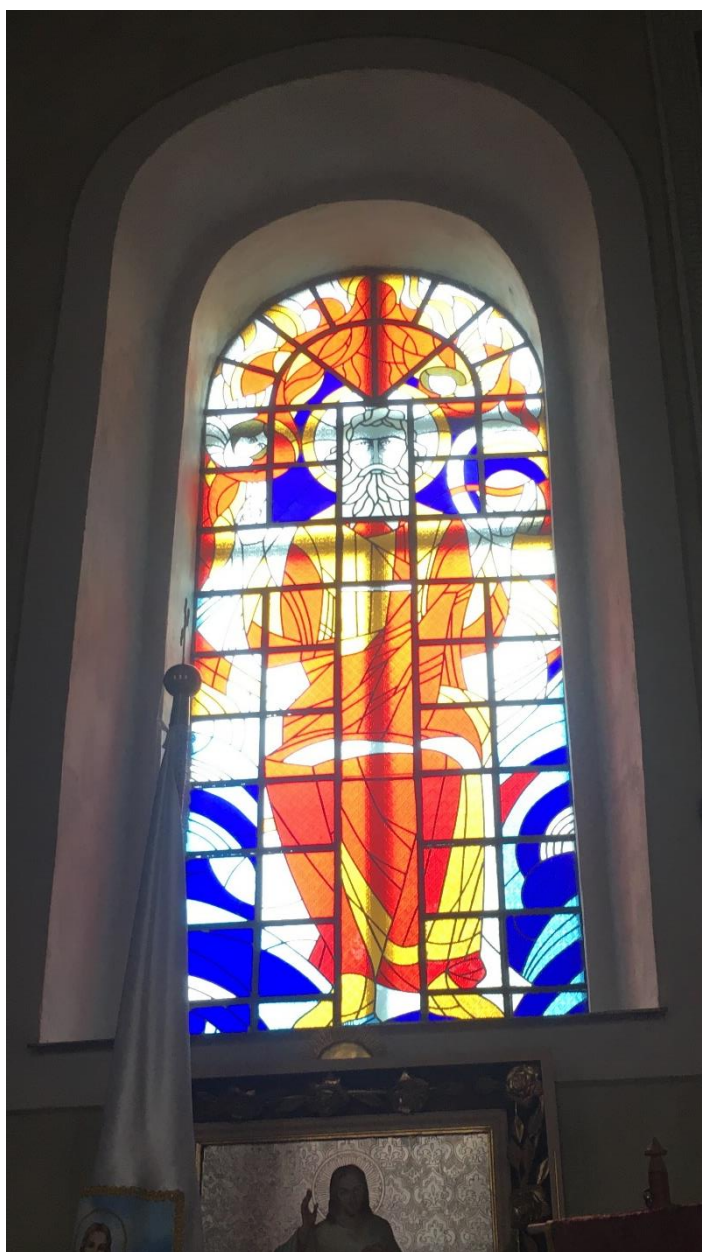
Іл. 3.1.12. П. Кукурудза, Д. Шайнога. Мозаїчне панно «Хрещення Господнє»  
в каплиці Пресвятої Богородиці с. Озерна.  
2002 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.13. В. Чорнобай. Вітраж «Святий Миколай» у церкві Перенесення мощей св. Миколая у селі Серединки, Великоберезовецької територіальної громади, Тернопільського району. 2013 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.14. З. Мігоцький. Вітраж Матері Божої – Оранти у церкві Пресвятої Трійці в Бережанах. 1989 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.15. І. Козій. Вітражі у костелі Матері Божої Сніжної в с. Драганівка (Підгороднянська територіальна громади, Тернопільського району). 2000 р.  
Фото Н. Дацюк



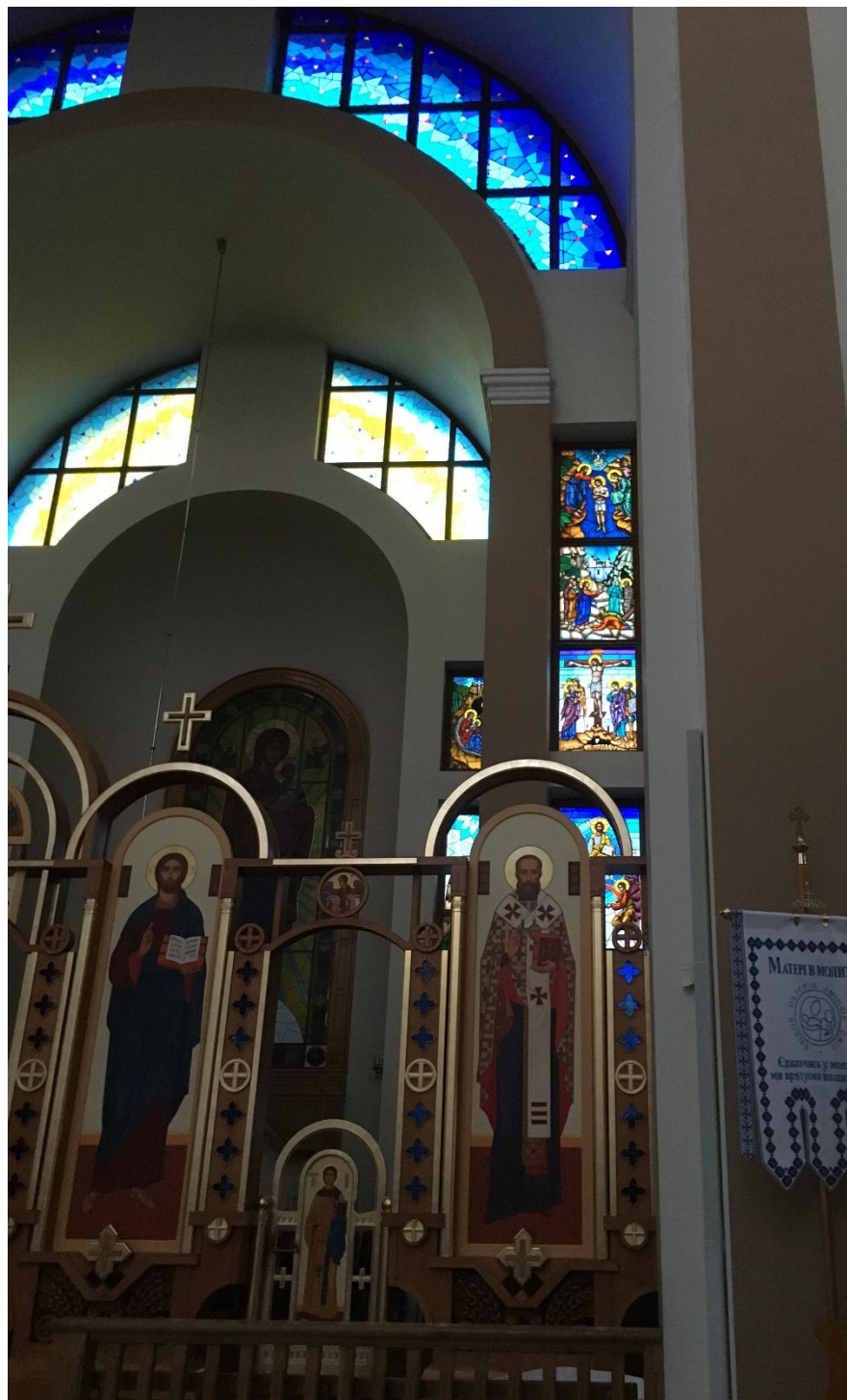
Іл. 3.1.16. П. Лаврушко. Вітраж Архангела Михаїла у церкві Архистратига Михаїла в с. Малий Ходачків (Великобірківська територіальна громада, Тернопільського району). 2008 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.17. П. Лаврушко. Вітраж для Архикатедрального Собору Непорочного зачаття Богородиці в Тернополі. 2008 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.18. О. Чорна. Вітраж із зображенням Й. Сліпого у церкві Святого архистратига Михаїла в Тернополі. 2000 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.1.19. А. Балух. Вітражі церкви Матері Божої Неустанної Помочі у Тернополі. 2005 р. Фото Н. Дацюк

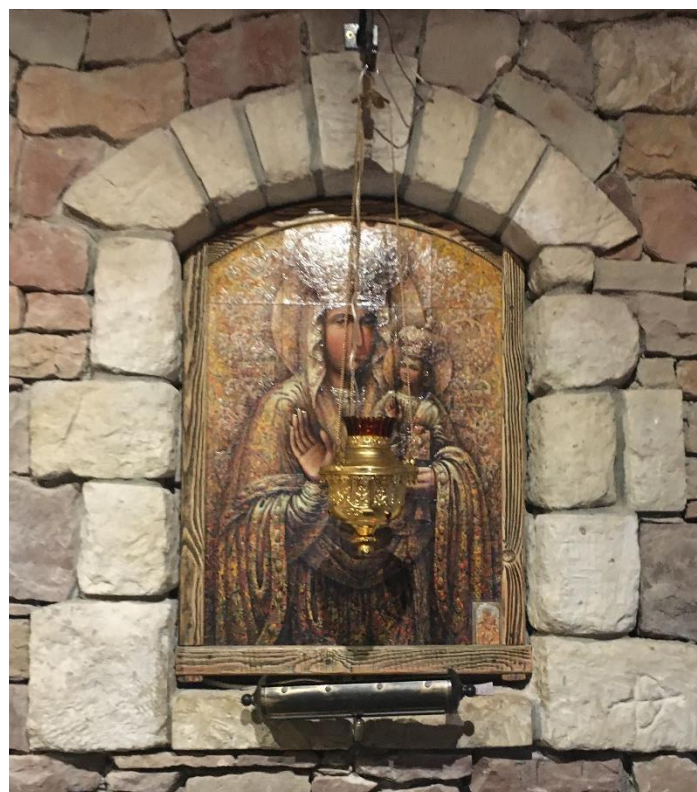




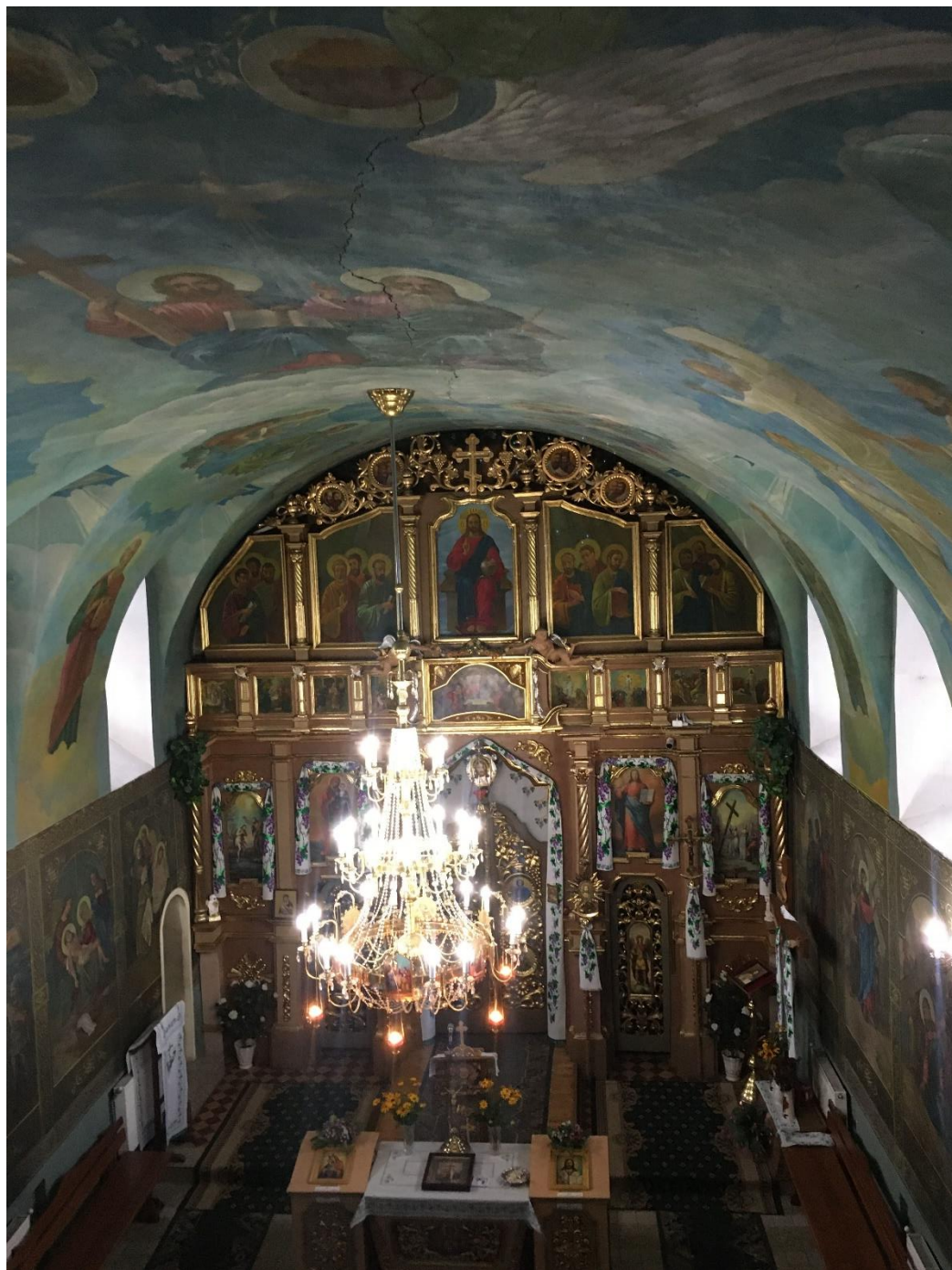
Іл. 3.1.20. Фрагмент мозаїчного оздоблення собору Преображення  
Господнього Почаївської лаври. 2022 р. Фото Н. Дацюк.



Іл. 3.1.21. Т. Будуйкевич. Мозаїчнеу панно «Різдва Христового» у церкві Святої Хатини Марії Діви з Назарету в Зарваниці. 2017 р. Фото Н. Дацюк.



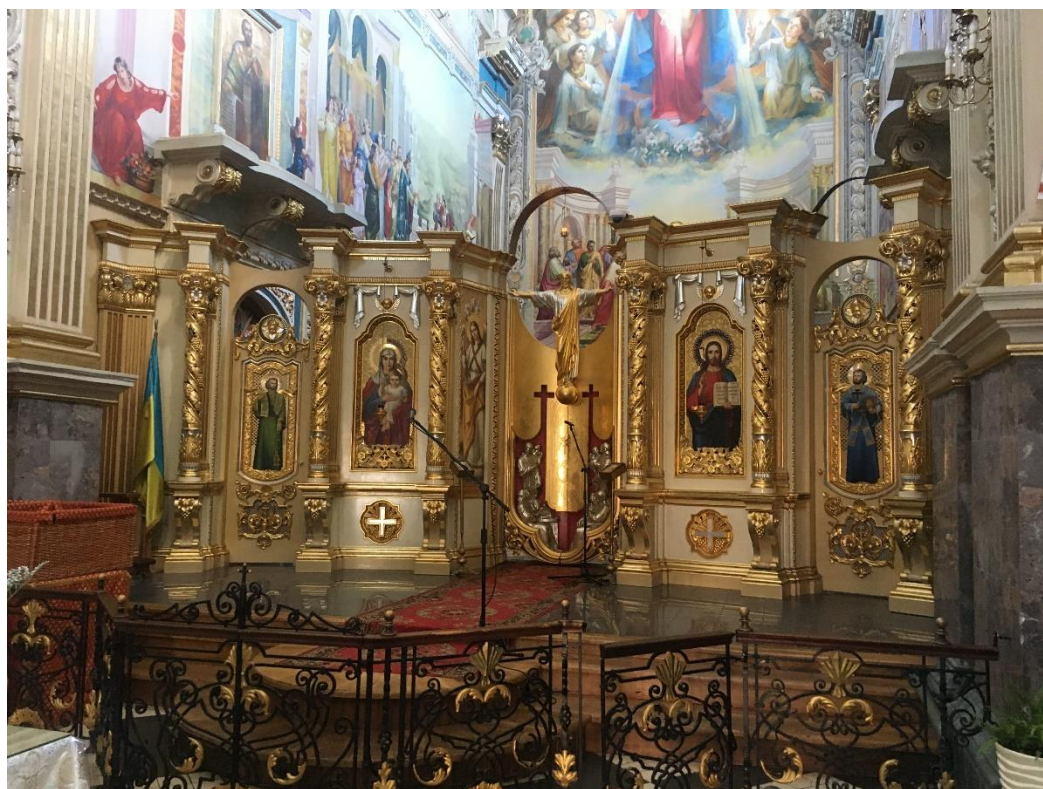
Іл. 3.1.22. Є. Овчарик. Ікона Зарваницької Матері Божої (фарфорова копія) у церкві Святої Хатини Марії Діви з Назарету в Зарваниці. 2017 р. Фото Н. Дацюк.



Іл. 3.2.1. Б. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста в Тернополі.  
1991–1995 рр. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.2. І.Зілінко. Іконостас церкви Святого архистратига Михаїла в Тернополі. 2010 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.3. В. Лебедь Іконостас (ікони) Архикатедрального Собору Непорочного зачаття Богородиці в Тернополі. 1995 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.4. І. Зілінко. Іконостас (ікони) церкви Святої Софії Премудрості Божої у Тернополі. 2010 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.5. В. Свідерський. Іконостас (ікони) Собору Зарваницької Матері Божої у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2003 р. Фото Н. Дацюк



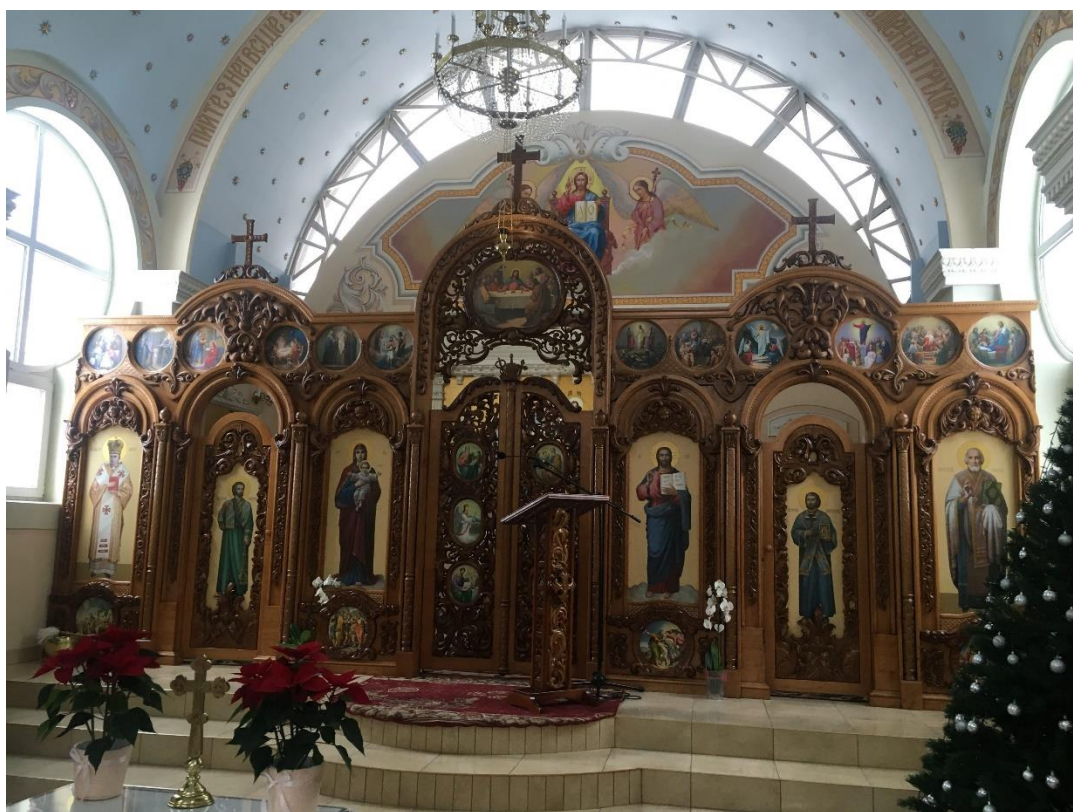
Іл. 3.2.6. Я. Крук. Іконостас (ікони) церкви Пресвятої Трійці (нижня) у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2003 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.7. Я. Крук. Іконостас (ікони) каплиці церкви Пресвятої Трійці (нижня) у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2003 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.8. Я. Крук. Іконостас (ікони) церкви Благовіщення (Надбрамна) у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2003 р.  
Фото Н. Дацюк

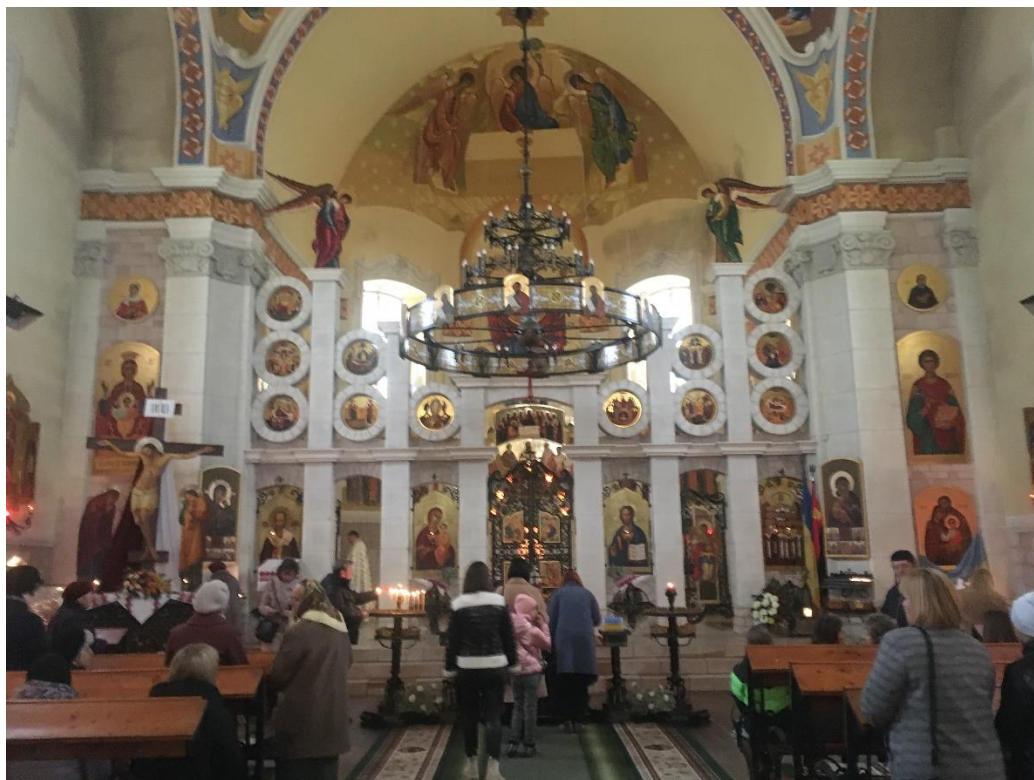


Іл. 3.2.9. Я. Новак. Іконостас (ікони) церкви Пресвятої Євхаристії у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2011 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.10. В. Городецький (проект), В. Кіндрачук (ікони). Іконостас церкви Преображення Господа і Спаса нашого Ісуса Христа в Зборові. 2015 р. Фото Н. Дацюк

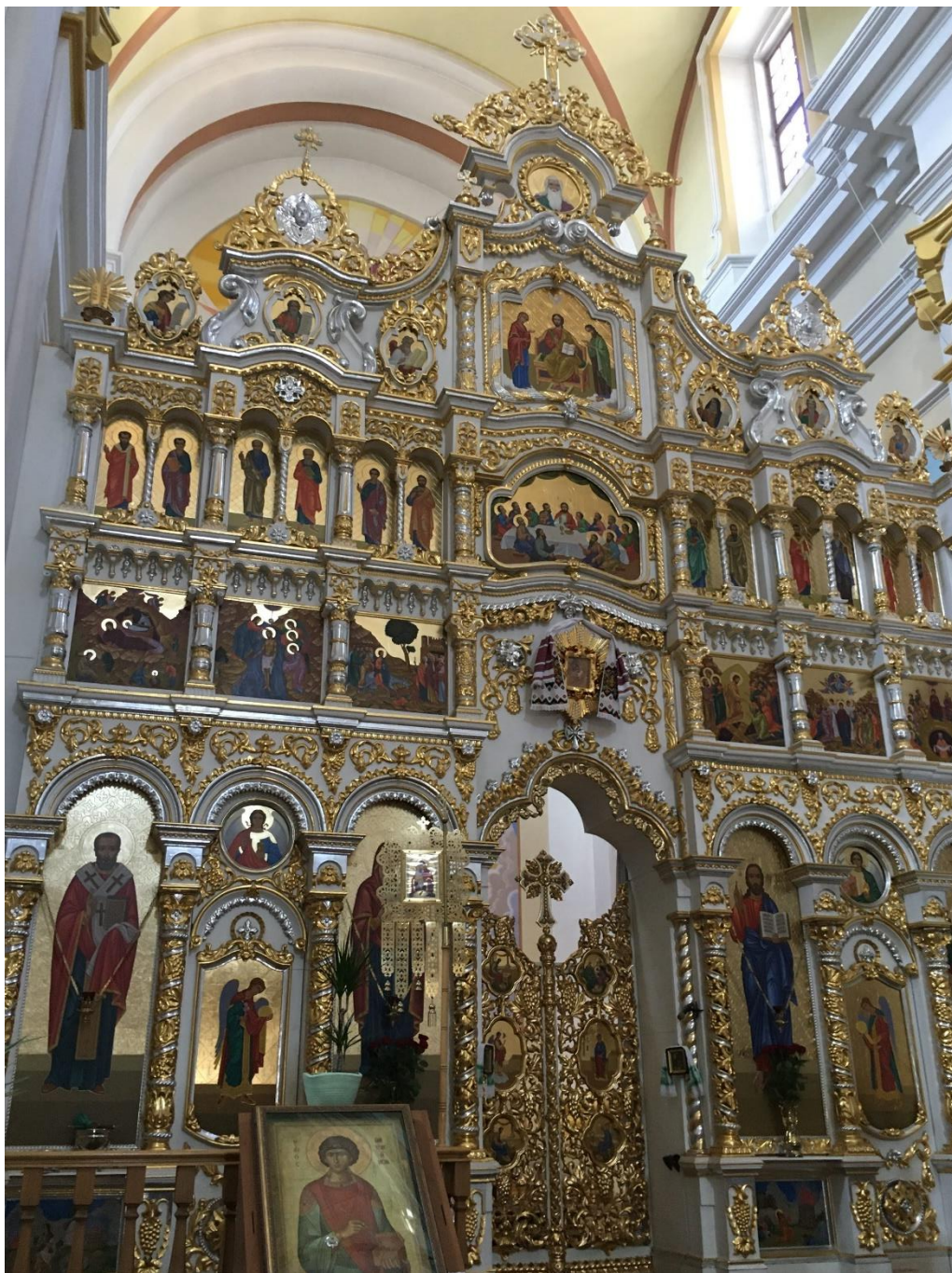




Іл. 3.2.11. В. Купецький.). Іконостас (ікони церкви Новомучеників українського народу у Зборіві 2012 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.2.12. В. Купецький. Ікона Покров Пресвятої Богородиці з іконостасу церкви Новомучеників українського народу у Зборіві 2012 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.1. В. Стецько. Іконостас храму Преображення Господнього у Кременці. 2008 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.2. В. Стецько. Ікона св. Адріан і св. Наталія. Стінопис храму Преображення Господнього у Кременці. 2017 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.3. В. Стецько. Ікона «Юрій Переможець» стінопис храму Преображення Господнього у Кременці. 2017 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.4. М. Зарицький. Кований семисвічник і престол церкви Новомучеників українського народу у Зборові 2012 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.5. В. Купецький. Ікона «Богоматір Велика Панагія». Фрагмент стінопису церкви Новомучеників українського народу у Зборіві.

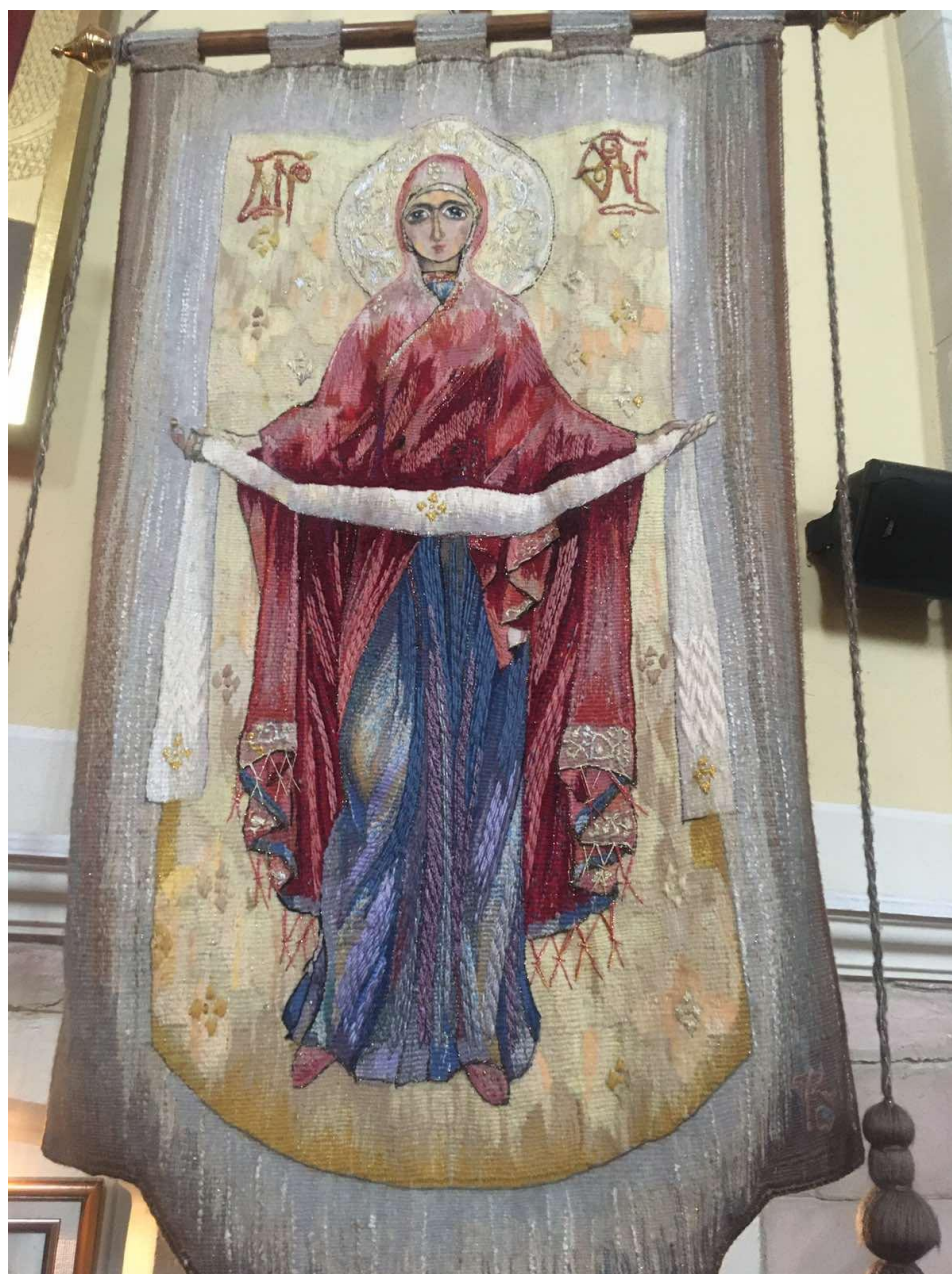
2008 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.6. В. Купецький. Триптих Миколай Чарнецький, Косма й Дем'ян.

Церква Новомучеників українського народу у Зборіві.

2012 р. Фото Н. Дацюк



Іл. 3.3.7. Т. Витягловська. Гобеленова хоругва Богородиця Діва з омофором у руках. Церква Новомучеників українського народу у Зборіві.

2012 р. Фото Н. Дацюк





Іл. 3.3.8. В. Свідерський. Стінопис Собору Зарваницької Матері Божої у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2003 р. Фото Н. Дацюк.



Іл. 3.3.9. Т. Гатала. Стрітєння Господнє. Стінопис храму Пресвятої Родини у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2022 р. Фото Н. Дацюк.



Іл. 3.3.10. Т. Гатала. Втеча до Єгипту. Стінопис храму Пресвятої Родини у Марійському духовному центрі в Зарваниці 2022 р. Фото Н. Дацюк.