

4. Головач Н. М. Релігійна свідомість в контексті сучасного релігійного розвитку [Електронний ресурс] / Н. М. Головач. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_10_16.php.
5. Кырлежев А. Современное Российское православие. Ст. первая : Типология религиозного сознания / Кырлежев А., Троицкий К. // *Континент* (Москва – Париж). – 1993. – № 75. – С. 241–261.
6. Лебедев С. Д. “Мы пришли не ломать, но строить...”: православие и современная культура [Електронний ресурс] / С. Д. Лебедев. – Режим доступу : <http://www.socionav.narod.ru/staty/pravoslav.htm>.
7. Лебедев С. Д. О Религиозном возрождении, секуляризации и фундаментализме: к проблеме соотношений понятий [Електронний ресурс] / С. Д. Лебедев. – Режим доступу : <http://www.socionav.narod.ru/staty/renessans.htm>.
8. Панков А. А. Проблема воспроизводства религиозного сознания в посттоталитарном обществе / Панков А. А., Подшивалкина В. И. // *Социологические исследования*. – 1995. – № 11. – С. 99–103.
9. Проценко В. В. Феномен православного храма в соціокультурному просторі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / В. В. Проценко. – Сімферополь, 2000. – 19 с.
10. Щедрина Е. А. Художественная культура постмодерна как фактор социального воздействия на религиозное сознание и психическое здоровье современного человека [Електронний ресурс] / Е. А. Щедрина. – Режим доступу : <http://www.psychiatry.ua/books/religion/paper50.htm>.

В статье рассматривается глобализация в контексте развития религии в целом и религиозной культуры и искусства нынешнего времени в частности. Главное внимание обращено на изменения в религиозном сознании, сохранение национальной самоидентификации, которая раскрывает проблемы возрождения и трансформации отечественной религиозной культуры и искусства нынешнего времени.

Ключевые слова: глобализация, религиозное искусство, религиозная культура, трансформация, возрождение.

In the article is illuminated globalization in the context of development of religion on the whole, and religious culture and arts of present time in particular. Main attention is turned on changes in religious consciousness, maintenance of national to authentication which exposes the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art of present time.

Key words: globalization, religious art, religious culture, transformation, revival.

УДК 726.591:008(477.83)

Олег Чуйко

ЦЕРКОВНИЙ ІНТЕР'ЄР У КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНО-СУСПІЛЬНИХ ЗМІН НА ПРИКАРПАТТІ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено окремі аспекти впливу традиції та нововведень у церковному інтер'єрі на теренах Прикарпатського краю. Виокремлено ряд визначних творів та окреслено основні іконографічні схеми й персонажі. Відзначено роль чернечих осередків у збагаченні мистецького досвіду церковного мистецтва й обрядовості новими напрямками та художньо-образними засобами. Проаналізовано динаміку обрядових змін, унаслідок чого нова естетика релігійного мистецтва набула поширення в народному середовищі.

Ключові слова: інтер'єр, храм, ікона, традиція, Прикарпаття.

Серед актуальних питань збереження та розвою українського мистецтва особливе місце посідає проблематика, пов'язана із церковним інтер'єром. Зумовлений літургійними вимогами та традицією інтер'єр об'єднує ряд функціональних об'єктів, які цілісно й органічно сприймаються лише в середовищі церковного простору: іконостас, бічні вітварі, престол та облаштування вітварної частини, тетрапод, патериці й хоругви, система настінних розписів [1, с.655–660]. Попри те, що внутрішнє наповнення церков завжди відзначалося консервативністю, зміни в церковній ідеології, суспільні настрої, поява нових художніх стилів постійно вносили корективи в традиційні інтер'єри.

Розглянувши храмові інтер'єри ХVІІ–ХVІІІ століть та аналогічні ансамблі другої половини ХІХ століття, маємо можливість виявити типологічні прикмети стилістики церковного мистецтва на пізніх етапах еволюції, визначити в них співвідношення традицій і нововведень, простежити роль індивідуальних чинників творчості й особливості формування ансамблів монументально-декоративного оздоблення інтер'єрів церков на Прикарпатті.

Проблематика сакрального мистецтва, зокрема церковного інтер'єру, перебувала в полі зору дослідників (А.Будзан, М.Драган, М.Моздир, Р.Одрехівський, М.Станкевич, А.Клімашевський, О.Болюк та інші). На сучасному етапі, у зв'язку з відродженням релігійних інституцій, підкріплених даними археологічної науки, уточненнями в датуванні найдавніших творів церковного мистецтва, відбувається переосмислення ролі й значення сакральної культурної спадщини. Опубліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних.

Мета статті – з'ясувати особливості облаштування інтер'єрів церков українців Прикарпаття XVIII – початку XX століть, розкрити вплив суспільно-релігійних змін на сакральне мистецтво краю.

Діяльність Скиту Манявського в XVII–XVIII століттях мала особливе значення для сакрального мистецтва Карпат і Прикарпаття, у т. ч. у поширенні та збереженні досвіду традиційної обрядовості, консолідації навколо духовної спадщини давньокиївського періоду та розвитку міжрегіональних комунікацій. Манявські ченці брали участь у заснуванні нових осередків не тільки в карпатському регіоні, а й по всій Західній Україні, виконували функції радників у ході вирішення актуальних питань релігійного характеру.

Упродовж XVII–XVIII століть монастир був важливим центром зосередження творів і розвитку традицій церковного мистецтва. У ньому зберігалося багато вартісних пам'яток книгодрукування, іконопису, різьблення, обрядового гаптування тощо. З Балкан і Молдови сюди привозили ікони, гаптовані золотою і срібною ниткою єпитрахилі, фелони.

У XVII–XVIII століттях у Скиті Манявському вироблялися ручні дерев'яні хрести. На одному з них, що зберігається в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові, біля дати 1728 р. зберігся напис: “З великого Скиту”. На двох інших, датованих 1697 р. і 1698 р., зазначено ім'я автора: “Ієромонаха смиренного Йоасафа” [2, с.10]. Тут, очевидно, діяла різьбярська майстерня, численні хрести з якої були широко розповсюджені на теренах краю.

Важливу історичну роль Скит Манявський відіграв у розвитку монастирського іконопису на теренах карпатського регіону. Наприкінці XVII – на початку XVIII століть іконописну майстерню очолював ієромонах Йов Кондзелевич, запрошений для виготовлення іконостаса відбудованої після зруйнування турецько-татарським військом Ібрагіма-паші (Шайтана) церкви Воздвиження Хреста. Робота ієромонаха Йова Кондзелевича й поява в монастирі визначного іконостасного ансамблю знаменували новий етап у розвитку традицій іконопису та мали значний вплив на українську іконописну традицію.

Після закриття Скиту частина ікон опинилася в багатьох сусідніх і віддалених церквах сіл Бабче, Вільшаниця, Жураки, Космач, Кривець, Лисець, Перерісль, Пнів, Раковець [4, с.96] і стали взірцями для наслідування як народними майстрами, так і професійними художниками.

Зокрема, у церкві села Перерісль біля Надвірної і сьогодні знаходиться гранчастий дерев'яний аналой із дверцятами. На його бічних гранях зображено преподобних ченців у чорних клобуках з розгорнутими сувоями в руках. Фігуративні зображення чергуються зі смугами майстерно намальованого акантового декору. Характер розташування фігур із сувоями, а також манера виконання образів дещо нагадують зображення Антонія і Феодосія Печерських на іконі з намісного ярусу іконостаса Йова Кондзелевича для Хрестовоздвиженської церкви Скиту Манявського. За переказами, аналой з постатями ченців походить із старої сільської церкви, яка згоріла під час Першої світової війни. На нашу думку, він може належати до тієї частини монастирського майна, яке потрапило до сусідніх сіл після закриття Скиту Манявського.

Дослідження іконопису та інших видів релігійного мистецтва часто ґрунтується на матеріалах музейних збірок, які представляють дуже розосереджену картину різних періодів, стилів і напрямів. Така фрагментарність стає перешкодою для усвідомлення механізмів формування ансамблів монументально-декоративного оздоблення храмів. Тому надзвичайно цінними є збережені пам'ятки, інтер'єри яких не зазнали істотних змін. Одним із цікавих прикладів є церква Різдва Богородиці (1736) у м. Тисмениця на Прикарпатті. Тисменицький монастир Різдва Богородиці із часу заснування в 1732 р. і до перенесення 1744 р. у с. Погоня неподалік міста підпорядковувався як дочірній Великому Скиту в Маняві, заснованому 1606 р. уродженцем Тисмениці Йовом Княгиницьким (бл. 1550–1621). У другій половині XIX століття колишня монастирська церква, що наслідувала план і структуру дерев'яної Хрестовоздвиженської церкви (1681)

Манявського Скиту, отримала нове оздоблення інтер'єру. При його створенні враховувався попередній статус споруди, що зумовило появу в іконостасі та розписах традиційних для чернечого середовища іконографічно-образних тем: зображення пустельника Онуфрія із супровідними сюжетами його життя, печерських святих Антонія і Феодосія, композиції “Воздвиження Чесного Хреста”, яка є в Богородчанському іконостасі (1698–1705) Й.Кондзелевича, створеному для Скиту в Маняві.

Необхідність зберегти традиційний вигляд історично сформованого храмового інтер'єру змушував удаватися до стилізації та імітації стильових форм минулих епох. Аналогічна вимога стояла перед замовниками й виконавцями іконостаса монастирської церкви м. Тисмениця. “Патріархальний” устрій облаштування інтер'єру нагадував про історичні та функціональні особливості храму. Однак майстри XIX століття вже не володіли характерними рисами художньої мови попереднього часу, сприймаючи її зовнішні формальні ознаки, іншою стала техніка та технологія виконання творів.

На теперішньому етапі вивчення не знайдено архівних матеріалів, які б дозволили встановити точний час створення іконостаса й імена майстрів. Проте особливості його художньо-образної структури та стилістики є типовими для цілого ряду датованих другою половиною XIX століття іконостасів, збережених на території краю. Це, зокрема, іконостаси М.Собещанського в с. Гвізд (1850-ті); Ф.Рибовича в с. Волосів (1854); Ю.Макаревича, М.Сосенка, А.Манастирського в Кафедральному соборі м. Івано-Франківськ (1898); К.Устияновича в м. Коломия (1880-ті); І.Гнатковського та Ф.Оріховського в с. Глинка на Надвірнянщині (1889–1907) тощо. Спорідненість конструктивних і стильових ознак цих пам'яток дозволяє виділити певний напрям, що розвивався в релігійному мистецтві краю в другій половині XIX – на початку XX століть.

Типологічна група іконостасів другої половини XIX століття, до якої входить ансамбль тисменицької церкви, засвідчує пошук національної стилістики через невізантійські форми, що тривав до 1939 року, а після зміни суспільно-політичного ладу в краї продовжився у творчості майстрів-емігрантів. У сучасних умовах саме твори XIX – початку XX століть часто стають іконографічно-художніми взірцями при оздобленні новоспоруджених і поновленні старих храмів, особливо на периферії, оскільки давні артефакти XVII–XVIII століть або втрачені, або знаходяться в музейних збірках. Повніше збережений матеріал XIX – початку XX століть приваблює сучасних замовників та авторів тим, що в ньому давня іконографія й формальні засоби трактування образів наближені до мови реалістичного фігуративного живопису. З іншого боку, в іконостасах зазначеного періоду спостерігаються пошуки національної своєрідності іконопису, що проявлялися в характері трактування образів, передусім Богородиці, Великомучениць, Володимира, Ольги, а також запровадженні народної орнаментики в декоративному різьбленні.

Іконостас разом з бічними й запрестольним вівтарями, амвоном, лавами, виносними процесійними хоругвами, патерицями, феретронами та настінними розписами складає органічний для другої половини XIX – початку XX століть ансамбль монументально-декоративного оздоблення. Стилістика іконостаса помітно відрізняється від характеру вирішення вівтарів. Конструктивно-образна схема іконостаса ґрунтується на традиціях суцільної п'ятирусної стіни, прототип якої сформувався в першій половині XVII століття.

Пристінні вівтарі (бічні престולי) поширилися в церквах Прикарпаття під впливом західної традиції. В основу їхньої конструкції покладено вертикально видовжене ретабло, поділене переважно на три горизонтальні яруси: цоколь (пределу); головний ярус з іконою сюжету або персонажа, котрим присвячували вівтар, і щит-форонтон. Запровадження вівтарів як елементів церковного обряду припадає на період бароко, унаслідок чого бароковий тип вівтаря продовжував утримуватися і в наступному XIX столітті.

Слід зазначити, що на Покутті довго зберігалися стилістичні ознаки бароко. Утративши експресивну динаміку та складну символіку художньої мови, цей напрям зберіг зовнішні риси під час побудови композицій, у яскравих барвах живопису, багатстві декоративно-орнаментальних прикрас. Тривалий розвиток барокової стилістики зумовлювався консервативними смаками переважно сільського населення краю. Крім того, декоративні якості бароко органічно сприймалися на тлі багатих і розвинутих традицій народного мистецтва: ткацтва, вишивки, гончарства, різьби по дереву, розпису, поширеного в покутському житловому інтер'єрі.

Представниками постбарокового напрямку були майстри, які постійно проживали в даній місцевості. Частина з них здобула професійну освіту й нерідко підписувалася на іконах: “артист-маляр”, “pictov”. Як правило, біографічні дані про них маловідомі, але багато підписаних і датованих творів XIX століття зберегли імена Мартина Собещанського, Миколи Вощинського, Івана Кроподри, Юліана й Антона Залуських, Миколи Головчака. Усі вони використовували барокову стилістику в трактуванні іконостасних і вівтарних ікон. До цієї ж групи авторів належать і майстри, що працювали над тисменицьким інтер'єром. Попередньо можна говорити про співпрацю майстра, якому належать професійно написані намісні ікони з “Деїсусом”, і помічника, що, можливо, працював над “празниками” та окремими додатковими сценами іконостаса. На відміну від різьби, барокова стилістика в іконах не є домінуючою. Простежуються намагання поєднати її з більш вираженими засобами художньої виразності академічної картини.

Крім того, у сільській місцевості розвивалася творчість народних майстрів, частина з яких орієнтувалася на давні іконографічні зразки, які при цьому дуже спрощувалися. Прикладом є творчість невідомого автора першого іконостаса (1718) церкви Великомучениці Параскеви в с. Космач на Косівщині (розрізнені частини цього іконостаса зберігаються в Національному музеї України в Києві, Національному музеї Львова, Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття й Івано-Франківському художньому музеї). Ним також був виконаний іконостас для церкви с. Молодятин під Коломиєю. Ікони відзначаються простою геометризованою конфігурацією силуетів, площинністю та збідненою кольоровою гамою. Одночасно в них законсервовано багато архаїчних ознак, притаманних галицькому іконопису. Значне поширення в церквах мали ікони з кількома зображеннями на одній дошці, що створювалися місцевими, а також мандрівними малярами з Північної Буковини. Для них типові барвистість і декоративна графічність виконання. Твори народних малярів засуджувалися церковними візитами як такі, що не мають вартості й повинні бути викинуті із церков [5, с.52–53]. Це була одна з причин того, що артефактів, виконаних народними майстрами, збереглося небагато.

У другій половині XIX століття суттєво змінюється характер облаштування інтер'єрів церков краю, так звана “обстава”. З одного боку, панувала традиція, що диктувалася канонічними обрядовими прописами. Іконостас, престол, кивот (дарохранительница), тетрапод, аналої, настінні розписи зберігали своє функціональне призначення та конкретно визначене місцезнаходження в інтер'єрі храму. Воднораз протягом XVIII–XIX століть з'являються нові обрядові елементи: амвони, балдахін над престолом, запрестольний і бічні пристінні вівтарі. Це було викликано змінами в церковно-релігійному житті Галицько-Львівської єпархії після остаточного переходу в 1720-х роках на греко-католицький обряд. Рішення собору в Замості (1720) і наступні документи папської канцелярії в Римі зобов'язували впроваджувати невластиві для візантійської традиції елементи обряду. Метою було зближення греко-католицької та римокатолицької обрядовості [6, с.20]. Якщо спочатку подібні латинські нововведення викликали протидію, то в другій половині XIX століття наявність традиційних і запозичених частин “обстави” в обов'язковому порядку регламентувалася розпорядженнями церковної влади.

У XIX столітті складається своєрідний спосіб поєднання традиційних форм декоративно-художнього оздоблення з новими типами обрядових об'єктів. Наприклад, запрестольний вівтар набуває вигляду триярусної композиції з багатьма іконописними зображеннями та розвинутою системою декору, на зразок католицьких вівтарів. Це привело до появи відкритої арки між вівтарем і навою. Верхні яруси іконостасів (празничний, апостольський, пророчий) виносяться поверх арки, відкриваючи раніше відгороджений простір вівтаря. Поява додаткових пристінних вівтарів (престолів) у нав'язаний з іконостасом, а іноді й у бабинці (притворі), дозволила розширити іконографію зображень. Спорудження настінних амвонів під балдахінами спричинило зміщення центру літургійного дійства, яке відбувалося досі лише перед іконостасом і вівтарем. Проповідь почала виголошуватися з амвона, що завжди розташовувався в хрестово-купольних церквах на розі між навою і бабинцем.

У церковному мистецтві Прикарпаття другої половини XIX – початку XX століть з'являються тенденції до пошуку стилістичних вирішень оздоблення, які б відповідали національним традиціям. Підґрунтям таких починань стало піднесення національно-культурного життя після революції 1848 року та скасування панщини в Австрійській імперії [7, с.660–668].

Прагнення митрополита Сильвестра Сембратовича інтегрувати Галичину в загальноєвропейський релігійно-культурний простір підсилило католицьку доктрину церкви, яка протиставлялася радикалізму й москвофільству [8, с.56–57]. У 1882 році відбуваються реформи в структурі Чину Святого Василя, під протекторатом якого перебувала церква Різдва Богородиці в Тисмениці. Львівським собором 1891 року узаконюється ряд латинських нововведень в обряді, проголошених у 1720 році в Замості. Залежно від епархії чи деканату, у різних місцевостях переважали різні настрої. До номінації Андрея Шептицького на нового єпископа Станіславської епархії в 1899 році тут переважали москвофільські тенденції. У церквах поширювалися православні обрядові речі й книги, завезені з Києва, Почаєва, Москви, які часто служили іконографічним матеріалом.

Основна частина оформлювальних робіт у церквах виконувалася професійними авторами. У другій половині XIX ст. у Львові, Кракові, Відні працювали майстерні церковної атрибутики, де іноді виконувалися стандартизовані іконописи та вівтарі для різних церков Галичини. Проте переважали й індивідуальні замовлення, що втілювалися приїжджими художниками за участю місцевих авторів, котрі нерідко бралися за роботу самостійно. Важливе значення мали конкурси на краще оздоблення церков, влаштовані за підтримки митрополита А.Шептицького на початку XX століття. На них представлялися проекти іконостасів Ю.Панькевича, М.Сосенка, Я.Петрака, фабрики І.Левинського з ознаками модерну та стилізованими народними мотивами декору.

Період становлення нового церковного мистецтва умовно можна поділити на два етапи. Перший пов'язати з творчістю Теофіла Копистинського, Корнила Устияновича, Адольфа Оріховського в 1870–1890-ті роки. Практика академічного живопису на полотні в їхній творчості поєднувалася з еклектичними принципами іконографії та композиційної побудови творів. Характерним прикладом є датований 1887 роком іконостас А.Оріховського в церкві св. Миколая в с. Глинки Надвірнянського району на Прикарпатті. Монументальний іконостас з неокласичним ордером містить композиції на полотні, наклеєні на дерев'яну основу. Технологія олійного живопису й закони реалістичної манери спрощені та збіднені через необхідність підпорядковуватися канонам іконопису: іконографії, неглибокому простору зображень, статиці, силуетності фігур. У релігійному живописі другої половини XIX століття часто використовували шаблонні сюжетно-композиційні схеми, іноді запозичені з європейського класичного мистецтва й адаптовані до місцевих умов.

Відповідно до тенденцій нового часу, працювало молодше покоління майстрів: Модест Сосенко, Юліан Буцманюк, Михайло Осінчук, Михайло Бойчук, Петро Холодний. Перші ознаки нового стилю почали виникати в 1890-х роках, а розквіт припадає на 1910–1930-ті. Пошуки форми українського релігійного живопису зазнавали постійного впливу модерну й одночасно глибоко осмислювалися дух і закони творення монументального неовізантійського стилю.

У цей період з'являється кілька ансамблів монументального оздоблення церков: у Підбєрицях на Львівщині (фрескові розписи М.Сосенка 1907–1910), Жовкві (вітражі та розписи Ю.Буцманюка, початок XX ст.), церкви Архангела Михайла в Калуші на Прикарпатті (іконостас і розписи М.Осінчука, П.Ковжуна, 1936).

У контексті пошуку національного стилю церковного мистецтва XIX – початку XX століть іконостас церкви Різдва Богородиці м. Тисмениця постає як вдалий результат. У ньому професійно та послідовно збережені ознаки ренесансно-барокової стилістики. Витримано характерну для попередньої епохи тектоніку конструкції із системою горизонтально-вертикальних співвідношень і розташуванням традиційно зумовлених елементів. Іконографічна програма охоплює основні принципи сюжетного й тематичного відбору іконописних зображень, які мають близькі аналогії до іконостасів церкви Святого Духа в Рогатині (1650), Богородчанського іконостаса (1698–1705) Йова Кондзелевича, іконостаса церкви Великомучениці Параскеви (1775) у с. Космач на Гуцульщині. Особливий статус церкви Різдва Богородиці, який після ліквідації монастиря підтримувався відправами й церковними відпущами за участю ченців-василіан із сусідніх монастирів, позначився в додаткових зображеннях відповідної тематики: ікони із зображенням Онуфрія-пустельника, преподобного Памфунтія, Іоанна Хрестителя, Марії Магдалини, Воздвиження Чесного Хреста. Цикли намісного ярусу, “призначників” апостольського чину із центральною композицією “Христос-ієрей” і різьблені картуші з поясними

зображеннями пророків зорієнтовані на тематико-іконографічні схеми ренесансного типу першої половини XVII століття. Ця основа отримала розвиток у багатьох інших сюжетах, що з'явилися в барокову епоху другої половини XVII–XVIII століть. Звідти ж запозичено характерний трапецієподібний залом уздовж центральної осі іконостаса, утвореної прорізом “царських врат”, “Таємною Вечерею”, “Спасом на престолі” і “Саваофом”.

Намагання витримати консервативні закономірності стилю найбільш виразно простежуються в намісних зображеннях Богородиці, Христа-Вседержителя, святого Миколи, Різдва Богородиці. У сюжетних та апостольських композиціях верхніх ярусів переважає академічний принцип трактування образів, пейзажу, одягу, предметів оточення. У зв'язку із цим, можна поставити питання про участь у роботі над іконостасом двох різних майстрів.

Зовнішні ознаки барокової стилістики особливо яскраво збережені в системі декоративного оздоблення конструкції іконостаса. Використано широкий вибір засобів декорування: ажурна, рельєфна, накладна різьба по дереву, рельєфна орнаментация тла, гравіювання, введення пілястрів, вузьких карнизів. Різноманітністю відзначаються обрамлення ікон і прорізів “царських” і дияконських врат у вигляді півциркульних, трипелюсткових, здвоєних арок, октагонів, прямокутників, ромбоподібних елементів і різьблених картушів.

У XIX–XX століттях поняття “стиль” набуло деякої розмитості, не відповідаючи критеріям, притаманним великим “історичним епохам” попереднього часу – готиці, ренесансу, бароко. Але процеси, які відбувалися в згаданий період, відзначалися цікавою своєрідністю й різноманітністю. Поряд співіснували дуже різні тенденції: наслідування та стилізація, еkleктика, раціональний академізм, модерн. Церковне мистецтво XIX ст. відзначається синтетизмом і посиленням індивідуальних форм для вираження актуальних функціонально-художніх особливостей церковного інтер'єру, було основою для народження якісно нових стильових концепцій.

Висновки. У XVIII–XIX століттях до греко-католицької обрядовості запроваджуються не характерні раніше елементи інтер'єру: бічні престоли, казальниці (амвони під балдахінами), лави для сидіння, процесійні ікони (феретрони). Широко використовується кругла скульптура та рослинна орнаментика в різьбі іконостасів і настінних розписах. В інтер'єрах спостерігається тенденція до пишності й максимальної заповненості простору декоративно-художніми засобами. У XIX столітті простежуються приклади еkleктичного поєднання традиційних і нових типів оздоблення, стильових напрямів та технологічних засобів: олійний і темперний живопис, фігуративна й площинна різьба. Формується генерація майстрів, котрі професійно володіють ремісничими основами творення стандартизованих видів церковної продукції. З'являються спеціалізовані майстерні з її виробництва. Конкурси й залучення до справи оздоблення храмів відомих галицьких майстрів кінця XIX – початку XX століть Теофіла Копистинського, Модеста Сосенка, Антона Монастирського, Юліана Буцманюка, Михайла Бойчука, Петра Холодного суттєво не вплинули на загальну ситуацію.

Спроби відродити підірвані в XIX столітті основи монументального стилю оздоблення галицьких церков не набули масового характеру. Створені за участю талановитих архітекторів Івана Левинського, Олександра Лушпинського, Євгена Нагірного архітектурно-художні ансамблі кінця XIX–XX століть можна вважати винятковими. Наприклад, на Прикарпатті пам'ятки такого рівня представлені модерною архітектурою і монументальними розписами І.Левинського, Є.Нагірного, Р.Грицика, М.Сосенка, К.Устияновича, А.Монастирського, П.Ковжуна, М.Осінчука в Івано-Франківську, Коломиї, Більшівцях, Фітькові, Бабухові, Калуші, Долині.

На периферії, у численних селах і містечках, панував дещо інший підхід до оздоблення церковних інтер'єрів. Конструктивні закони монументальної ансамблевості в організації простору поступалися тут місцем емоційно-декоративним, “орнаментальним” вирішенням, продиктованим естетичними смаками провінційного середовища. Одним з аспектів порушеної в пропонуваній статті проблеми визначається тим, що на сучасному етапі для виконання оздоблювальних робіт у старих і новозбудованих храмах за прикладом береться, найчастіше, другий поверхнево-орнаментальний підхід, найбільш прийнятний як за часом виникнення, так і за територіальним поширенням.

Згаданий компроміс призводить до зниження художньої якості храмових інтер'єрів, перешкоджає появі в них оригінальних, по-сучасному трактованих творів релігійного мистецтва. Показовою в цьому відношенні є неоднозначна реакція на виконані в експресивному неовізан-

тійському стилі розписи дерев'яної церкви в с. Пістинь біля Косова чи відмова церковної громади с. Конюшки на Рогатинщині від ескізів, запропонованих відомим художником Опанасом Заливахою для оздоблення нової церкви.

1. Клімашевський А. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні / А. Клімашевський // Народознавчі зошити. – 1998. – № 6. – С. 655–660.
2. Свенціцька В. Різьблені ручні хрести XVII–XX ст. / В. Свенціцька. – Львів : Видання Союзу Прихильників Національного Музею у Львові, 1939. – 30 с.
3. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів : ІН НАН України, 2002. – 479 с.
4. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – К. : Наукова думка, 1966. – 203 с.
5. Откович В. П. Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. / В. Откович. – К., 1990. – 95 с.
6. Александрович В. Унія і малярство / В. Александрович // Старожитності. – 1993–1994. – № 9–10.
7. Король С. Художник і художнє життя Галичини першої половини XIX ст. / С. Король // Народознавчі зошити. – 1999. – № 5.
8. Антошевський Т. Українське церковно-суспільне життя в Галичині в останні роки XIX століття / Т. Антошевський // Київська церква: альманах християнської думки. – 2000. – № 4.

В статті освітлені окремі аспекти впливу традиції і нововведень в церковному інтер'єрі на території Прикарпатського краю. Виділено ряд видатних произведень, основні іконографічні схеми і персонажі. Зазначено роль монашеских центрів в обогаченні художественного досвіду церковного мистецтва і обряду новими елементами і художественно-образними засобами. Проаналізовано динаміку обрядових змін, внаслідок чого нова естетика релігійного мистецтва отримала широке поширення в народній середі.

Ключеві слова: інтер'єр, храм, ікона, традиція, Прикарпаття.

The article highlights some aspects of the influence of tradition and innovation in church interior on the territory of Precarpathian region. Pointed out a number of outstanding works and outlines the main iconographic schemes and characters. The role of monastic centres in enriching artistic experience of ecclesiastical art and ritualism with new trends and artistic and graphic patterns has been defined. The article also analyses ritual changes dynamics, as a result of which new ecclesiastical art aesthetics became widely spread among people.

Key words: interior, temple, icon, tradition, Prykarpattia (Precarpathian region).

УДК 746.3

Леся Семчук

КОМПОЗИЦІЙНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ У ВИШИВЦІ

У статті висвітлюються художньо-виражальні, орнаментотворчі пріоритети засобів вишивання, різнофункціональна сутність кольору, на основі чого обґрунтовано головні принципи синтезу технік, орнаменту й кольору у вишивці.

Ключові слова: вишивка, засоби вишивання, орнамент, колір, синтез.

Мистецтвознавчі, етнографічні дослідження народної творчості, що розпочалися в середині XIX ст., уже на початку ХХІ склали вагомий підґрунтя для вироблення нових критеріїв вивчення художніх особливостей виробів різних видів декоративно-прикладного мистецтва. Серед багатьох важливих завдань сучасної мистецтвознавчої науки актуальними є питання синтезу. У вишивальному мистецтві – це, передусім, взаємодія, а часто взаємозумовленість матеріалів, технічних засобів, орнаментальної образності тощо.

Відомий український теоретик і критик мистецтва Григорій Павлуцький ще на початку минулого століття зауважував, що, аналізуючи українську орнаментику, варто “узяти поділ по матеріалах: орнамент на тканині, на дереві, на металі...”. Обґрунтованим є його твердження, що “матеріал чимало важить в утворенні орнаменту” [1, с.9]. У вишивці, власне, це стосується не тільки тканини, на якій вишивають, а й матеріалів вишивання: ниток, бісеру, витинанок з тканини, шкіри, леліток, кручено-плетених шнурків, кутасиків тощо. Схожі за змістом і висновки мистецтвознавця Оксани Берладіної. У дослідженні початку ХХ ст. українського образотворчого гаптування автор зазначила, що “властивості вишивального матеріалу визначають