



Ольга ОЛІЙНИК

СТИЛІСТИКА МОДЕРНУ В ДЕКОРІ ЛІТУРГІЙНО-ОБРЯДОВИХ ТКАНИН ГАЛИЧИНИ НА ЗЛАМІ ХІХ—ХХ СТОЛІТЬ

У статті розглянута проблема проникнення й утвердження стилістики модерну у декор церковних тканин Галичини. Розвиваючись у єдиному руслі з європейським модерном та синхронно з іншими видами церковного мистецтва, тканини сприяли формуванню новітнього образу українського храму. Модерні тенденції у літургійно-обрядових творах, зокрема параментиці, свідчили про розвиток самостійної течії українського мистецтва з багатоманітною образно-символічною художньою системою.

Ключові слова: модерн, тканини, облачення, стилістика, візерунок.

© О. ОЛІЙНИК, 2012

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 3 (105), 2012

Європейський художній стиль модерн, формування основних ознак якого припадає на кінець ХІХ ст., з незначним запізненням ширився на схід, в українські провінції тогочасної Австро-Угорської імперії. Територіальна та суспільно-політична приналежність Галичини до західноєвропейської спільноти сприяли проникненню й утвердженню нових стилістичних тенденцій з культурно-мистецьких центрів, основним з яких залишався Відень. На це вказує, насамперед, місцева назва новітнього мистецтва (модерну) — *сецесія*, яку стосували найчастіше в Австрії [28, с. 6; 24, с. 186].

Модерні формотворчі засоби і прийоми неоднозначно сприймалися у специфічному мистецькому середовищі Галичини, сформованому на естетиці історичних стилів та народній традиції. Це важче утверджувалися вони у церковному образотворчому та декоративному мистецтві. Упереджено сприйняли нові віяння представники української еліти та духовенства, які розгорнули широке обговорення проблеми на сторінках громадської періодики [36, с. 1; 26, с. 200—204].

Важлива роль у розвитку національного релігійного мистецтва в той період належить митрополиту Андрею Шептицькому. Відзначаючи життєдайний вплив візантійської духовної культури на українську, греко-католицький митрополит визнає, що із занепадом Царгорода Українська Церква «повинна шукати живий, опертий на єдності віри зв'язок із західною культурою, який дасть їй нове життя і запоруку світлого розвитку» [35, с. 1]. Проте, щодо впровадження модерних мистецьких форм у церкві, Андрей Шептицький наголошував на виваженій позиції митця, який не повинен механічно їх відтворювати (рівно ж як боятися чужого впливу), а творчо інтерпретувати новітні надбання інших культур на ґрунті української традиції. Така мудра позиція поборника Христової віри і національної самосвідомості, особисте патронувannya митрополитом мистецьких процесів та художньої освіти спричинили появу, а згодом — поступове утвердження стилістики модерну в релігійному мистецтві Галичини, зокрема його текстильної галузі — параментики¹.

¹ *Параментика*, від *параменти* (лат. *paramenta* — *sacra paramenta, sacra indumenta* — святі шати) — галузь літургійного ремісництва з виготовлення облачення духовних осіб для здійснення Найсвятішої Жертви (див.: Олійник О. Українські церковні тканини: типи, похо-



Воздух, ост. чв. XIX ст., с. Повергів (Миколаївський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-1132/5

В контексті заявленої проблеми поняття «галицька параментика» охоплює тканинні літургійно-обрядові атрибути, які затрималися в Українській Церкві (головно греко-католицького обряду) з середини XIX — до середини XX ст., а саме: **облачення** духовних осіб (головним чином священниче — стихар, фелон, епитрахиль, поручі, пояс), **сакральні покрови** (покрівці і воздухи, суконки на дарохранительниці, покрови Св. Престолу), **церковно-обрядові** вироби (процесійні — плащаниці, хоругви, фани, шалі, бурси; завіси — катапетасми, антипедіуми, покрови аналоя, тетраподу тощо). Більшість цих атрибутів шили та декорували місцеві ремісники — кравці та гаптярі, рідше в Галичину потрапляли вони у готовому вигляді. Промислові тканини та позументну фурнітуру часто стійно завозили з інших країн (переважно європейських центрів параментики) і вже на місці майстри виконували гапти та оздоблювальні роботи згідно з традиціями візантійського літургійного обряду. Більш організована форма праці була налагоджена наприкінці XIX — третині XX ст. у лаврських чернечих майстернях та робітнях українських священничих спілок («Ризниця» і «Достава»).

дження, символіка // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 680).

Тривалі пошуки художньої форми декору останньої чверті XIX ст., коли в одному і тому ж творі співіснували еkleктичні та стилеві ознаки, свідчили про перехідний період у формуванні декоративної системи оздоблення літургійно-обрядових виробів на зламі століть. Пошуки художнього вирішення виявилися у своєрідній стилізації, площинно-лінійному трактуванні декору. У 1899 р. І. Труш зазначав: «Вік 19 — то передусім вік розвою колориту в малярстві; модернізм є спрощення його *od minimum* і немов реакцією на користь рисунка, котрий іноді стилізується; до орнаменту впроваджуються нові, цілком ще не зужиті мотиви рослинні» [33, с. 146]. Це підтверджують і наявні в церквах пам'ятки параментики. Трилісті закінчення хрестів з опліч облачень доповнені пелюстками, пуп'янками, галузками, уподібнюються квітам, що приводить до засилля стилізованого орнаменту на літургійних предметах початку XX ст. — очевидним сецесійним впливом.

Водночас активний рух громадськості, Церкви за відродження національного мистецтва і піднесення рідного промислу сприяли відродженню традиційних елементів, народним інспіраціям у творах модерного спрямування. Це визначальні ознаки нового напрямку в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст., який в кінцевому вияві отримав назву «український стиль» (локальні визначення — «руський стиль», «гуцульський стиль», «гуцульська сецесія» тощо). У сучасній мистецтвознавчій науці цей напрям у західноукраїнському модерні відомий як «національно-романтична сецесія» [24, с. 191].

Відродити основи церковного мистецтва в Галичині, започаткувати і утвердити «український» стиль у літургійних виробах (у тому числі шатах) були покликані церковні кредитні спілки, появи яких сприяли суспільно-політичні передумови кінця XIX ст. та новий поштовх розвитку промисловості. Завдяки спілкам «Ризниця» (1893—1939) і «Достава» (1905—1942) [30, с. 89—100] виробництво церковної утварі до початку 40-х рр. XX ст. зосереджувалося у руках місцевих священників. З'явившись в умовах жорсткої конкуренції з розвинутими чужоземними торговельними підприємствами та неолояльної політики польського уряду, вони змогли утвердитися на ринку завдяки підтримці українського духовенства та якісній мистецькій продукції. У галицьких церквах появилися мистецькі літургійні твори, витримані

в дусі українського обряду, що загалом сприяло піднесенню величі богослуження. У різних галузях мистецтва — малярстві, різьбярстві, бронзівництві, столярстві, і, зокрема, параментиці, виринув цілий ряд визначних талантів (хоч і безіменних), які, гуртуючись довкола «Ризниці» та «Достави», у професійних мистецьких творах старалися поглибити самобутність рідного обряду і своєрідність орнаментики.

Українські священничі спілки активно розбудовують свої інфраструктури в містах Галичини (Львів, Самбір, Станіславів, Перемишль, Кросно) і пропагують продукцію на різноманітних міжнародних та регіональних літургійно-промислових виставках, де в змаганні з польськими підприємствами («Лігою промислової помочі», «Товариством для виробу і продажу літургійних шат в Кросні») завойовують заслужене визнання організаторів і прихильність громадськості — у Львові (1909), Стрию (1909), Коломії (1912) [30, с. 92]. У виставкових творах проходять апробацію перші паростки модерних формотворчих пошуків у церковному мистецтві. Значну роль у формуванні позитивних поглядів суспільності на сучасне мистецтво (в тому числі церковне) відіграла новосформована генерація мистецької еліти, яка засвоїла найпередовіші напрями тогочасної європейської культури.

Мистецька стилістика промислових тканин для пошиття виробів літургійно-обрядового призначення кін. XIX — поч. XX ст. в основному не відрізняється від тканин світського характеру, за винятком окремої групи — з сакральною символікою і каліграфічним орнаментом, які походили з центрів літургійного ткацтва (наприклад, Ліона, Берліна, Відня). У Галичині це переважно привізна продукція відомих західноєвропейських ткацьких мануфактур, а також польських і українських (рідше російських), декоративна система яких виявляє ознаки пануючого мистецького стилю — модерну.

Для розрізнення аналогічних виробів різних фірм були введені обов'язкові при виробництві спеціальні охоронні марки. У Галичині, як і на всій території Австро-Угорської імперії, вони були узаконені царським указом від 1880 року. Охоронною маркою вважався так званий підпис підприємства у вигляді повної його назви, умовного скорочення, абревіатури чи графічного знака (як, наприклад, нашивки на священничих шатах «Товариства Ризниці в Самборі» чи «Достави»).



Тканина фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст., с. Старий Витків (Радехівський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-77/1

Порівнюючи художні особливості промислових тканин другої половини XIX — середини XX ст. з висновками сучасних дослідників декоративного мистецтва Галичини (Ю. Бірюльова, О. Ноги, Р. Грималюк, М. Станкевича) [28; 29, с. 215; 27, с. 67—70; 32, с. 287—302], погоджуємося з загальноприйнятим поділом цього складного і суперечливого періоду щодо появи нових стилістичних тенденцій у декорі:

1) **еклектизм** або історизм (60-ті рр. XIX — початок XX ст.) — використання декоративних прийомів античного мистецтва, історичних художніх стилів та течій Європи, мистецтва Японії, Китаю та країн Сходу;

2) **модерн** або «сецесія» (кін. XIX ст. — 1914 р.);

3) **авангардні** течії (1920—1940-ві рр.) — стилістика конструктивізму, ар деко у контексті загальноукраїнської ідеї створення т. зв. «українського стилю».

Така періодизація щодо літургійних шат має значну долю умовності, оскільки у Галичині в силу існування кількох мистецьких орієнтирів і строкатості етноестетичних смаків не вдалося сформувати єдиного мистецького напрямку [29, с. 214, 224]. В умовах відставання економічно-політичного та куль-



Фелон т-ва «Достава», поч. ХХ ст. зі с. Старява (Старо-самбірський р-н, Львівська обл.)

турного життя північно-східних провінцій імперії, якими були галицькі землі, нові естетичні пріоритети не встигали виробитися у рамках однієї стилістики. Тому кожен з означених періодів мав певну тяглість: при домінуванні генеральної мистецької ідеї одночасно існували протилежні тенденції, породжені індивідуальним почерком окремої майстерні та кон'юктурою ринку.

Хоч об'єктом нашої уваги є декоративна система модерну, вважаємо за доцільне побіжно торкнутися історичного контексту. Захоплення мистецтвом попередніх епох у другій половині ХІХ ст., відсутність стійких естетичних ідей у час стрімких політичних та економічних змін позначилися на загальноєвропейських тенденціях декоративного мистецтва, зокрема фабричні узорні тканини одні з перших відреагували на його новий напрям — *еклектизм* (інша редакція — *історизм*). Джерелом для копіювання та наслідування стали орнаментика, технічні прийоми давніх тканин (доби пізньої готики, ренесансу і бароко), а також твори в стилі рококо та ампір. Композиції промислових узорних тканин цього напрямку характеризуються певним перенасиченням декоративних елементів, серед яких могли «вживатися»: мотиви рослинного орнаменту (готичні — чортополох і плід граната, ренесансні — пальметка і акант, барокові — виноград і піон, пишні трояндові гірлянди та вінки

польової флори рококо) з геометричним (медальйонами, овалами, квадратофоліями, стрільчатим обрамленням), християнська символіка і каліграфічні знаки, архітектурні деталі і геральдична емблематика.

Зразком декору для урочистого священничого облачення української церкви впродовж віків залишався тканій орнамент середньовічних італійських шовкових брокатів і оксамитів. На основі реальних пам'яток і замальованих візерунків професійні художники-орнаменталісти створювали проекти для фабричного виробництва. Зважаючи на технічні можливості промислових станків, орнамент у пізніших аналогах більш схематичний і спрощений від італійських прототипів [23, с. 21].

Наслідування *барокових* візерунків у промислових тканинах викликало появу динамічних композицій із зигзагоподібним або хвилеподібним орнаментом. Ці крупнозорні шовкові тканини нагадують пишні італійські й французькі брокати, аксамити і атласи ХVІІІ століття. Яскраво проілюструвати сказане допоможуть тканини фелонів третьої чверті ХІХ ст. зі золотими акантовими гірляндами і кольоровими квітами — з Раковець [2], Трушевичів [19], Сушиці Великої², Мосорівки³ та інші. Для них властивий криволінійний ритмічно-пластичний рух орнаментальної форми, яку творять групи лугових квітів з головками троянд і динамічні завитки акантових листків. Орнаментальні мотиви вирішені переважно локальними плямами, тільки незначні кольорові градації моделюють квітки (поліхромні ділянки виконані лансированням). Особливо популярними стають мотиви троянд, колосків, виноградної лози і грона, рівномірні розсипи яких вкривають тканину (покрів зі Садковичів⁴) або сплітаються у гірлянду (похоронний фелон з Делеви⁵).

² ПМА з с. Сушиця Велика (С.-Самб., Львів.), ц. Положення риз Пресв. Богородиці (1833—1839 рр.) — воздух з великими акантовими гірляндами, друга пол. ХІХ ст.

³ ПМА з с. Мосорівка (Заст., Чернів.), ц. Св. Архст. Михаїла (1892 р.) — фелон і воздух біло-золоті, друга пол. ХІХ ст.

⁴ ПМА з с. Садковичі (Самб., Львів.), ц. Покрови Пресв. Богородиці (1909 р.) — тканина, третя чверть ХІХ ст.

⁵ ПМА з с. Делева (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Введення в храм Пресв. Богородиці (1825 р.) — фелон жалобний, друга пол. ХІХ ст.

Подібні тенденції в декорі продовжуються і в наступне десятиліття — білі брокати фелонів 1880-х рр. з Винників [7] та Нагуєвичів [17], проте малюнок тут суттєво здрібнюється, активно стає лінія і світлотіньове моделювання квітів.

Орнаментальну тему тканин, що наслідували стилістичні ознаки *рококо*, творили натуралістично трактовані мотиви листя і квітів троянди із застосуванням світлотіні. На зміну важким фактурним брокатам з'являються тонкі шовкові тканини типу тафти та атласу. Важливим засобом виразності в рококо є асиметрія, тому складні групи дрібних квіткових мотивів підпорядковували криволінійному ритмічному рухові. Частіше їх розташовують довільно в різних поворотах, з використанням як рівномірного розсипу, так і концентрації (розрідження) на певних ділянках. Переважають ніжні відтінки зелені, пастельні рожеві, голубі й золотисті на білому або брунатному тлі.

Стилістика рококо помітна у візерунках з довільним розташуванням квіткових груп, наприклад, на воздуху з Ісакова⁶, фелонах Долинян [10] і околиці Львова [6]. Зокрема оригінальний орнамент другого зразка творить щільний візерунок округлих форм з квітковими мотивами на імітованій сітчастій фактурі гіпюру. Динамічна структура композиції, застосування асиметричних мотивів у різнобічних рухах — це очевидні впливи азійської орнаментики. Рослинний візерунок львівської пам'ятки збагачують елементи текстильної фурнітури — низки бахроми. Зовсім довільне і реалістичне зображення розлогих квітучих гілук на вибічаній баї стихаря з Мосорівки⁷ та вибічаному фелоні з Ямного [8], які належать до останньої чверті ХІХ ст.

Унікальним випадком серед виявлених пам'яток галицької параментики є використання тканин з візерунком *гротесків* — дивовижне поєднання рослинних мотивів, фантастичних птахів та архітектурних деталей. На вертикальну вісь нанизані більші-менші букети (вниз голівками) з півоній, квітучих гілок і округлих плодів, півсферична люстра з підвісними еле-



Фелон 1880-1890-х рр., с. Нагірці (Кам'яно-Буський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-929/1

ментами та гірлянда з великим бантом. Спадаючі галузки квітів з двох сторін підтримують у дзьобах дивовижні птахи, а замикають симетричну композицію вздовж по краях — фрагменти канделябрів, архітектурні деталі та ваза-урна з оберемком подовгастих листків (пір'я). Однакова тканина зафіксована на двох фелонах другої половини ХІХ ст. різних районів — з Рогатинщини [1] і Самбірщини⁸.

Найхарактерніший орнамент італійських тканин доби Відродження т. зв. «гранатовий» взір (стилізований рослинний орнамент з домінуючим мотивом плода граната) відроджується у європейській параментиці в другій половині ХІХ століття [16]. Поступово мотив набирає нових стилістичних ознак модерну і на піку своєї популярності (поч. ХХ ст.) його пропорції видовжуються, з'являються сплети тонких довгастих пагонів і буйний цвіт, а основний декоративний ефект належить лінійному рисунку і кольоровим вкрапленням. Сказане в першу чергу стосується тканин, які використовували для пошиття літургійних виробів галицькі священничі спілки «Ризниця» і «Достава». Це шовкові адамашки і оксамити польського, австрійського, французького виробу, в меншій мірі представлена місцева продукція. Тут головний мотив здрібнений чисельними деталями і

⁶ ПМА с. Ісаків (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Перенесення мощів св. Миколая (1926—1928) — воздух 1860—1880 рр.

⁷ ПМА з с. Мосорівка (Заст., Чернів.), ц. Св. Архст. Михаїла (1892 р.) — стихар з вибічаною баї, ост. чв. ІХ ст.

⁸ ПМА з с. Букова (Самб., Львів.), ц. Вкмч. Дмитрія (1727 р.) — фелон білий сер. ХІХ ст.



Тканина фелону поч. ХХ ст. зі с. Вислобоки (Кам'яно-Буський р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-932

підпорядкований сітчастій ритмічній будові орнаменту. Крім того, гранат набирає інших морфологічних ознак і видозмінюється подібною формою — цвітом чортополоха або ріп'яха, екзотичним плодом, наприклад ананаса тощо.

Літургійні тканини від самбірської «Ризниці» представляють значну варіантність візерунків із зазначеним мотивом. Це середньорапортні композиції медальйонного типу з локальним трактуванням мотивів (шовкові адамашки з облачень сіл Долиняни [11] і Чоловичі⁹, тиснені оксамити з Княжполя¹⁰ і Красова¹¹), кольоровим плямовим вирішенням (лансировані адамашки з Болозви Долішньої і Княжполя¹²) та лінійно-плямовим рисунком (адамашки з Брониці [3], Тисовиці¹³, Кліцка¹⁴). Графічність орнаменту відзначаються тканини об-

⁹ ПМА з с. Чоловичі (Город., Львів.), ц. Св. Ап. Филипа (1891 р.) — воздух великий і покривець жалобні 1911—1915 рр.

¹⁰ ПМА з с. Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1864 р.) — фелон бордовий 1911—1915 рр., «Ризниця» в Самборі.

¹¹ ПМА з с. Красів (Микол., Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1896 р.) — фелон бордовий 1911—1915 рр., «Достави»(?)

¹² ПМА з с. Болозва Долішня (Самб., Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1939 р.) — фелон поч. ХХ ст.; Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.) — фелон 1911—1912 рр., «Ризниця» в Самборі.

¹³ ПМА з с. Тисовиця (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1681 .) — фелон 1905—1910 рр., «Ризниця» в Самборі.

¹⁴ ПМА з с. Кліцко (Город., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1603 р.) — фелон золотистий 1910—1915 рр.

лачень львівської «Достави» — з сіл Бистриця і Солонсько поблизу Дрогобича [18], Солонсько [12], Ямне [9], Старява¹⁵ та інші.

Незначна кількість галицьких пам'яток параментики репрезентує окремих тип суто *літургійних* тканин, тобто з християнською символікою, шрифтовими елементами (монограмами Ісуса Христа, текстами тропарів) та біблійними іконографічними сюжетами. Загалом це статичні композиції з виразним зображенням літургійних символів і трактуванням сакральної суті шати. На фелоні й епитрахилі з Сокирчина¹⁶ (Івано-Франківщина) спостерігаємо означений тип візерунку зі сріблотканої тканини. Мотив-домінанту — рівнораменний хрест з вписаною у кутовий простір рамен монограмою Ісуса Христа — Переможця (ІС ХС — ΝΙΚΑ), розташовано в рапорті за принципом косої сітки. Розводять і доповнюють основний мотив символи Старого і Нового Заповіту: зображення на хмарі скрижалей Мойсея з десятьма заповідями і євхаристійної символіки (чаша і голуб позначають сходження Святого Духа) символізують поєднання обидвох Завітів у християнстві. А зірка царя Давида вказує на царський статус Ісуса Христа.

Проникнутий подібною християнською символікою інший візерунок — з бродатних шат [22] і воздуха з Повергова [4]. Майже аналогічний набір символів розташовано за відмінним композиційним принципом, а саме — з прямолінійним поздовжнім рухом орнаментальної форми. Домінантні мотиви відзначаються складністю внутрішньої будови: перший утворюють старозавітні скрижалі, хрест і чаша Ісуса в клубах хмари, яку підтримує розхилий кубок на довгій тонкій ніжці; другий — соляний мотив з шістнадцятьма променями та «мальтійським» хрестом у центрі. Вертикальному руху підпорядковані виноградна лоза, яка обвиває ніжку кубка з одного боку і торкається гроном чаші (символ євхаристійної жертви Христа). Також вверх вибудовується друга орнаментальна форма — з шестикутної зірки у вінку акантових листків, об'єднуючи соляні моти-

¹⁵ ПМА з с. тарява (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1865 р.) — фелони 1910—1920 рр. (один з оригінальною нашивкою «Достави»).

¹⁶ ПМА з с. Сокирчин (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Св. безсеребренників Косьми і Дем'яна (1866 р.) — фелон синій (1870—1880 рр.).

ви. В обидвох розглянутих пам'ятках сріблястий візерунок виводиться на синьому фоні. Гіпотетично могли використовували й інші поєднання барв, які однак не вдалося зафіксувати. Популярність синьої барви можна швидше пояснити тим, що в другій половині XIX ст. вона стає доступнішою через регулярні зв'язки Європи з колоніями (Індією), тому й церква дозволяє її для літургійних шат.

Від Л. Жарновецького [37] довідуємося, що в параментиці використовувалася т. зв. *Pallia litterata* — шовкова середньовічна тканина, в рисунок якої входили літери або цілі тексти. Більшого поширення цей композиційний прийом зазнав у тканинах латинського обряду XIX ст., у час відродження романських засад. Не залишалися осторонь європейських тенденцій в орнаментиці й галицькі замовники. З цінників «Товариства для виробу і торгівлі риз церковних» [34] у Самборі за 1896—1897 рр. довідуємося про використання самбірською майстернею оригінальних французьких тканин трьох візерунків, виконаних «згідно грецького обряду»:

1. Світлої шовкової тканини з візерунком хреста і кольорових букв

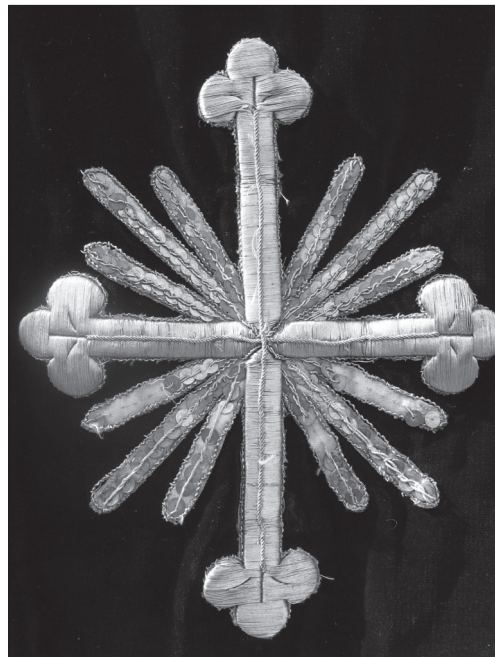
IC | XР
NI | KA

2. Світлої шовкової тканини з шрифтовим візерунком — написом «Хвалите Господа съ небесъ, хвалите Єго въ вышнихъ»;

3. Чорно-білої і чорно-жовтої тканини з візерунком і написом «Блажени яже избралъ и пріялъ еси Господи».

Останню вдалося виявити на жалобному священичому облаченні Надорожної¹⁷. Візерунок шовкового адамашку наслідує композиційні прийоми ренесансу: тут і округлі орнаментальні форми у строгому сітчастому порядку, і улюблений мотив гранату, і плямово-лінійне вирішення орнаменту. Однак, домінування різного роду завитків аканта, консолів та шрифтового візерунку виявляють риси еkleктизму. Загалом дуже вдала рівновага сіро-перлового візерунку і чорного тла робить тканину виразною і підкреслено строгою згідно з призначенням.

¹⁷ ПМА з с. Надорожна (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Вознесіння Господнього (1815) — фелон жалобний, 1895—1898 рр., «Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі».



Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. XX ст. зі с. Баранчичі (Самбірський р-н, Львівська обл.)

Унікальною знахідкою є шовкова літургійна тканина з сюжетними фігуральними зображеннями — жалобного фелону села Старий Витків [13], яку використовувала самбірська «Ризниця» для церковних шат похоронного обряду. За технічним, композиційним і стилістичним вирішенням вона подібна до попередньо розглянутої. Однак, у ритмічно повторюваних овальних (стрільчастих) полях, розбитих сіткою з стрічкового звіриноного орнаменту, чергуються два іконографічні сюжети — «Розп'яття з пристоячими» та «Тайна Пресвятої Євхаристії» (чаша і два ангели в молитві). Фігурні зображення орнаменту трактовані локально (білим на чорному), з тонкою лінійною графікою для увиразнення деталей, що, на нашу думку, виявляє риси стилістики раннього модерну. Вперше в орнаментиці літургійних тканин цього часу зустрічається поширений у середньовіччі абстрактний звіриний орнамент — зі сценою нападу левиці на козеня, фігури яких розділені геометричним мотивом (плетінкою). Вузли орнаментальної сітки «зав'язано» квадратифолічною формою з монограмою Христа-Вседержителя — у центрі з двох великих схрещених букв імені (XР) та менших грецьких *альфа* і *омега* (в староукраїнському правописі — А і ω) з боків, які вказують на єдиносутність Бога-Отця і Сина.

Одже, з середини XIX до початку XX ст. на формування орнаментальних типів поширених у Галичи-



Хрест-звіздця з фелону т-ва «Ризниця», поч. ХХ ст. зі с. Терло (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)

ні промислових тканин впливають тогочасні західно-європейські художні течії. В означений період у тканинах домінує рослинний орнамент, який у сецесії активно стилізується. Дещо особіно в масиві візерункових тканин розвивається тип матерій з сакральною символікою і християнською тематикою, які хоч і виготовлялися на замовлення галицьких клієнтів у західноєвропейських центрах літургійного ткацтва, все ж перебували під впливом католицької іконографії.

Позначена модерними тенденціями художня система промислових тканин до певної міри виступила важливим чинником у формуванні відповідних декоративних та іконографічних засад галицької параментики. І хоч вибір імпортової тканини часто обмежувався набором наявних зразків, естетичними запитами та купівельною спроможністю церковної громади, місцеві гаптярі намагалися створювати іконографічні та орнаментальні композиції у стилістичній єдності з її декором. А вже на початку ХХ ст. вони активно трансформували і вільно застосовували у своїх творах формально-композиційні, образно-стильові прийоми, властиві напрямкам і течіям європейського модерну.

Важливим об'єктом для виявлення стилістичних впливів є гаптовані хрестові композиції й мініатюрні сюжетні зображення Ісуса Христа, Богородиці та святих на опліччях фелонів, які представляють най-

більшу мистецьку цінність богослужбових шат означеного періоду. Сюжетні зображення на облаченнях, які були дозволені VI Вселенським собором [31, с. 249] і панували впродовж XV—XVIII ст., на початку наступного століття майже зникають. Із занепадом образотворчого шитва в ХІХ ст. основні художні та образно-символічні ознаки параментики переносяться на декор промислових (мануфактурних) жакардових тканин — брокатів та шовків. Візерунок тканини підпорядкував собі загальне оздоблення шати, зокрема ледь не все ХІХ століття сакральне означення опліччя зводилося до викладання позументною стрічною хрестового знака.

Короткочасне відновлення масштабних **фігуральних зображень** у європейській (тому числі галицькій) параментиці відбулося в 80-х рр. ХІХ ст. у французьких центрах літургійного ткацтва. Цей особний тип сакрального символу на опліччі священничих шат щодо формальних і композиційних ознак (також технічного вирішення) представляють крупні однофігурні зображення в архітектурному обрамленні. Подібно давньому літургійному шитву вони вкривають все опліччя фелону. Прямокутні замкнуті сюжетні композиції (розміри майже стали — Н 80 х С 55 см) ткали окремо жакардовим способом, а при пошитті облачення добирали тканину відповідного ґатунку і стилістики орнаменту. Тканинами-компаньйонами для сюжетних вставок служили як багаті узорні брокати з квітковими букетами, так і шовки з неоренесансними візерунками. Загалом, більшість облачень шили галицькі кравці й добирали поєднання на місці, з обмежених крамових запасів та купівельної спроможності замовника. Тому художня мова не всіх пам'яток стилістично гармонійна.

Аналіз декоративної системи даного типу базується на п'ятьох виявлених на момент дослідження галицьких фелонах 1885—1890-х років. Всі вони виткані з шовку і бавовни, для брошування використані золотисті (сріблясті) шихові нитки, кольоровий шовк. Окремі фрагменти фігури — лики і кисті рук промальовані технікою олійного живопису (прийом другої половини ХІХ ст.). Нашивні опліччя мають однакову форму, замкнуту схему з виразним композиційним центром — однофігурним зображенням, подібне архітектурне обрамлення, набір орнаментальних мотивів і навіть бордово-золотисту колорис-

тику. Тільки світле облачення різниться орнаментальною формою і поєднанням барв.

Детальніше зупинимось на іконографії та орнаментальних особливостях опліч, які представлені чотирма іконографічними сюжетами — «Непорочне Зачаття», «Найсвятіше Серце Ісуса», «Святий Миколай» та «Добрий Пастир». Перший має два ідентичні зображення на фелонах з Гавриляк [20] (Івано-Франківщина) та Покрівців [5] (Львівщина). У центрі композиції відтворено постать вагітної Діви Марії, відповідно до прийнятої католицької іконографії — стоячою на округлому фрагменті земної кулі і гострому півмісяці, одною ногою на голові змія, з розведеними руками. Позначену бароковою стилістикою фігуру у біло-голубо-золотистих шатах докола обрамляє золотиста орнаментальна форма — псевдоготичний стилізований портал. Золотисте орнаментальне плетиво, яке відтворює архітектурні форми, завершує композицію вверху і внизу трьома увінчуючими шпиля-хрестами.

Другий сюжет «Найсвятіше Серце Ісуса» з фелона с. Сушиця Велика [21] найближчий за композиційними прийомами до першого (допустимо, що їх замовляли в парі). Подібне теж барокове трактування постаті — Ісуса Христа на земній тверді у вишнево-зелених шатах, з складеними руками навколо відкритого пламенючого серця. Пам'ятка демонструє стилістично відмінну форму портала, трактування якої позначене романськими впливами — прямолінійно зрізані вежі, кругла арка, геометричні мотиви і сітчастий орнамент.

Композиція «Святий Миколай» з фелона с. Нагірці [15] має спільні формальні й стилістичні ознаки з попередньо розглянутими типами іконографії. Тут теж у центрі псевдоготичного портала вміщено святого з жезлом і книгою в руках, але не в повний зріст, а напівпоясне зображення, до того ж в оздобленій овальній рамі. Вдало вибрані пропорції фігури та декору, дивне сплетіння готичних і барокових мотивів явило загалом оригінальну композицію монументального звучання.

Візуально відмінний, але створений подібними композиційними прийомами і манерою орнаменталізації іконографічний сюжет «Добрий Пастир» з білого фелона с. Раковець [14]. Зображення фігури не розходиться з прийнятою іконографією: Христос-Пастир представлений у повний зріст, з посохом у



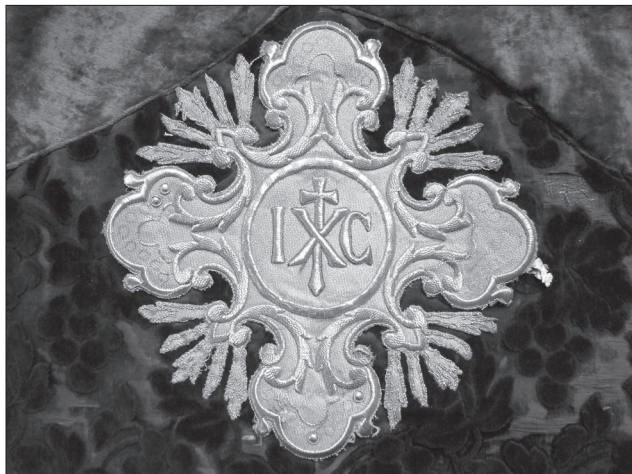
Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. ХХ ст. зі с. Трушевичі (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)

лівій руці та ягнятком, яке огортає його шию. М'який всепрощаючий жест правої руки на серці вносить у сюжет ніжну ліричність і камерність. Цей настрій підсилює витончене округле обрамлення з ренесансних витих акантових галузок, увінчаних дрібними суцвіттями. Делікатне поєднання рожево-голубих барв облачення Христа, золотавого орнаменту разом з квітковим візерунком білої тканини створює величне звучання священничого облачення.

Загалом відзначимо, що розглянутий тип з фігурними зображеннями кінця ХІХ ст. представляє собою оригінальне мистецьке явище в галицькій параментиці і промислового ткацтва. Позначений західноєвропейськими стилістичними та іконографічними впливами він не має аналогів у решті регіонів України з панівним православним літургійним обрядом.

З 80-х рр ХІХ ст. у Галичині відроджується техніка золотошиття, тому особливого символічного і домінуючого значення набуває гаптований об'ємними стібками *хрест* (на щільній основі), який нашивали на опліччя. Розташований на фелоні ззаду, він знаменує Голгофський хрест і нагадує священнику про смиренність та покору у несенні Христової служби.

Розвиток форм хреста у церковному мистецтві тісно пов'язаний з іншими видами оздоблення богослужбових атрибутів: у гравюрі, різьбленні (елементи обстави та іконостаса, ручні хрести), металоплас-



Хрест з фелону т-ва «Ризниця», поч. ХХ ст., с. Бистриця (Дрогобицький р-н, Львівська обл.), фонди ЛМІР, ТК-1019/1

тиці (надбанні і напестольні хрести, літургійний посуд). Розвиток стилю проходить в кожному виді церковного мистецтва майже синхронно: «розквітлі» барокові хрестові форми, з'явившись в дереві та металопластиці отримують вторинну інтерпретацію у літургійному шитві. Згодом стилістика модерну, проникнувши з гравюри у текстильний візерунок, починає визначати художню мову гаптованих оздоб.

У композиційній структурі гаптованих хрестів параменти кінця ХІХ — середини ХХ ст. переважає одноосьова дзеркальна симетрія. Під впливом стилістики бароко, рококо, а згодом і модерну хрестові форми розвиваються у кількох напрямках. По-перше, збагачується додатковими оздоблюючими елементами конструктивна основа прямого чотирикінцевого хреста. Наприклад, заповнення кутового простору між сторонами хреста прямими або хвилястими потрійними променями, які символізують «небесне сяйво» в центрі сакрального знаку. Форма і кількість променів має ряд варіантів: поєднання прямих і хвилястих, довшого центрального з коротшими боковими, з'ява п'яти і більше ліній, які колом охоплюють середохрестя. Крім того, завдяки видовженню обидвох осей розвивається декоративна форма на кінцях стрижня і рамен у вигляді округлих потовищень, трифолічних і квадрифолічних форм.

По-друге, одночасно заповнюються декором площини рамен — від простих лінійних мотивів до складних рослинних композицій. Серед перших найчастіше виступають хвиляста і ламана лінія в центрі площини, які підкреслюють рух осей і посилюють

ефект ажурності композиції. Рослинні мотиви представлені листями і стеблами аканта, ліліями, гронами і листям винограду тощо.

Отже, структура хреста, побудована на основі симетричної рівноваги всіх його елементів з яскраво вираженим композиційним центром, забезпечила подальше моделювання його форми шляхом збагачення орнаментальними мотивами та різноманітністю їх поєднань [25, с. 78]. Ця двохосьова симетрія лягла в основу більшості композиційних типів гаптованих хрестів з опліч священничих фелонів. Дальший розвиток основної хрестової форми проходить за рахунок орнаментального оздоблення його окремих елементів, укрупнення середохрестя і з'яви іконографічних сюжетів у ньому.

Зупинимось на основних типах хрестографем та іконографічному репертуарі зображень нашивних хрестів до фелонів (а також сакральних покривів) з галицьких церков.

1. Першу структуру художнього тексту складають хрести, які не містять фігурних зображень. Всі вони повторюють відому хрестографему т. зв. **«розквітлий» хрест** з промінням або **хрест-звїздицю**.

2. Найчисельнішу структуру представляють **хрести з монограмою Христа (ІХС)**, вони зустрічаються на опліччях фелонів майже всіх обстежених районів Галичини.

3. **Хрести з фігурними зображеннями** (де сюжетну композицію вміщено найчастіше в коло на середохресті восьмикінцевого хреста або хреста з промінням) представлені здебільшого сюжетом «Спас-Великий Архієрей» або «Пантократор», який зберігся від деісусних композицій барокових гаптованих опліч, також «Одигітрія», «Св. Миколай». В окремих випадках зафіксовані «Єлеус», «Воскресіння», «Новозавітна Трійця», «Богоявлення», «Добрий пастир», іконографічні композиції «Це Чоловік» (Ессе Номо) та «Неустанної помочі».

У Галичині поширені також іконографічні типи, спричинені культами та містичними з'явами у католицькій церкві, наприклад: «Боже Милосердя», «Найсвятіше Серце Ісуса», «Непорочне Серце Марії», варіанти містичних образів Пречистої Діви Марії — «Непорочне Зачаття», «Всецариця», «Цариця Світу», «Містична Троянда» тощо.

До першого означеного типу, як зазначалося, відносимо золотошиті хрести без іконографічних або

монограмних зображень, зокрема, найпростіші у композиційному плані (з видовженою вертикальною віссю, тонкими раменами з округлим трилистим завершенням та потрійними променями) — так звані **хрести-звіздиці**.

Відсутність орнаментальних оздоб та мінімалізм (як формотворчий прийом) виявляють початки конструктивізму. Пік популярності цих нашивних хрестів припадає на 1910—1920 роки. Найчастіше зустрічаємо їх виробах самбірської «Ризниці», розпорошених у більшості галицьких сіл, зокрема, Надорожній, Баранчицах, Скелівці, Старяві, Вербівці, Берегах, Княжполі¹⁸. Чисельний ряд варіантів розглянутого типу демонструють маленькі рівнораменні хрестики з трилистими закінченнями, розташовані в центрі воздухів, покрівців, поручів, посів, вздовж епитрахилі.

Складніша композиційна структура «розквітлого» хреста — з клиновидними раменами (в завитках аканту), потрійними променями в кутах та восьмипелюстковою розеткою на середохресті, позначена стилістикою бароко. Її помічаємо на продукції спілки «Достави» — однотонних оксамитових облаченнях 1910-х рр., наприклад, з львівських сіл — Кизлів, Красів, Надиби¹⁹. Іншу, сецесійну стилістику демонструє хрест з променями поховального фелону з Кутища²⁰ на По-



Хрест з фелону, кін. ХІХ — поч. ХХ ст. зі с. Терло (Старосамбірський р-н Львівська обл.)

кутті: тонкий пружок гапту обводить обриси витягнутих, ледь розширених рамен, заповнених мотивом високої галузки лілії з пуп'янками, а на середохресті — чотирипелюсткова розета. Вдалі пропорції мотиву і фону, виважена стилізація рослинної форми та застосування «низького» гапту надають композиції незвично легкого звучання та притаманної ранньомодерним творам вишуканості.

У час еkleктичних пошуків спостерігається переважання рослинних мотивів над геометричними. Стержні й рамена викінчуються пучками квітів на гнутих стеблах. У кутовому просторі між осями теж зміни. Так, наприклад, групу променів змінює півколо, мотив листка або пуп'яка лілії. Поширеним мотивом стають **лілії** — християнський символ духовної чистоти, образно-символічне зображення непорочності (дівоцтва) Богородиці. Вишукані форми декоративно розвинутих хрестів оздоблені стилізованими лілієподібними формами. Іноді рамена хрестового знаку завершують реалістично трактовані квітки лілій. У сецесійних хрестових композиціях кінці рамен потовщені, у вигляді корони або трипелюсткової форми.

Найбільшого розвитку в галицькому золотошитті кінця ХІХ — початку ХХ століття зазнав мотив візантійського **листка аканта**. З проникненням стилістики модерну важкі листки витягують-

¹⁸ ПМА з с. Надорожна (Тлум., Ів.-Франк.), ц. Вознесення Господнього (1815 р.) — фелон жалобний, 1895—1898 рр., Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі; Баранчичі (Самб., Львів.), ц. Воскресіння Господнього (1926 р.) — фелон оксамитовий 1920-х рр.; Старява (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Параскеви (1865 р.) — фелони 1910—1920 рр.; Береги (Самб., Львів.), ц. Св. Івана Богослова (1864 р.) — фелон оксамитовий 1910-х рр.; Вербівка (Самб., Львів.), ц. Св. Івана Хрестителя (1782 р.) — фелон 1910—1920-х рр., «Ризниця» в Самборі; Скелівка (Ст.-Самб., Львів.), ц. Св. Косьми і Дем'яна (1790 р.) — фелони 1910—1915 рр.; Княжпіль (Ст.-Самб., Львів.), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1864 р.) — фелон адамашковий та оксамитовий 1911—1915 рр., «Ризниця» в Самборі.

¹⁹ ПМА з с. Кизлів (Буськ., Львів.), ц. Архістратига Михаїла (1866 р.) — фелон оксамитовий; Красів (Микол. Львів.), ц. Покрови Прсв. Богородиці (1898 р.) — облачення з «ритого» оксамиту; Надиби (С.-Самб. Львів), ц. Успіння Прсв. Богородиці (1596 р.) — фелон 1910-х рр. з оригінальною нашивкою «Достави».

²⁰ ПМА з с. Кутище (Тлум. Ів.-Франк.), ц. Різдва Івана Хрестителя (1802 р.) — адамашковий фелон 1900—10-х рр.



Шаля для суплікації т-ва «Ризниця», 1910-ті рр., с. Княжпіль (Старосамбірський р-н, Львівська обл.)



Хрест з фелону т-ва «Достава», поч. XX ст. (Рогатинщина, фонди ІФХМ-0-765)

ся, витончуються і, найосновніше, набирають нижніх нюансних барв.

Виноградна лоза та гроно — один з найдавніших і найстійкіших мотивів у параментиці, символічне зображення Пречистої Крові Господньої, Тайни Євхаристії, в означений період має стилістичні відмінні. З кінця XIX ст. поширеним стає мотив виноградного гроно з двома листками, яким заповнюють клиновидні рамена. На початку XX ст. пластику об'ємного гапту змінює графічна стилізація, а згодом локально-колеристичне трактування мотиву (подекуди доведене до натуралістичного). Рельєфний ручний стібок змінює плаский тамбурний, тому основний декоративний ефект виправдано переноситься з фактурного малюнку на колеристичний.

Взагалі активне включення кольору з метою емоційно-символічного підсилення лінійно-орна-

ментальної системи декору було одним з основних формотворчих засобів сецесії. Милує око вишукана гама пастельних кольорів священничих шат початку XX ст., побудована на нюансних зіставленнях оливкового, вохристого, жовтого та рожево-фіолетового, фіолетово-синього, голубого з поодинокими акцентами блідо-жовтого, червоного. Така зміна була закономірною. Першопричина її полягає в особливості й послідовності розвитку європейського мистецтва періоду модерну загалом. Популярними стали ніжні розбілені пастельні тони й відтінки, що виявило ще одну характерну рису — тенденцію до кольорів, які переходять, переливаються з одного в інший.

Тканина, фурнітура (узорноткана стрічка, позументні оздоби) та гаптовані композиції демонструють стилістичну єдність, спільність мотивів, гармонійність колірних поєднань. Гаптовані хрестові композиції з вигнутими довгими галузками з листочками, завершені суцвіттями або букетами квітів (Олешів, Кутище), віночками з дубового листа або виноградними гронами (Делева, Будзин, Олеша), як правило, поєднані з орнаментальним полем жакардової шовкової чи парчевої тканини.

На зламі століть домінують орнаменти у візантійському стилі, а неоренесансові та ранньомодернові (сецесійні) мотиви поєднані з розквітливими хрестами у медальйонних композиціях. У ранніх творах помітне стримане, обережне проникнення графічної стилізації та мотивів екзотичної флори. В хрестових композиціях більша увага відводиться пошуку виразних локальних плям, силуетного рисунку, менше оздобних мотивів та здрібнених форм. У золотому гапті поступово втрачають декоративне звучання його об'ємні моменти і фактура різнокладених стібків, натомість домінуюча роль належить лінії і контуру. В пошуках пластичного вираження плоско рельєфного гапту виявилася характерна для ранньої сецесії стилізація, яка на відміну від стилізаторства еkleктики не копіює прототип, а творчо його переосмислює, інтерпретує.

Введення класицистичних мотивів у композиційну структуру сецесійного орнаменту знаменує появу наступного витка в еволюції модерну на західноукраїнських теренах [28, с. 87]. Для нової стадії характерними є широке застосування геометризованих волот, гірлянд, меандрів, рапортного або сітчастого орнаменту та інших атрибутів неокласицизм-

му. В декорі пізньомодерних пам'яток параменти-ки (1914—1920 рр.) романтичну рослинну орнаментальну тему змінює стихія геометризації мотивів, що знаменує зародження ознак конструктивізму. Наприклад, на середохрестях оплічних хрестів щораз частіше появляються монограми Христа-Спасителя строгого, прямого (не каліграфічного) шрифту в прямих променях.

Результати дослідження галицької параменти-ки дозволяють ствердити позицію С. Боньковської, що в оздобленні ранньої сецесійної літургійно-обрядової атрибутики переважає спадкоємність декоративної системи бароко, а вже в пізніших творах присутня більша свобода у виборі стилю [24, с. 196]. Співзвучність ідейно-символічної програми сецесії та неоромантизму, спричинили в умовах урбаністичної пустки захоплення природою, відтворення її форм художньою мовою. В рослинному орнаменті, поряд з традиційно-канонічними для богослужбових атрибутів мотивів (листя аканту, гранат, виноградна лоза, лілія), набирає популярності місцева флора: польові суцвіття і колосся злаків; галузки повзучої павутички і дубові листки; квіти ірису, фіалок, конвалій, пролісків тощо. Символізм сецесії виявився у декорі євхаристійно-обрядових атрибутів (священних покрівів і сукенок на євлогії, шалів), а саме в містичних та апокаліптичних образах (чаша в промінні з голубом — праобраз Євхаристії, Серце Ісуса — як акт Божого милосердя, терновий вінок — символ мученицької смерті Спасителя, Агнець Божий на книзі життя — жертва і перемога Ісуса Христа).

Галицькі літургійно-обрядові шати кінця XIX — початку XX ст. виявляють яскраве самобутнє явище у своїй галузі та в українському декоративному мистецтві загалом. Розвиваючись у єдиному руслі з європейським модерном та синхронно з іншими видами церковного мистецтва, параментика, як і решта богослужбових атрибутів, сприяла формуванню новітнього образу українського храму. Конфесійно-обрядові особливості панівної у Галичині греко-католицької церкви сприяли виокремленню літургійних шат як на тлі латинської традиції так і загальноукраїнського православ'я. Тому можемо ствердити, що стилістика модерну в пам'ятках галицького шатництва не була провінційним прочитанням австрійських, французьких чи польських сецесійних прототипів, а свідчила про розвиток самостій-

ної течії українського мистецтва з багатою образно-символічною художньою системою.

Умовні скорочення

ІФДХМ — Івано-Франківський державний художній музей

ЛМІР — Львівський музей історії релігій

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу НАН України

ПМА — польові матеріали автора

1. ІФДХМ. — № 0-763, фелон з гротесками, сер. XIX ст. (Рогатинський р-н, Ів.-Франк. обл.).
2. ЛМІР. — ТК-69/1, фелон 1853 р. з підписом фундатора (с. Раковець, Пустом., Львів.).
3. ЛМІР. — ТК-1021, фелон 1910—1915 рр., «Ризниця» в Самборі (с. Брониця, Дрог., Львів.).
4. ЛМІР. — ТК-1132/5, воздух, ост. чв. XIX ст. (с. Повергів, Микол., Львів.).
5. ЛМІР. — ТК-331, фелон бордовий, 1880—1890 рр. (с. Покрівці, Жидач., Львів.).
6. ЛМІР. — ТК-344, білий фелон, третя чв. XIX ст. (м. Львів, церква на Голоску).
7. ЛМІР. — ТК-5, фелон 1887 р. з підписом фундаторки (с. Винники, Жовків., Львів.).
8. ЛМІР. — ТК-578, вибіийчаний фелон ост. чв. XIX ст. (с. Ямне, К.-Буськ., Львів.).
9. ЛМІР. — ТК-579, фелон 1910—1915 рр. (с. Ямне, Кам.-Буськ., Львів.).
10. ЛМІР. — ТК-592, срібlistий фелон, ост. чв. XIX ст. (с. Долиняни, Город., Львів.).
11. ЛМІР. — ТК-596, облачення поч. XX ст. (с. Долиняни, Город., Львів.).
12. ЛМІР. — ТК-720, облачення 1910—1915 рр., «Достава» (Станіславів — Львів), с. Солоньско.
13. ЛМІР. — ТК-77/1, фелон 1900—05 рр., «Ризниця» в Самборі (с. Старий Витків, Радеків., Львів.).
14. ЛМІР. — ТК-923, фелон білий, 1880—1890 рр. (с. Раковець, Пустом., Львів.).
15. ЛМІР. — ТК-929, фелон бордовий, 1880—1890 рр. (с. Нагірці, Кам.-Буськ., Львів.).
16. ЛМІР. — ТК-935/2, фелон другої пол. XIX ст. (с. Нагірці, Кам.-Буськ., Львів.).
17. ЛМІР. — ТК-983, фелон білий другої пол. XIX ст. (с. Нагуєвичі, Дрогоб., Львів.).
18. ЛМІР. — ТК-985, облачення 1910—1915 рр. (с. Бистриця, Дрогоб., Львів.).
19. МЕХП, ЕП-86545, фелон другої пол. XIX ст. (с. Трушевичі, С.-Самб., Львів.).
20. МЕХП, ЕП-86765, фелон бордовий 1880 р. (с. Гавриляки Тлум., Ів.-Франк.).
21. МЕХП, ЕП-86876, фелон бордовий (с. Сушиця Велика С.-Самб., Львів.).
22. МЕХП, ЕП-38237.

23. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейские набивные ткани 16—18 века. Собрание Государственного Эрмитажа / Н.Ю. Бирюкова. — М. : Искусство, 1973. — 154 с.
24. Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці / С. Боньковська // Народознавчі зошити. — 1999. — № 2. — С. 186—201.
25. Боньковська С.М. Ковальство на Україні (XIX — поч. XX ст.) / Софія Миколаївна Боньковська. — К. : Наукова думка, 1991. — 110 с.
26. Волянський О. Про відношення штики до релігії / О. Волянський // Нива. — Львів, 1908. — С. 200—204.
27. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX — початку XX століття / Ростислава Михайлівна Грималюк. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 236 с.
28. Львівська сецесія: Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура. Каталог виставки зі збірок Львова / вступ. стаття, упоряд. Ю.О. Бірюльов. — Львів, 1986. — 64 с.
29. Нога О. Художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / Олесь Нога. — Львів : Українські технології, 2001. — 392 с.
30. Олійник О. Галицькі церковні спілки — осередки виготовлення і поширення літургійних шат наприкінці XIX — третині XX ст. / Ольга Олійник // Мистецтвознавство '06: Науковий збірник. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 89—100.
31. Словник українського сакрального мистецтва / ред. М. Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 287 с.
32. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. — 479 с.
33. Труш І. Нові напрямки в малярстві / Іван Труш // Львівський науковий вісник. — 1899. — Т. V. — Кн. 1—3. — С. 143—155.
34. Цінник Товариства для виробу і торгівлі риз церковних в Самборі на 1897 рік. — Перемишль : з печатні Н. Жулинського, 1896. — Р. IV. — 31 с.
35. Шептицький А. З історії і проблеми нашої штики / митрополит Андрей Шептицький // Діло. — Львів, 1913. — Ч. 280. — С. 1.
36. Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургійній виставі / Володимир Шухевич // Діло. — Львів, 1909. — Ч. 154. — С. 1.
37. Zarnowiecki Longin Ks. Historia i technika haftarstwa kościelnego / Longin Zarnowiecki. — Warszawa : druk Piotra Laskauera, 1901. — 136 s. : 78 tab.

Olha Oliynyk

STYLISTICS OF THE MODERNIST TRENDS IN CHURCH FABRICS OF GALICIA ON THE EDGE OF XIX AND XX CC.

In the article has been considered a problem of penetration and reinforcement of Modernist trends in decor of church cloths in Galicia. Having been developed down by the riverside of common European modernist styling and at the same time with other kinds of ecclesiastic art, the fabrics assisted to formation of a new image of the Ukrainian temple. Modernist approaches to creation of church products, parament items in particular, had testified the development of independent course of the Ukrainian art with own rich art system.

Keywords: modernist style, fabrics, vestment, stylistics, pattern.

Ольга Олійник

СТИЛИСТИКА МОДЕРНА В ЦЕРКОВНИХ ТКАНЯХ ГАЛИЧИНИ НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВЕКОВ

В статье рассмотрена проблема стилистики модерна в декоре церковных тканей Галичины. Развиваясь в едином русле с европейским модерном и синхронно с другими видами церковного искусства, ткани способствовали формированию нового образа украинского храма. Модерные тенденции в церковных изделиях, в частности параментике, свидетельствовали о развитии самостоятельного течения украинского искусства с богатой художественной системой.

Ключевые слова: модерн, ткани, облачение, стилистика, узор.