



УДК 75.052 (477.86): 75.046.3: 75.071.1 — 055.1
Сельський Р.
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1626>

РОЗПИСИ У КОСТЕЛІ СВ. МИКОЛАЯ У ВИЖНЯНАХ І ПИТАННЯ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА РОМАНА СЕЛЬСЬКОГО: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ Й АНАЛІЗУ

Софія КОРОЛЬ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6763-4938>
кандидат мистецтвознавства,
завідувачка відділу мистецтвознавства,
Інститут народознавства НАН України,
проспект Свободи, 15, 79000, Львів, Україна
e-mail: artso@ukr.net

Поява цієї статті продиктована необхідністю зафіксувати для історії існуючий стан пам'ятки сакрального мистецтва — костелу св. Миколая у Вижнянах та комплексу настінних розписів у ньому. Об'єктом дослідження є настінні розписи у недіючому римо-католицькому костелі св. Миколая у с. Вижняни Золочівського району Львівської області. Предметом дослідження є сакральна спадщина видатного львівського художника Романа Сельського (1903—1990).

Стаття ставить перед собою мету дослідити перебіг виконання розписів костелу св. Миколая у Вижнянах, рамково окреслити їх художні та іконографічні особливості, передовсім на прикладі спадщини Романа Сельського та у контексті місця і значення цієї спадщини у творчому портреті митця. На підставі історико-біографічного, формально-стилістичного та контекстуального методів аналізу вирішується сформульована наукова проблема.

Ключові слова: монументальні розписи, сакральне мистецтво, костел у Вижнянах, Роман Сельський, реконструкція, формально-стилістичний аналіз.

Sofia KOROL

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6763-4938>
Candidate of Art History (Ph. D.)
the Head of the Department of Art History
of the Ethnology Institute of the National
Academy of Sciences of Ukraine
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine
e-mail: artso@ukr.net

PAINTINGS IN THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN VYZHNYANY AND THE ISSUES OF THE ROMAN SELSKYI'S RELEGIOUS ART: TRIAL OF RECONSTRUCTION AND ANALYSIS

Introduction. Ukrainian ecclesiastical art of the first half of the 20th century has been not studied enough, and its heritage, undefeated in the soviet era, is a subject to new destruction, since there is no consolidated view of this art, no studies that reveal the level and significance of particular artistic achievements. Today, this art undergoes, at best, a chaotic «restoration», when, upon the existing compositions, non-professional artists make «outlines» on top, thus «refreshing» the painting. In the worst case, it simply collapses and disappears, as it happened this year in Slavsk. The same uncertain is the fate of those churches that are out-of-use, and inside of which are stored works of monumental or easel ecclesiastical art.

Problem Statement. Roman Selskyi was a prominent Lviv painter who now is also known as a founder of the phenomenon that we call today the «Lviv school of painting». By this time, all researchers had studied only easel art of the artist, and his monumental sacred works had only brief references to literature. Nevertheless, in his biography there was a certain period when he repeatedly carried out to sacred painting. Why it happened so, whether this painting was important, what were its formal features are the issues covered in the article.

Purpose. The study aims to show the non-coincidence of religious themes in the work of Roman Selskyi and to explore the peculiarities of the artistic style of polychromy in the church in Vyzhnyany, as it is the only surviving example of the monumental sacred painting of the artist.

Methods. This research has operated by methods of biographical, formal and contextual analyzes, that were applied to solve the formulated scientific problem.

Results. Despite almost all the religious works of R. Selskyi were lost, there was a period when the artist created a number of polychromy and easel works: whether they were paintings of a church near Zbarazh, or paintings of a monastery church in Chortkiv, or decoration of churches in Gdansk. They indicate that R. Selskyi worked for some time on the monumental decoration of church buildings, which in itself is worth the attention of researchers. The neglected church in Vyzhnyany, makes it possible to reconstruct this heritage and see in which formal and stylistic directions the pursuits in the sphere of Ukrainian ecclesiastical art of the interwar period were conducted.

Conclusions. R. Selskyi created church art, and it was no accident. The artist gained experience in the field of monumental art and may have been on the path to developing his own line of religious art.

Keywords: monumental paintings, sacred art, Roman-Catholic church in Vyzhnyany, Roman Selskyi, reconstruction, formal-stylistic analysis.

Вступ. Українське релігійне мистецтво першої половини ХХ ст. зазнало радикальних перетворень. На зламі століть на зміну численним повторам академічної традиції з'явилися пошуки нових форм, нової стилістики та нового вираження. Одним із таких пізніх новаторських прикладів є спроба створити комплекс оздоби інтер'єру костелу св. Миколая у Вижнях. Важлива роль у створенні цього комплексу належала Роману Сельському, а також його дружині — Маргіт Райх-Сельській. Участь цих митців у декорванні відновленого храму — це спроба опанувати сучасне монументальне релігійне мистецтво мовою авангардного формалістичного живопису. Як доводить дослідження, Роман Сельський активно працював у цьому напрямку у 1920—1940-х рр. Зі зрозумілих причин у радянський час церковне мистецтво було витіснене з творчої практики, тому релігійна тема у спадщині художника не отримала більшого розвитку, а ті сакральні мистецькі проекти, які виконував Р. Сельський на початку свого творчого шляху, залишалися невідомими.

Доля українського сакрального мистецтва ХХ ст. — драматична, сповнена втрат, яких уже не повернути, а історія його відлілої спадщини ще не написана. Ті історичні мистецтва, які наважуються братися за цю тему, виконують пошукову роботу: повертають забуті імена, вивчають маловідомі, виявляють нові пам'ятки, здійснюють атрибуцію тощо. Власне, останнім часом з'являється все більше джерел до вивчення цієї теми, що дає надію на те, що ця спадщина займе належне місце в історії української образотворчості. Слід виокремити спеціальні дослідження, які охоплюють широке коло проблем з цієї теми: Р. Грималюк [1], О. Герій, А. Туркевич-Клімашевського, І. Кодлубай та О. Ноги [2], І. Гах [3], висвітлення історії розвитку монументального релігійного мистецтва, зокрема, на теренах Галичини у статті Й. Волянської [4], вивчення спадщини церковного малярства окремих митців у працях А. Крижанівського [5], Л. Купчинської [6] та ін., чи аналіз окремої пам'ятки у роботах І. Гах та О. Сидора [7], В. Жишковича та Р. Грималюк [8], О. Семчишин-Гузнер [9], а також спроба комплексного підходу до розкриття художнього образу храму у монографії М. Студницької та Р. Студницького [10].

Розписи у костелі св. Миколая у Вижнях, як приклад сакрального малярства у творчості Р. Сель-

ського, лише частково розглядалися у ґрунтовному дослідженні Є. Шимчук [11], а також у контексті проблеми збереження та консервації настінного живопису у статті В. Мельника та І. Мельник [12]¹. Однак, прищільно проблематика формальних і стилістичних та іконографічних особливостей цих розписів у ширшому погляді на сакральну творчість Р. Сельського ще не була предметом окремого дослідження. Саме це зумовлює *актуальність* даної статті.

Метою ж дослідження є показати не випадковість сакральної тематики у творчості Романа Сельського та дослідити особливості художньої стилістики стінописів у костелі у Вижнях, позаяк це єдиний уцілілий приклад монументального сакрального малярства митця.

У статті застосовано *методи* історико-біографічного, формально-стилістичного та контекстуального аналізів щодо вирішення сформульованої наукової проблеми.

Об'єктом дослідження є настінні розписи художника у костелі св. Миколая, а також його станкові твори релігійного змісту, щоправда відомі лише з літературних джерел. *Предметом* дослідження є монументальне релігійне малярство видатного львівського художника Романа Сельського.

15 травня 2019 року, на 28 році Незалежності України, у смт Славське Львівської області було скоєно акт вандалізму: за декілька годин було оббито тиньк в інтер'єрі церкви Успіння Пресвятої Богородиці. Упродовж кількох годин разом із штукатуркою на пил перетворилися розписи видатного художника початку ХХ ст., одного з реформаторів українського церковного мистецтва Модеста Сосенка. Те, що на початку ХХ ст. вдавалося здобути важкою працею і подвижництвом багатьох визначних постатей із середовища громадського, мистецького та духовного, на початку ХХІ ст. було цинічно знищено громадою і парохом під приводом проведення капітального ремонту (режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/29945844.html>). Цей ганебний вчинок, що призвів до безповоротної втрати пам'ятки мистецтва (у ділянці настінних розписів), ще раз довів, наскільки *актуальною є потреба ін-*

¹ Принагідно висловлюю подяку к. іст. н., доценту кафедри архітектури та реставрації Національного університету «Львівська політехніка» Вікторові Мельнику за надану ще у 2017 р. інформацію щодо розписів.

вентаризації, збереження і вивчення немусеефікованого українського сакрального мистецтва, що перебуває у власності релігійних громад.

Основна частина. Постать Романа Сельського (1903—1990), без сумніву, була однією з ключових фігур художньо-мистецького контексту культурного життя Львова середини ХХ століття, особливо тієї його відміни, яка тяжіла до експресивної формально-колеристичної естетичної позиції [13, с. 5]. Це у міжвоєнний період — у час пошуку власної творчої ідентичності Р. Сельський пішов шляхом модернізації візуального сприйняття та пластичного вираження: «Мистці шукали нових програмних вирішень, цікавих самореалізацій» [14, с. 24]. Така настанова сприяла швидкому формуванню авангардної мови його мистецтва, що стало характерною ознакою його творчості на довгі роки. Навіть у радянські часи митцеві вдавалося зберігати внутрішню духову свободу і творчу суверенність.

Послідовна естетична позиція Р. Сельського була зумовлена, безперечно, його чутливістю до краси світу навколо, але також і ґрунтовною мистецькою освітою, яка відкрила перед митцем широкі художні горизонти. Це в юні роки, підтриманий гімназійним вчителем Л. Должицьким, Р. Сельський вступив в художню школу — так звану, «Вільну Академію» Леонарда Підгородецького, де отримав початкові знання з живопису, рисунку, анатомії та композиції [15, с. 7]. Далі брав уроки і консультації у двох видатних майстрів Львова того часу — Олекси Новаківського (1872—1935) та Казимира Сіхульського (1879—1942), захоплювався малярством Юліана Панкевича (1863—1934) (5) [14, с. 23]. Прагнучи системної освіти, Сельський продовжив навчання у Краківській академії красних мистецтв упродовж 1922—1927 рр. Спершу він обрав клас Ю. Мегоффера (1869—1946), згодом — Ю. Панкевича (1866—1940) та наприкінці уже не стільки вчився, скільки співпрацював із Ф. Коварським (1890—1948). Та вирішальну роль у формуванні творчої ідентичності Р. Сельського зіграло перебування і праця в Парижі (вперше він туди потрапив — у 1925 р.). Париж, за словами самого художника, буквально, приголомшив його [14, с. 24]. Тут розкрилась природна тяга Р. Сельського до формальних аспектів мистецтва. Те, що видавалося йому надцінним у мистецтві: колір, фор-

ма, композиція і абсолютна байдужість до літературної сюжетності та м'якої стилізації сецесії [13, с. 8], і усього цього виявилось вдосталь у багатому на гострі, іноді протилежні естетичні враження Парижі. Тут Сельський звернувся, в першу чергу, до ідей постімпресіонізму та захопився малярством П. Сезана, А. Матіса, А. Дерена, Ж. Брака, П. Гогена, П. Пікасо, але також уважно вивчав давніх майстрів: Н. Пуссена, Ж.-Б.С. Шардена, К. Коро. Ці глибокі мистецькі враження Р. Сельського, а також його аналітично-пізнавальний погляд на світ, тонке і гостро індивідуальне артистичне чуття, внутрішня шляхетність й аристократизм, культ свободи творчості, а разом із тим — природний дар вчителя забезпечили йому становище одного з найавторитетніших лідерів львівської мистецької школи середини — другої половини ХХ ст. Справді, Р. Сельський не лише модернізував українське мистецтво Львова того часу, сповідуючи глибокий індивідуалізм і відповідальність за змістовність художньої концепції своєї творчості, але й заклав львівську школу малярства, до якої належала ціла когорта першорядних митців (К. Звіринський, З. Флінта, Д. Довбошинський, В. Патик та ін.), які творили альтернативне до офіційного мистецько-інтелектуальне середовище [13, с. 6].

Якщо мистецька спадщина Романа Сельського на сьогоднішній день в цілому є артикульованою², то його монументальне сакральне мистецтво залишалося на маргінесі уваги дослідників.

У творчій біографії художника був, однак, цілий період — у 1920—1940-х рр., коли художник звертався до церковного мистецтва. Він окреслився у складний і надзвичайно цікавий динамікою художніх пошуків та естетичних змін міжвоєнний час. Це був час правдивого творчого вибуху та інтенсифікації художніх пошуків, про що свідчить весь перебіг мистецького життя: кількість і якість художніх виставок, поява професійної критики, організація мистецьких товариств та об'єднань, вихід спеціалізованих ви-

² Хоча б у масштабах кількох видань Інституту колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, які з'явилися після двох ювілейних виставок до 100-ліття художника у Національному музеї у Львові та у Музеї етнографії та художнього промислу. У цих виданнях були опубліковані аналітичні тексти відомих львівських мистецтвознавців: Євстахії Шимчук, Любові Волошин, Володимира Овсійчука, Наталі Космолинської.

дань, і, як наслідок, — формування у міжвоєнному Львові модерного національного мистецтва: українського, польського, єврейського. У цьому широкому спектрі формальних, стилістичних, філософсько-естетичних та, навіть, ідеологічних маркерів нового мистецтва цікавими пошуками було охоплене і сакральне мистецтво.

Українське церковне мистецтво міжвоєнного періоду мало вивчене, а його спадщина, недоруйнована у радянський час, піддається новому нищенню, оскільки немає виробленого консолідованого погляду на це мистецтво, немає досліджень, які би розкривали рівень і значення тих чи інших художніх здобутків. На сьогоднішній день це мистецтво зазнає, у кращому випадку, хаотичної «реставрації», коли по існуючих композиціях нефахові художники роблять зверху «прописи», «освіжаючи» таким чином малярство. У гіршому ж випадку його просто позбуваються, як це трапилося у Славську.

Ще з початку ХХ ст. постало питання, яким має бути нове церковне малярство. Різні художники дали різні відповіді на цей виклик. Як зразок високоестетичних художніх здобутків можна навести приклад творчості монументальної школи Михайла Бойчука та його звернення до візантійських джерел національної художньої культури. Важливим і продуктивним був шлях пошуків у візуальній культурі епохи модерну витонченої лінійної образності у творчості Петра Холодного та Модеста Сосенка, а також сесійної стилізації в іконописі Олени Кульчицької, або ж їх антитези і експресивного та імпульсивного Олекси Новаківського. Врешті, прийнятними і поширеними серед церковних громад стали врівноважені і лаконічні церковні розписи Михайла Осінчука і Павла Ковжуна, які у своїх пошуках взорувалися на традиції українського іконопису XV і XVI ст. та на мистецтво бароко, оперті на принципи монументальності і ритмічності. Можна згадати ще імена Антона Манастирського, Юліана Панькевича, Юліана Буцманюка, Василя Дядинюка та багатьох інших митців, чий художній пошук у сфері сакрального мистецтва були затребуваними. Окрім того, релігійне малярство, яке служило потребам культу, (і цей аспект теж не можна випускати з уваги), забезпечувало певне утримання митцям, адже ринок праці художника у той час був дуже обмежений і спосіб забезпечення існування було обмаль.

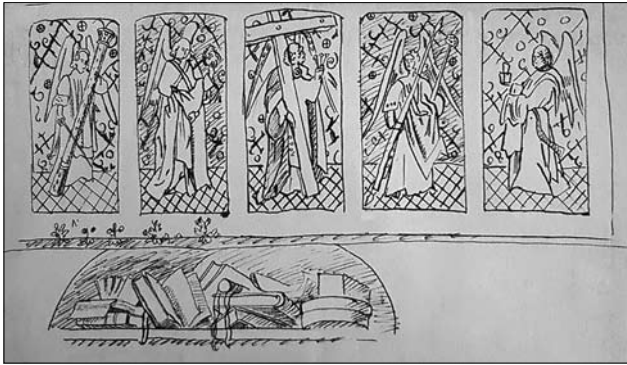
Не зважаючи на короткочасне перебування Р. Сельського в Парижі, він зумів відчути внутрішньо «той своєрідний малярський індивідуалізм, який важко вмістити у рамки якогось одного стилю чи напрямку» [16, с. 25]. Як зазначає Л. Волошин, окрім відвідин Лувру та лекцій професора Ю. Панкевича, зближення з ідеями Ф. Леже, знайомства і дружби з бегомою з Монпарнасу, зокрема й українськими митцями і М. Глушечком, В. Перебийносом, С. Борачком, Сельському вдалося також навчатися технік монументального малярства в Національному інституті мистецтв і ремесел (фр. Conservatoire national des arts et métiers. — С. К.) [16, с. 24—25]. Сельський повернувся до Львова у березні 1926 р., а восени, після смерті батька, він виїхав до Кракова для завершення академії. Тепер, щоправда, він записався до майстерні молодого професора Ф. Коварського — художника, малярству якого була властива спрощена стримана лапідарна форма, на зразок античних образів, з романтичним відчуттям настрою, автора проектів монументальних розписів. Після завершення навчання у 1928 р., Ф. Коварський запросив Р. Сельського взяти участь у виконанні поліхромії у новозбудованій каплиці для причащання прочан в монастирі оо. паулінів на Ясній Горі в Ченстохові. Це була мальована темперою «Тайна вечеря»³, виконана за мотивами композиції Леонардо да Вінчі [17, с. 208].

Мабуть, цей перший досвід настінного малярства був вдалим, адже у тому ж 1928 р. Р. Сельський разом із близьким приятелем і художником Р. Туриним розписували церкву під Збаражем. Р. Сельський у своїх спогадах зазначає, що це мало би бути с. Новосілка [14, с. 24]. За твердженням Р. Турина (у автобіографії, написаній для вступу до Спілки радянських художників України) це був храм у с. Лисичинці [18, с. 11]. Як показали теренові дослідження, ні у Лисичинцях (церква св. Василя Великого), ні у Новому Селі⁴ (церква св. Архистратига Михаїла) не збереглися автентичні розписи.

На зароблені кошти Р. Сельський і Р. Турин знову мали змогу побувати у Парижі від осені 1928 р. до лютого 1929 р. У 1930 р. невідомий ближче львівський

³ Знищена вологістю, у 1933 р. поновлена, але не збереглась.

⁴ Р. Сельський у своїх спогадах припускав, що це була Новосілка. Однак поблизу Збаража немає села Новосілка, зате є село зі співзвучною назвою: Нове Село.



Іл. 1. Р. Сельський, Ескізи до іконостасу, 1930-ті рр.
Опубл.: [13]



Іл. 2. Вид на костел св. Миколая у с. Вижняни з півночі
(фото авторки)

консерватор, очевидно Збігнев Горнунг⁵, запропонував Роману Сельському роботу у Підкамені. Тоді художник брав участь в оздобленні монастирської каплиці, а також в українській парафіяльній церкві виконував престіл Матері Божої, щоправда, за словами художника, «потім все позатікало» [14, с. 24].

У цей час у житті Р. Сельського відбулася важлива подія: 18 червня 1931 р. він уклав цивільний шлюб із Маргіт Райх у Катовіцах. 19 червня 1931 р. вони взяли церковний шлюб у церкві св. Марії с. Салаші, Рава-Руського деканату, Перемиської єпархії. Відповідний запис у «Свідощті» вінчання зробив греко-католицький парох Іван Сороцінський [19, с. 190]. Із Катовіц подружжя переїхало до Гданська, де Р. Сельський виконав низку настінних розписів у храмах. Ця робота, очевидно, дала змогу певний час прожити, не турбуючись про щоденний заробіток. Через рік по-

дружжя оселилося у невеликому і мальовничому містечку Гель на Балтійському морі [15, с. 13].

Ще один твір, а точніше твори, на релігійну тему Сельський виконав у 1937 р. Це була «Хресна дорога» для однієї з львівських гімназій [14, с. 24]. Ця праця окупила себе, бо на ті кошти художник з дружиною змогли відбути тримісячну подорож до Парижа, де відбувалася Всесвітня виставка. На жаль, про усі згадані тут твори ми знаємо лише з бібліографії, хоч, можливо, дальші пошуки, могли би пролити більше світла на цю ділянку творчості майстра. І лише окремі незначні збережені твори як от ескізи до церковних розписів свідчать про не випадковість сакральної теми у спадщині Р. Сельського (іл. 1).

Приводом для формулювання проблеми сакрального мистецтва у спадщині Романа Сельського став уцілілий розпис у недіючому костелі св. Миколая у Вижнянах, що на Золочівщині (іл. 2, 3, 4).

Римо-католицька парафія у Вижнянах відома з 1400 р., коли храм був збудований фундаторами Яном і Малгожатою Ключами та освячений архієпископом Якубом Стрепою [20, с. 319]. З того, приблизно, часу походить і найдавніша — західна готична частина костелу. Відомо, що у XVII ст. костел св. Миколая був сильно понищений під час польсько-української війни і походу Б. Хмельницького на Львів: згорів дах і був пошкоджений інтер'єр. Фактично, костел відновлювався кілька десятиліть. У 1727 р. було встановлено п'ять нових віктарів, а в 1751 р. єпископ Самуель Гловинський наново освятив храм [20, с. 319], про що свідчить меморіальна таблиця, вмурована у південно-західній стіні всередині костелу. В акті візитації 1777 р. архієпископа Вацлава Сераковського описано старонімецький вигляд фасаду костелу з вежками, бабінець, склепіння нави та дерев'яне перекриття презбітерію.

У XIX ст. уже відчувалася нестача простору у храмі і наприкінці того століття розпочато підготовку до розбудови. Відомий львівський архітектор М. Ковальчук стверджував, що костел непридатний для розбудови, відтак потрібно звести новий [20, с. 323]. Однак у 1905 р. від імені «Грона Консерваторів» архітектор М. Тальовський відкинув цю ідею і запропонував зберегти пам'ятку, лише перебудувавши її. Свій проект перебудови храму у стилі неоготики і неороманському він опублікував у виданні «Czasopismo Techniczne» за 1906 р. Проте і цей проект не було

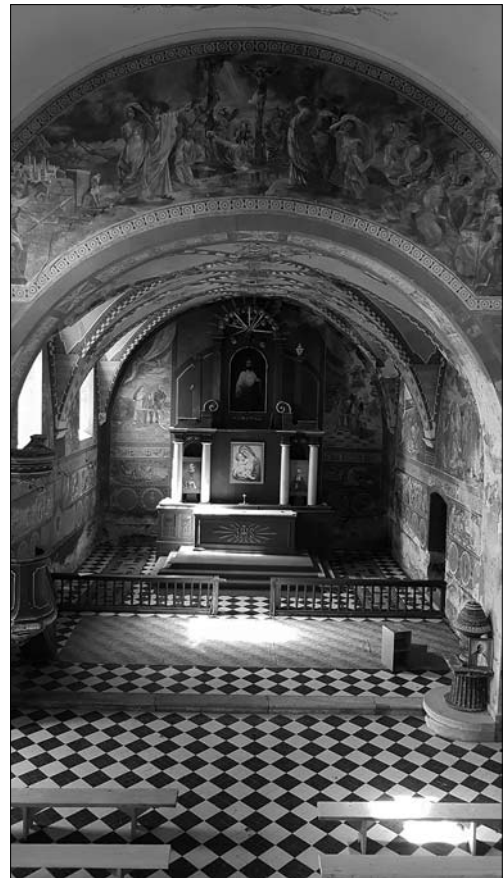
⁵ Збігнев Горнунг (1903—1981) — польський історик мистецтва, вчився у Львівському університеті під керівництвом Владислава Подляхи. У 1929—1939 рр. виконував обов'язки консерватора (зберігача) пам'яток Львівського, Станіславівського (суч. Івано-Франківська обл.) та Тернопільського воєводства.

реалізовано. До цього питання повернулись щойно у 1925. Тоді архітектор Броніслав Віктор запропонував свою концепцію перебудови храму, на що «Гроно Консерваторів» не погодилось, відстоюючи ідею не перебудови існуючого, а зведення нового костелу. Це, у свою чергу, відкинув пробощ, аргументуючи браком коштів на утримання двох святинь. У 1927 р. розпочалася реконструкція храму за новим проектом Бр. Віктора, яка завершилась у 1929 р. [20, с. 324]. У 1930 р. було виготовлено головний вівтар за проектом того ж Бр. Віктора у майстерні Войтовича, до нього закупили образ Антона Манастирського «Серце Ісусове», який і сьогодні зберігається у храмі. Щойно у червні 1942 р. за ініціативи того ж Бр. Віктора було розпочато розписи храму.

Відомо, що проект розпису виконав Станіслав Тейсейр⁶ [20, с. 328] — близький приятель Р. Сельського, учень і асистент видатного художника-монументаліста, автора розписів Вірменської катедри у Львові — Яна Генрика Розена. Роботу розпочато в червні 1942 р., хоча щойно на початку липня львівський архієпископ Б. Твардовський дав свою згоду на виконання декорації костелу та просив звернутися по консультації до авторитетного консерватора Збігнева Горнунга. Консерватор порадив дещо змінити колорит поліхромії [20, с. 325], однак невідомо як виглядав сам проект і чи були внесені зазначені зміни. Крім Р. Сельського участь у розписах брав також львівський художник Станіслав Борисовський⁷,

⁶ Станіслав Тейсейр (Teisseyre Stanislaw, 1905, Львів, 1988, Познань) — художник, член мистецької групи «Артес». На початку 1930-х рр. вчився у Львівській Політехніці у Яна Генрика Розена (1891—1982), був його асистентом. У 1939—41 рр. був членом Спілки радянських художників. Під час німецької окупації Галичини співпрацював з «Жеготою» — Радою допомоги євреям. Після війни — серед засновників Союзу польських художників-пластиків у Любліні, згодом — ректор державної вищої школи пластичного мистецтва у Познані і Академії образотворчого мистецтва у Гданську. Був членом Польської об'єднаної робітничої партії (соціалістичної); на початку його творчість мала характер лівого спрямування, тоді ж працював в стилі соцреалізму. У помешканні Тейсейра на «Красучині» (район Нового Львова між вулицями В. Стуса і Героїв Крут) збиралася творча молодь, заангажована авангардним мистецтвом. Поблизу на вулиці Над Яром (теперішня вул. Енергетична) мешкало подружжя близьких друзів Сельських.

⁷ Станіслав Борисовський (1901—1988) — польський художник, народився у Львові, вчився у Краківській



Іл. 3. Фрагмент інтер'єру костелу з хорів. Вид на святилище (фото авторки)



Іл. 4. Фрагмент інтер'єру костелу. Святилище і вівтар (фото авторки)

академії образотворчого мистецтва у Т. Аксентовича, І. Пеньковського, В. Яроцького, в Парижі — у Ю. Панкевича. Учасник виставок у краї і за кордоном, зокрема, брав участь у Всесвітній виставці в Парижі 1937 р., а на наступній нью-йоркській виставці у 1939 р. здобув срібну медаль. Автор проектів поліхромії для костелів. В архіві інтернет-сторінки artinfo.pl зберігається зображення пейзажу художника «Костел у Вижнях під Львовом», намальований, очевидно, під час роботи художника над декорацією костелу (на звороті картини є присвята, датована 1947-мим роком). Режим доступу: <https://artinfo.pl>



Іл. 5. «Оплакування», композиція стінопису північної стіни, 1942—1943 рр. (фото авторки)



Іл. 6. «Вознесіння», композиція стінопису північної стіни, 1942—43 рр. (фото авторки)

не ідентифікований ближче у фундаментальному виданні «Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego» [20, с. 328].

Оздоблення тривало доволі інтенсивно до жовтня 1942 р. Це був період німецької окупації, жити було скрутно і, як загує Р. Сельський, треба було шукати таку роботу, де би платили натурою [14, с. 27]. Окрім того, саме в той час у власному помешканні гестапо заарештувало дружину Маргіту. Її відправили в Янівський концтабір. На щастя, завдяки художнику Іванові Іванцеві, який у цей час був директором Львівської картинної галереї та допомагав друзям, які потрапили у біду, зокрема переховував у себе художника Генрика Штрєнга, та синові відомого львівського адвоката Ервінові Аксеру⁸ дуже ско-



Іл. 7. Композиція із зображенням святої літургії, фрагмент, західна стіна, 1942—1943 рр. (фото авторки)

ро з фальшивими документами Маргіт уже вдалося втекти⁹. Кілька місяців їй довелося переховуватися у Кракові, потім у Тарнові і Варшаві, звідки у 1943 р. вона й повернулася до чоловіка одразу у Вижняни, де він продовжував виконувати поліхромію [14, с. 27]. У травні-червні 1943 р. С. Тейсейр, Роман і Маргіт Сельські розписали каплицю при північній стіні костелу Св. Миколая.

У таких умовах, які не були ані сприятливими, ані такими, що надихали, постала поліхромія костелу у Вижнянах.

Коротко зазначу схему розписів. Основна їх частина вкриває три стіни святилища: південну, північну та західну. Річ у тім, що у процесі розбудови костелу було змінено його орієнтацію і тепер він вівтарною стороною зорієнтований на захід, а на сході розташований вхідний тамбур, хори та вежа-дзвіниця. Основні сюжетні композиції, які вкривають стіни ще старого го-

pl/pl/katalog-aukcji/szukaj/?page=5&sparams=category:0;name:stanislaw%20borysowski;price_from:1;price_to:2600000;auction_type:2;price_type:2;sale_condition:0

⁸ Ервін Аксер (1917—2012) — син впливового адвоката і правника Маурици Аксера, відомий режисер, працював у Львові, Лодзі, Варшаві. Ставив вистави в багатьох європейських театрах.

⁹ Р. Сельський інформує, що це тривало менше доби. Карло Звіринський — відомий український художник, учень Р. Сельського подає у своїх спогадах, що Маргіт перебувала у концтаборі 4 дні [19].

тичного нартексу поділено на три горизонтальних реєстри. Найвище розташовано сюжети на висоті вікон: «Благовіщення», «Христос і Марія Магдалина» — на південній стіні; «Оплакування» (іл. 5) і «Вознесіння» (іл. 6) — на північній. На вівтарній стіні зображено сцену св. літургії зі святыми, яку симетрично розділено обабіч вівтаря: зліва (пд. част.) — св. Тереза Авільська, св. єпископ, св. Франциск; справа (пн. част.) — св. єпископ, св. Яцек Одровонж, св. монашка¹⁰ (іл. 7). Нижчий реєстр під переліченими сюжетами включає: «Поклоніння волхвів», «Сон Йосифа про втечу», «Вбивство немовлят у Вифлеємі» (південна стіна); «Втеча до Єгипту» та «Милосердний самарянин» (західна); «Весілля в Кані Галилейській» та «Тайна вечеря» (північна). І найнижчий реєстр на стінах вівтарної частини — це символічні зображення в тондо-медальйонах, які підкреслюють богословсько-символічний зміст сюжетних композицій над ними.

Незважаючи на великі втрати, те, що відліло зі стінопису, свідчить про певні основні риси стилістики авторів, їх живописну манеру, спосіб вираження. Основні сюжетні композиції, зрештою, як і все фігуративне малярство розписів, мають характер узагальнений і експресивний. Хоч події Святого Письма передано у наближених до буденного життя образах, вони мають на собі відбиток незавершеності, відкритості форми. Складно сказати, чи це зумовлено поспіхом і, взагалі, обставинами виникнення живопису, чи, можливо, на характер малярства вплинули ті естетичні вподобання та художні конвенції, в яких працювали у той час митці, зокрема, і Роман Сельський. Результатом є те, що такі композиції, як «Благовіщення», «Оплакування», чи «Христос і грішниця» мають яскравий експресивний вираз, ніби, навмисно дещо грубий мазок, який проте дає точне розуміння форми. Розширення простору в межах композицій досягнуто завдяки сильним перспективним скороченням, особливо це помітно на шахматному орнаменті долівки.

З доволі однорідного в стилістичному вимірі ряді композицій вищого реєстру виділяється зображення «Вознесіння» та «Розп'яття» (іл. 8), розташоване на стіні підпружної арки між теперішнім святилищем (колишньою навою) і нинішньою навою. Ці два зображення виразно тяжіють до академічної манери. При всій єдності і колористичній, й іконографічній



Іл. 8. Розп'яття, композиція на стіні підпружної арки між святилищем і навою, 1942—1943 рр. (фото авторки)



Іл. 9. «Сон Йосифа про втечу», композиція розпису південної стіни, 1942—1943 рр. (фото авторки)

тут можемо виділити дещо інший характер: помітне намагання вдосконалити форму, довести мазок до більшого рівня викінченості, колорит витриманий, в основному, в насиченій тональності, у використанні яскравих кольорів.

Дещо інший характер виразності проступає в сюжетах середнього реєстру. Тут ще більш виразно відчутна експресія, при чому не лише з огляду на форму, тобто спосіб пластичних рішень, але і з огляду на колористичне розв'язання композицій. Показовими в цьому плані є «Сон Йосифа» (іл. 9), «Вбивство немовлят» та «Весілля в Кані Галилейській». У них передано надзвичайну динаміку й напругу. Вони посилюються характерним композиційним групуванням фігур, шорстким контурним моделюванням форми, локальним використанням напружених яскравих кольорів, які підсилюють тривогу. Варто наголосити на підкресленій простоті трактування форми, що було у той час характерне малярству Р. Сельського в цілому.

У такій власне манері виконані композиції св. літургії на вівтарній стіні. Обидві ці композиції мають сигнатуру «RS», що підтверджує авторство Романа Сельського.

¹⁰ Ідентифікація постатей святих — А. Глюзінської.



Іл. 10. «Сон Йосифа про втечу», фрагмент



Іл. 11. «Спас Нерукотворний», фрагмент, розпис південної стіни, 1942—1943 рр. (фото авторки)

Окремі згадки заслуговують деякі виняткові деталі інтер'єру та пейзажні партії цих композицій. Надзвичайно майстерні та пластично-і композиційно влучні природні мотиви віртуозно оживляють образи, додають їм цілісності та експресії. Не менш емоційно сприймаються бездоганні натюрморти-вставки, наприклад, у тому ж «Сні Йосифа»: світильник з книгою на столі, глечики з фруктами біля стіп Богородиці, а в арочному вікні — сіре небо з будівлями і жовтогарячий пісок (іл. 10). Ці деталі стають довершеними акордами емоційно забарвлених сюжетів священної історії.

Значення медальйонів під сюжетними композиціями розкривається в символіці їхнього змісту. Так, наприклад під композицією «Поклоніння волхвів»

ми фіксуємо Богородичні символи, зокрема там зображено «Вежу Давидову» («Пісня пісень», 4:4) з прапорами Ватикану, лілію між тернами як символ чистоти Богородиці («Що та лілея між будьяками», «Пісня пісень», 2:2), а також сад-гортус, обгороджений парканом із замкненою брамою (з Єзекиїла, 44:2): «Брама ця буде зачинена... лише князь увійде сінми тієї брами»). Далі йде зображення «вічного джерела», «криниці живих вод», що вказує на Богородицю, але також є і Христовою символікою, бо Він — джерело життя вічного. Голуб з оливковою гілочкою — символ, яким передається вчення про прийдешнє царство Боже. На цьому рівні звертає на себе увагу мотив *Veraicon* — Спаса Нерукотворного — витончений і одухотворений образ Спасителя (іл. 11).

Під композиціями на вівтарній стіні зображено символи літургії, церкви і папської влади: корона, пальмові гілки, герб Ватикану, а також кадильниця і єпископські облачення разом з книгою як символи богослужіння. Під зображенням «Весілля в Кані» бачимо символи, які означають встановлення Нового Завіту, прихід спасіння через прийняття причастя, а під «Тайною вечерею» знаряддя мук, хрест як символ Страстей і проколоне палаюче серце як символ жертви Христа і Його любові.

Завершує весь ансамбль декорування вівтарної частини розпис склепіння, де в проміжках між готичними нервюрами, оздобленими імітацією середньовічних склепінних орнаментів, вміщено зображення ангельських істот (Іл. 12). Найбільш витончені з усієї іконографії розписів, вони, разом з тим, залишаються і найбільш конвенціональними, такими, що близько наслідують свій прототип — «Матейківську поліхромію Маріяцького костелу у Кракові» [20, с. 338] із його культовими ангелами з музичними інструментами¹¹.

На противагу щедро декорованому вівтарному простору, решта розширеного інтер'єру костелу має

¹¹ У коментарі до своєї статті Й. Волянська висловлює думку про те, що наслідування Матейкової ідеї зображень певного типу ангелів, що музикують, їх іконографії, певних формальних підходів знайшло поширення і відобразилося у настінних розписах багатьох художників початку ХХ ст.: В. Тетмаєра (у Кальварії Зєбжидовській), у костелі Матері Божої Скапулярної (в Стоянцях, Мостиського р-ну), а також і в костелі св. Миколая у Вишняках [4].



Іл. 12. Ангел, фрагмент розпису склепіння вітварної частини, 1942—1943 рр. (фото авторки)

значно менше розписів. Величну багатофігурну сцену «Розп'яття» відтворено на невеликому простінку над аркою, яка об'єднує готичну наву костелу із добудовою ХХ ст. Тут в одну композицію об'єднано і події на Голгофі, і вид на Єрусалим, який вкрила п'ятьма, і сцену із солдатами, які кинули жереба на одіж Христа, щоб збулося Писання: «Мою одіж розділили між собою, на шату ж мою кинули жереб» (Йоана 19:24).

На невеликій відстані від цієї сцени в центральній наві зображено ще дві композиції: на південній стіні — вид на площу і собор св. Петра в Римі, та навпроти, на північній стіні, як вдалося відчитати іконографію, — адорація образу Матері Божої Неустанної помочі¹² (іл. 13—14). Цей образ, коронований

¹² Як стверджує А. Глюзінська, це є образ Ченстоховської Матері Божої [19, с. 329]. Однак, ця атрибуція, на мою думку, є помиловою. Іконографія Ченстоховської Матері Божої є типом Одигірії, яка дивиться прямо на глядача, її права долоня відкрита і прихилена до серця; Ісус Христос благословляє правою рукою і теж дивиться



Іл. 13. Інтер'єр костелу з видом на північну стіну і каплицю, фрагмент (фото авторки)



Іл. 14. Композиція «Адорація Матері Божої Неустанної помочі». Оpubл.: [20]

папою Пієм ІХ 26 червня 1867 р., мабуть, мав засвідчити велику поборжність і почитання Матері Божої, особливо проявлену, починаючи з ХІХ ст., зокрема з моменту проголошення папою догми Непорочної Зачаття Пресвятої Діви Марії 1854 р. Культ вшанування цього образу був дуже поширений на теренах Галичини завдяки тому, що її особливо пошанували оо. Редемптористи. Так, у 1916 р. вийшла книжка отця-редемпториста Бернарда Луб'єнського «Історія Чудотворної ікони Божої Матері Неустанної Помочі» (Краків, 1916 р.). Книжка ж, у свою чергу, постала на основі наук, виголошених о. Бернардом на маївках у костелі Богоматері Неустанної

на глядача. Тим часом, очевидним є те, що вижнянська Одигірія є схилена до Дитятка, форма і декор її мафорию є цілком інші, ніж у Ченстоховській МБ та виконані у «візантійському характері». У своїй правій долоні Богородиця тримає руки Сина, що є доказом того, що перед нами іконографічний тип Матері Божої Неустанної Помочі. З обидвох боків — ангели, що тримають знаряддя мук Христа (зберігся лише ангел зліва). Двоє ангелів підтримують цей образ на тлі завіси.



Іл. 15. Композиція «Адорація Матері Божої Неустанної помочі», сучасний стан, 1942—1943 рр. (фото авторки)



Іл. 16. Розписи купола північної каплиці, фрагмент, 1943 рр. (фото авторки)

Помочі монастиря оо. редемптористів у Мостиськах у 1914 р. Матір Божа неустанної Помочі стала особливою заступницею віруючим під час страшних катаклізмів першої половини ХХ ст. Це зображення на стіні вижнянського костелу зазнало великих і, на жаль, непоправних втрат (іл. 15).

Таких самих втрат зазнали розписи каплиці з північного боку храму, над якими працювали С. Тейсейр, Р. і М. Сельські [20, с. 325]. Зберігся лише один ангел з лютнею, втрачено розпис західної сті-

ни; на східній стіні у 1995 р. ще була збережена композиція Св. Сімейство [20, с. 325], а Є. Шимчук у 2006 р. фіксувала ще окремі постаті Христа, св. Йосипа та Марії [11, с. 260]. На сьогоднішній день, на жаль, не збереглося нічого. Натомість збережені зображення ангелів з бандеролями у сегментах купола. На тих бандеролях — написи з прославлянням: «прийдіть до мене усі», «мир людям доброї волі», «я є хліб живий», «хвала богу на висотах». Поміж ангелами розташовані геральдичні зображення з орнаментами і символами християнства. На пандативах — роги достатку з фруктами і стрічками (іл. 16).

Цінними є збережені на сьогодні композиції на хорах, вміщені обабіч вікна над входним тамбуром. Тут зображено музичні інструменти як візуальне доповнення до музики живого органу, звуки якого колись супроводжували службу Божу (іл. 17). Збережені яскраві зелено-блакитно-жовто-рожеві барви свідчать про ту кольорову палітру, яка в цілості сприймалася як досконалий твір мистецтва, сповнений свіжості трактування традиційної християнської іконографії, модерного погляду на можливості малярства в ділянці церковного мистецтва (іл. 18).

Декілька слів з приводу авторства. При відсутності такої виразної індивідуалізації авторських манер, все ж ми маємо тут декілька композицій, в які можна стилістично розмежувати. Так, максимально наближені між собою сюжети «Благовіщення» і «Вознесіння», а також «Поклоніння волхвів» з середнього регістру. У кутку під сценою «Благовіщення» стоїть монограма «S.T.», отже ці сюжети з певною долею вірогідності можна закріпити за Тейсейром. Натомість під зображеннями інструментів, а також у вівтарній сцені із зображенням літургії стоїть монограма «R.S.», що означає, що її автором є Сельський. До цих композицій наближені сцени «Христос і Марія Магдалина» та «Оплакування». З ними співзвучні сцени: «Сон Йосипа» та «Побиття немовлят», в яких вже зазначалося характерні і дуже виразні натюрморти і пейзажні частини. Це дозволяє прописати їм авторство Романа Сельського.

Композицій, авторства Станіслава Борисовського не вдалося ідентифікувати, натомість, його пензлю належить настроєвий вид на вижнянський костел (іл. 19).

Окрім того, говорячи про малярський комплекс у костелі, треба пам'ятати про те, за яких обставин

він виконувався. Очевидний характер недовершеного малярства вказує на те, під яким тиском і в якому стані напруги і поспіху виникли ці настінні розписи.

Проте, на мою думку питання авторства та встановлення міри участі у розписах Романа Сельського не має аж такого принципового значення. Адже разом із Тейсейром художники мали близькі погляди на мистецтво, поділяли подібні смаки і в даному випадку створили комплекс настінного малярства, об'єднаний близьким розумінням форми і кольору. Це твердження є частиною ширшої проблеми, яку можна сформулювати таким чином: чи у вижнянському костелі було запропоновано певний варіант заактуалізованого сакрального мистецтва, зокрема, монументального малярства?

Ми, очевидно, маємо замало репрезентативних прикладів сакрального малярства Романа Сельського аби говорити про наявність певної концепції чи виробленої манери. Відомо, що у тому ж 1943 р. Сельські з Тейсейром вийшли з Вижнь до Чорткова розписувати костел оо. Домініканців [14, с. 29] — однієї з кращих архітектурних реалізацій архітектора Я. Сас-Зубрицького. Ця робота не була доведена до кінця: восени 1943 р. їм довелося вернутися до Львова. Р. Сельський ще виконав спільно з Тейсейром декілька образів святих до парафіяльного костелу Воздвиження Чесного Хреста у Городку (очевидно 1944 р.) [21, с. 92]. Але важкі воєнні дні, стан постійної небезпеки і тривоги нервово виснажили художника і він перестав на деякий час узагалі працювати [14, с. 29]. Переживаючи кризу, підтриманий близькими друзями, Р. Сельський знаходить у собі сили змиритися з обставинами і почати інтенсивне і глибоке внутрішнє творче життя, щоби стати однією з найважливіших постатей мистецького Львова.

Слід погодитися з думкою А. Глюзінської про «недостатність цілісно осмисленої іконографічної програми» у вижнянському стінописі, що відчувається, найперше, у «різноманітності окремих партій» [20, с. 339]. Однак було би несправедливо розглядати цей малярський комплекс лише в парадигмі «браку досвіду і небажання апелювати до певної традиції», з огляду на «дотримання авангардного імперативу оригінальності» [20, с. 339]. Як показало дослідження, Р. Сельський мав, хай і невеликий досвід сакрального малярства. Прикро, що з тієї спад-



Іл. 17. Композиція «Музика», північна частина східної стіни, 1942—1943 рр. (фото авторки)



Іл. 18. Композиція «Музика», фрагмент південної частини східної стіни, 1942—1943 рр. (фото авторки)

щини так мало збереглося і про більшість ми маємо уявлення лише з бібліографічних джерел.

Висновки. У контексті участі Романа Сельського в декоративному проекті у Вижнях належить наголосити на кількох підсумкових міркуваннях. Той факт, що Р. Сельський брав участь у творенні сакрального мистецтва, як можна було переконатись, не був ані винятком, ані випадковою спробою. Художник здобув досвід у сфері монументального мистецтва і, можливо, був на шляху до вироблення власного способу розв'язання релігійних тем. Художні критерії малярського таланту Романа Сельського, не окреслені якимось єдиним терміном, були згрупо-



Іл. 19. Ст. Борисовський, «Вид на костел у Вишнянах», п. о., до 1947 р. Режим доступу: <http://www.artinfo.pl/aukcje/stanislaw-borysowski/kosciol-w-wyzynianach-podlwowem-przed-1947-r.>

вані довкола формально-колористичних проблем і в тому напрямку, можливо, художник хотів би розвинути своє релігійне мистецтво. Пластичні особливості настінних розписів у вишнянському костелі вказують на те, що Р. Сельський трактував сакральне мистецтво як той естетичний простір, в якому можливий і навіть бажаний експеримент, і де діють правила художньої свободи.

Залишається пошкодувати, що цей період праці Романа Сельського завершився без випрацювання певної програми, без окреслення чіткої візії сакрального мистецтва.

Розписи у Вишнянах, як, мабуть, і вся сакральна спадщина художника, має відбиток оригінальності художнього мислення Р. Сельського, і за умов збереження, а тим паче тривалого розвитку, ця спадщина могла б стати ще одним формально-стилістичним відламом такого ще зовсім недослідженого мистецького явища, як українське релігійне мистецтво першої половини ХХ століття.

У радянський період Сельський, зрозуміло, не міг практикувати церковне мистецтво, ані релігійні сюжети. Проте його ставлення до мистецтва в цілому і до своєї місії в ньому мало характер сакрального дійства і великої духовної відповідальності за продюсовані художні форми та їх високу естетичну якість.

1. Грималюк Р. Монументальне малярство другої половини ХІХ — початку ХХ століття. *Церковне мистецтво України: у 3 т.* Харків: Фоліо, 2018. Т. 1: Архітектура. Монументальне мистецтво. С. 701—744.

2. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. *Українське церковне мистецтво 1880—1920. (Західний регіон)*. Львів: Українські технології, 2012. Т. 1. 392 с.
3. Гах І. *Епоха митрополита: українське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття*. Львів: Манускрипт, 2017. 192 с.
4. Wolacska J. «Ku odrodzeniu sztuki religijnej». O rybach odnowy sztuki kościelnej na ziemiach polskich w latach 1900—1939 (ze szczególnym uwzględnieniem malowideł ściennych. *Sacrum et Decorum*. 2012. Rok V. S. 8—43.
5. Крижанівський А. *Осип Курилас: Альбом-монографія*. Львів: Західноукраїнський інформаційно-видавничий центр, 2008. 280 с.
6. Купчинська Л. *Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини ХІХ — початку ХХ століть*. Львів; Філадельфія, 2009. 316 с.
7. Юліан Буцманюк. *Стінопис Жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця: Автори-упорядники І. Гах, О. Сидор*. Львів: Місіонер, 2006. 164 с.
8. *Церква святого Миколая у Золочеві: Автори-упорядники Грималюк Р., Гупало Н., Жишківчак В.* Львів: Місіонер, 2007. 48 с.
9. Семчишин-Гузнер О. Церква Успіння Богородиці у смт Славське Сколівського р-ну Львівської обл. Історія побудови та оздоблення. *Народознавчі зошити*. 2009. № 3—4 (87—88). С. 469—479.
10. Студницька М., Студницький Р. *Церкви Галичини кінця ХІХ — першої третини ХХ століть*. Львів: ЛНАМ, 2016. 252 с.
11. Шимчук Є. Монументальні розписи у селі Вишняни. *Роман Сельський*. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Київ: Оранта, 2006. С. 260—261.
12. Мельник В., Мельник І. Авторство, сюжети та технологічні особливості стінопису костелу св. Миколая у селі Вишняни. *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: Збірник матеріалів ІХ міжнародної конференції (м. Львів, 24 листопада 2016)*. Львів: ЛПБА УПЦ КП, 2016. С. 272—275.
13. Волошин Л. Роман Сельський: світоглядні та формальні аспекти творчості. *Роман Сельський. Графіка*. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ; Київ: Оранта, 2006. С. 5—10.
14. Сельський про Сельського. Записав І. Гречко. *Роман Сельський. Твори з приватних збірок*. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Київ: Оранта, 2004. С. 22—29.
15. Шимчук Є. Роман Сельський 1903—1990. *Роман Сельський*. Львів: Інститут колекціонерства українських

- мистецьких пам'яток при НТШ. Київ: Оранта, 2006. С. 5—18.
16. Волошин Л. Український артизм Романа Сельського та його окцидентальні пов'язання. *Роман Сельський*. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Київ: Оранта, 2006. С. 20—28.
 17. Bartnicka-Gyrska H. Kowarski Felicjan Szczekny: *Siownik Artystów Polskich I obcych w Polsce dziaiaj* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdansk; Jydc, 1986. T. IV. S. 207—212.
 18. Яців Р. Роман Турин: під європейським капелюхом. *Роман Турин (1900—1979): під європейським капелюхом: альбом-монографія*. Упор. Галина Гронська. Львів, 2018. С. 5—42.
 19. Звіринський К. «Все моє малярство — то молитва». *Спогади, інтерв'ю, роздуми, статті*. Упоряд. Христина Звіринська-Чабан. Львів: Манускрипт-Львів, 2017. 280 с.
 20. Gluzicka A. Końcisy parafialny р. w. Ђw. Mikoiaja w Wyїnianach. *Końcioiy i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewydzstwa ruskiego*. Kraków: Miedzynarodowe Centrum Kultury, 2003. T. 11. S. 317—340.
 21. Ostrowski Jan K. Końcisy parafialny р. w. Podwyїszenia Krzyїa Ђwiktego w Grydku Jagiellockim. *Końcioiy i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewydzstwa ruskiego*. Kraków: Miedzynarodowe Centrum Kultury, 2004. T. 11. S. 81—98.
- REFERENCES
- Hrymaliuk, R. (2018). Monumental painting of the second half of the XIXth and early XXth centuries. *Ecclesiastical art of Ukraine* (Vol. 3, pp. 701—744). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Herii, O., Turkevych-Klimashevskiy A., Kodlubai I., & Noha O. (2012). *Ukrainian ecclesiastical art 1880—1920. (Western Region)* (Vol. 1). Lviv: Ukrainski tehnologii [in Ukrainian].
- Hakh, I. (2017). *The era of Metropolitan: Ukrainian fine art of the first half of the XXth century*. Lviv: Manuscript [in Ukrainian].
- Wolowska, J. (2012). «Towards the revival of religious art». The revival efforts for church art in Polish Lands between 1900—1939 (with particular emphasis on wall-paintings). *Sacrum et Decorum* (Vol. V, pp. 8—43) [in Polish].
- Kryzhanivskiy, A. (2008). *Osyp Kurylas: Album-monograph*. Lviv: Zakhidnoukrainskyi informatsiino-vydavnychiy tsentr [in Ukrainian].
- Kupchynska, L. (2009). *The work of Theophil Kopystynskiy within the context of the development of the Fine arts in western Ukraine during the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries*. Lviv; Philadelphia [in Ukrainian].
- Hakh, I., & Sydor, O. (Eds.). (2006). *Yulian Butsmaniuk. The wall-painting of the Zhovkva, Church of the Holy Heart of Jesus*. Lviv: Misioner [in Ukrainian].
- Hrymaliuk, R., Hupalo, N., & Zhyshkovych, V. (2007). *The Church of the St. Nicolas in Zolochiv*. Lviv: Misioner [in Ukrainian].
- Semchyshyn-Husner, O. (2009). The Church of the Assumption of Mary in Slavske Settlement, Skole Region, Lviv province: history of construction and restoration. *The Ethnology Notebook*, 3—4 (87—88), 469—479 [in Ukrainian].
- Studnytska, M., & Studnytskyi, R. (2016). *Churches in Galicia of the end of XIXth — the first half of the XXth centuries*. Lviv: LNAA [in Ukrainian].
- Shymchuk, Y. (2006). Monumental paintings in the village of Vyzhnyany. *Roman Selskyi* (Pp. 260—261). Lviv: The Institute of the collecting of the Ukrainian art monuments at the SHSS. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Melnyk, V., & Melnyk, I. (2016). Authorship, plots and technological features of the monumental paintings at the St. Nicholas church of Vyzhnyany. *Christian sacred tradition: religion, spirituality, art* (Pp. 272—275). Lviv [in Ukrainian].
- Voloshyn, L. (2006). Roman Selskyi: worldview and formal aspects of creativity. *Roman Selskyi. Graphics* (Pp. 5—10). Lviv: The Institute of the collecting of the Ukrainian art monuments at the NTSH; Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Hrechko, I. (Ed.). Selskyi about Selskyi. (2004). In *Roman Selskyi. Works from private collections* (Pp. 22—29). Lviv: The Institute of the collecting of the Ukrainian art monuments at the NTSH. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Shymchuk, Y. (2006). Roman Selskyi 1903—1990. *Roman Selskyi* (Pp. 5—18). Lviv: The Institute of the collecting of the Ukrainian art monuments at the NTSH. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Voloshyn, L. (2006). The Ukrainian Artism of Roman Selskyi and its Occidental links. *Roman Selskyi* (Pp. 20—28). Lviv: The Institute of the collecting of the Ukrainian art monuments at the NTSH. Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Bartnicka-Gyrska, H. (1986). Kowarski Felicjan Shchensny: *Siownik Artystów Polskich I obcych w Polsce dziaiaj* (Vol. IV, pp. 207—212). Wrocław; Warsaw; Kraków; Gdansk; Lodz [in Polish].
- Yatsiv, R., & Hronska, H. (Ed.). (2018). Roman Turyn: under the European hat. In *Roman Turyn (1900—1979): under the European hat* (Pp. 5—42). Lviv [in Ukrainian].
- Zvirynskiy, K., & Zvirynska-Chaban, Kh. (Ed.). (2017). Margit Selska. In *All my painting is a prayer; Memories, interviews, reflections, articles* (Pp. 186—194). Lviv: Manuscript-Lviv [in Ukrainian].
- Gluzinska, A. (2003). The parish church of St. Nicholas in Vyzhnyany. *Roman Catholic churches and monasteries of the former Ruthenian province* (Vol. 11, pp. 317—340). Kraków: International Culture Center [in Polish].
- Ostrowski, J.-K. (2000). The parish church of Exaltation of the Holy Cross in Jagiellonian Horodok. *Roman Catholic churches and monasteries of the former Ruthenian province* (Vol. VIII, pp. 81—98). Kraków: International Culture Center [in Polish].