



УДК 747.023.7(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2021.04.909>

## У ПОШУКАХ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАБАРВЛЕННЯ ОРНАМЕНТУ ІНТЕР'ЄРІВ ЦЕРКОВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХІХ—ХХ ст.: ВІДГОМІН СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В ПЕРЕДДЕНЬ МОДЕРНУ

Оксана ГЕРІЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>

кандидатка мистецтвознавства,

старша наукова співробітниця,

Інститут народознавства НАН України,

відділ мистецтвознавства,

проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,

e-mail: oheriy@ukr.net

Наприкінці ХІХ ст. в мистецькому житті Західної України гостро постало питання пошуку нових форм візуального вираження національно скерованих ідей. Не було остронь цієї головної тенденції і мистецтво орнаментування інтер'єрів церков. Майстрам-декораторам доводилось долати інерцію використання мотивів класичного орнаменту і шукати інших зразків і джерел натхнення для приведення своєї творчості у відповідність до нових запитів суспільства. Мета статті прослідкувати походження і пояснити відбір першовзірців для створення нових форм орнаментальних розписів інтер'єрів українських церков Львівщини та Івано-Франківщини (територіальні межі дослідження) останнього десятиліття ХІХ ст. — першого десятиліття ХХ ст. (часові рамки). Задля глибшого розуміння нових форматворчих процесів з-поміж методів мистецтвознавчого дослідження перевагу надано порівнянню. У результаті розгляду низки промовистих стінописних ансамблів виявлено, що джерела форматворчих орнаментальних пошуків мистців зламу ХІХ—ХХ ст. сягають часів Середньовіччя і зосереджені переважно на спадщині ілюмінації християнських рукописів як Західної, так і Східної Церков. Рідше вихідними зразками нових самобутніх композицій були мотиви мозаїк, почерпнуті зі збережених візантійських пам'яток Рима, Равени, Єрусалима.

**Ключові слова:** орнамент, інтер'єр церкви, стінопис, неовізантійський стиль, сецесія, український модерн.

Oksana HERII

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>

Ph. D in Art Studies,

Senior Researcher at the Art Studies Department,

The Institute of Ethnology of the National

Academy of Sciences of Ukraine,

15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine.

e-mail: oheriy@ukr.net

IN THE SEARCH OF THE NATIONAL  
ORNAMENT OF CHURCH INTERIORS  
IN THE LATE 19<sup>th</sup> — EARLY 20<sup>th</sup> CENTURY  
IN WESTERN UKRAINE: ECHOES  
OF THE MIDDLE AGES ON THE EVE  
OF MODERN

*Introduction.* In the last quarter of the 19<sup>th</sup> century in the artistic life of Western Ukraine arose the question of finding new forms of visual expression of nationally oriented ideas. The art of church interior decorations was not left out of this main trend. The artists had to overcome the inertia of using the motifs of classical ornament and look for other patterns and sources of inspiration to bring their work in line with the new demands of society.

*Problem statement.* It is necessary to trace the origin and explain the selection of prototypes to create new forms of ornamental paintings in the interiors of Ukrainian churches in Lviv and Ivano-Frankivsk regions, which were made during the last decade of the 19<sup>th</sup> — the first decade of the 20<sup>th</sup> centuries.

*Methods.* For a fuller and deeper understanding of the ornaments creation process in the field of sacred art, we prefer a comparative method among traditional methods of art history research, because this method allows to see changes and differences in more contrast, to evaluate innovations more objectively.

*Results.* Well-preserved ensembles of the church decoration in the villages of Lviv region (Baryliv, Volya Homuletska, Staryi Vytktiv, Byshiv, Nemyliv, Pidberiztsi) and Ivano-Frankivsk region (Pistyn, Iltsi) are considered. Based on the analysis of their ornaments, it was found that the sources of visual forms in decorative art of the turn of the 19<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries originate from the Middle Ages and focused mainly on the heritage of illustration of Christian manuscripts of both Churches: Western and Eastern. Rarely samples for new compositions were mosaic motifs taken from the preserved Byzantine monuments of Rome, Ravenna, and Jerusalem.

*Conclusions.* Artists of the turn of the 19<sup>th</sup>—20<sup>th</sup> centuries used the medieval ornaments as the samples because their origin lay near to the origins of Ukrainian own cultural tradition. It was a necessary step in the process of legitimizing the aesthetic value of newly introduced motifs, which allowed the further flowering of ornament at a new stage of art development — the Art Nouveau style.

**Keywords:** ornament, church interior, mural, neo-Byzantine style, Secession, Ukrainian modern.

**Вступ.** У мистецькому середовищі Західної України приблизно з 1880-х років синхронно до розвитку архітектури і малярства в царині декоративно-го й ужиткового мистецтва дедалі гучнішими ставали заклики до відходу від копіювання класичних зразків, до пошуку чогось нового, і, що особливо важливо, — свого [1, с. 80]. У порівнянні з попереднім періодом, коли використання античних орнаментів, міфологічних мотивів, відтворення класичних композицій суспільство вітало і навіть вимагало, ці заклики бентежили новаторською сміливістю [2, с. 254]. Необхідність відійти від традиційних класичних форм, за якими вже давно усталилась аксіологічна характеристика як мови краси, спонукала мистців шукати не стільки інші джерела натхнення до творчості, скільки знайти естетичне оправдання впровадженню нових мотивів. Досить виразно прослідкувати оцеї важливий для наступного етапу розвитку українського мистецтва пошук національно забарвленого орнаменту можна на прикладах декорування інтер'єрів українських церков Західної України кінця XIX — початку XX ст.

*Опрацювання питання в літературі.* Питання внутрішнього оздоблення сакральної архітектури в Галичині на межі XIX—XX ст. не раз уже висвітлювалося в науковій літературі. До нього звертались як автори-сучасники трансформаційних процесів першої третини XX ст.: М. Голубець, В. Січинський, С. Гординський [3], так і пізніші дослідники Л. Купчинська [4], О. Сидор [5] та багато інших. Зокрема, Р. Грималюк піднімала ці питання у низці своїх праць [6]. Комплексним підходом до вивчення архітектури і оздоблення церков Галичини позначена книга подружжя Студницьких [7]. Закономірно, що докладно розглянули феномен декорування внутрішнього простору храмів дослідники творчості відомих українських мистців-монументалістів початку XX ст. Серед найсвіжіших досліджень цієї групи належить виокремити ґрунтовну монографію О. Семчишин-Гузнер про життя і мистецьку спадщину одного з найталановитіших мистців України — Модеста Сосенка [8]. Композиційний аспект і закономірності узгодження малярської системи М. Сосенка з архітектурою храмів розкрито у праці В. Радомської [9]. Також дослідники малярської спадщини Михайла Бойчука і його школи (О. Ріпко, Я. Кравченко, Л. Соколюк та ін.)

не оминули теми орнаментування сакрального простору [10]. Спорадично засади декорування церкви розглядалися також дослідниками творчості відомих мистців першої третини XX ст.: Юліана Панькевича, Осипа Куриласа, Олена Кульчицької та багатьох інших.

Загалом ж, оскільки процес еволюції церковного орнаменту невіддільний від інших комплексних питань розвитку українського мистецтва, то для формування цілісного погляду на виникнення і розвиток цього самобутнього мистецького явища важливими є праці дослідників ширших проблем художнього життя Східної Галичини початку XX ст.: Р. Яцвіва, Р. Шмагала, Ю. Бірюльова, О. Ноги та ін. [11].

Відзначимо, що у працях багатьох попередніх дослідників дискутується питання про джерела формування своєрідності українського орнаменту періоду модерну, розвиток якого, очевидно, був тісно переплетений із новаційними орієнтирами архітектурної творчості зламу XIX—XX століть. Досить часто і безспідставно серед таких джерел називається стиль бароко [12], неовізантійський стиль [13], орнамент народного різьблення чи вишивки [11]. Питання це не втрачає актуальності й надалі, оскільки виявлення джерел формотворчих пошуків не лише надає пояснення унікальному феномену українського церковного орнаменту, але й провадить до глибшого розуміння шляхів національного самоусвідомлення; маркерів, на які опирається самоідентифікація українців у їх християнському житті; основ, закріплених історичним розвитком культури народу, якими легітимізується естетичність нововведених або відроджених візуальних мотивів. Зважаючи на ці важливі завдання, *мета* цієї статті прослідкувати походження і пояснити відбір першовзріців для створення нових форм орнаментальних стінописних прикрас інтер'єрів українських церков. *Територіальні межі дослідження* охоплюватимуть землі Західної України, переважно розглядатимуться храми Львівської та Івано-Франківської області. *А часові рамки* обмежимо періодом останнього десятиліття XIX ст. — першого десятиліття XX ст. Задля повнішого і глибшого розуміння нових формотворчих процесів у сфері сакрального стінопису з-поміж традиційних *методів* мистецтвознавчого дослідження перевагу надамо порівнянню, адже саме цей метод

дає змогу контрастніше побачити зміни і відмінності, об'єктивніше оцінити новації.

**Основна частина.** Перші заклики до необхідності вносити зміни в усталену систему декорування архітектурних споруд і предметів побуту в Галичині пролунали в період тотального панування стилю «історизм». У той час архітектори, мистці, майстри художнього ремесла ще під час свого навчання засвоювали репертуар мотивів і виражальних засобів класичного (базованого на формах античної візуальної спадщини, осмисленого і систематизованого у час європейського Ренесансу) мистецтва [14, с. 155]. Фаховість здобували шляхом докладного копіювання класичних зразків не тому, що інших не було, а тому, що в очах тодішніх мистців за античними формами і мотивами віддавна закріпилась оцінка «красиві» [15, с. 20—21]. Саме ця аксіологічна конотація дозволяла, наприклад, в інтер'єрі вирішеної в традиційних формах дерев'яної цвинтарної каплиці в с. Барилів на Львівщині (1878 р.) святих апостолів малювати у вигляді античних скульптур поміж грецькими колонами, а яруси композиції розмежовувати стрічками орнаменту з зубцями, киматіями, пальметками, почерпнутими з класичних ордерів (іл. 1). Тобто античні мотиви сприймали просто як мову краси, своєрідну азбуку чи радше самі по собі красиві ноти, поєднанням яких належало писати власну мелодію. Задля увиразнення самостійного, актуального запита свого часу формовиразу декораторам останньої чверті XIX ст. доводилось допускати незначну видозміну (таку собі модернізацію) класичних мотивів, а ще більше — послуговуватись прийомами вільного поєднання різних за часом чи місцем походження елементів історичної орнаментальної спадщини. Зрештою, виправдане вирішення конкретних декоративних завдань новостворених об'єктів змішування різних елементів відбувалось не лише в рамках використання спадщини класичного мистецтва, але й охоплювало елементи інших історичних стильових систем.

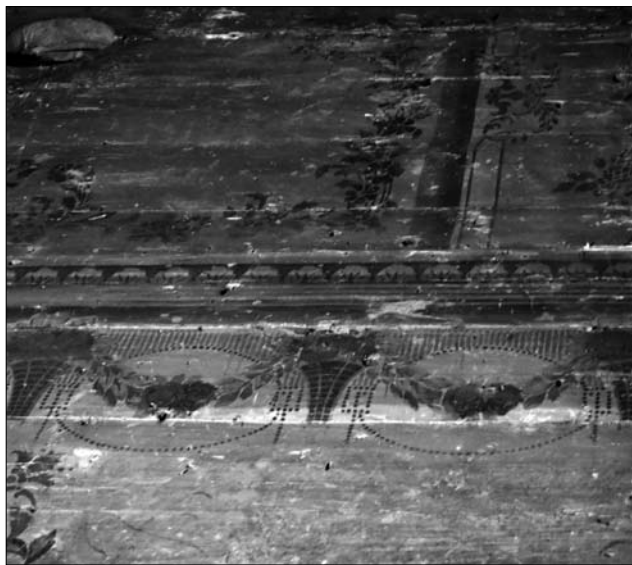
Важливо наголосити, що довільні запозичення оправдували високою метою — пошуком якнайвиразнішої передачі конкретної художньої ідеї. Як бачимо на деяких збережених зразках (наприклад, інтер'єр церкви Воскресіння Господнього в с. Немирів, 1905 р.), переважало у сакральному стінописі поєднання елементів класицизму і бароко, але вже



Іл. 1. Цвинтарна церква, 1878, майстер Стефан Дідек, с. Барилів Львівської обл. Світлина авторки

із врахуванням наданої орнаментальним композиціям притаманної стилю рококо легкості, повітряності, просторової прозорості. Еклектичне поєднання різностильових засобів не бентежило, бо знаходило беззастережну легітимізацію у вдалому вирішенні завдання підкреслення висотного розкриття простору цієї купольної української церкви. Байдуже було декораторам на історичну достовірність розвитку орнаменту, байдуже було, що класичні дентикули антаблемента нависали над бароковими волютами (каплиця в Бариліві), чого не було у бароко XVII—XVIII ст., бо головне — що живописний простір виходив впорядкованим, просвітленим, мирним і приємним, як прикрашені легкими трояндовими гірляндами райські палати. Завдяки своїй прямій ілюстративності християнського уявлення про Царство Господнє, про світло невичірнього дня, про щасливе місце безроздільного панування слави Божої ця система, не зважаючи на критиковану провідними мистцями початку XX ст. еклектичність, зберігалася досить довго і подобалась замовникам церковних розписів (громадам, священникам, меценатам). Тому навіть у 1912 р. створювали мистці розписи у подібній еклектичній манері, хоч вже і вживали у них окремі мотиви з характерними для пізнього модерну геометризованими волютами (стінопис маляра Теодора Гладкого у дерев'яній церкві Трьох Святителів у с. Воля Гомулецька біля Львова) (іл. 2). Проте на той час це вже був маргінальний шлях орнаментування інтер'єру української церкви.

Головне русло пошуків пролягало через національне самоусвідомлення, для якого еклектичне поєднання класичних елементів, якою б красою вони не надіялись, було відірване від рідної історії і сучасного



Іл. 2. Церква Трьох Святителів, розписи Теодора Гладкого, 1912, с. Воля Гомулецька Львівської обл. Світлина авторки життя народу. Вплив пізньоромантичних ідей європейських сусідів, скерованих до витоків власної націотворчої традиції, спонукав до перегляду усталених мистецьких позицій [16, с. 96—97], і вже в останнє десятиліття XIX ст. в мистецькому середовищі Західної України античний спокій і погідність розвіялися і гостро постало питання: «Хто ми?» і «Як це показати?» [17, с. 212—213]. Шлях знайдення відповідних візуальних форм для акцентування «українськості» храмового інтер'єру лише з висоти нашого часу і досвіду виглядає прямим і ясним. Насправді пошук був тривалим і різностороннім.

Одним із напрямків до створення національно забарвленого мистецтва було використання досвіду західноєвропейських мистців. Адже, французький теоретик і реставратор Ежен Віоле-ле-Дюк чи англійський митець, засновник «Руху мистецтв і ремесел» Вільям Моріс закликами і прикладом власної діяльності пропагували вивчення середньовічного мистецтва і реабілітацію його естетичної цінності. Також німецькомовні (мовно ближчі галичанам як підданним Австрійської імперії) історик мистецтва і реставратор Алоїз Рігль; архітектор, реставратор й історик Август Ессенвейн; архітектори Юзеф Моцкер (автор Вотивкірхе у Відні, 1880), Генріх фон Ферстель (автор собору св. Віта в Празі), Ернст Фрідріх Цвірнер (проектант завершення Кьолнського і Ульмського соборів, 1880) словами і творчістю утверджували в суспільстві думку про цінність давнини. Усі ці мистці, їхні колеги, учні та послідовники підкрес-

лювали важливість передовсім середньовічного етапу формування своєрідності мистецтва європейських народів, а тому не дивно, що впроваджували у свої мистецькі проекти елементи романського і готичного стилю. Польські архітектори і майстри ужиткового мистецтва також охоче перейняли зацікавлення романо-готичним орнаментом, почали вивчати і застосовувати мотиви, які черпали із дослідження та реставрації споруд, збережених з середньовічних часів. Нові польські храми будували в неоготичному стилі, а в інтер'єрах старих костелів оновлювали розписи в манері реконструкції готичного оздоблення. Цю роботу базували на застосуванні мотивів і способів стилізацій зображальних елементів, почерпнутих переважно з середньовічних ілюмінованих манускриптів. Важливішим для творців декоративного стінопису кінця XIX ст. було навчитись саме «середньовічної» манери стилізації тих візуальних об'єктів, які вони вважали доцільним зобразити на стінах церков. Наприклад, орнаменти закінченого у 1891 р. в Кракові оздоблення Маріацької катедри за ескізами Яна Матейка і Станіслава Виспянського мають зображення ангеліків, виконаних у формах і колористиці середньовічних мініатюр, хоч сам мотив ангеліків-путті найбільш характерним був для барокової декорації храмів.

Отож європейський досвід вказав, що відходити від класики, нівелюючої всяку національну своєрідність, слід у напрямку вивчення середньовічного мистецтва і відродження його пластичної та особливо — декоративної мови. Звісно, реконструкція цієї мови у нових спорудах та ремісничих виробках була не достеменним копіюванням давніх зразків, а лише нашаруванням певної стилістичної одежі на актуальні форми. Все ще дотримувались методики стилю історизму у роботі з візуальним матеріалом попередніх епох: зразки вивчали, а далі — творчо інтерпретували, тобто пристосовували до нових матеріалів, об'ємів, масштабів і врешті свого вихованого на класичних зразках смаку, що не хотів терпіти грубі відхилення від гармонійних пропорцій і композицій [2, с. 254]. Та й відкидати улюблені з часів панування ренесансного стилю мотиви (тих же ангеліків-херувимів у вигляді дитячих голівок з крильцями позаду) мистці кінця XIX ст. не мали бажання. Навпаки, стилізації херувимів Я. Матейка сподобались тогочасним декораторам церков і часто ними використовувались.

Зокрема, подібні до проекту Я. Матейка ангелики є у стінописі інтер'єру катедри Воскресіння Христового в Івано-Франківську, виконаному 1900 року за ескізами Юліана Макаревича [18]. Також ангели в розписах невідомого автора межі ХІХ—ХХ ст. української церкви у с. Старий Витків повторюють принцип стилізації, запропонований Я. Матейком у Маріацькому костелі Кракова [19, с. 221].

Тут варто наголосити, що різнобарвне і характерно вигнуте трактування рослинних пагонів у готичних рукописних філігранях було співзвучне пошуку нової, неklasичної, естетики орнаментів межі ХІХ—ХХ ст. Вільне, часто асиметричне чи переплетене komponування запозичених з ілюмінованих манускриптів фітоморфних зображень дозволяло провести в рамках ще світогляду історизму оправдання сміливим експериментам зі стилізаціями листяних та квіткових мотивів вже місцевої флори, актуальних натурних студій мистців. Надалі, вже в час панування естетики модерну, вихована і зміцніла в рамках неоготичного орнаменту композиційна сміливість майстрів стане їм важливою базою для створення вигадливих, новаторських сецесійних візерунків.

Є приклади прямого перенесення в розписи українських церков досвіду європейських монументалістів із використанням в орнаменті стилізацій під готичні ілюміновані рукописи: церква Преображення Господнього у с. Старий Витків на Львівщині, церква Успіння Богородиці в с. Пістинь на Івано-Франківщині. Стінопис дерев'яної пістинської церкви, який 1905 р. виконав львів'янин Кароль Зиндрам Машковський, що здобув малярську освіту в Кракові, Мюнхені і Парижі, є промовистим прикладом шляху пристосування європейського досвіду до запитів українського середовища (іл. 3). Різнобарвний орнамент з по-готичному різко окресленими краями листків з гострими кінчиками вдало і соковито розмежує композиції на релігійні сюжети, красиво заповнює вільні площини, тобто ефективно виконує функції прикрашання і структурування. Але він не здатний у цій греко-католицькій церкві виконати роль етнічного маркування, тому маляр змушений був долучити до декоративних розписів спеціальні символи — геральдичного «Галицького лева», «візантійські» розетки і геометричний орнаментальний фриз, що дослівно повторює вишивку української сорочки. Орнаментом вишивок, до



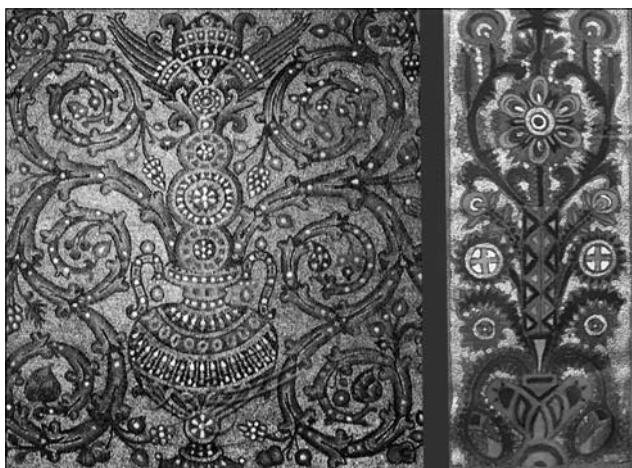
Іл. 3. Церква Успіння Богородиці, стінопис Кароля Машковського, 1905, с. Пістинь Івано-Франківської обл. Світлина А. Клімашевського

речі, на межі ХІХ—ХХ ст. намагались передати «українськість» не лише в церковних розписах, але й у декоруванні друкованих видань, листівок, посуду тощо. Тоді застосування традиційного народного орнаменту в усіх ділянках декоративного мистецтва було підбадьорене високими оцінками досягнень українських народних майстрів на Всесвітніх (Відень, Париж) та регіональних (Львів, Коломия, Тернопіль тощо) художньо-промислових виставках [20, с. 26]. Однак в інтер'єрах церков використання візерунків з вишивок, хоч і додавало національного колориту, але мало узгоджувалось з історією і вченням християнської Церкви, а тому варіант декорації, реалізований К. Машковським, мав нечисленні повторення, а поширення не отримав. З цієї ж причини — неспроможності виразити суто християнські ідеї — не прижився й варіант церковної оздобы, повністю побудований на мотивах українського народного мистецтва, передовсім, гуцульського різьблення, запропонований професором Львівської Політехніки Едгаром Ковачем у проекті інтер'єру василіанської церкви у Жовкві [21].

Отож декоратори церков Західної України мушили знайти той орнамент, що, за словами відомого архітектора кінця ХІХ — початку ХХ ст. Василя Нагірного, «з уставом церковним та з історією нашої церкви стоїть в тісній звязі» [22, с. 5]. Історія української Церкви закорінена у Візантії, тому логічно було б впроваджувати мотиви візантійського орнаменту. Однак якраз тут крилася проблема, бо на той час ще мало було накопичено археологічного й експедиційного фактажу про розвиток мистецтва Візантії, не чітко проводилось розмежуван-



Іл. 4. Нотр Дам де ля Гард, 1853—1864, Марсель (Франція). URL: <https://www.tripadvisor.ru/> Церква Прсв. Тройці, стінопис Ярослава Пстрака, Йосипа Сороковського, 1884—1900, с. Ільці Івано-Франківської обл. Світлина А. Клімашевського



Іл. 5. Храм Скели, мозаїка, 687—691, Єрусалим. URL: [http://www.studiosaid.com/te\\_catalogs/DOR\\_interior/source/9212-289-3-18.html](http://www.studiosaid.com/te_catalogs/DOR_interior/source/9212-289-3-18.html) Модест Сосенко. Проект орнаменту для Успенської церкви у Львові, 1910—1912, збірка НМЛ ім. А. Шептицького. Світлина авторки

ня ранньохристиянського, середньовізантійського чи італо-романського мистецтва [23, с. 35—37]. Мозаїчні орнаменти IV—VI ст. Рима, V—VII ст. Равени, як й італо-романські варіанти мозаїчного оздоблення венеційського собору Сан Марко чи поліхромій римських базилік авторства Якопо Торріті кінця XIII ст. чи розчищені в експедиціях у Константинополь орнаменти X—XIV ст. — усі однаково сприймалися мистецьким середовищем Європи кінця XIX ст. як ні античні, ні ренесансні, ні класичні, а сильні ранньою чистотою християнської віри форми для вираження сакральних ідей. Однаково ці екзотичні щодо головної лінії розвитку європейського декоративного мистецтва орнаменти були се-

редньовічним незамуленим джерелом християнського світоуявлення як для Західної (Римської), так і для Східної (Грецької) Церков. Тому візерунок, що майже дослівно повторює оздоблення склепіння т.зв. мавзолею Галли Плацидії у Равенні (V ст.), використано як в мозаїці мурованої базиліки Нотр Дам де ля Гард в Марселі (Франція, 1853—1864 рр.), так і в розписах авторства Ярослава Пстрака і Йосипа Сороковського дерев'яної церкви Пресвятої Трійці в с. Ільці на Івано-Франківщині (1884—1900 рр.) [19, с. 125—126] (іл. 4).

У цій виокремити з середньовічного мистецтва щось специфічне, яке б допомогло створити орнаментику інтер'єрів саме українських церков, можна було двома шляхами. Перший з них полягав у докладному вивченні оздоблення автентичних пам'яток Східнохристиянської Церкви, наприклад, у Константинополі або Єрусалимі. До речі, в «першому руському паломництві» зі Львова до Єрусалима, здійсненому 1906 р. за ініціативою митрополита Андрея Шептицького, взяв участь талановитий український маляр Модест Сосенко [8, с. 79—80]. Його пізніші, вже в стилістиці модерну, орнаменти, реалізовані, наприклад, в стінописі Миколаївської церкви в Золочеві (1913 р.) виказують багато формальних перегуків з мозаїчними мотивами дерев-пальмет храму Скели в Єрусалимі, які виконували візантійські майстри у 687—691 рр. (іл. 5).

За автентичними зразками також можна було поїхати не так далеко — лише до Києва. Київські храми, як писав Василь Нагірний, згадуючи свою подорож в українську столицю у 1883 р., «роблять на західника вражіння, що він є вже в іншому світі і тільки мусить жалувати, що цей стиль так недбало трактують на Заході у викладах з історії архітектури» [24, с. 31]. Стінопис мурованої церкви Різдва Богородиці в с. Бишів на Львівщині свідчить, що в Галичині на межі XIX—XX ст. уважно приглядались до київських церков, переймаючи дещо з їх системи розписів [19, с. 263—264]. Адже у бишівській святині не лише чотири повноростові архангели у купольному склепінні наслідують композицію стінопису собору св. Софії в Києві, але й широкий орнаментальний фриз нижнього кільця барабана досить точно відтворює мотиви пальмет і специфіку компонування елементів з візерунків на стовпах і підпорних арках Софії Київської (іл. 6). І архангели, і пальметковий фриз —

атрибутивні форми, що вказують на приналежність, зокрема й цього, храму до давньої історії української Церкви. Інші орнаменти в куполі церкви, скомпоновані за зразком народних вишивок чи гуцульського різьблення, натякують на національну характеристику громади парафіян. Але дрібні елементи цих орнаментів вирішені в стилістиці готичних філіграней — данина тогочасному тренду європейського храмового оздоблення. Тобто нове — київські мотиви як маркери спільного візантійського походження української релігійності тут доповнено тими елементами народного мистецтва, які на той час (не останньою чергою і завдяки інтернаціональним художньо-промисловим виставкам) вже були визнані індексом української ідентичності. Що це не було спорадичним явищем, а лише втіленням методологічної засади тогочасного сакрального мистецтва, свідчать слова гуманітарія Івана Паськевича, сказані для характеристики розписів пензля М. Сосенка в іншій церкві — архистратига Михаїла в с. Підберізіці біля Львова: «Митець лучить мотиви народні з візантійською орнаментикою та в той спосіб наче б націоналізує позичені мотиви і робить їх не зовсім для нас чужими» [8, с. 150].

Розписи М. Сосенка в Підберізіцях — приклад другого способу надати візантійським мотивам ближчого українцям смислового забарвлення. Щоб не використовувати візерунки давнього позанаціонального східнохристиянського Середньовіччя, і щоб не повторювати мотиви європейських готичних рукописів, які ще потрібно доповнювати іншими національно забарвленими елементами, як у розписах церков Бишева чи Пістиня, М. Сосенко бере за джерело натхнення ілюмінацію християнських рукописів, але місцевих — галицьких, опрацьовувати збірку яких він був залучений від 1906 р. в Національному музеї у Львові (іл. 7). Що саме такі орнаменти вважали питомим джерелом українського церковного мистецтва, рівним за силою символічного коду розписам Софії Київської, свідчить цитата з газети «Діло», в якій 1908 р. висвітлювались роботи з оздоблення церкви в Підберізіцях: «Цю орнаменту тільки можна побачити в найстарших руських малюнках рукописних книг і церкви Софії в Києві» [8, с. 142]. Інший парох відгукувався, що від споглядання розписів Сосенка «духом був у Софійській церкві» [8, с. 148] (насправді у Підберізіцях майже нема мотивів, які б наслідували орнаменти Софійської церкви, але слова сучасників свідчать,



Іл. 6. Церква Різдва Богородиці, стінопис Петришина, поч. XX ст., с. Бишів Львівської обл. Світлина А. Клімашевського



Іл. 7. Церква арх. Михаїла, стінопис Модеста Сосенка, 1908, с. Підберізіці Львівської обл. Світлина А. Клімашевського

що Софія Київська була символом українського релігійного коріння, представницьким візуальним знаком відмінності рідного обряду і оригінальності мистецтва з цим рідним обрядом пов'язаного).

Отож М. Сосенко, звернувшись до зразків орнаментів галицьких рукописів XVI ст., примирив обидва пропонувані європейськими попередниками шляхи: використав такі «візантійський», а не готичний орнамент, і разом з тим — зробив запозичення з оздоблення релігійних рукописів з їх оригінальним колоритом і неklasичною складною композицією. Водночас з цього давнього джерела мотивів раніше ніхто не черпав, тому фактом першого відродження на стінах україн-

ської церкви його візуальні коди набули ідентифікаційної функції «українськості». Надалі М. Сосенко, його учень Ю. Будманюк, деякі церковні малярі й майстри-різьбярі ще деякий час вправлялися в інтерпретації заповзичених з рукописів плетінок та зірок, тим паче, що своїми складними геометричними побудовами ці мотиви добре поєднувалися з елементами, почерпнутими зі зразків народної гуцульської різьби. Однак період їх використання був недовгим. Наполегливо завоював щораз сильніші позиції стиль модерн, міцніли зв'язки українців Галичини з мистцями Наддніпрянської і Слобідської України, і геометризовані плетені орнаменти не спроможні були далі задовольняти нові естетичні запити. Відточене мистецьке чуття Сосенка дозволило йому мабуть першим вловити вітер перемін і трансформувати свій орнаментальний стиль на яскравий, незбагнено казковий, повний життєвої сили і спонтанності (церква св. Миколая в Золочеві). Цими характеристиками в історії українського мистецтва наділяли бароковий орнамент гаптування, і саме з ним почали зближуватися нові візуальні форми прикрас українських церков наступних двох десятиліть ХХ ст. вже по всій території України.

**Висновки.** У пошуках відповідних орнаментів звернення декораторів церков Західної України до мотивів середньовічних рукописів і візантійських мозаїк було не лише продовженням практики і методології творчості періоду історизму і не лише даниною загальноєвропейській мистецькій тенденції пізньоромантичного зацікавлення минувшиною. Дуже важливо, що в цьому давньому часі європейські мистці вбачали витoki творення культури своїх народів, а тому вивчення і відродження старовинних візуальних мотивів вважали важливим кроком творення модерного національно зорієнтованого мистецтва. Тож і українці використали скарбницю давнього християнського мистецтва для посилення процесу формування власної національної ідентичності і відповідного видимого позначення приналежності своїх храмів до рідного предківського обряду. Водночас опертя на наслідування ускладненої композиції, яскравого багатобарвного колориту, вигадливих стилізацій рослинних мотивів, притаманних орнаменту середньовічних рукописів, було необхідним щаблем процесу оправдання естетичності неklasичних мотивів. Адже для того, щоб з повним правом розквітло нестандартне, вільне, новаторське орнаментальне мистецтво мо-

дерну, спочатку мусило відбутись визнання красивими нових (в порівнянні з класичними зразками) мотивів. Якраз звернення до середньовічних зразків легітимізувало колористичні, формальні і композиційні нововведення силою їх освячення давниною. І в цьому є найважливіша роль нетривалого етапу відродження середньовічних мотивів в декоруванні інтер'єрів українських церков зламу ХІХ—ХХ ст., який став необхідним важливим кроком в подальшому поступі українського мистецтва.

1. Wdowiszewski J. Malarstwo dekoratywne ze szczególnem uwzględnieniem miejscowych stosunków. *Czasopismo Techniczne*. № 7. Kraków, 1881. S. 80—82.
2. Lachner F. Ornament roślinny w obecnej sztuce zastosowanej do przemysłu. *Czasopismo Techniczne*. № 23. Lwów, 1899. S. 254—255.
3. Голубець М. Сто літ галицького малярства. *Галицьке малярство*. Львів, 1928. С. 23—31.
4. Купчинська Л. *Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини ХІХ — початку ХХ століть*. Львів; Філадельфія: Релігійне товариство українців-католиків «Софія», 2009. 314 с.
5. Сидор О. *Патріярх Йосиф Сліпий і мистецтво*. Київ; Рим: Релігійне товариство українців-католиків «Софія», 2012. 456 с.
6. Грималюк Р. Монументальне малярство другої половини ХІХ — початку ХХ ст. *Церковне мистецтво України: у 3 т.* Харків: Фоліо, 2018. Т. 1. С. 701—744.
7. Студницька М., Студницький Р. *Церкви Галичини кінця ХІХ — першої третини ХХ століття: художній образ храму*. Львів: ЛНАМ, 2016. 252 с.
8. Семчишин-Гузнер О. *Модест Сосенко (1875—1920)*. Львів: НМЛ, 2020. 468 с.
9. Радомська В. *Принципи організації інтер'єру в українській сакральній архітектурі першої чверті ХХ століття (на прикладі творчості Модеста Сосенки)*. Автореф... канд. мист. Львів, 2021. 22 с.
10. Ріпка О. *Бойчук і бойчукісти. Бойчукізм*. Львів, 1991. 88 с.
11. Нога О. *Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця ХІХ — початку ХХ століть*. Львів: Українські технології, 1999. 160 с.
12. Бирюлев Ю. Необарокко во Львове и его венские истоки (конец ХІХ — начало ХХ века). *Художественная культура Австро-Венгрии: Искусство многонациональной империи. 1867—1918*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. С. 142—153.
13. Гординський С. Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю. *Науковий конгрес 1000-ліття хрищення Русі-України*. Мюнхен, 1989. С. 678—695.
14. Шмагало Р. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця ХІХ — се-



- редини XX ст. *Нариси з історії українського дизайну XX століття*. Київ: Фенікс, 2012. С. 132—165.
15. Горюнов В., Тубли М. *Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера*. Санкт-Петербург: Стройиздат, 1992. 359 с.
  16. Клімашевський А. Керамічний фасад міста як автограф Івана Левинського. *Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX — початку XX ст.* Львів, Харків: Раритети України, 2020. С. 94—115.
  17. *Календар Просвіти*. Львів, 1914.
  18. Семчишин-Гузнер О. Історія оновлення внутрішнього простору катедрального собору Святого Воскресіння в Івано-Франківську (Станіславові) (1897—1904). *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. № 8. Ужгород, 2017. С. 185—190.
  19. Герій О., Туркевич-Клімашевський А., Кодлубай І., Нога О. *Українське церковне мистецтво 1880—1920 (Західний регіон)*. Львів: Українські технології, 2012. 390 с.
  20. Король С. Художньо-промислові виставки та пожвавлення керамічного промислу в Галичині. *Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX — початку XX ст.* Львів, Харків: Раритети України, 2020. С. 22—31.
  21. Serkiew oo. Bazylianów. Żółkiew. *Architekt*. № 5. Kraków, 1901. Tabl. 2.
  22. Нагірний В. Кілька слів в справі будівель церковних. *Діло*. № 225. Львів, 1905. С. 1, 5.
  23. Bullen J.B. *Byzantium Rediscovered*. London: Phaidon Press Ltd., 2003. 240 p.
  24. Нагірний В. *З моїх споминів*. Львів: наклад Ревізійного Союзу Українських кооператив, 1935. 54 с.
- REFERENCES
- Vdowishevski, J. (1881). Decorative painting with particular regard to local relations. *Technical Journal*, 7 [in Polish].
- Lachner, F. (1899). Plant ornament in the current art applied to industry. *Technical Journal*, 23 [in Polish].
- Golubets, M. (1928). One hundred years of Galician painting. *The Galician painting* (Pp. 23—31). Lviv [in Ukrainian].
- Kupchynska, L. (2009). *The Work of Theofil Kopystynsky within the context of the development of the fine arts in western Ukraine during the second half of the 19th and the beginning of the 20th centuries*. Lviv; Philadelphia: Religious Society of Ukrainian Catholics «Sofia» [in Ukrainian].
- Sydor, O. (2012). *Patriarch Yosyph Slipyi and the Art*. Kyiv; Rome: Religious Society of Ukrainian Catholics «Sophia» [in Ukrainian].
- Hymalyuk, R. (2018). Monumental painting of the second half of the 19th — early 20th centuries. *Church art of Ukraine* (Vol. 1, pp. 701—744). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Studnytska, M., & Studnytsky, R. (2016). *Churches of Galicia of the end of the 19th — first third of the 20th centuries: artistic image of the church*. Lviv [in Ukrainian].
- Semchyshyn-Huzner, O. (2020). *Modest Sosenko (1875—1920)*. Lviv [in Ukrainian].
- Radomska, V. (2021). *Principles of interior organization in Ukrainian sacred architecture of the first quarter of the 20<sup>th</sup> century (as based on the example of creative works by Modest Sosenko)*: manuscript. Lviv [in Ukrainian].
- Ripko, O. (1991). *Boychuk and Boychukists. Boychukism*. Lviv [in Ukrainian].
- Noga, O. (1999). *Ukrainian style in the church art of Galicia in the late 19th — early 20th centuries*. Lviv: Ukrainian Technologies [in Ukrainian].
- Biriulov, Yu. (2005). Neo-Baroque in Lviv and its Viennese origins (end of the 19th — beginning of the 20th century). *Austro-Hungarian Art Culture: The Art of a Multinational Empire. 1867—1918* (Pp. 142—153). St. Petersburg: Aleteiya [in Russian].
- Gordynsky, S. (1989). Ukrainian icon against the background of universalism of the Byzantine style. *Scientific Congress of the 1000th anniversary of the baptism of Rus-Ukraine* (Pp. 678 — 695). Munich [in Ukrainian].
- Shmagalo, R. (2012). Historical development, structuring and methodology of design education in Ukraine in the late 19th — mid 20th centuries. *Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century* (Pp. 132—165). Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
- Goriunov, V., & Tubli, M. (1992). *Modern architecture. Concepts. Directions. Masters*. St. Petersburg: Stroyizdat [in Russian].
- Klimashevsky, A. (2020). Ceramic facade of the city as an autograph of Ivan Levynsky. *Ceramic code of Ivan Levynsky in the aesthetic dimension of Ukraine of the late 19th — early 20th centuries* (Pp. 94—115). Lviv; Kharkiv: Rarytety Ukrainy [in Ukrainian].
- (1914). *Calendar Prosvity*. Lviv [in Ukrainian].
- Semchyshyn-Huzner, O. (2017). The History update of the internal space of Holy Resurrection Cathedral in Ivano-Frankivsk (Stanislav) (1897—1904). *Bulletin of the Transcarpathian Academy of Arts*, 8, 185—190 [in Ukrainian].
- Herii, O., Turkevych-Klimashevsky, A., Kodlubay, I., & Noga, O. (2012). *Ukrainian church art 1880—1920 (Western region)*. Lviv: Ukrainian Technologies [in Ukrainian].
- Korol, S. (2020). Art and industrial exhibitions and the revival of the ceramic industry in Galicia. *Ceramic code of Ivan Levynsky in the aesthetic dimension of Ukraine of the late 19th — early 20th centuries* (Pp. 22—31). Lviv; Kharkiv: Rarytety Ukrainy [in Ukrainian].
- (1901). Church of the Order of Saint Basil the Great. Zhovkva (Tabl. 2). *Architect*, 5 [in Polish].
- Nahirny, V. (1905). A few words in the case of church buildings. *Dilo*, 225, 1, 5 [in Ukrainian].
- Bullen, J.B. (2003). *Byzantium Rediscovered*. London: Phaidon Press Ltd.
- Nahirny, V. (1935). *From my memories*. Lviv: Auditing Union of Ukrainian Cooperatives [in Ukrainian].