

плоскорізьбленими мотивами – зубчастий, розети, хреста у колі тощо. Оригінальний декор вхідних дверей деяких церков – «ялинковий» у церкві Св. Архангела Михайла (1832 р.) с. Туринське (Сяноцького повіту, Лемківщина, сьогодні – Підкарпатське воєводство, Польща), «ромбовий» з вертикальним хрестом у центральному ромбі у церкві Св. Арх. Михайла (1754 р.) з м. Комарно (Городоцького району Львівської обл.) та інших церков. Цікаво прикрашені бічні (північні) вхідні двері до церкви Благовіщення (1927 р.) с. Гребенів. У центрі їх декорує різьблена багатопелюсткова квітка-розета, у нижній частині фільонка з ромбовим укладом елементів. Однак інколи різьблення вхідних дверей відображає розмаїття різьблених сюжетів християнської символіки, подібно до декору царських врат, як на вхідних дверях церкви Успіння Пресвятої Богородиці з м. Стрия чи собору Пресвятої Трійці (1904 р.) з м. Дрогобича (початок ХХ ст.). Так, на дверях згаданої стрийської церкви верхні фільонки удекоровані рельєфною різьбою реалістичної манери з мотивами лози, грон та листків винограду, а дві нижні фільонки – виїмчастим різьбленням, стилізованим під декоративну графіку початку ХХ ст.: у центрі на середохресті зображена чотирипелюсткова квітка-розета, а від неї відходить у чотири кінці мотив широкого листка, на кожному з чотирьох його кінців – рівносторонній хрест у колі. На головних вхідних дверях Святотроєцької дрогобицької церкви на двох верхніх фільонках зображено типовий мотив давного різьблення царських врат – різьблена високим рельєфом чаша в оточенні більш низькорельєфних – мотиву листя, а під нею – «Всевидячого Ока».

Однак, як вважають дослідники, з плином часу орнаментика народного мистецтва значною мірою втратила своє давнє значення і на перше місце вийшла її декоративна функція [8, с. 185]. Так, наприклад, багатопелюсткова розета вже виступає абстрактним образом квітки [8, с. 186]. У подальших дослідженнях планується детальніше вивчити інші орнаментальні елементи: солярні знаки, мотив хреста тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кодлубай І. Прадавня Україна / І. Кодлубай, О. Нога. – Львів : Українські технології. – 2001. – 527 с.
2. Історія українського мистецтва : в 6 т. / [гол. ред. М. П. Бажан]. – К. : УРЕ. – 1966–1970.
3. Будзан А.Ф. Різьба по дереву в Західних областях України / А.Ф. Будзан. – К. : Видавництво АН УРСР, 1960. – 107 с., 104 іл.
4. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант». – 2005. – 399 с.
5. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1981. – С. 606.
6. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2000. – 151 с.
7. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст. / Я. Запаско. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1971. – 301 с., іл.
8. Культура і побут населення України / [редкол.: В.І. Наулко, В. Ф Артюк, В. Ф. Горленко та ін.]. – К. : Либідь, 1991. – 232 с., іл.
9. Хмельовський О. Теорія образотворення / О. Хмельовський. – Луцьк : Луцький державний технічний університет, 2000. – С. 507.
10. Герчанівська П.Е. Знаково-символічна природа народної християнської культури / П. Е. Герчанівська // Культура і сучасність. – 2010. – № 2. – С. 91-96.

УДК 7.046.3

Андрій Штогрин
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ СХІДНО-ХРИСТІЯНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ В АРХІТЕКТУРІ

У статті зазначені варіанти вирішення питань адаптації обрядових потреб східних християн.

Ключові слова: Церковна архітектура, сакральне мистецтво, стилістична

адаптація, архітектурний стиль.

Протягом ХІХ, ХХ ст. більшість народів центральної та східної Європи зазнали соціальних та ідеологічних утисків, спричинених наслідками протистоянь, зміною державних кордонів, двома світовими війнами.

Як наслідок – втратою майна, зокрема храмів українцями при виселенні з території закарпаття на територію колишньої Східної Пруссії під час акції «Вісла».

Закриття храмів під час антирелігійних заходів 40-60-х рр. теж було фактичною втратою майна, що прокотилось Україною, наслідками котрого було їх масове «перепрофілювання». Зворотнє повернення за призначенням на поч. 90-х років, коли за нових умов довелось знаходити, або переобладнувати також господарчі та виробничі приміщення під релігійні потреби.

Повернення архітектурних споруд почалось з 1991 р. На Поділлі найактивніше ці процеси відбувались у великих містах, де знаходились пам'ятки, зокрема: Городок, Старокостянтинів, Ізяслав, Кам'янець-Подільський, ін.

Повернення споруд Кам'янця-Подільського відбувалось більшістю на території існуючого державного архітектурного музею-заповідника: ц. св. Миколая (ХVІ ст.), ц. св. св. Петра і Павла (ХVІ ст.), тринітарського костелу (к. ХVІІІ ст.).

Костел тринітаріїв, одного з латинських орденів, веде свою історію з ХІІ ст. Сформувавшись в католицькій Іспанії, займався викупом невольників та бранців. Шатрова архітектура споруди виконана у традиціях пізнього бароко та західної, т.зв. римської архітектури, композиція фасаду з вертикальними стрімкими пілястрами з капітелями тосканського ордеру, поперечними карнизами, характерним обрамленням віконних та дверних порталів. Звивистий фронтон, наверху в закінченні пілястрів вінчають скульптури ангелів, папи Інокентія ІІІ та погруддями достойників, декоративними вазонами.

Костел опоясує вертикальний мур, що формується частково як оборонна стіна, з декоративним циркульним тумбовими підвищенням та оздобленням у вигляді скульптур засновників ордену «жебраків заради св. Трійці» Жана де Мата та Фелікса Валуа.

За відсутності на момент передачі за призначенням, ордену тринітаріїв у Кам'янці, вирішено було передати греко-католицькому ордену Редemptористів.

Східні обрядові традиції як відомо, де-що розходяться з латинськими. Що стосується відправи релігійних служінь, різниця полягає у місцеположенні і ролі жертівника підчас відправи кожного з обрядів. Запроектований перед фронтальною західною стіною в оригіналі, у греко-католиків міститься за іконостасом.

Головний вівтар тринітарського костелу (1907 р.), виконаний з природного каміння, полірованих: сірого граніту, мармуру, пісковика та золоченого різьбленого вапняка, обрамлений чотирма колонами з коринфськими капітелями, на сходовому підвищенні, розміщений у фронтальній частині інтер'єру, в центрі композиції котрого була поставлена скульптура Богородиці (не збереглась) є композиційним акцентом у архітектурі інтер'єру. З 1992 р. заповнена зараз живописним зображенням св. Йосафата. Намісного святого, котрий потрапляє у центр композиції. Стилiстичний ансамбль інтер'єру також витриманий у стилі пізнього бароко. Питання адаптації під східний обряд стосується, найперше – встановлення у типово латинському інтер'єрі східно-християнського атрибуту – іконостасу та зміною композиційної домінанти.

Конструкція іконостасу передбачає дерев'яну несучу автономну конструкцію, закріплену в основі та з боків. Проблемою є те, що встановлення перегороди порушувало б візуальну концентрацію – багато оздобленому кам'яному вівтарі. Проектант вирішує максимально полегшити та відкрити середину пластичної композиції, надаючи легкості конструкції з закріпленою, також максимально полегшеним обрамленням «Тайної вечері», бароковою аркою та символічним голубом з

променями.

Царські Ворота доволі широкі помірної висоти з ажурною різьбою. Рядність вирішено не збільшувати більш як у «намісний» та «празниковий» ряд. Завершення колон іконостасу вінчають капітелі також у коринфському стилі та перекрито декоративним, що нав'язує до існуючої форми кам'яного карнизу – профілю з завершеннями колон у формі декоративних вазонів.

Декоративні гіпсові настінні плафони архітектури інтер'єру в оригіналі, очевидно, планували відвести під поліхромії у вигляді вертикально розміщених парних композицій. Тепер планується виконати у естетиці козацького бароко з затосуванням золочення, поліхромій на темному тлі з динамічними композиціями фігур достойників. Розчленовані на композиційні парні групи з багатим декоруванням складними, також парними колонами. Декоративні композиції ліпних плафонів повторюють малюнок у різьбленнях рам нижнього та празникового ряду іконостасу (худ. Анісімов М.).

Стилістика встановлення іконостасів у інтер'єрах схожих, переданих у користування релігійних громад споруд, доволі розмаїта. Традиційний «намісний ряд» і «празниковий» ряд присутні у більшості реноваційних проектів, навіть зовсім умовному вигляді стаціонарних мармурових, окремо стоячими порталів-рам. (церква Успіння на вул. Міодовій у Варшаві, що теж повернуто у користування української громади в кінці 80-х р.р. ХХ ст.)

Українці, котрі проживають сьогодні на північних, північно-західних землях Польщі, отримують, викупляють, часом розбудовують для себе храми найрізноманітніший спосіб. Від переоснащення колишнього будинку пожежної частини (Лідзбарк Вармінський), з аскетичними, конструктивістськими рішеннями за повної відсутності найменшого декору, встановлених традиційних дворянських іконостасів. Перепрофілювання кооперативної комори у с. Лельково під церкву з прибудовою дзвіниці. Будівництво нового собору у м. Ольштин.

Внутрішній ансамбль собору визначений хрестово-купольною архітектурою церкви Покрови. Поліхромії копій східних іконописних зображень Малгожати Давидюк, іконостас, виконаний у стилі неокласици з іконами за східними взірцями – як приклад вдалого поєднання незвичної, хоча композиційно вивіреної еkleктики східного іконопису та класичної архітектоніки іконостасу, вдало вписується у загальний європейський естетичний контекст.

Передача протистанської кірхи Гурово Єлавецьке (арх. Б. Боберський) для потреб місцевої української громади. Тут збережено аскетичний уклад з використанням нетинькованих цегляних стін, характерних для інтер'єру кірхи, підкреслюють абсолютно аскетичну трактовку ікон Новосільського.

Трапляються випадки зосім модерного характеру, як от ц. у Білому Борі на заході Польщі. Де автор Є. Новосільський зовсім модерно трактував поліхромії та оформлення інтер'єру. Тут саме будівництво нового храму дало можливість витримати стилістику та гармонію між архітектурою екстер'єру і загальною стилістикою автора. Відкриті, локальні кольори тла ікон, статично трактовані фігури святих на іконах, витримані в стилістиці зображувальної східної іконописної практики. Умовна геометрична, вихолощена декоративність написів, стає частиною загальної кольорової композиції на контрасті з самим тлом. Застосування кольорового люмінесцентного світла як частини центральної композиції та відкритих, модерних локальних форм, нарівні з відвертими геометричними циркульними округленнями та лаконічними конструктивістськими вертикальними лініями архітектури храму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данилюк Архип. «Шляхами України». Етнографічний нарис. – Львів: Світ, 2003. – 256 с, іл.
2. Паньків В. Навколо ікони. «Наше слово» (Часопис українців у Польщі) № 27, 7 липня 2002 р.

3. *Репресована Україна 1917-1941 років. Проф. М. Роженко Академік Академії наук вищої школи України. Персональний сайт Історика В. Білоконя.*
4. *Nowosielski J. Inność prawosławna. – W.1985., 125 s.*
5. *Czerni H. Wielcy malarze. Jerzy Nowosielski. – Wrocław., 2000. – 32 s.*
6. *Nowosielski J. Wokół ikony. Jerzy Nowosielski – W.1985., 156 s*

*Василь Хомин
(Івано-Франківськ, Україна)*

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНО-МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО XX СТ.: ТВОРЧИСТЬ ПЕТРА ХОЛОДНОГО (1876-1930)

Українське національне відродження, що завершилося відновленням української державності в 1918 року, було одночасно й культурним відродженням України, включно з образотворчим мистецтвом.

Цю думку підтверджують реформаторські течії в мистецтві, поява мистців світового значення: – Модест Сосенко, Михайло Бойчук, а потім відразу ж після війни, – Петро Холодний, Михайло Федюк, Василь Дадинюк, Михайло Осінчук, Павло Ковжун та ін., які внесли великий вклад у розвиток українського сакрального мистецтва.

Творча доля єднала їх трагічними сторінками особистого життя і спільною метою – через творчий діалог з художніми традиціями минулих століть збагнути глибинну суть, красу і силу образної мови української ікони. Йшли вони до своєї мети відповідно до своїх мистецьких уподобань, світогляду, таланту і рівня професійної підготовки. Поєднав їх і Національний музей у Львові, що на початку XX ст. заснований митрополитом Андреем Шептицьким, який став епіцентром української культури.

Національний музей з унікальною збіркою ікон XIV-XVIII ст., «відкрив очі» багатьом мистцям у виборі власного шляху творчості [1, с. 351]. У безпосередньому спілкуванні з митрополитом А.Шептицьким, глибоким і тонким знавцем візантійського і західноєвропейського мистецтва та щирим, до захоплення, поціновувачем української ікони, мистці відкрили для себе тайну іконописного мистецтва.

У даному дослідженні не передбачений аналіз творчості кожного із названих мистців, але можна сказати, що всі вони заклали міцну підоснову під нове розуміння українського сакрального мистецтва нового часу. У заявленій темі розглянемо лише мистецьку творчість Петра Івановича Холодного.

Народився П.І. Холодний у Переяславі на Полтавщині. З малих літ тягнувся до малярства, що правдоподібно успадкував від матері, у родоводі якої були художники іконописці Забіяки. Навчаючись у гімназії (два роки), а потім у Київському університеті, Петро Холодний відвідував вечірні заняття у художній школі Миколи Мурашка, атмосферу якої завжди згадував із великою любов'ю. Після закінчення університету працював у хімічній й та фізичній лабораторіях. До того ж часу належить і початок педагогічної праці. У 1917 р. П. Холодний – керівник Українського товариства шкільної освіти. У лютому 1919 року разом з урядом УНР виїхав з Києва до Кам'янець-Подільського. У травні 1920 р. на короткий час повернувся до Києва, але у зв'язку з воєнними подіями емігрував як керівник Міністерства освіти УНР до Польщі. В еміграції опинився в важких матеріальних умовах. 1922 р. художник переїхав з Тарнова до Львова на постійне проживання. У Львові незабаром він стає засновником ГДУМу (Гурток діячів українського мистецтва) і працює на цій посаді від моменту створення її до своєї смерті – бере участь у виставках, стає справжнім провідником мистецького руху Галичини того часу.