

УДК 75.04 (09) (477.83)

**Мар'яна Студницька**

**Малярська програма іконостасів церков  
Східної Галичини  
кінця XIX – початку XX ст.**

Висвітлено результати авторського дослідження іконостасів понад 400 церков Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. З'ясовано, що тогочасні іконостасні ансамблі, попри їхню складність, були цілісними іконографічними комплексами, у яких естетичні, літургійні та символічні фактори взаємодіяли в руслі найважливіших історичних тенденцій, охоплюючи різні сфери – догматичну, ідеологічну, політичну. Ґрунтовний аналіз пам'яток дозволив виявити, що панівну роль в образній структурі іконостаса відіграє живопис, адже саме в малярстві зосереджений духовний потенціал цілого ансамблю й втілена ідея “соборної та апостольської Церкви”.

Свідоме обмеження теми дозволило детальніше простежити іконографічну програму іконостасів, охарактеризувати традиційні сюжети, історично зумовлені новації та вплив місцевих чинників. Показано, що сюжети й порядок розташування ікон в українському іконостасі мають частково вже канонізовану традицію, що сформувалася впродовж століть. Водночас у процесі еволюції митці Галичини доповнювали іконостасний ансамбль принципово новими сюжетами та композиціями. У дослідженні акцентується на тому, що наприкінці XIX – у першій третині XX ст. у галузі іконопису працювала плеяда видатних майстрів. Завдяки високому рівню свідомості й культури, широті світогляду митці того покоління знали та високо цінували національні художні традиції, активно використовували їх, органічно влітаючи в тодішню мистецьку мову.

*Ключові слова:* малярська програма, іконографія, іконостас, іконостасний чин, ікона, царські врата.

**Marianna Studnicka**

**Iconostases painting program in churches of Eastern Galicia at the end of 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> centuries**

The results of the author's research of iconostases in over 400 churches of Eastern Galicia dated to the end of 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> centuries are highlighted. It is established that notwithstanding their complexity, iconostases

## 2.1. Малярство. Іконографія

---

ensembles of that time were integral iconographic complexes with aesthetic, liturgical and symbolic factors interacting in the tideway of the key historical tendencies and covering various spheres – dogmatic, ideological and political one. Thorough analysis of historical objects allowed to identify that the dominating role in the graphic structure of the iconostasis is played by the painting, since namely the pictorial art concentrates the spiritual potential of the whole ensemble and embodies the idea of “one holy catholic and apostolic Church”.

Deliberate limitation of the topic allows for more detailed tracing of the iconographic program of iconostases, identifying traditional plots, historically conditioned innovations and impact of local factors. It was determined that plots and order of location of icons in the Ukrainian iconostasis to a certain degree have a canonized tradition that developed in the course of several centuries. At the same time, in the process of evolution the Galician artists added principally new plots and compositions to the iconostasis ensemble. The study focuses on the fact that in the field of icon painting, in the late 19<sup>th</sup> - beginning of the 20<sup>th</sup> centuries, there was a circle of outstanding masters. Owing to the high level of consciousness, culture and open-mindedness, the generation of artists of those times was well acquainted with national artistic traditions, highly appreciated and actively used them, organically integrating them into the contemporary artistic language.

*Keywords:* painting program, iconography, iconostasis, iconostasis rite, icon, the Holy Doors.

Іконостас необхідно розглядати як один з головних обрядових елементів православного храму, адже його сприймали як утілення основних догматів християнської релігії, як Господнє одкровення, тобто явлення істини в образі Бога. Як велика “ікона”, іконостасний ансамбль став могутнім і універсальним засобом образотворчого утвердження уявлень про світобудову та літургійно-символічних ідей.

Тому не випадково митці Східної Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. надавали іконостасові великого значення, трактуючи його, услід за традицією східного християнства, як композиційну домінанту та ідейно-мистецький центр інтер’єру храму. Тогочасні іконостасні ансамблі, попри їхню складність, були цілісними іконографічними комплексами, у яких естетичні, літургійні та символічні фактори взаємодіяли в руслі основних історичних тенденцій, охоплюючи різні сфери – догматичну, ідеологічну, політичну.

Іконостас безпосередньо впливає на інші елементи інтер'єру церкви, її предметне середовище. З ним узгоджували окремі ритуальні об'єкти – амвони, вітварі, кивоти тощо. Він був тим об'єднавчим центром, який долав певну стихійність формування інтер'єру, підпорядковував собі його окремі елементи та загалом організовував простір храму. Хоча, зауважимо, далеко не завжди іконостас та інші елементи опорядження становили собою безумовну композиційну єдність, адже здебільшого їх виконували в різний час різні майстри.

Успішному розвитку мистецтва іконопису в аналізований період сприяло те, що в цій галузі працювала ціла плеяда видатних майстрів. Завдяки високому рівню свідомості й культури, широті світогляду, митці того покоління знали, цінували й активно використовували національні художні традиції, органічно вплітаючи їх у тодішню мистецьку мову. Незаперечним є непересічний мистецький рівень ікон, які виконали О. Курилас, А. Манастирський, Т. Копистинський, К. Устиянович, Т. Пельчарський, П. Гарасамович, М. Сосенко, Ю. Магалецький, Кутинський, А. Яблоновський та ін.

Для повноцінного висвітлення теми нашого дослідження особливо важливими є праці, в яких автори вивчають іконографію релігійного малярства. Так, скажімо, Я. Креховецький не лише описує окремі релігійні сюжети, а й розкриває богословське значення іконографії та її роль у літургійному житті церкви [1]. Про походження ікони і становлення християнської іконографії на основі богословської, історичної, мистецтвознавчої літератури дізнаємося з “Оповіді про ікону”, авторами котрої є В. Овсійчук і Д. Крвавич [2]. Богословське трактування української церковно-релігійної традиції максимально повно охарактеризовано в книзі о. Ю. Катрія “Пізнай свій обряд. Літургійний рік Української Католицької Церкви”, що допомагає реконструювати релігійно-догматичні концепції, реалізовані в елементах опорядження східногалицьких храмів кінця XIX – першої третини XX ст. [3].

Цінним джерелом інформації стали для нас також напрацювання М. Голубця, надзвичайно широка сфера зацікавлень якого охоплювала мистецтвознавство [4], публіцистику, історичне краєзнавство й архівістику. Він багато зробив як історик, критик і популяризатор української культури. М. Голубець – автор перших нарисів з історії українського мистецтва, піонерських у вітчизняному мистецтвознавстві монографій про Т. Копистинського [5] і П. Ковжуна [6], науковець, котрий уперше ґрунтовно та фахово осмислив творчість П. Холодного, М. Сосенка, О. Куриласа в контексті розвитку галицького малярства [4]. До теми релігійного малярства зверталися у своїх публікаціях й інші тогочасні дослідники [7; 8; 9].

На початку ХХІ ст. українські мистецтвознавці зосередили увагу на дослідженні творчості львівських митців на зламі ХІХ–ХХ ст. Ідеться, зокрема, про роботи Л. Купчинської [10], А. Крижанівського [11], Р. Яціва [12], О. Семчишин-Гузнер [13].

Стаття має на меті на багатому фактологічному матеріалі проаналізувати іконографію малярського ансамблю іконостасів у храмах Східної Галичини наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

В образній структурі іконостасу виявлена панівна роль живопису як осереддя духовного потенціалу, втілення самої ідеї “соборної та апостольської Церкви”. Сюжети ікон та порядок їхнього розташування в українському іконостасі мають частково вже канонізовану традицію, що сформувалася впродовж століть. Водночас у процесі еволюції іконостасний ансамбль доповнювався принципово новими сюжетами та композиціями.

У першій половині ХІХ ст. у релігійному мистецтві України домінувало космополітичне еkleктичне мистецтво, яке повністю ігнорувало національні культурні традиції й особливості народної свідомості, поведінки, специфіки психічного укладу, тобто всього того, що називається менталітетом. Лише спорадично дехто з малярів намагався створити на противагу академізму національний стиль церковного мистецтва, але фактично всі ці спроби були невдалими.

Відродження основ українського сакрального мистецтва стало прагненням і духовенства, і інтелігенції, і митців. З наступним ХХ ст. з'являється усвідомлення того, що мистецтво є втіленням національної свідомості, національного світогляду – зі всіма його метаморфозами. Мистецтво є національним не тоді, коли просто використовує національний колорит, а коли воно стає необхідним для створення повноцінного автопортрета нації. І тоді вже не мистецтво потребує національної свідомості, а національна свідомість потребує мистецтва, яке зберігає національно-культурну ідентичність. У перші роки ХХ ст. митці й учені Східної Галичини починають системно студіювати історію іконопису, викладати результати цих студій у своїх наукових працях. Крім того, різні організації влаштовують публічні покази творів сакрального мистецтва, а музеї збирають і зберігають такі пам'ятки. Преса жваво обговорювала виставки давнього релігійного живопису, а також нові знахідки. Музейні колекції ікон, експонування та реставрація (головним реставратором Національного музею на початку століття був М. Бойчук) активізували розвиток сакрального мистецтва в Галичині, привернули пильну увагу до своєрідності української ікони. А. Шептицький писав: “Національний музей допомагає митцям у кожному напрямі – не лише малярам, скульпторам, музикам і письменникам, а й ремісникам всякого роду пізнавати свій нарід і усвідомити собі дорогу власної творчості” [9, с. 34].

Одним із перших наповнив ікону фольклорними мотивами Юліан Панькевич: 1891 р. на постійній виставці Товариства прихильників мистецтва він представив ікони із зображенням Христа й Богородиці в народних гуцульських строях [4, с. 25]. Спочатку перспективу відродження українського іконопису на традиціях середньовічного й народного мистецтва усвідомили в художньому середовищі. Незабаром художню цінність давньої ікони та нові шляхи розвитку іконопису побачило й належно оцінило також достатньо вузьке коло церковної інтелігенції, а потім і вірні. Поступово сформувався “новий стиль, який часто не обмежується

## 2.1. Малярство. Іконографія

до самого мистецтва, а стає складовою частиною громадянського світогляду” [8, с. 3].

Своєрідним маркером національної ідентичності стає зображення видатних історичних і церковних діячів. Саме на початку ХХ ст. в українському мистецтві вже здійснюються спроби сформувати нову іконографію багатьох українських святих. Війни, неспокійні часи сприяли зростанню патріотизму, що супроводжувалося консолідацією моральних і духовних сил українського народу. Це було загальним настроєм, який у Церкві виявився через особливе шанування святих нашої землі. “Потрібний зворот, потрібно черпати в старих традиціях, що сягають до часів Софії Київської, святинь Володимира, Холма, Любомля” [7, с. 419]. У художніх творах відображаються рівноапостольні діяння князя Володимира, хрестителя Русі, та княгині Ольги, котра першою з руського князівського роду прийняла Христову віру; подвижництво свв. воїнів Бориса і Гліба, які й після смерті як небесні ратники стоять на чатах, боронячи рідну землю. До них та інших покровителів української землі – Антонія та Феодосія Печерських, Йосафата Кунцевича, Йова Почаївського – вірні зверталися у своїх молитвах у тяжкі часи. Мабуть, закономірно, що власне в цей період найскладніші богословські абстракції набули повноцінних мистецьких форм в іконографії сюжетів “Христос – добрий Пастир”, “Христова наука українським дітям”, “Андрій Первозваний на Київських горах”, “Хрещення України-Русі” та ін.

У цьому контексті слід осмислювати також використання окремих рис української ікони бароко (поєднання в одній композиції Бога, святих і реальних людей). Відомі приклади, коли художники в образі Саваофа чи Ісуса Христа відтворювали портретні риси А. Шептицького (О. Новаківський, М. Сосенко, М. Бойчук, А. Монастирський) [13, с. 660]. Показовою є низка храмових ікон “Покров Богородиці” (у церквах Покрову Пресв. Богородиці с. Угерсько Стрийського району Львівської обл., Воскресіння Господнього с. Старе Село Жовківського району Львівської обл., Пресв. Трійці

с. Поморяни Золочівського району Львівської обл.), у яких художники подали реальний пейзаж із конкретним сільським храмом. Деколи також українські митці одягали Христа й Богородицю в традиційні українські строї (Ю. Панькевич, О. Курилас, А. Манастирський) [11, с. 56].

Духовно спрямованим на символічне втілення ідеї соборності та всеосяжне, взаємопов'язане образне злиття понять “Церква” і “держава” є й релігійний живопис Ю. Магалецького [12, с. 146], П. Ковжуна та М. Осінчука. У їхніх творах бачимо і розпростерте синьо-жовте знамено біля престолу Христа, і переможний синьо-жовтий стяг у руках Ісуса, що піднімається з гробу (ікона “Воскресіння”), і трисвічник на престолі, перетворений на тризуб.

Тож можемо говорити про прийняття національної та релігійної ідентичності не тільки на суто раціональному рівні, а й на емоційному, семантичному та міфологічному. У Галичині на межі ХІХ–ХХ ст. свідомо кристалізувалися ті національні загальноукраїнські символи, які не втратили своєї актуальності до сьогодні. Істотною є та обставина, що релігію сприймали як сакральний символ єдності Української держави.

Традиційний повний іконостас Східної Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. складається з чотирьох ярусів ікон: намісного (іноді доповненого пределлами), празникового, апостольського та пророчого. Українці рідко трапляються неповні одно- або триярусні іконостаси, сформовані образами намісного ряду або намісним, празниковим і апостольським чинами.

В іконостасі звичайно є троє врат: у центрі – царські, обабіч них – північні й південні дияконські. Перші відчиняють лише під час богослужіння, крізь них мають право проходити тільки священники. Тема, котра переважає у вирішенні царських врат, – це зображення євангелістів як благовісників Царства Божого. Існують три варіанти візуальної репрезентації євангелістів: у формі погрудних медальйонів, сидячими за написанням Євангелія і стоячими з Євангелієм у руках. На царських вратах храму Покрову Пресв. Бо-

## 2.1. Малярство. Іконографія

городиці с. Угерсько автор ікон іконостаса Ю. Магалецький намалював євангелістів за попітрами з письмовим приладдям і аркушами пергаменту. Згори, з розкритого неба з відповідним символом-тетраморфоном на них сходять натхнення.

Інокли медальйони з євангелістами доповнює композиція “Благовіщення”. Уже на найдавніших царських вратах традиційну сцену благовіщення поділено надвоє [14, с. 28]. Праворуч – переважно Богородиця, ліворуч – архангел. Найчастіше Мати Божа стоїть біля попітра з книгою звернена до янгола й, молитовно склавши руки, віддається Божій волі. В іконостасі церкви Різдва Преч. Діви Марії в Долині іконописець А. Манастирський зобразив фігури Богородиці та архангела Гавриїла як небесне видіння на хмарах. Образ Божої Матері дуже природний: Вона ледь нахилилася й розвела руки, виражаючи згоду з благовіщенням і, відповідно, власну готовність до страждань. Архангел стоїть перед Богородицею, схиливши голову, чим засвідчує, що навіть його, небесного посланця, відділяє від Тієї, яка слугує вмістилищем Несотворенного, нездоланна прірва. Деколи Богородиця приймає благовіщення навколішки.

Безпосередньо над царськими вратами подано зображення Божественної трапези, або ж Тайної вечері, – історичної композиції з життя Спасителя, коли відбулося встановлення таїнства Євхаристії.

На дияконських вратах здебільшого малювали архангелів Гавриїла та Михаїла, рідше – святих архідияконів Стефана й Лаврентія як служителів, що звершують Св. Євхаристію. Є також дияконські врата з іконами первосвященника Мельхиседека (храм Покрову Пресв. Богородиці с. Нижні Луб’янки Збарзького району Тернопільської обл.), архангела Рафаїла з Товієм (храми Успіння Пресв. Богородиці смт. Олесько Золочівського району Львівської обл. та Покрову Пресв. Богородиці с. Хильчиці (Золочівського району Львівської обл.) або сюжетом благовіщення (церква Св. вмч. Параскеви с. Добриводи Збарзького району Тернопільської обл.).



Між вратами розташовані ікони намісного ряду. Обабіч від царських у всіх без винятку іконостасах містяться зображення Христа-Спасителя і Богородиці з Немовлям. Мати Божа тут символізує Земну церкву. Ідучи в небесній ієрархії відразу за Христом, в іконостасі Вона, природно, панує разом з Христом-Архієреєм, Головою Небесної церкви, над усіма іншими образами. На іконах біля дияконських врат можна знайти особливо шанованого в цій місцевості святого (здебільшого – Миколая), а праворуч від Спасителя – храмову ікону, тобто образ того святого або празника, котрому присвячений храм. Отже, намісний ряд візуалізує єднання Земної та Небесної церков, відкриває кожному вірному шлях до спасіння.

Для невеликих за розміром сакральних споруд характерний скорочений варіант намісного чину: храмову ікону та зображення особливо шанованого святого переносили на бічні вівтарі (церква Свв. Кузьми та Дем'яна с. Червоне (Ляцьке) Золочівського району Львівської обл.) або над дияконськими вратами (церкви Преображення Господнього с. Тустановичі (тепер – частина м. Борислав Дрогобицького району Львівської обл.) і Собору Пресв. Богородиці с. Ременів Кам'янка-Бузького району Львівської обл.). Нижній ярус іконостаса с. Добриводи утворений винятково царськими та дияконськими вратами, намісні ікони Богородиці й Ісуса Христа в розкішних різьблених картушах закомпоновані над дияконськими вратами.

Над намісним розміщували празниковий чин, який розвиває тему поєднаної з Христом Церкви та відтворює найважливіші моменти пришестя Спасителя у світ і Його покутної жертви. У розширеному варіанті чин доповнювали сюжетами дитинства Христа, його чудес і притч, а також сценами, пов'язаними з воскресінням: “Жони-мироносиці біля Гробу Господнього”, “Увірування Томи” (храм Св. Миколая с. Лешнів Бродівського району Львівської обл.). Під впливом українських іконостасів XVII–XVIII ст. ряд празникових ікон, окрім дванадцяти празників, міг налічувати і дванадцять композицій страсного чину. До того ж, як і в попередніх століттях, страсні зображення вважалися еквівалентом празникового циклу.

## 2.1. Малярство. Іконографія

Наприклад, у празниковому чині іконостасів низки церков (Різдва Преч. Діви Марії м. Кам'янка-Бузька Львівської обл., Успіння Пресв. Богородиці с. Жовтанці Кам'янка-Бузького району Львівської обл. та ін.) 24 ікони поділено на два яруси, а центральний традиційний сюжет “Тайна вечеря” доповнено зображенням Христа в гробі. Нерідко празниковий чин скорочували до двох (як у вже згаданій святині с. Хильчиці), чотирьох (храм Різдва Преч. Діви Марії м. Самбір Львівської обл.), шести, восьми або десяти композицій. У празниковому ряді над царськими вратами зазвичай була ікона “Тайна вечеря”, рідше – “Спас Нерукотворний”. На підставі аналізу пам'яток доходимо висновку, що сюжетний ряд у празниковому чині іконостасів церков Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. не був усталеним.

Над празниковим рядом розташовувалися ікони апостольського чину із зображеннями апостолів – зазвичай повнофігурними, дуже рідко плечовими (як-от у храмі Св. преп. Параскеви с. Боляновичі Мостиського району Львівської обл.). У центрі завжди вивищувався образ Христа. Найчастіше це був “Спас на престолах”, рідше – композиція “Деїсис” зі Спасом на престолах та фігурами Богородиці і Йоана Хрестителя обіруч, яка уособлює момент другого пришествя Христа і Страшного суду, коли Церква молитиме Христа-Суддю за весь рід людський. Апостолів обов'язково показували в тричвертному повороті до Христа, тобто в момент молитви до Спасителя. Представлення дванадцяти апостолів (апостольський “Деїсис”) нагадує про неминучість Страшного суду – того часу, коли апостоли сядуть на престоли та разом з Христом судитимуть “дванадцять поколінь Ізраїля” (Мт. 19, 28). Завершує іконостас пророчий ряд з іконами старозавітних пророків, котрі тримають у руках сувої Святого Письма. У центрі чину переважно був сюжет, присвячений Богові-Отцеві – Саваофові, інколи – образ Богородиці-Знамення. Вибір центральної ікони впливає з логіки ряду, адже обидва ці зображення сприймалися як символ воплощення Христа, народження котрого чекали пророки [15, с. 219].

Увінчує іконостас хрест або ікона “Розп’яття” (також у формі хреста). У деяких святинях обабіч хреста поставлено ікони предсто-ячих, як на традиційному образі “Розп’яття з предстоячими”: Бого-родиці, Йоана Богослова, а подекуди й жінок-мироносиць і сотника Лонгина (церкви Покладення пояса Пресв. Богородиці с. Мацошин Жовківського району Львівської обл., Св. Юрія с. Руда-Сілецька Кам’янка-Бузького району Львівської обл.). Зрідка в завершенні іконостаса помічаємо різьблену композицію “Святий Дух” – зо-браження голуба серед хмар в оточенні глорії (храми Св. Юрія с. Кобилля Збаразького району Тернопільської обл., Пресв. Трійці с. Гологори-Воля Золочівського району Львівської обл.).

Іконографія центральних образів іконостаса побудована на іє-рархічному підпорядкуванні нижніх сцен верхнім. “Тайна вечеря” стала втіленням Божої милості, котру Господь вділив людям у формі спасенного Причастя, вище – “Христос-Уседержитель” – Володар, Суддя і Первосвященик церкви, а над Ним – тільки вічність Гос-пода, передана через зображення Бога-Саваофа. Вся вертикаль за-кінчується “Розп’яттям з предстоячими” – великою Божою жертвою за людину. Отже, завершенням іконостаса стає незбагненна Божа любов і всиновлення людства [16, с. 168].

У багатьох святинях цей обов’язковий елемент кожного христи-янського храму посилювали додатковим цокольним рядом унизу, під намісним чином. Відтак тут з’являлися предели – невеликі ікони або символічні зображення, зміст яких переважно пов’язаний з наповненням намісного ряду. Зокрема, програма предельних ікон церкви Преображення Господнього в Тустановичах охоплює старо-завітні прообрази Богородиці й Ісуса Христа. Під намісною іконою Матері Божої з Немовлям розташована композиція “Неопалима купина”, зображенню Ісуса Христа відповідає предельна ікона “Скрижалі Мойсея”. Часто всі твори цокольного ярусу присвячу-ються старозавітним жертвам (як-от у храмі Св. Іллі с. Стара Ропа Старосамбірського району Львівської обл.). Вільна іконографія цього ряду інколи лучить воедино Старий і Новий Завіти, христи-

## 2.1. Малярство. Іконографія

янську історію запровадження на Русі християнства. Для прикладу, у цоколі іконостаса церкви Св. Миколая с. Боратин Сокальського району Львівської обл. під зображенням св. Йоана Хрестителя розміщено ікону “Хрещення Русі”, під храмовою іконою св. Миколая – “Вигнання з раю” (адже саме діяльність святих подвижників відновлює лад у всесвіті, зруйнований гріхопадінням), образів Ісуса Христа відповідає сцена “Жертвопринесення Авраама”, а Богородиці – “Неопалима купина”. В іконостасі храму с. Ременів у цокольному ряді виявляємо невеликі ікони “Хрещення Русі” та “Андрій Первозваний на Старокиївських пагорбах”.

Нерідко сюжети ікон цокольного ярусу прямо чи опосередковано стосувалися храмових свят. Зокрема, у церкві с. Зіболки Жовківського району Львівської обл., що названа на честь свв. Кузьми та Дам’яна (їх, згідно з церковною традицією, Господь наділив даром зцілення, через що до братів приходило чимало хворих), чотири предели містять сюжети із життя цих святих. Від недужих, яких вони лікували, брати ніколи не брали плати, виконуючи заповіт Ісуса Христа: “Даром прийняли, даром давайте!” (Мт. 10, 8). Пределла під іконою св. Миколая змальовує діяння святителя – миротворця, захисника невинно засуджених і рятівника від несправедливої смерті. Цокольна композиція “Христова наука дітям” розкриває суть образу намісного чину “Христос-Архієрей”.

Складну іконографічну програму пределл іконостаса святині в с. Жовтанці варто трактувати як акафіст Богородиці. В утрени з каноном св. Андрія Критського Вона – “нескверна Скинія”, “чиста голубка”, “Владика божественний храм”, “царська порфіра”, “вогненна купина”, “Ковчег Завіту”, “скіпетр святий, новий завіт і посуд манни”, “свічник золотий”, “жива світлиця Господа Бога”, “храм святий”. Під храмовою іконою Успіння Богородиці є композиція “Неопалима купина”, під зображенням Богоматері з Немовлям – Ковчег Завіту у вигляді коштовної скрині з двома жердинами та херувимами на віку. Із празником Успіння пов’язуються ще два Богородичні свята: Положення чесної ризи Пресв. Богородиці у

Влахерні та Положення чесного пояса Пресв. Богородиці в Халкопратії. Останній сюжет відтворено під намісною іконою св. Миколая. Існують іконостаси, програма пределл котрих виражається через сцени смерті святих мучеників.

В окремих іконостасах Східної Галичини першої третини ХХ ст. канонічний склад ікон розширено новими, нетрадиційними сюжетами. Так, у церкві Успіння Пресв. Богородиці с. Великі Глібовичі Перемишлянського району Львівської обл. апостольський чин збагачений зображеннями Кирила й Мефодія, Йоана Хрестителя і Йоана Богослова (ліворуч) та Костянтина й Олени, Володимира й Ольги (праворуч).

Святі рівноапостольні Мефодій і Кирило, апостоли слов'ян, духовно дуже близькі й дорогі українському народові, який завдячує їм світлом християнської віри [3, с. 302]. Свята Ольга – це перша християнка на великокняжому престолі Києва, перша просвітелька й учителька християнської віри в Русі-Україні, “вона перша від Русі ввійшла в царство небесне, тому руські сини хвалять її як начальницю, бо й по смерті вона молить Бога за Русь” [17, с. 34]. Святий Володимир Великий – рівноапостольний хреститель Русі. Церква в богослужінні на празник св. Володимира прославляє його, називає “другим Костянтином”, “ревнителем апостолів”, “Учителем, яким ми Христа пізнали”. Чи не найраніше зображення Володимира Великого впровадив до апостольського ряду І. Руткович у Жовківському іконостасі ХVІІ ст.

В іконостасі храму Св. вмч. Варвари с. Дев'ятники Перемишлянського району Львівської обл. акцентована тема мученицької смерті (св. Варвара загинула від руки власного батька). “Культ мучеників виробляє в душах християн щось з того мужества й відваги, якої треба, щоб віддати життя за віру. До почитання мучеників легко спонукати вірних, коли будемо звертати їхню увагу на той правдивий скарб, що його має Церква. Хто з великою вірою прибігає до мученика, той може за його заступництвом всього очікувати від Бога” [18, с. 54]. Над дияконськими вратами прикріплено ікону

## 2.1. Малярство. Іконографія

із зображенням усікновеної голови Йоана Хрестителя і “Плат Вероніки”, бо смерть Предтечі традиційно сприймали як прообраз жертвовної смерті Спасителя.

Трохи змінений склад намісного ряду спостерігається в Миколаївських церквах, адже з огляду на те, що образ св. Миколая тут храмовий, виникає проблема вибору парного святого. Парафіяни с. Соколівка Перемишлянського району Львівської обл. зупинилися на постаті св. Андрія, архієпископа критського, відомого проповідника, церковного письменника, автора церковних гімнів, стихир і передусім канонів. Його пам’ять Церква вшановує 4 липня. Між праведними життєвими шляхами св. Андрія Критського та св. Миколая Чудотворця, цих двох вихідців з Малої Азії, простежується чимало паралелей. Святий Миколай був учасником Першого Вселенського собору в Нікеї, а св. Андрій Критський брав участь у Шостому Вселенському соборі в Константинополі. Ще за життя св. Миколая називали батьком сиріт, удів і бідних, а св. Андрій якийсь час, служачи дияконом при церкві Св. Софії в Царгороді, опікувався там сиротами.

У Миколаївському храмі с. Боратин місце особливо шанованого святого відведено Йоанові Предтечі. Східна Церква відзначає, крім зимового, також літнього Миколая – свято віднайдення мошей чудотворця. На початку XI ст. варвари захопили місто Миру Лікійську й спустошили церкву, в якій покоївся прах св. Миколая. Святий з’явився уві сні пресвітерові італійського міста Барі та заповів перенести його нетлінні останки туди. Заповіт виконали, поховавши раку зі св. прахом у храмі Йоана Предтечі.

В однойменній церкві в Старому Самборі Львівської обл. парними святими обрано свв. Олену й Андрія Первозваного. Останній, за переданням, приніс на Київські кручі Христову віру. Про те, що апостолу Андрієві випала місія благовістити Євангеліє на Русі, знали від часу прийняття тут християнства. 1051 р. про це згадує митрополит Іларіон у “Слові про закон і благодать” [19, с. 217]. Першу

святиню на честь апостола Андрія побудували 1086 р. за велінням великого князя Всеволода Ярославовича, сина Ярослава Мудрого. У 1116 р. Володимир Мономах, син Всеволода, наказав ігуменові Видубицького монастиря Сильвестру внести руський варіант переказу про апостольську місію Андрія Первозваного в “Повість врем’яних літ” [17, с. 5]. Відтоді розповідь про те, як апостол приніс на Русь християнство і встановив на Старокиївських пагорбах хреста, стала обов’язковою частиною всіх літописних списків.

Унікальною є іконографія храмового іконостаса в с. Хильчиці авторства Т. Пельчарського (зберігся авторський підпис на намісній іконі). Загалом запропоноване тут вирішення можна потрактувати як художньо узагальнену картину Страшного суду, адже в ансамблі ікон в образах святих символічно представлено Небесну церкву, що відвіку пристоїть перед Владикою. Споконвічність підкреслюється як самою структурою високого іконостаса, так і змалюванням усіх персонажів посеред хмар. Річне літургійне коло сконцентроване в зафіксованих сценах благовіщення та воскресіння Христа, тобто в моментах початку й кінця Його земної історії. Семантика іконостаса сповнена апокаліптичної символіки. Верхня ікона схожа на небесне видіння, у якому Христос постає з розгорненою книгою в оточенні щільного кола святих: по обидва боки від Нього Богородиця та св. Йоан Предтеча, старозавітні пророки й царі, дванадцять апостолів зі знаряддями мук у руках підносять молитви за весь людський рід. У полотні легко прочитується ідея заступництва, символічно пов’язана з темою воскресіння. Як свідчить композиція на дияконських вратах (Рафаїл, Товія та архангел Михаїл з вагою в руках), іконостас трактували як Едемські врата, тобто ворота в райський сад.

У центральному пряслі іконостаса церкви в Долині віднаходимо рідкісне за іконографією зображення Христа-Еммануїла, постать якого разом з предстоячими утворює Деїсусний чин. Як сказано в Євангелії, “...і дадуть йому ім’я Еммануїл, що значить: З нами Бог” (Мт. 1, 23). Антонові Манастирському вдалося втілити в цій унікаль-

## 2.1. Малярство. Іконографія

ному творі основні християнські постулати. Ісус – “образ Божий, образ божественної величі”, “сіяння слави Його”. Він прийшов на цю грішну землю, щоб силою своєї жертви відкрити людям світло Божої любові та бути “Богом з нами”. Він був Словом Божим, одкровенням Божим не тільки для людей – Його дітей, а й Словом Істини для Всесвіту: відкрив замисел Божий янголам. Люди і янголи славитимуть Христа, вони побачать, що світло Його лику – це слава жертвовної любові. Христос розпростер небеса, наповнив землю красою, кожне Його творіння на землі та на небі позначене любов’ю Отця. Через Сина Отець огортає усіх Духом Святим. А отже, “у Христі завершується і розкривається суть і закон” [20, с. 154].

Загалом живописна програма іконостасів Східної Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. репрезентує ідею вічної Церкви – спільноти, котра об’єднує патріархів, пророків, отців Церкви, апостолів, святих, мучеників – усіх тих, хто передбачав і наближав її торжество та боровся за неї. Усі ці образи розміщено в порядку складної ієрархії та увінчано величною постаттю космічного абсолюту.

Іконостас слід розглядати згори вниз. Спочатку показане очікування людством обіцяного Богом Спасителя, потім – прихід Христа у світ і здійснення Його великої Жертви. В апостольському ряді святі постають з’єднаними з Христом у єдине тіло. Верхні ряди розкривають тему Божественного одкровення, а цикл зображень на царських вратах і в намісному ряді вказує шлях індивідуального спасіння кожному вірному. Під час благовіщення Марія згодилася стати Матір’ю Христа, і в Ній з’єдналося земне й небесне. Саме так врата поєднують храм з вівтарем – образом небесного світу та раю. Через євангелістів звістка про спасіння рознеслася по всьому світу. І насамкінець у “Тайній вечері” над царськими вратами відтворено прийняття людьми Христа та єднання з Богом. Під час євхаристійної молитви на Літургії лунає згадка про старозавітних праотців, патріархів, пророків, новозавітних апостолів, мучеників, а по-



тім – і про всіх вірних у храмі, котрі в такий спосіб, зібравшись на спільне богослужіння під покровом церкви, немовби перетворюються на продовження іконостаса...

Особливо відзначимо композиційну цілісність і завершеність іконостасних ансамблів, виконаних на межі століть. Принципи досягнення єдності закладені в самих правилах, якими керувалися майстри. Мовиться передовсім про пропорційне співвідношення ярусів та ікон, масштабні взаємозв'язки фігур і групових сцен, ритмічну організацію системи. Крім того, малярський лад самих ікон і ансамблю детермінували композиційні особливості кожного конкретного іконостаса. До визначальних рис іконостасів цього періоду належить також своєрідна мобільність, можливість розвитку композиції, яка, проте, не руйнує цілісності ансамблю.

Малярська іконографія іконостасів кінця XIX – першої третини XX ст. зберігає строгу канонічність, що сформувалася в українському сакральному мистецтві впродовж століть. Водночас під впливом історичних подій іконостасні ансамблі доповнювалися новими сюжетами та композиціями. Зокрема, іконографію цокольного ряду збагачено іконами “Хрещення України-Русі”, “Андрій Первозваний на Старокиївських пагорбах”. В окремих іконостасах канонічний склад апостольського чину доповнюється зображеннями Кирила й Мефодія, Йоана Хрестителя, рівноапостольних Костянтина та Олени, Володимира й Ольги.

1. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2000. 184 с.

2. Овсійчук В., Кривач Д. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 394 с.

3. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Львів: Свічадо, 2004. 472 с.

4. Голубець М. Сто літ галицького малярства // Голубець М. Галицьке малярство (три статті). Львів: Логос, 1926. С. 3–42.

5. Голубець М. Теофіль Копистинський (1844–1916) // Терем. Львів–Київ, 1919. С. 184–189.

## 2.1. Малярство. Іконографія

6. Голубець М. Павло Ковжун // Дніпро: календар-альманах. Львів, 1940. Р. XVIII. С. 131–135.

7. Коровицький І. Про рідну богослужбову мову // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. Львів, 1936. Р. 4. С. 417–421.

8. Л. Богдан. Українське мистецтво // Мета. 1933. Ч. 18. С. 3–4.

9. Осінчук М. Галицько-українська ікона // Мистецтво. 1932. Зош. 1. С. 34.

10. Купчинська Л. Творчість Теофіла Копистинського у контексті розвитку образотворчого мистецтва західноукраїнських земель другої половини ХІХ – початку ХХ століть. Львів–Філадельфія: [б. в.], 2009. 314 с.

11. Крижанівський А. Осип Курилас: [альбом-монографія]. Львів: Західноукраїнський інформаційно-видавничий центр, 2008. 279 с.

12. Яців Р. Статус Магалецького // Народознавчі зошити. 2004. № 1–2. С. 145–150.

13. Семчишин-Гузнер О. Церковні поліхромії та іконостаси Модеста Сосенка: втрачене й уціліле (на основі архівних документів та літературних джерел) // Історія релігій в Україні: наук. щорічн. Львів: Логос, 2006. Кн. II. С. 656–664.

14. Драган М. Українська декоративна різьба ХVІ–ХVІІІ ст. Київ: Наук. думка, 1970. 202 с.

15. Конрад О., Шпинер А. Чудо духовного преображення / пер. с нем. Москва: Интербук-бизнес, 2001. 300 с.

16. Приймич М. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас. Ужгород: Карпати–Гражда, 2007. 224 с.

17. Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / [пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. Яременка]. Київ: Рад. письменник, 1990. 558 с.

18. Федорів Ю. Історія церкви в Україні. Люблін: [б. в.], 1991. 287 с.

19. Іларіон Київський. Слово про Закон і Благодать // Тисяча років української суспільно-політичної думки: у 9 т. / [упоряд., передм., прим. В. Шевчука]. Київ: Дніпро, 2001. Т. 1. С. 57–123.

20. Шептицький А. Твори (аскетично-моральні). Львів: Свічадо, 1994. 493 с.