

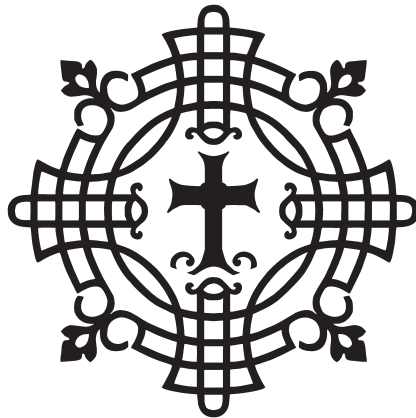
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

ЦЕРКОВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ

У ТРЬОХ ТОМАХ

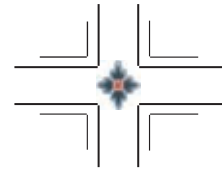


ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО



ТОМ III

ХАРКІВ
«ФОЛІО»
2019



ВСТУП

*Г*либока за філософським змістом, визначна у державо-творчих, націотворчих, суспільно-політичних та культурно-просвітницьких процесах, тривалістю понад тисячоліття, історія християнства в Україні своєрідно виявилася в організації предметного середовища церковної споруди, що здавна є святим місцем для Богослужінь і молитов, своєю таємничістю та красою викликає в людини думки про мудрість, силу і доброту Спасителя.

Упродовж багатьох віків церква для українців була й залишається донині об'єктом, у який вкладають найвищі досягнення творчого генія. Це стосується й архітектурного образу, і внутрішнього оздоблення церковного простору.

Твори декоративного мистецтва для церкви, виконані за художніми канонами, становлять цілісний ансамбль, об'єднаний духовною сутністю та архітектонічною формою. Вони інтегрують в собі символічне навантаження, естетичні цінності та практичну функцію, виявляючи їх у Святій Літургії для зібраних разом християн, що визнають виголошену Ісусом Христом науку та приймають установлені Христом Святі Тайни. Визначальною прикметою творів церковного декоративного мистецтва є символічність, що найповніше розкривається у Святій Літургії, для якої вони постанали. Символічність як змістова сутність творів є і якісною характеристикою, що певною мірою визначає їхній композиційно-пластичний та колористичний лад. Емоційно-естетичну складову творів церковного мистецтва, їхню красу розкриває декоративність, що водночас виступає засобом художньо-образного вираження змісту творів, підсилює монументальність їхнього звучання та особливість значення.

У кожну епоху церковне декоративне мистецтво українців відображувало духовні, моральні, естетичні вартості суспільства, надаючи тим вартостям особливого статусу святостей.

Київська Русь порівняно пізно серед східноєвропейських країн офіційно прилучилася до християнства й набула декоративну систему оформлення Богослужіння, що досягла на той час своєї довершеності у Візантії і на Балканах. Культура Візантії стала ідеологічним та духовним аргументом в утвердженні християнської віри, одним з вирішальних чинників зміцнення державності Київської Руси. З візантійською стилістикою на Русі поєднувалися також східні й західні мистецькі напрямки, які, відповідно, впливали на вже досить розвинуте місцеве мистецтво дохристиянського періоду. Завдяки взаємовпливам різних стилів та течій творився їхній своєрідний синтез, а літургійно-обрядові предмети вже з княжих часів набирали суто українського образу.

На подальшій історії українського церковного декоративного мистецтва позначилося чужоземне поневолення – монгольське, литовське, польське, російське. Багаті традиції часу Київської Руси поступово утверджувалися, зокрема, знайшли продовження у Галицько-Волинському князівстві. Значні осередки культурного життя сформувалися у Києві, Львові, Луцьку, Кам'янці та інших містах. У XIV–XVI ст. церковне декоративне мистецтво досягло високого рівня розвитку. У цей період українські майстри виявили більшу відкритість до творчих взаємин із культурою Заходу, поєднуючи засвоєний досвід зі східною мистецькою традицією.

У XVI–XVIII ст. під впливом визвольних націотворчих ідей активізувався культурно-освітній рух, зокрема, меценатська діяльність. Гетьмани, козацька старшина, духовні єрархи власними заходами та коштами споруджували церкви та монастирі, дбали про їхню обставу, жертвували дорогоцінні атрибути: срібний та золотий ритуальний посуд, розкішні облачення, унікально оправлені богослужбові книги. У контексті суспільно-духовного відродження для виконання ширших завдань українське церковне декоративне мистецтво сягнуло нових творчих рубежів, які узгоджувалися з реаліями часу та етико-естетичною філософією ренесансу.

Від XVII ст. на українських землях започатковується бароко, буйний розквіт якого припав на другу половину цього століття. У мистецтві стиль бароко сприяв вираженню самобутніх національних форм, насамперед шляхом засвоєння народних мистецьких традицій. Найяскравіше стиль бароко виявився у творах художнього металу, зокрема, золотарства, художнього дерева, а також у гонтуванні, вишивці тощо. Твори цього періоду позначені багатством і вишуканістю декоративних форм, пишною орнаментикою, використанням коштовного каміння, емалей, широкої кольорової палітри. У XVII–XVIII ст. інтенсивно розвивається високий іконостас, що був синтезом мистецтв – різьблення, живопису, скульптури.

У другій пол. XVIII ст. поширення у внутрішньому облаштуванні церковних споруд України, насамперед у новозбудованих храмах, набуває но-

вий стиль – рококо, який зберігає значною мірою пишність і врочистість форм, вироблених у попередній добі.

У XIX ст. художнє життя на українських землях постає як закономірний етап розвитку традицій попередніх періодів, під впливом яких витворюються національні ознаки як окремих видів та жанрів, так і загалом образно-символічної системи церковного декоративного мистецтва.

Наприкінці XIX ст. пошуки українського національного вияву, зокрема у церковному декоративному мистецтві, розгорнулися у руслі ширшого загальнокультурного процесу формування мистецького напрямку — український модерн, передусім, завдяки дієвому засвоєнню здобутків народного мистецтва. Зразки цієї творчості, які понині функціонують у церквах чи зберігаються у музейних збірках, демонструють художню досконалість, понад усе вражаючи етнічним духом.

Піднесення національного начала, зокрема у церковному мистецтві, зупинили фатальні катаклізми української історії XX ст. Наступ на Церкву став одним із перших проявів широко запланованої більшовицькою владою акції, спрямованої на знищення всіх національно-духовних вартостей українського народу. Особливих втрат українська духовність та її мистецьке вираження зазнали у 1920–1940 рр. спочатку в східній частині, а пізніше, у 1950–1970 рр., на всій території України, коли масово закривали церкви та руйнували їхнє облаштування. Впродовж багатьох років утвердження ідеології комуністичного атеїзму переважно всі найкращі досягнення в царині релігійного мистецтва було знищено, традиція на довгі роки була перервана.

Від 1990 рр. з настанням державної незалежності України духовне життя піднеслося, зумовивши відновлення і зведення церков та їх опорядження. Проте, атеїстичний терор супроти української Церкви, тривала перерва у розвитку, зокрема церковного декоративного мистецтва, позначилися на соціокультурних реаліях, залишивши по собі стереотипи сприйняття і релігії, і церковного мистецтва, що своєю чергою відобразилися в оформленні інтер'єру церковних приміщень та на художній якості літургійно-обрядових атрибутів.

На поч. XXI ст. переважно продовжується тенденція, зумовлена підпільною діяльністю Української Церкви в атеїстичний радянський період, коли як в оформленні внутрішнього простору церковних приміщень, так і в наповненні їх сакральною атрибутикою практикували поєднання різних за стилем предметів та елементів, подекуди сумнівної художньої вартості.

Така ситуація значною мірою зумовлена незадовільним станом вивчення церковного декоративного мистецтва українців, прямим наслідком чого є брак концепцій його розвитку серед мистецтвознавців, культурологів, діячів церкви, мистців.

Авторський колектив учених Інституту народознавства Національної академії наук України та інших установ має всі аргументи та обов'язок об'єктивного вивчення спадщини українського декоративного церковного мистецтва й наукового висвітлення його художніх процесів у сьогоденні.

Своїм завданням авторський колектив та редколегія третього тому ставить повноцінне та вичерпне осягнення українського церковного декоративного мистецтва у розмаїтті його жанрів та видів протягом понад тисячолітнього розвитку на землях України. В основу концепційного осмислення жанрово-видової специфіки церковного декоративного мистецтва покладено ідею тяглості традиції та поступальності розвитку на теренах України процесів візуального художнього відтворення у просторі храму Священного Писання як визначальної основи Богослужіння, у якому обряд – не лише оформлення молитви, а й вияв переживання Церквою досвіду вічності.

Проект з'ясовує роль і значення українського церковного декоративного мистецтва в системі духовної культури; особливості формування предметного середовища церковного інтер'єру; взаємовпливи і взаємозв'язки народного та професійного, образотворчого і декоративного мистецтва; інтерпретацію світових художніх стилів та специфіку художнього образу в українському мистецтві.

Творячи широку панораму розвитку українського церковного декоративного мистецтва, автори цього тому здійснюють ґрунтовний аналіз його жанрів та видів, структурно укладаючи їх за мистецькою значущістю, функціональною доцільністю та нерозривно поєднаною з ними глибокою змістовністю, утілених у творах візуальних виражень ключових засад християнського віровчення.

Український іконостас розглядається як феномен світової мистецької культури, що сформувався на основі властивості для храмів східнохристиянського ареалу привіттарної відгороди, набувши упродовж XVII–VIII ст. – класичний період своєї еволюції – довершених форм завдяки творчим зусиллям архітекторів, малярів, різьбярів, скульпторів, зодбуток яких виразно простежуються і в мистецтві сусідніх народів.

Церковна обстава подається як монументально-декоративне поєднання малих архітектурних та пластичних форм і предметів, які в рамках загального естетичного вирішення внутрішнього простору церкви мають зумовлені Літургією багаторівневі зв'язки й впорядковану систему розміщення в інтер'єрі храму відповідно до символіки значень та образів Святого Письма. Поза різночасовими впливами чужорідних культурних ареалів та мистецьких стилів, диктатом імперських, зокрема, синодальних форм, конфесійною приналежністю, у переважній більшості інтер'єрів українських церков стверджується виняткове декоративне вирішення внутрішнього простору, не властиве такою мірою іншим народам візантійського обрядового спадку.

Серед предметів церковного декоративно-обрядового мистецтва українців виділяється хрест, один з основних символів Господньої сили і влади, символ вселюдського спасіння. У праці висвітлюються витворені в українській традиції типи хрестів, їх архітектоніка, форма, пластика, іконографія та декор. Зроблено акцент на тому, що, засвоївши візантійську, а згодом європейську, художню і літургійно-обрядову практики, ця головна християнська ідеограма набрала національних ознак.

Особливу увагу приділено священним ємностям – чашам, дискосам і дарохранильницям, що призначені для звершення визначального Таїнства Христової Церкви – св. Безкровної жертви і Тайни Причастя. У контексті історичного поступу християнства, еволюції літургійних обрядів, догматичного тлумачення і символічного трактування богослужбових чинів Літургії висвітлюються шляхи становлення їхньої архітекτονіки, форми, іконографії в культурному ареалі українців.

У руслі еволюції українського церковного декоративного мистецтва розглядаються художньо-стилістичні особливості атрибутів духовної влади – наперсних хрестів, панагій, митр, посохів, предносних ставріїв, рипід і кадильниць, що становлять особливу групу золотарських виробів церковного призначення, які використовують під час хіротонії – св. Тайни Священства, отже, вони свідчать про місце і роль священнослужителя в єрархії церковно-адміністративної організації, а також право участі в певних діях Божественної Літургії та інших церковних відправах.

Окрему увагу приділено стилістичним особливостям коштовних риз ікон, окладів церковних книг, які, розкриваючи досягнення українських золотарів, становлять важливу складову національної християнської естетики.

Хоругва – символічний компонент храмового простору, що містить зображення святих та виконує роль тріумфального знамена Христової Церкви, виявляє здобутки іконописців та майстрів декоративного мистецтва, осягнуті на основі взаємопроникнення вікових місцевих художніх традицій і творчо переосмислених ідей візантійського та західноєвропейського мистецтва.

Розмаїття художніх виробів церковно-обрядового призначення українців демонструють церковні тканини, які використовуються в облаштуванні інтер'єру – іконостаса, вівтаря, престолу тощо та в облаченні священнослужителів – підризник (стихар), фелон, нарукавники (поручі), епитрахиль, пояс – виконуючи вагомий, пов'язаний за змістом з Літургією, й водночас декоративну роль.

Окремо розглянуто шопку – об'ємно-пластичне зображення події народження Ісуса Христа, яка, становлячи обставу церкви у період від Різдва Христового до Стрітення Господнього, в українській традиції набула своєрідної функціональності та мистецьких рис.

Учені пильно дослідили походження та розвиток кожного з видів церковної атрибутики з філософського погляду у тісному зв'язку із соціокультурним тлом та історією народу. Колективна праця репрезентує непересічні, світового рівня мистецькі здобутки давньоукраїнського населення Київської Русі в царині церковного мистецтва, під впливом яких вироблялися національні ознаки його жанрової та образно-символічної системи, розкриває суголосність художньо-естетичних засад українського та загальноєвропейського церковного мистецтва, зокрема, відтворює національну своєрідність стильових особливостей бароко, класицизму, романтизму, модерну. Масив представлених у праці пам'яток, створених упродовж понад тисячолітньої історії розвитку церковного

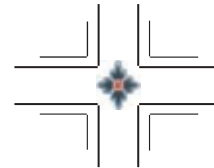
мистецтва на землях України, засвідчує поступ богословської думки та творчі зусилля й відкриття багатьох поколінь мистців і дає підстави зарахувати їх до високих надбань вітчизняної духовної культури, які стануть підґрунтям її подальшого успішного розвитку.

Праця на основі використання сучасних наукових методів, розширюючи загальний мистецтвознавчий простір, обґрунтовано вписує українське церковне мистецтво у загальноєвропейський контекст; подає нове осягнення мистецьких звершень українців, розкриває їхню власну ідентичність, що виявилася в інтерпретаціях усталених канонів, типів, сюжетів через призму національного світосприйняття.

Докладно ілюстроване колективне наукове дослідження, репрезентуючи сучасний стан вивчення мистецького доробку в галузі церковного декоративного мистецтва, стверджує його як органічну складову української культури, визначає його роль у формуванні світоглядних уявлень, духовних цінностей, національних особливостей і в цілому ментальності українців.

Авторський колектив глибоко вдячний за співпрацю провідним музеям України: Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику, Національному художньому музею України, Музею історичних коштовностей України (м. Київ), Національному музею історії України (м. Київ), Національному музею українського народного декоративного мистецтва (м. Київ), Сумському обласному художньому музею ім. Н. Онацького, Харківському історичному музею ім. М. Ф. Сумцова, Національному музею у Львові ім. митрополита Андрея Шептицького, Львівському музею історії релігії, Львівському історичному музею, Львівській національній галереї мистецтв ім. Бориса Возницького, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів), Чернігівському обласному історичному музею ім. В. В. Тарновського, Полтавському художньому музею, Полтавському краєзнавчому музею, Івано-Франківському художньому музею, Тернопільському краєзнавчому музею, Національному центру народної культури "Музей Івана Гончара" (м. Київ), Національному музею-заповіднику українського гончарства в Опішному, Національному музею народної архітектури і побуту (м. Київ), Коломийському музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського; а також музеям сусідніх країн: Історичному музею у Сяноку (Польща), Окружному музею в Новому Санчі (Польща), Музею-замку у Ланцуті (Польща), Шариському музею в Бардейові (Словаччина).

Людмила ГЕРУС,
кандидат мистецтвознавства



ІКОНОСТАС

Після запровадження св. Володимиром Великим християнства в Київській Русі, сакральне мистецтво й на теренах давньоруської держави прилучилося до процесу еволюції цієї сфери духовної культури, в тому числі – й розвитку своєрідного мистецького ансамблю, що з часом набув вигляду кількаярусного іконостаса. Іконостас – властива для Східнохристиянської церковно-літургійної практики привіттарна відгорода, яка в інтер'єрі храму відмежовує вівтарну його частину від решти простору цілої будівлі. Функціонально він відокремлює призначений для здійснення священнослужителями важливих Церковних Таїнств вівтар (святинище) од храму вірних, чи – головної нави (від гр. “наос”), де упродовж Богослужінь перебувають молільники (учасники спільної молитви). Але його значеннєвість виходить далеко поза межі цього утилітарного аспекту, оскільки не лише в системі архітектурно-мистецького оздоблення, але передусім і в ідейно-духовному просторі українського християнського храму привіттарній відгороді належить дуже важлива роль. Якщо християнський храм – місце зустрічі людини з Богом, то іконостас (в його іконографічній повноті) можна назвати відображенням дороги, якою людство уже понад два тисячоліття йде до пізнання Бога, а Господь – іде назустріч людству задля його спасення.

Упродовж історії свого розвитку привіттарна відгорода набула вигляду кількаярусної споруди (стінки). Її конструктивна основа – здебільшого дерев'яний (хоч може бути й мурований кам'яний, мармуровий) каркас, укладений із різних за розміром та формою проїм. В них (у нижньому ярусі) розташовані проходи (для Царських врат у центрі та дияконських дверей з боків, які сполучають обидві суміжні частини храму, а також – містяться ікони з обрамленням (від гладкого чи профільованого – до плоскої, рельєфної, а то й наскрізної різьби зі значними перепадами висоти).



У різних країнах на найвищих етапах свого розвитку іконостас поєднав у собі результати творчих зусиль майстрів різних мистецтв (архітектури і малярства, різьбарства та скульптури), помножені на значимість християнських релігійно-богословських істин, закодovаних у зображеннях окремих постатей небесного пантеону, чи – в сюжетно розгорненій тематиці кільканадцяти важливих епізодів Священної історії. Упродовж XVII–XVIII ст. й український іконостас¹ набув вигляду кількаярусної привіттарної відгороди, архітектурно-конструктивний каркас якої заповнений малярськими іконами, розміщеними в цій конструкції за певною богословськи обґрунтованою логікою та ритмічно-пропорційним ладом й оточеними різьбарсько-пластичним декором обрамлень, а нерідко – і з доповненням скульптурної пластики (повнооб'ємні чи рельєфно-різьблені флористичні, зооморфні мотиви або й статуарні зображення людських постатей). В результаті іконостаси стали найголовнішим компонентом як художнього облаштування храму, так і нерозривно поєднаної з ним глибокої змістовності, яку через них сприймають молільники. Її багатовимірна значеннєвість полягає у відображенні фундаментальних засад християнського віровчення, у візуальному відтворенні ключових епізодів Священної історії та в символічних підтекстах окремих сюжетно-тематичних та орнаментальних мотивів.

Можна лише здогадуватися, якою була привіттарна відгорода у найдавніших храмах нової релігії на українських землях. Загальна її еволюція (незалежно від пізніших поділів Київського християнства на ті чи інші конфесійні деномінації) позначена ускладненням малярсько-іконографічного репертуару й архітектурної конструкції: від однорядної – до кількаярусної споруди. Через зумовлені різними чинниками великі втрати в масиві історико-культурної спадщини українського християнства перших століть його історії наявні сьогодні цілісні іконостасні ансамблі унаочнюють розвиток цього мистецького явища на наших землях лише від початку XVII ст. Отож прослідкувати попередні етапи його історії можливо значною мірою лише гіпотетично.

Очевидно, що прийнявши 989 р., в часи правління великого князя св. Володимира Великого, християнство як державну релігію у формах тієї обрядовості, що устійнилася у Візантійській імперії, новопостала Київська Церква засвоїла й зовнішні ознаки цієї обрядовості, включно із вистроєм храмового інтер'єру. Можна припускати, що на той час у християнстві православного ареалу вже існували доволі скромні привіттарні перегородки, які стали першовзорами і для оздоблення новобудованих храмів, що їх у той період почали все активніше зводити на розлогих теренах Київської Русі.

Попри нечисленні відомості щодо найдавніших в історії християнства іконостасів, усе ж таки вони, як також і відповідні історико-археологічні дослідження, допомагають уявити загалом перші етапи становлення і розвитку привіттарної відгороди. Очевидно, головною спонукою самої появи такої відгороди була потреба наголосити на сакральній сутності літургійного дійства – через відокремлення місця його дії від громади зібраних вірян, що приходять до храму зі своїми земними клопотами, терпіннями, молитвами.

На підставі подібних досліджень, які охоплюють широкі простори нинішніх Туреччини та Сирії, країн Балканського півострова (в тому числі

Греції, Македонії, Сербії), як також і Західної Європи (передусім – Італії), фахівці доволі аргументовано відтворюють форми двох типів привіттарних перегородок (темплонів) в ранньохристиянських та візантійських храмах: 1) невисоких парапетів, утворених різьбленими кам'яними плитами, закріпленими поміж низькими стовпцями; 2) своєрідними портиками, де колони на високих цоколях підтримують поперечно-горизонтальний блок архітрава, а нижня частина інтерколумній (поміж цоколями колон) заповнена також плитами з різьбою². В центрі цих конструкцій був відкритий прохід у вівтарний простір; він, а можливо, й інші інтерколумнії, могли закриватися завісами з тканин³.

Другий із вказаних варіантів представлений привіттарною перегородкою з уславленого собору Святої Софії в Константинополі. Згідно з описом, залишеним Павлом Сіленціарієм, дисковидні площини її архітрава мали на собі зображення півфігур Христа (в центрі), обабіч якого – нахилені до нього ангели, Марія, пророки й апостоли. Якщо припускати, що серед пророків був також Йоан Предтеча, й вони з Богородицею були обабіч і найближче до Спасителя, то найімовірніше, що на архітраві Софії Константинопольської було поміщено Деїсіс (Молення) – популярну у Візантії композицію, що виражала ідею заступництва. Отож, "...якраз архітрав виявився тією первинною клітиною, із якої поступово викристалізувався пізніший іконостас"⁴.

Хоча зі свідчень Константина Багрянородного відомо, що в IX ст. у Константинополі існували привіттарні перегородки з архітравами, на яких були зображення Христа, виконані в техніці емалі, все ж таки тоді Деїсіс (Христос із Богородицею та Йоаном Предтечею) частіше виконували у техніці рельєфу, на чільній грані цих архітравів.

Водночас від XI ст. збереглися вже окремі ікони, виконані на дерев'яних основах, в техніці темпер, і їх можна розглядати у непрякій пов'язаності з темплонами⁵. Ймовірно, що спочатку такі ікони навішувалися на ті два східні опорні стовпи (колони) в інтер'єрі храму, між якими розміщувався темплон. Наступним кроком у розвитку привіттарної відгороди було використання архітрава для розташування ікон, до яких би молилися віруючі. Приблизно тоді ж могли з'явитися й низькі двостулкові двері, навішувані на стовпцях центрального проходу у вівтарний простір.

Свідчення Льва з Остії подає опис привіттарної відгороди в монастирі Монте-Кассіно, коли монастирем керував абат Дезидерій (1058–1086): поміж шести срібних колон під архітравом було підвішено п'ять видовжених у ширину ікон, а на самому архітраві стояло тринадцять квадратних ікон⁶. Логічно припустити, що група із перших п'яти ікон була Деїсісом, а друга (тринадцять) – празниковим рядом, як і те, що подібна система побудови привіттарної відгороди існувала тоді й у візантійській столиці. Могли існувати два варіанти конструктивного розташування цих груп ікон: в одному або ж – у двох рядах окремо (останній – якщо празникові ікони використовувалися як поклонні, тобто, кожна була на окремій основі, й у відповідні церковні свята викладалася на аналої для поклоніння пастві). Мабуть, структурно саме такими в XI–XII ст. були привіттарні відгороди, доповнені також у проході з наосу до святилища невисокими вівтарними дверима (прообразом іконостасних Царських врат), на яких була зображена сцена "Благовіщення", а можливо – й постаті євангелістів.

Упродовж XIV ст. дотихчасовий темплон почав перетворюватися на іконостас у повному розумінні цього слова: не лише щодо конструктивно-мистецького вирішення, але і складної символіки його ідейно-богословського змісту. У зв'язку з цим показово звернутися до слів архієпископа Симеона Солунського (пом. 1429)⁷. Темплон він порівнює з небосхилом, який слугує межею поміж світом чуттєвості та духовності (усвідомленості). У його тлумаченні простір вітваря слід сприймати як надгробний пам'ятник Христові, а власне вітвар (престол) – як Його могилу. Амвон, згідно з міркуванням Симеона Солунського, символізує відкинутий від гробу Спасителя камінь, архітрав же із зображеннями Христа, Богородиці, Йоана Предтечі, ангелів, архангелів і святих представляє образ Христа на небесах, нагадуючи, що Він – завжди з людьми, і що Його друге пришествя – неминуче. Завісу ж цей автор трактує як небесний киворій, де перебувають ангели та святі.

Про безпосередню пов'язаність темплону з двома рядами ікон – Деїсисних та празникових – говорить і сучасник Симеона Солунського, ритор Теодор Педіасім⁸. У XIV–XV ст. в інтерколумніях темплону ще не було ікон намісного ряду, оскільки відповідники їх (часто – виконані технікою мозаїки) розміщували ще на східних стовпах, що фланкували привітварну відгороду. Зокрема, збереглися такі мозаїчні ікони в храмах Порта Панагія у Фессалії (1280 рр.) та Кахріє Джамі. На іконах в Порта Панагія це – фронтальні цілофігурні зображення Ісуса Христа й Богородиці з Дитям. Деїсис із погрудними зображеннями міг бути вирізьбленим на архітраві, або ж – намальованим на вузькій довгій дошці, що розміщувалася на ньому. Приклад іншого вирішення – малярська ікона XIII ст., що зберігається в монастирі св. Катерини на Синаї. На дошці (0,44 x 1,66 м), обабіч триморфона (Христос із Богородицею та Йоаном Предтечею) в окремих аркоподібних заглибленнях представлені апостоли Петро й Павло, чотири євангелисти та святі Георгій і Прокопій.

Напевно, в сербській церкві св. Георгія в Старому Нагоричині темплон у первинному вигляді також не мав ікон в інтерколумніях, але згодом (у першій пол. XIV ст.) в них з'явилися ікони, виконані в техніці фрески на тонких кам'яних стінках⁹. Такі зміни відбулися і в інших храмах на території Сербії. Отож, до середини XIV ст. інтерколумнії темплону чимраз послідовніше заповнюються іконами; найчастіше – Ісуса Христа, Богородиці, іноді й небесного покровителя храму чи місцевого свята. На архітраві устійнюється розташування празниковго ряду, а вже над ним – Деїсис, намальований чи то на спільній, горизонтально видовженій основі, чи – на окремих дошках.

Враховуючи візантійські впливи на формування організаційних структур Церкви, їхнє внутрішнє життя й різні ділянки церковно-літургійних практик у процесі утвердження християнства на теренах новоохрещеної Київської держави, нема сумніву, що й обстава інтер'єрів перших збудованих тут храмів здійснювалася за константинопольськими взірцями. Навіть попри те, що в складних історичних обставинах релігійно-мистецька спадщина українського народу зазнала незчисленних втрат, є підстави стверджувати це і стосовно найдавніших привітварних відгород.

Збудований в XI ст. собор Святої Софії в Києві мав привітварну відгороду, характерну для тогочасних візантійських храмів: у вигляді мармурового 4- або ж 6-колонного портика, увінчаного архітравом (висота цього

темплону сягала 2,95–2,96 м)¹⁰. Доказ цього – донині збережені в Київській Софії рештки цієї відгороди (п'ять капітелей та дві бази від колон, а також – пілястри)¹¹. Вже в той період у храмах на обширних просторах Київської Русі подібні перегороди могли виконуватися і з дерева. Оскільки така була навіть у величному мурованому Софійському соборі в Новгороді¹², то зрозуміло, що таким же доступним матеріалом користувалися в менших містах та дрібних поселеннях, особливо ж – у лісистих місцевостях.

У “Києво-Печерському патерику”, в розділі, присвяченому преподобним Спиридонові-проскурнику й Алімпієві-іконнику, йдеться про майстерність цього київського ікономаляра (бл. 1050 – 17.VIII.1114), що користувався серед своїх сучасників загальною повагою й навіть побожним до нього ставленням. У тексті згадується про намісні ікони Христа й Богородиці, а також – і про п'ятиіконний Деїсис¹³. Якщо навіть у тогочасних привіттарних відгородах інтерколумнії ще не заповнювалися намісними образами, і створені Алімпієм ікони могли призначатися для закріплення на східних стовпах, на краях такої стінки, то Деїсис, за аналогами до встановленого дослідниками розташування таких ікон у давніх храмах, мав своє місце у поєднанні з архітравом портикоподібної перегородки між наосом і святилищем.

Певною мірою доповнюють уявлення про такі архітектурно-конструктивні елементи тогочасних храмових інтер'єрів писемні джерела й образотворчо-мистецькі пам'ятки. Так, на композиції “Євхаристія” (бл. 1112 р.) з Михайлівського Золотоверхого собору в Києві перед зображенням престолу з Христом й архангелами видно невисоку (приблизно до колін) стінку, поміж двома середніми стовпцями якої – низькі двостулкові двері, а поміж рештою колонок – вертикально встановлені мармурові плити¹⁴.

Серед будов, зведених князем Данилом Галицьким у заснованому ним Холмі, згадується церква святих безмездників Козьми і Дам'яна, і “має вона чотири стовпи, витесані з каменя, що держать верх; з таких же [каменів витесані] й інші [стовпи]; а в олтарі перед бічними дверима стоїть також гарний [образ] пресвятого Димитрія [Солунського], принесений здалеку”¹⁵. А фрагмент запису під 1260 р. стосується спорудженої ним же в Холмі церкви Пресвятої Приснодіви Марії, до якої “приніс він також

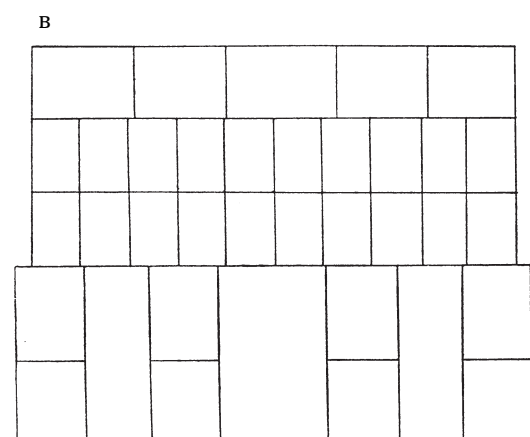
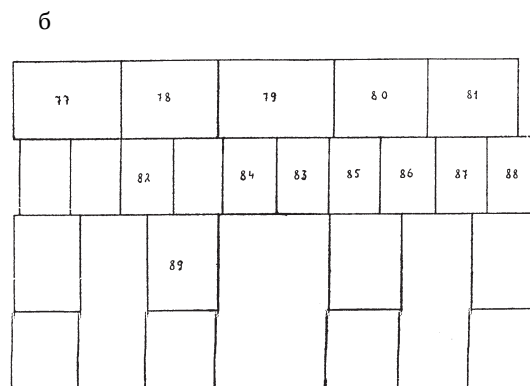
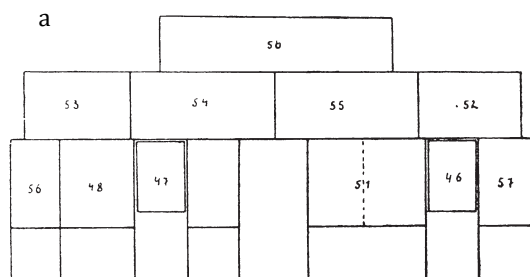
Композиція “Євхаристія”.

Бл. 1112 р. Мозаїчне оздоблення Михайлівського Золотоверхого собору, Київ. Національний заповідник “Софія Київська”, Київ



**Схематично-графічні
реконструкції українських
іконостасів XVI ст.,
виконані проф. Іларіоном
Свенціцьким:**

- а) іконостас у складі намісного,
празникового
та деісного ярусів –
з ікон із с. Дальова
(тепер – територія Польщі);
б) іконостас у складі
намісного, празникового
та деісного ярусів –
з ікон із с. Поляна
Старосамбірського р-ну
Львівської обл.;
в) іконостас у складі
намісного, здвоєного
празникового та деісного
ярусів – з ікон із с. Поляна



чашу із землі Угорської з багряного мармуру, вирізьблену з дивовижним умінням, – навіть змієві голови були навкруг неї, – і поставив її перед двома церковними, що їх називають Царськими”¹⁶.

Можливо, згадані у першій церкві чотири стовпи, що підтримують верх – це чотириколонна привітарна відгорода, увінчана архітравом, хоча не виключено, що тут літописець, який не завжди висловлюється однозначно, має на увазі архітектурно-опорні стовпи, що підпирають верхнє перекриття будівлі. Конкретніше він говорить про Царські врата в другому випадку. Отже, ми маємо безсумнівне підтвердження наявності в цій холмській церкві привітарної відгороди з такими вратами, які у подальшому стали тим компонентом високого іконостаса, що залишався одним із найважливіших щодо ідейної значимості й уваги до його мистецького оздоблення.

Через брак хоч би одного повністю збереженого донині на українських землях іконостаса XV–XVI ст., перший директор теперішнього Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького (далі – НМЛ) Іларіон Свенціцький, слушно виокремлюючи групи ікон одного авторства й того

самого походження, які вже на той час зберігалися в колекції цього музею, близько ста літ тому здійснив гіпотетичні реконструкції кількох привітарних відгород¹⁷. Чисельніші групи малярських компонентів західноукраїнських іконостасів із церков св. Параскеви-П’ятниці у Дальовій (Лемківщина), Покрови Пресвятої Богородиці у Полянці (Старосамбірщина), св. Миколая в Кам’янці-Бузькій та Успення Пресвятої Богородиці у Наконечному (Яворівщина) дозволили йому зі значною вірогідністю відтворити вигляд тогочасних українських іконостасів. Із врахуванням лише збережених компонентів (ікони намісного, празникового й деісного рядів) таких мистецьких ансамблів XVI ст. було виконано схематичні креслення триярусних іконостасів. Притому, іконостас із Поляни представлено у двох варіантах: три- і чотириярусному. Оскільки серед уцілілих від нього десяти ікон празникового ряду бракує сюжетів Богородичного циклу, то І. Свенціцький висловив думку, що вони входили у додатковий ряд із десяти празникових сцен, а саме – Старозавітної Тройці, Різдва Пресвятої Богородиці, Введення Пречистої Діви Марії в храм, Успення Богородиці, Покрови Богородиці, Богородиці-Знамення, Тайної Вечері, Розп’яття, Положення в гріб, Воздвиження Чесного Хреста¹⁸. Таким чином, у цьому випадку в іконостасі у Полянці з’являвся додатковий ряд. Ймовірно, що в іконостасах, реконструкцію яких запропонував дослідник, був і завершувальний ярус, куди входило Розп’яття з пристоячими, як опосередковано свідчать збережені давніші компоненти цього сюжету, представленого не лише у вигляді ікони звичної форми (намальованої на прямокутній дерев’яній основі), але й як тричастинної композиції з вирізаних по контуру постатей (посередині – хрест із розп’ятим Спасителем, обабіч – пристоячі). Отож, умовно

відтворені І. Свенціцьким іконостаси первинно могли мати чотири або й п'ять ярусів у висоту.

На підставі своїх досліджень о. В. Ярема дійшов також висновку, що в ранніх привіттарних відгородах на Прикарпатті простежуються паралелі з пам'ятками Балкан¹⁹. Обстеживши будівлі давніших українських дерев'яних церков, зокрема – храми Святого Духа в Потеличі (1502–1555), Успення Богородиці в Улючі (1510), Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (1613), святих Бориса і Гліба в Тучапах (1680) і св. архангела Михаїла в Кутах біля Олеська (1697), він звернув увагу на конструктивні елементи, які мали би підтверджувати це. Первинні темплони в них займали пройму між місцями з'єднань зрубів нави і трохи вужчої вівтарної частини. Можливо, нижньою частиною тих темплонів була низенька стінка з невисокими вратами посередині. На відповідній висоті цю проїму перегороджувала поперечна балка, що конструктивно була зв'язана зі зрубом нави і слугувала аналогом архітрава привіттарних відгород візантійського періоду, тобто, виявлялася складником темплону.

Поміж цією балкою й конструкцією двосхилої покрівлі вівтарної частини утворювався трикутний просвіт між навою і святилищем, через який зібраним у храмі вірянам було видно оздоблення вівтаря. Ширина цього елемента будівлі, що фактично виконував функцію несучого елемента темплону, дозволяла розмістити на ньому зображення Деїсісного ряду, незалежно від того, були це окремі ікони (як збережені частини Деїсіса першої пол. XV ст. з Хрестовоздвиженської церкви в Дрогобичі), чи – постаті цієї композиції у вигляді довгого епістілія (усі постаті намальовані на одній, двох чи трьох зіставлених разом горизонтальних дошках, загальна довжина яких могла бути й понад 6 метрів). Не виключено, що на рівні згаданого просвіту міг виставлятися і цикл празникових ікон (принаймні – одна з них, зображення на якій відповідало конкретному дню церковно-обрядового календаря). В тій же Дрогобицькій церкві, де ця смуга мала 1,5 метра, поміщалися ікони Деїсіса разом із рядом празників.

Очевидно, на двох фрагментах східної стіни нави, які фланкували утворений таким чином темплон, було місце для двох намісних ікон (Христа і Богородиці). Треба пам'ятати, що більшість існуючих нині дерев'яних церков стоять у селах, нерідко – віддалених, і з подібних храмів переважно походять й уцілілі малярські пам'ятки, що тепер зберігаються в музеях. Тож такі щасливо збережені об'єкти не завжди можуть відтворити достеменно переконливу картину еволюції та стану українського іконостаса в той чи інший період його історії.

Скоріше за все, саме у складі подібного темплону мала своє місце давніша частина ікон відомого уже довгий час збірного іконостаса з церкви Архистратига Михаїла в Скваряві Старій (Львівщина). Намісний ряд цієї привіттарної відгороди створено в другій пол. XVII ст. (на окремих іконах є дати 1646, 1677 та 1687), і в них виразно помітні стилістичні ознаки, близькі до творчої манери видатного мистця Івана Рутковича – автора кількох привіттарних відгород.

Але цей ряд доповнив верхню її частину, що походить з XVI ст.²⁰ і складається із дев'яти іконних щитів: на центральному – композиція “Спас в Силах”, поєднана внизу – на спільній основі – зі сценою Тайної вечері,



Деїсисно-апостольський та празниковий ряди іконостаса (фрагменти). XVI ст.
Церква св. Архистратига Михаїла, с. Скварява
Стара Жовківського р-ну
Львівської обл.

на восьми інших (по чотири – обабіч центрального) – по дві постаті, нижче яких – по два ж празникових сюжети. На двох суміжних з іконою Спаса у Славі – чотири постаті (по праву руку Ісуса Христа – Богородиця й архангел Гавриїл; з протилежної сторони – Йоан Предтеча та архангел Михаїл), що разом зі Спасителем творять Пентаморфон, на решті шістьох – по два апостоли. На нижній частині цих восьми ікон, на спільних із ними основах – по дві ж композиції празникового циклу (відповідно, всіх – шістнадцять; зліва – направо: Переполовиння та Різдво Марії, Введення Пречистої Діви Марії в храм і Благовіщення, Різдво Христове та Богоявлення, Воскресення Лазаря і В'їзд в Єрусалим, Зішестя в пекло і Вознесення Христове, Зішестя Святого Духа та Поклін трьох царів, Стрітіння і Воскресення Христове, Успення Богородиці та Зцілення сліповродженого). Очевидно, завершенням первинного іконостаса в давній дерев'яній церкві Архистратига Михаїла у Скваряві Старій була ікона Розп'яття Христового з пристоячими (XVI ст.; НМЛ).

Вказана привіттарна відгорода прикметна й тим, що її конструкція передбачала лише одні дияконські двері (в лівій, північній частині намісного ярусу, що забезпечувало можливість здійснення великого входу при літургійному богослужінні), внаслідок чого порушена симетричність побудови цього ансамблю у його нинішньому вигляді (не виключено, що цього не було в первинній історії ансамблю у поєднанні з давнім, нині втраченим, намісним ярусом).

Про внутрішню обставу церков у містах (тим паче – кафедральних храмів) сьогодні є тільки окремі, розрізнені відомості, тоді як повніше уявлення про це могло би внести суттєві корективи до тих скупих інформацій та обмеженої кількості розрізнених творів сакрального мистецтва. Однією з причин цього можна вважати практиковану в багатших міських громадах частішу заміну упорядження в храмах.

Попри те, численні компоненти привіттарних відгород, що сьогодні зберігаються передусім в НМЛ, Львівській Національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького (ЛНГМ) та інших музеях України, накреслюють суттєві штрихи до історії українського іконостаса XV–XVI ст. загалом. Враховуючи усі згадані чинники, можна констатувати, що від початку цього періоду в сакральному мистецтві України формувався кількаярусний іконостас, у складі якого переважно були нижній намісний, празниковий, деїсисний та завершувальний яруси, а в XVI ст. під завершувальним виокремлюється також і пророчий ярус²¹.

Зокрема, досить значна кількість збережених ікон Деїсиса (Чину Молення) XV – першої пол. XVI ст. унаочнюють існування в українському сакральному малярстві вже опрацьованої іконографії цього ряду, а це безперечно свідчить про достатньо тривалий попередній досвід і стійку традицію. Серед них – цілісні деїсисні ряди, або ж окремі їхні компоненти. Вони ілюструють побутування цього ряду зображень як у вигляді кількох чи кільканадцяти окремих одноосібних або ж двофігурних ікон (як деїсисні образи з Тур'я, Стрілок, Явори; тепер – у НМЛ), так і більшої кількості постатей, що представлені на довгій спільній основі (тогочасні ікони з Ванівки, Тилича, Мшани, Дальової, Угерців, Стариська, Волцнева, Курників, що зберігаються в НМЛ; невідомого походження – в колекції Національного музею Перемиської землі; з Пашової – тепер у Музеї народного будівництва в Сяноку).

Рідкісний приклад серед збережених українських ікон – Деїсис (на спільній горизонтальній дошці, первісна довжина якої була понад п'ять метрів) XV ст. з церкви святих безсрібників Козьми і Дам'яна в Тиличі (тепер – у межах Польщі). У центрі цього твору представлено Ісуса Христа в іконографії "Спас у Славі", яка в пам'ятках вітчизняного сакрального малярства XVI ст. ілюструється здебільшого іконами вже намісного ряду



Деїсисний ряд іконостаса.

XV ст. З церкви
свв. безсрібників Козьми
і Дам'яна, с. Тилич, Польща.
Національний музей у Львові
ім. Андрея Шептицького



Деїсний ряд іконостаса.
XVI ст. З церкви Успення
Прсв. Богородиці, с. Мшана,
Польща. Національний
музей у Львові ім. Андрея
Шептицького

немалої кількості привіттарних відгород²². На іконі з Тилича обабіч зображення Спасителя (по праву й ліву руку від Нього, попарно) поміщено Пресвяту Богородицю та Йоана Предтечу, архангелів Гавриїла і Михаїла, апостолів Петра і Павла, святителів Йоана Златоуста й Миколая Мирлікійського, святителя Григорія Богослова та преподобного Євтимія Великого, преподобних Антонія Великого та Сави Освяченого.

Унікальний під оглядом іконографічного наповнення понад шестиметрової довжини Деїс із церкви Успення Пресвятої Богородиці в с. Мшана нараховує 21 цілофігурну постать (по сім на трьох іконних щитах, які зіставлялися водно)²³. Окрім пентаморфону (Христос на престолі, з Богородицею, Йоаном Предтечею та двома архангелами), до нього входять по двоє (симетрично до центрального зображення) святих різних небесних чинів (апостоли, старозавітні царі, святителі, великомученики, преподобні, святі воїни тощо), які з виразом молитовної покорності напівзвернені до Христа. Центральне зображення Ісуса Христа в таких рядах

здебільшого представляє благословляючого Спасителя, що сидить на престолі, з розкритою Євангелією в лівій руці. Згадані пари постатей у пам'ятці з Мшани: Богородиця (по праву руку Христа) та Йоан Предтеча, архангели Гавриїл та Михаїл, верховні апостоли Петро і Павло, євангелісти Матей та Йоан, євангелісти Марко і Лука, царі-пророки Давид і Соломон, святителі Василій Великий та Йоан Златоуст, святі воїни Димитрій та Георгій, преподобні Йоан Дамаскин й Антоній Великий, святі пустельники Онуфрій Великий і Марко Фракійський.

Прикметною особливістю вказаного Деїсіса із Мшани є не лише розташування постатей на довгих спільних дерев'яних основах, але й іконографічна редакція цього мотиву, якій приблизно в другій третині XVI ст. поступово приходить на зміну варіант деїсісно-апостольського чину, у поєднанні з архітектурно-конструктивними змінами привівтарної відгороди загалом²⁴ – внаслідок процесу подальшого формування високого іконостаса. Наразі ж для розміщення подібних ікон на довгих дошках найкраще відповідали саме такі конструкції темплонів, як у згаданих о. В. Яремою дерев'яних церквах Галичини.

Типологічну спорідненість із вказаними Деїсісами на спільній основі виявляє і монументальний за розмірами празниковий ряд з іконостаса першої пол. XVI ст. церкви Параскеви-П'ятниці в с. Дальова, складниками якого були чотири збережені іконні щити з горизонтально розташованих дошок. На двох із них – по два сюжети із циклу зображень на теми 12-ти найзначніших свят церковно-календарного року, на інших двох – по три. Це: Стрітіння, Благовіщення; В'їзд до Єрусалима, Преображення,



**Празниковий ряд
іконостаса (фрагменти).**
Перша половина XVI ст.
З церкви св. Параскеви-
П'ятниці, с. Дальова, Польща.
Національний музей у Львові
ім. Андрея Шептицького



Царські врата (фрагмент).

Кінець XVI ст. З церкви
Собору Прсв. Богородиці,
с. Либохора Турківського р-ну
Львівської обл. Національний
музей у Львові ім. Андрея
Шептицького

Царські врата.

Початок XVII ст.
З церкви Благовіщення
Прсв. Богородиці, с. Жджанна
Дрогобицького р-ну
Львівської обл. Національний
музей у Львові ім. Андрея
Шептицького



Зішестя в пекло (Воскресення); Богоявлення, Різдво Христове; Успення Богородиці, Вознесення, Зішестя Святого Духа²⁵. З Дальови ж походить й ікона царя Давида з окремого (?) пророчого ряду (вказані пам'ятки – також у НМЛ).

Отож, упродовж XVI ст. у привіттарній відгороді відбулися суттєві іконографічні зміни, передусім – саме у деїсному ярусі. В цей період він поступово утверджується у вигляді деїсно-апостольського ряду: обабіч центральної групи Христа з Богородицею та св. Йоаном Предтечею (у подальшому частіше вже як триморфон, без архангелів) стоять по шість апостолів, молитовно півзвернених до Спасителя. Перші відомі приклади такого рішення – ікони з поселень Торки, Поляна, Долина, Кам'янка Бузька, Либохора, Наконечне (збірки НМЛ), й ці зміни слід розглядати у пов'язаності зі загальнішою трансформацією образної структури й інших ярусів іконостасного ансамблю.

Ймовірно, що вже від 1520 рр. обабіч пентаморфону (Христа, Богородиці та Йоана Предтечі, архангелів Михаїла та Гавриїла) дванадцять апостолів поступово замінюють у ньому всіх інших святих²⁶. Натомість упродовж XVI ст. зображення декотрих із цих святих закріплюються за іншими місцями в іконостасі, як це ілюструють численні пам'ятки пізнішого часу. Так, архангели найчастіше представлені на дияконських дверях, святителі – на площинах Царських врат, або ж – на їхніх одвірках, великомученики могли фігурувати на одвірках дияконських дверей або

ж деколи й на самих дверях, пророки – в окремому іконостасному ряді.

Ці процеси відбувалися поступово, еволюційним шляхом, і тривалий час варіанти видозміненої іконографічної програми могли співіснувати з традиційними тоді рішеннями. Приміром, серед значної кількості ікон з привітальної відгороди кін. XVI ст., що походять із церкви Собору Пресвятої Богородиці в с. Либохора (Турківщина), є права половина Царських врат, більшу нижню частину якої займає постать св. Василя Великого (в порожній тепер ніші верхньої частини містилося зображення Пречистої Діви Марії – як права частина композиції Благовіщення). Безперечно, на лівій стулці врат було представлено іншого творця Літургії, св. Йоана Златоуста; якраз зображення цих двох святителів домінувало на Царських вратах упродовж попереднього етапу еволюції привітальної відгороди на українських землях. Один із пізніших у часі прикладів цього – Царські врата з церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці в с. Жджанна (Дрогобиччина; обидві пам'ятки в НМЛ)²⁷. Пам'ятка з Либохори прикметна й тим, що із цією стулкою врат збереглася й ікона Нерукотворного Образу, яка була у привітальній відгороді їх на вершам, як свідчить фігурний виріз внизу, що має форму, взаємно узгоджену з обрисами верхнього краю стулок. І це ілюструє характерну для українських іконостасів традицію розміщення цього зображення над Царськими вратами.

Водночас показовими слід уважати Царські врата (із наверхшам), також кін. XVI ст., з церкви в с. Клесів Рівненської обл. (Рівненський краєзнавчий музей), що мають еволюційно-перехідний характер. На площинах обидвох стулок цих врат представлено властиві уже для XVII–XVIII ст. зображення Благовіщення Діви Марії й композиції з чотирма євангелистами. Півкруглозавершена верхня частина цих врат входить у відповідний фігурний виріз надвратної ікони з трьома клеймами: посередині – Нерукотворний Образ, обабіч нього – сцени, де Ісус Христос причащає апостолів хлібом і вином, що були більше властиві для українського сакрального мистецтва попередніх століть його історії.

Розташуванням Царських врат у загальній структурі привітальної відгороди (навпроти вівтаря-престола) та важливістю їх ролі у процесі богослужіння пояснюється увага до змістових і художньо-естетичних аспектів їх оздоблення. Упродовж еволюції українського іконостаса в систему цього оздоблення з часом поступово входили малярські та скульптурні зображення не лише на площинах обидвох половинок (стулок) Царських врат й на лиштві або стовпці (колонці) вздовж вертикальної лінії їх стикування. На зламі епох ренесансу й бароко в українській культурі ці зображення будуть доповнюватися й малярськими клеймами на одвірках врат (на площинах уже широкіх їхніх боковин й арки поміж ними. Можна констату-



Царські врата
(з наверхшам). Кінець
XVI ст. З церкви Успення
Прсв. Богородиці, с. Клесів
Сарненського р-ну
Рівненської обл. Рівненський
краєзнавчий музей



**Майстер Дмитрій.
Ікона Христа-Пантократора
з апостолами.
1565 р. З церкви Різдва
Прсв. Богородиці, м. Долина
Івано-Франківської обл.
Національний музей у Львові
ім. Андрея Шептицького**

вати, що Царські врата стали свого роду маркером, який особливо унаочнює загальні історико-стильові процеси в образотворчому мистецтві²⁸.

Важливим автентичним документом, який дозволяє констатувати загальну будову українського іконостаса, принаймні в другій пол. XVI ст., є "Заповіт" волинянина (мав гідність брацлавського каштеляна) Василя Загоровського (?-1580). "Заповіт" цей був складений 11 липня 1577 р., і в ньому, серед іншого, висловлюється бажання, аби його спадкоємці спорудили в Суходолах церкву Вознесіння Господнього, а в ній іконостас, і щоби в ньому "образи, так Деисус, яко наместные иконы праздничные и пророчкие, абы водлуг potrzeby и порядку церкви нашео хрестиянское, охандожне помалеваны были, и лихтар для свеч, также як в церкви святого Ильи, абы был завешон"²⁹.

Як бачимо, в документі наголошено, що намісні, празникові, деісінні та пророцькі ікони мають бути намальовані "згідно з потребою і порядком церкви нашої християнської", з чого випливає, що такий репертуар іконних зображень у привіртартній відгороді на той час був уже звичним. Показово також, що слово "Деисус", яким інколи могли узагальнено називати цілу привіртартну відгороду, тут вжито для означення лише деісінного чину, поряд зі згадкою про ікони намісного, празникового та пророчого рядів. Доречно згадати, що й у пізніших протоколах візитацій церков Володимирської єпархії термін "Деисус" (Deisic) вживається здебільшого для означення верхньої частини привіртартної відгороди, тоді як ікони нижнього ярусу називаються саме намісними³⁰.

Очевидно, що перехідний етап еволюції українського іконостаса ілюструють вже твори Майстра Дмитрія, що стали хрестоматійними. Є підстави припускати, що з-посеред групи виконаних ним ікон, які свого часу надійшли до НМЛ з м. Долини (Івано-Франківська обл.), де на той час було



три храми, шість походять з однієї церкви – Різдва Пресвятої Богородиці³¹. Окрім ікони Страшного Суду, п'ять із них входили до складу іконостаса, й саме ці пам'ятки дозволяють говорити про його величавий характер.

Враховуючи подібність габаритів, можна стверджувати, що компонентами намісного ярусу були ікони Христа-Пантократора з апостолами (1565 р.), Різдва Пресвятої Богородиці та житійна – св. Миколая. Ймовірно, що Майстер Дмитрій виконав для цієї церкви такий ансамбль ікон, до якого входив обов'язковий у кожному храмі іконостас, а також – ікони Страстей Господніх та Страшного Суду, які були якщо не в кожній церкві, то принаймні їх малювали для них дуже часто, як другий (після іконостаса) за важливістю компонент малярського оздоблення церковного інтер'єру³².

Логічно припустити, що загальна ширина намісного ряду у церкві Різдва Пресвятої Богородиці становила бл. 9 м (якщо до ширини трьох збережених ікон намісного ряду іконостаса додати ширину втраченої ікони Богородиці з Дитям, Царських врат і двох дияконських дверей з одвірками). Широкі смуги гравійованих мотивів уздовж країв ікон опосередковано свідчать, що каркасна конструкція цієї привіттарної відгороди залишалася простою, і найімовірніше, що глибокі профільовані й різьблені обрамлення кожної з подібних ікон з'явилися в українських іконостасах пізніше, мабуть, уже на зламі XVI–XVII ст.)³³.

Обидві частини (ліва і права) деїсісно-апостольського ряду з Долини дійшли до нас із втратами іконних щитів по їхній ширині. Тепер кожна з них має ширину 216 см, але враховуючи приблизну ширину втрат малярської площини та обрамлюючих берегів з гравійованим орнаментом уздовж боків, отримаємо близько 290 см. Припустивши, що й центральна частина ряду мала таку ширину (як бувало у давніших тричастинних Деїсісах, приміром, з Мшани³⁴), та додавши допуск також на конструктивні елементи, отримаємо загальну ширину деїсісно-апостольського ряду – близько 9 м.

Отож, створений у 1560 рр. Майстром Дмитрієм іконостас для церкви Різдва Пресвятої Богородиці у м. Долині мав монументальні габарити, цілком узгоджуючись у цьому з образним трактуванням зображень на окремих іконах. Протоколи проведеної у 1761–1762 рр. Миколою

**Майстер Дмитрій.
Ліва і права частини
деїсісно-апостольського
ряду іконостаса.**

1560 рр. З церкви Різдва
Прсв. Богородиці, м. Долина
Івано-Франківської обл.
Національний музей у Львові
ім. Андрея Шептицького



ЗМІСТ

ВСТУП	5
<i>Людмила Герус</i>	
ІКОНОСТАС	11
<i>Олег Сидор</i>	
ОБСТАВА ЦЕРКВИ	139
<i>Андрій Клімашевський</i>	
ЛІТУРГІЙНО-ОБРЯДОВІ ХРЕСТИ	
ЛІТУРГІЙНІ ДЕРЕВ'ЯНІ ХРЕСТИ	301
<i>Михайло Станкевич</i>	
НАПРЕСТОЛЬНІ МЕТАЛЕВІ ХРЕСТИ	323
<i>Софія Боньковська</i>	
ЗАПРЕСТОЛЬНІ І ПРОЦЕСІЙНІ МЕТАЛЕВІ ХРЕСТИ	373
<i>Софія Боньковська</i>	
НАГРУДНІ ХРЕСТИ	407
<i>Софія Боньковська</i>	
САКРАЛЬНА АНГІОПЛАСТИКА	441
<i>Софія Боньковська</i>	
ВІДЗНАКИ ДУХОВНОЇ ВЛАДИ І ЦЕРКОВНІ НАГОРОДИ	533
<i>Софія Боньковська</i>	
КОШТОВНІ РИЗИ ІКОН	577
<i>Софія Боньковська</i>	
ОКЛАДИ БОГОСЛУЖБОВИХ КНИГ	587
<i>Софія Боньковська</i>	
ХОРУГВИ	599
<i>Роксолана Косів</i>	
ЦЕРКОВНІ ТКАНИНИ	
ЦЕРКОВНЕ ШИТВО Х-ХVІІІ СТОЛІТЬ	663
<i>Тетяна Кара-Васильєва</i>	
ЦЕРКОВНІ ТКАНИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	735
<i>Ольга Олійник</i>	
СВЯЩЕНИЧІ ШАТИ З ВИБІЙКИ	783
<i>Романа Дутка</i>	
ТКАНИНИ В ІНТЕР'ЄРІ ЦЕРКВИ	789
<i>Олена Никорак</i>	
ВИБІЙЧАНІ ТКАНИНИ В ІНТЕР'ЄРІ ЦЕРКВИ	815
<i>Романа Дутка</i>	
КЕРАМІКА ЦЕРКОВНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ	
ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВІ АТРИБУТИ З ГЛИНИ	827
<i>Агнія Колупаєва</i>	
ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВІ АТРИБУТИ З ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ	869
<i>Агнія Колупаєва</i>	
ШОПКА	885
<i>Людмила Герус</i>	
ВИСНОВКИ	901
<i>Степан Павлюк</i>	
CONCLUSIONS	908
<i>Stepan Pavlyuk</i>	
Список скорочень	914
Перелік ілюстрацій	915
Автори	966