

## SUMMARY

Halyna Flikop-Svyta

**Iconostases and wall altars in the Greek Catholic churches of Brest officialt in the 17th century: features of coexistence**

The article examines the interiors of the Greek Catholic churches of the Brest officialt of the Vladimir-Brest diocese. Until now, a comprehensive study of the equipment of the temples of this territorial-administrative unit has not been carried out. Based on historical documents from the 1720s until the beginning of the 19th century, the authors trace changes in the internal arrangement of churches. Transformation took place in the transition from the Greek (iconostasis) to the Latin (with an open altar, side altars and veratrole). In a large number of temples there was a synthesis, which was characterized by the presence of an iconostasis, and wall altars. In the second half of the 18th century, quite often in churches were theratron-processional processional altars, the use of which in the Uniate practice took root under the influence of the Church.

Among the former Greek Catholic churches, now acting as Orthodox, were identified those where the Uniate iconostasis and / or wall altars were preserved. It should be noted that there are not many such monuments. To them belong the side altars in the Church of the village Zbirogi of the Brest district, the iconostasis and altars in the Church of the village Oltusz of the Malaryta district (both in the Brest region); the iconostasis and theratron of the Church in the town Sharashova, Pruzhany district of the Brest region that are stored in the National art Museum of the Republic of Belarus.

The study found that, prior to the second quarter of XVIII century in some churches the interior was kept in its original form, formed on Greek way. During the second quarter of this century, the changes that occurred mainly concerned the appearance of side altars, and at the same time quite often continued to persist iconostasis. But in the late 18th century – early 19th century more churches were equipped with a Latin twist. Despite these changes, it is significant that in the Brest officialt before the abolition of the Union in many churches, in comparison with the churches of other dioceses, the iconostasis were preserved.

*Keywords:* Greek Catholic Church, the Uniate Church, Brest officialt, Vladimir-Brest Uniate diocese, the Church interior, the iconostasis, the wall altar, feretory

DOI 10.33294/2523-4234-2019-29-1-299-309

Олена Бакович

## **Конструктивні та мистецькі особливості іконостаса церкви Преображення Господнього в с. Підгір'я Золочівського району на Львівщині**

Уперше розглянуто іконостас церкви Преображення Господнього в с. Підгір'я Золочівського району Львівської області. Визначено, що за типом конструкції він належить до групи багатоярусних, розірваних понаднамісним ярусом іконостасів, з чітко виділеною центральною вертикальною віссю композиції, великого розміру царськими вратами з наскрізною ажурною різьбою та винесеними над дияконськими вратами намісними іконами. Висвітлено мистецькі особливості виконання пам'ятки, що полягають у використанні насиченої кольорової гами, плавного світлотіньового моделювання площин тіла та контрастнішого вирішення драперій.

*Ключові слова:* іконопис, іконостас, конструкція іконостаса, мистецькі особливості, стилістика, ярус іконостаса

Українське мистецтво вирізняється багатою культурною спадщиною. Особливо цікавим та ще не до кінця дослідженим пластом є сакральне мистецтво. Унікальними на сьогодні залишаються ансамблі дерев'яної храмової архітектури та їхнє внутрішнє облаштування. Лише невелику частку становлять повністю збережені автентичні інтер'єри храмів, адже часто ми маємо справу з перемальованими іконами чи доповненими пізнішими творами ансамблями.

Потребують ґрунтовного вивчення, зокрема, пам'ятки сакрального образотворчого мистецтва середини XIX ст. У цей період розвивається й набуває розповсюдження неостилістика, тож в одному творі тієї доби можуть бути поєднані декілька стилів. Яскравими прикладами таких поєднань є численні іконостаси, що постали як результат роботи кількох майстрів, котрі працюють у різних стилістичних напрямках.

До храмів зі збереженим автентичним облаштуванням відносимо і Преображенський у с. Підгір'я, що на Золочівщині. У цій церкві елементи інтер'єру, зокрема й іконостас, виконані саме з використанням поширеної в середині XIX ст. неостилістики. Актуальним є дослідження цієї пам'ятки з погляду її конструктивних і мистецьких особливостей, передовсім стилістичних характеристик живопису та декоративної пластики. У сучасному мистецтвознавстві питання неостилістики в сакральних творах середини XIX ст. розкриті ще недостатньо. Більшість наукових студій, присвячених іконостасам, завершують їх розгляд кінцем XVIII ст. та стилем бароко чи рококо. Так, у фундаментальній праці М. Драгана “Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст.” [1], де проаналізовано еволюцію структури, декоративного оздоблення і стилістичної належності іконостасів та подано багато цінного ілюстративного матеріалу, період XIX ст. не охоплено. Розвиток українського іконостаса досліджували й В. Ярема, І. Константинович, С. Таранушенко, але хронологічний діапазон їхніх робіт також обмежується XVIII ст.

Вияви стилю бароко у структурі та художньому вирішенні іконостасів описує у своїй розвідці “Еволюція українського барокового іконостасу” О. Сидор [2]. На окремих творах зосереджуються М. Гелитович, Г. Дружок, Л. Міляєва, Ю. Островський, В. Свенціцька, В. Слободян, Л. Скоп, Д. Степовик та ін. Через призму образно-пластичної побудови іконостаси Західної України розглядають В. Возницький, Д. Крвавич, В. Жишкович. Аналізовану нами територію Східного Опілля, проте в інших часових рамках, частково охоплюють статті Р. Студницького “Врата іконостасів у церквах Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: іконографія, типологія, художньо-стилістичні особливості” [3] та “Іконографічна програма іконостасів Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.” [4]. Деяким сакральним пам'яткам приділено увагу в студіях храмової архітектури України XIX ст. епохи класицизму, однак регіон Східне Опілля в них практично не відображений. Відомі також спроби класифікації іконостасів за стильовою належністю до класицизму. Це насамперед публікації С. Оляніної “Типологія іконостасів України у стилі класицизму” [5], “Еволюція планувальної організації іконостасів українських храмів XVII–XIX ст.” [6], але й у них ідеться про культурну

спадщину тільки Центральної та Лівобережної України. Вартісний і надзвичайно багатий фотоматеріал подано в альбомі “Царські врата українських іконостасів” [7], проте він ще вимагає аналітичного опрацювання.

У цій науковій статті маємо на меті з’ясувати конструктивні й мистецькі особливості виконання іконостасу церкви Преображення Господнього с. Підгір’я, а також визначити стилістичну належність декоративної пластики та живопису цієї сакральної пам’ятки середини ХІХ ст. Науковою новизною є введення в науковий обіг храмового іконостасу й аналіз його під шойно вказаним кутом зору.

Дерев’яна церква Преображення Господнього в Підгір’ї збудована 1840 р. Храм складається з трьох зрубів, бабинець майже вдвічі ширший за наву, що нехарактерно для таких сакральних споруд. Нава й бабинець завершуються куполами, святилище перекрите п’ятисхилим дахом. Церква зазнала пізніших перебудов, що виявилось у зміні форми завершень, а також перекритті їх та опасання бляхою замість гонти.

Інтер’єр храму автентичний і збережений у досить доброму стані. До ансамблю облаштування входить іконостас, запрестольний та бічні пристінні вітвари, датовані 1850-ми рр. Центральну частину святині прикрашає багатоярусний іконостас 1853 р., який репрезентує типові особливості сакральних споруд на Східному Опіллі середини ХІХ ст.

Іконостас високий, багатоярусний, його форми нарастають до центру композиції (іл. 1). Окрім горизонтального поділу на яруси, чітко виділяється центральна



Іл. 1. Іконостас церкви Преображення Господнього, с. Підгір’я Золочівського р-ну Львівської обл. Фото автора, 2013 р.

вертикальна вісь його композиції. Умовно цю вісь можемо провести по лінії царські врата – ікони “Тайна вечеря”, “Спас нерукотворний”, “Христос Архиєрей” та Розп’яття.

Іконостас формують чотири яруси: намісний, празниковий, апостольський і пророчий. За конструкцією він розділений на дві частини – між царськими вратами та празниковим ярусом є “розрив” у формі арки. Арка багатолопатева, розтягнута по ширині, закінчення кожної лопаті прикрашене декоративним дерев’яним різьбленням у вигляді китиць. Через простір арки перед нами відкривається частина святилища із запрестольним вівтарем. Таке конструктивне рішення характерне для іконостасів Східного Опілля середини XIX ст. (у т. ч. і відсутність цокольного ярусу).

Намісний ярус творять царські врата й дві ікони. Царські врата (*ил. 2*) досить великі за розміром (що загалом типово для іконостасів такої конструкції). Вони складаються з ажурної наскрізної різьби на основі стилізованої виноградної лози з гронами та чотирьох медальйонів із зображеннями євангелістів. Медальйони симетричні відносно вертикальної осі й обрамлені картушами з рокайлів. Рокайлеві асиметричні картуші – це ознака стилю рококо, проте в цьому іконостасі вони симетричні, що притаманно для стилістики неорококо. Як бачимо, при створенні царських врат у стилістиці неорококо майстер використав елементи стилю рококо – рокайль, але всі елементи виконав симетрично (не тільки згадані щойно картуші, а й загалом обидві стулки врат, їхній низ і верх).

Від низу композиції кожної стулки, з полум’я рокайлів виходить по два пагони, що переплітаються між картушами. Тут можемо спостерігати цікаве поєднання: один пагін – з акантовим листям, інший – з листям і гронами винограду. Пишна орнаментика й об’ємна наскрізна різьба із зображенням акантового листа є особливістю стилю бароко і часто використовувалась у царських вратах тієї доби. В аналізованій нами пам’ятці листки аканта ажурні, однак не мають барокової об’ємності – вони значно плоскіші, менш пишні, рідші, що вказує на стилістику необароко. На пагоні виноградної лози помічаємо грона з дрібненькими ягідками – типові для стилю рококо і поширені в неорококо. Привертає увагу ще один цікавий художній прийом – перехід полум’я рокайлів у завитки аканта. Стулки по центру розділяє вертикальна планка. Така планка, без ажурної різьби, з невеликим декором трохи нижче середини, характерна для творів цього типу другої половини XVIII (церква св. Юрія в м. Броди [8, с. 33]) та середини XIX ст. розглянутого регіону (церква влкмч. Дмитрія в с. Ремезівці Золочівського р-ну). Низ і верх врат криволінійний. Силует низу утворюють рокайлі, а верху – полум’я. Вигнута догори лінія нижньої дуги врат повторена зверху. Завершення (імовірно, хрест) втрачене.

Щодо змістового наповнення цієї пам’ятки, то в кожному з медальйонів зображена постать євангеліста за написанням Євангелія та з відповідним символом. Їх іконографічне вирішення традиційне. Композиції Благовіщення немає. Відсутність цього сюжету простежується в іконостасах вже з другої половини



*Іл. 2. Царські врата. Фрагмент іконостаса церкви Преображення Господнього, с. Підгір'я Золочівського р-ну Львівської обл. Фото автора, 2013 р.*

XVIII ст. [1, с. 176], і ця тенденція триває до середини XIX ст. (церква св. Параскеви в с. Висипівці Зборівського р-ну Тернопільської обл. [9, с. 353])

У конструкції іконостаса були передбачені дияконські врата (для них залишено отвори). У цілісній формі вони втрачені. У теперішньому варіанті пам’ятки на рівні намісних ікон розташовано поясні зображення ангелів, котрі, ймовірно, були іконами дияконських врат. Ці образи ангелів, виконані живописцем іконостаса, за розміром більші, ніж ікони намісного яруса (цілком можливо також, що вони були ще вищі й обрізані знизу, про що свідчить різке нелогічне завершення композиції). На дияконських вратах з південного боку фігурував архангел Гавриїл, з північного – Михаїл. Архангел Гавриїл у лівій руці тримає пагін з білими квітами, що є його атрибутом (проте це не лілії, бо мають п’ять овальних пелюсток з маленькою оранжевою серединкою). Архангел Михаїл теж представлений зі своїми атрибутами – щитом (із хрестом на ньому) в лівій руці та вогняним мечем у правій.

Царські й дияконські врата розмежовуються досить масивними прямокутними колонами. Їхня площа прикрашена невеликою вертикальною гірляндою з рокайлів і листочків з дрібними квітками, поверненими вниз (подібні гірлянди, але з трояндочками на кінці, також використані в декорі царських врат). Гірлянди сприймаються делікатним накладним орнаментом на доволі значній вільній площині й закінчуються на нижньому рівні верхніх медальйонів царських врат. Таке заповнення площини між царськими та дияконськими вратами – колонами з вертикальними гірляндами – розповсюджене конструктивне рішення для цього виду іконостасів (церква влкмч. Дмитрія в с. Ремезівці).

Намісні ікони Христа Пантократора та Богородиці з Дитям винесені над прорізами для дияконських врат. Богородиця з Дитям подана у типі Замилування – маленький Христос правою щокою доторкається лика Богоматері. Христос Пантократор зображений як всемогутній правитель з масивною державою в лівій руці. Правицею Він благословляє. Маси фігур намісних ікон не губляться у форматі, а навпаки – ніби аж розширюють його своїми постатями. Майстер намалював їх максимально великими, але зберіг пропорційність і гармонію щодо загального розміру ікон.

Зображення Христа Пантократора і Богородиці з Дитям є колористичним акцентом іконостасу – це найяскравіші його частини, в яких поєднано червоні площини та золоте тло. Різьблений золочений фон зауважуємо лише на намісних образах. На іконах Христа Пантократора і Богородиці з Дитям – це рослинний орнамент, на іконі св. Миколая – ромбовидна решітка. Золочений орнамент у вигляді ромбовидної решітки оздоблює смужки на одязі постатей намісного яруса та іконі Христа Архидіакона. Інші образи мають переважно нейтральне сірувато-голубе (празниковий ярус) чи темне (апостольський ярус) тло. Обабіч іконостаса з двох боків розташовані два пристінні вівтарі – св. Миколая та Преображення Господнього. Відповідно їхні центральні ікони містяться на рівні образів Христа й Богородиці і таким чином стають продовженням намісного яруса. Всі чотири

ікони однакового формату – вертикально витягнутий прямокутник. Обрамлення цих творів лаконічне, прямолінійне, без різьблення. Автором ікони св. Миколая є майстер іконостаса, а композиція Преображення Господнього виконана в іншій стилістиці й рукою іншого майстра.

Празниковий ярус утворюють дванадцять зображень празників з композицією “Тайна вечеря” у центрі. Ікони празників квадратної форми. Кожна має своє обрамлення. Вони укладені в суцільну смугу без додаткового декору. “Тайна вечеря” відповідає загальній стилістиці та кольоровій гамі іконостасу. У вічі впадають складні ракурси у трактуванні апостолів, наявність дрібних деталей у сервіруванні столу (показані не тільки чаша і таріль з ягням, а й хлібини, ніж та навіть кухлі).

Найбільшим є апостольський ярус, який наростає по висоті до центральної ікони Христа Архиерея. Обабіч цього образу вміщено дві великі композиції із фігурами апостолів у різних ракурсах (по шість). Деякі постаті представлені з характерною для них атрибутикою. Зображення апостолів з атрибутами, зокрема і предметами їхньої мученицької смерті, в апостольському ярусі українських іконостасів відомі з XVIII ст. (церква Різдва Пресв. Богородиці в с. Новосілка Підгаєцького р-ну Тернопільської обл.). У католицькому мистецтві з часів раннього середньовіччя учні Христа отримують такі атрибути: Петро, Филип, Симон, Тадей – хрести, Андрій – хрест у вигляді літери “X”, Павло, Яків Молодший, Матей – мечі, Вартоломей – ніж м’ясника, Яків Старший – палицю, Тома – спис, Йоан Богослов – чашу з якої виповзає змія [10, с. 85]. В українському іконописі кінця XVIII – середини XIX ст. відчутні активні впливи сакрального та світського західноєвропейського мистецтва, але предмети-символи, з якими малюють цих святих, можуть дещо відрізнитися.

Для українських іконостасів типовим є розміщення найближче до Христа, з обох боків, апостолів Петра з ключами та Павла. На розглянутому іконостасі у св. Павла під рукою також книжка. Місця локалізації інших апостолів не сталі. Євангелісти часто з книгами. У Підгорецькому іконостасі майстер розташував євангелістів Марка і Матея поряд, крайніми справа (один з них пише пером у відкритій книзі, яку тримає інший). Св. Симон тут з пилою над книгою в руці (подібне представлення цього апостола знаходимо ще на малюнках середини XVIII ст. Києво-Лаврської іконописної майстерні [11, с. 79, 93]).

Постаті закомпоновано так, що не всі вони звернені до Христа, деякі з них немовби ведуть між собою розмову. Окремі фігури розвернуто майже у профіль (профільні зображення апостолів – теж характерне явище для тогочасних храмів Східного Опілля). Св. Лука, як іконописець, має в руках ікону Христа (аналогічні приклади такої його репрезентації бачимо й дещо раніше (кінець XVIII ст.), зокрема в церкві Різдва Пресв. Богородиці с. Новосілка). Один із апостолів – крайній зліва – навколішках.

Центральною в цьому ярусі є ікона “Христос Архиерей”. На розкритому Євангелії, що на ній, під текстом написано “1853” – це дата створення іконостаса. Шати (виконані рельєфно й, на відміну від накладних, одразу при створенні

роботи [12, с. 148]), а також трон Христа, вочевидь, були спершу золочені, а потім перемальовані темнішою фарбою (подекуди з-під цієї фарби проглядаються золочені фрагменти). Під образом Христа Архисерея розташована ікона “Спас нерукотворний”. Верхній край ярусу криволінійний, у вигляді арки, та декорований різьбою.

Пророчий ярус складають дванадцять круглих медальйонів. Пророки розміщені по одному в композиції. Усі постаті, крім Давида, тримають у руках хартії з підписами пророків та їхніми цитатами. Деякі з них зображені зі своїми атрибутами: Мойсей, Аарон і Захарія – із жезлами (хоча для останнього характерніший семи-свічник [13, с. 156]), Валаам – із зіркою, Давид – з арфою, Яків – із драбиною. Всі вони, за винятком Мойсея, зображені без німбів.

Медальйони згруповані по три (у формі рівностороннього трикутника) та декоровані різьбою. Стилiстично різьблення відносимо до необароко, адже ріденькі стилізовані пагони та завитки аканта виконані досить плоско.

У центрі пророчого ярусу – ікона Богородиці Оранти. На ній намальована покоління постать Матері Божої з розпростертими до нас долонями та в оточенні хмар. Її лик розвернутий у три чверті. На німбі по діаметру зірочки, що властиво для інших образів – Богородиці Непорочного Зачаття. Темно-синій холодний силует Діви Марії добре прочитується на теплому нейтральному охристому тлі. Лик і руки мають світлотіньове плавне моделювання. Це найсвітліші плями в композиції, які відразу зосереджують на собі увагу глядача.

Форма ікони наближена до трикутника з криволінійним різьбленим обрамленням. Золочена різьба іконостаса різко контрастує з темним фоном верхньої його частини.

Завершує іконостас Розп’яття з пристоячими. Тіло Христа виконане скульптурно, воно світле й чітко вирізняється на хресті. Низ хреста трактований як якір, на котрому пристоять Іван і Лонгин (з одного боку) та дві Марії (з іншого).

За кольоровою гамою іконостас досить насичений. Найяскравіші намісні ікони, дещо темніший за тональністю апостольський ярус. Натомість менші образи празникового ярусу подекуди мають дещо розбілені висвітлення. У живописі поєднано плавне світлотіньове моделювання площин тіла та більш контрастне вирішення драперій. Партії рук і ликів світлі, за основу взято півтон, майстер не вдається до різкої графіки. Контурні лінії на ликах подані в коричневій гамі, чорний застосовується лише в окремих фрагментах. Чіткої графіки іконописець уникає й при моделюванні одягу. Він використовує великі кольорові плями та зіставляє великі маси з малими, часто протиставляючи значні за розміром недекоровані площини тонким орнаментованим смужкам. Постаті анатомічно правильні, передано відчуття пластики тіла під драперіями. За формальними ознаками такий живопис можна віднести до стилістики необароко. Всі представлені в цій пам’ятці роботи репрезентують певні риси творчої манери їхнього автора: лики тут миловидні, високий досить круглий лоб, пухкі губи й округлі очі, об’ємно



опрацьовані повіки, високо підняті із заломом брови, широке перенісся та досить широка спинка носа. Майстер створює образи святих із живим виразом обличчя, рожевими щоками та спокійним проникливим поглядом.

Найретельніше опрацьовано ікони намісного й апостольському ярусів. Що ж до менших за розміром ікон інших ярусів, то в них активніше задіяні графічні прийоми в моделюванні драперій.

Творячи ці образи, майстер зображає сучасний йому одяг та місцеві пейзажі. Це виявляється передовсім у апостольському і празниковому ярусах, де іконописець має трохи більше можливостей подати своє авторське бачення. Апостоли зображені в довгих сорочках – свитах, що були поширеним верхнім одягом українських селян. Свити з комірцем, розкладеним на два боки. Всі апостоли підперезані неширокими поясами, а на плечах у них накинуто плащі. Ці елементи дозволяють митцеві показати вірянам, що апостоли теж були простими людьми. Такий прийом не новий – до нього вдавалися ще із середини XVIII ст. Як слушно зауважує О. Сидор, “твори, що належали до магістрального напрямку українського живопису XVII–XVIII ст., завжди були сповнені гуманістичної значимості, прагнення утвердити істинно людські цінності. А простежувана від середини XVII ст. зміна формальних ознак ще більшою мірою унаочнювала й посилювала ці цінності” [14, с. 174].

В іконостасі, крім пластичного орнаментального різьблення, живописець використовує орнамент у декоруванні тла (різьблений золочений орнамент ікон намісного ярусу) та одягу.

Як засвідчує єдина манера виконання, всі ікони, за винятком “Преображення Господнього” (з бічного вітваря), вийшли з-під пензля одного майстра.

Можемо зробити висновок, що досліджений нами іконостас належить до групи багоярусних, розірваних понаднамісним ярусом іконостасів. У ньому чітко простежується центральна вертикальна вісь композиції. Її акцентом у нижній частині стали великі царські врата з наскрізною ажурною різьбою. Намісні ікони винесено вище рівня царських врат – їх розташовано над дияконськими вратами, що притаманно для багатьох тогочасних церков Східного Опілля.

Апостольський ярус досить масивний. Апостоли закомпоновані по шість осіб на іконі, що також типово для цього регіону.

Розглянутий приклад свідчить, що іконостаси середини XIX ст. у своїй структурі використовували не тільки декоративне різьблення, а й скульптурні або рельєфні зображення (як-от рельєфні шати на іконі “Христос Архиерей” чи скульптурне Розп’яття, яким завершується іконостас).

У цій пам’ятці сакрального мистецтва поєднано дві неостилістики. Живопис виконано у стилістиці необароко (відкриті яскраві кольори, пластичне світло, тіньове моделювання ликів та драперій, великі (у співвідношенні до формату) постаті). Натомість різьблення має ознаки двох стилістик: необароко (ажурна наскрізна різьба зі стилізованого акантового листя) і неорококо

(плоска наскрізна й накладна симетрична різьба та орнаментика на основі рокайлів). Попри таку різностильовість, увесь твір є продуманою гармонійною композицією, що відображає типові риси сакрального мистецтва середини XIX ст. на Східному Опіллі.

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ: Наук. думка, 1970. 200 с.
2. Сидор О. Ф. Еволюція українського барокового іконостасу // Мистецькі студії / гол. ред. Яців Р. Львів, 1991. № 1. С. 28–34.
3. Студницький Р. Врата іконостасів у церквах Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.: іконографія, типологія, художньо-стилістичні особливості // Вісник Львівської національної академії мистецтв / редкол. А. Бокотей та ін. Львів, 2009. Вип. 20. С. 89–101.
4. Студницький Р. Іконографічна програма іконостасів Східної Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. // Мистецтвознавчий автограф: наук. зб. каф. історії і теорії мистец. ЛНАМ / М-во освіти і науки України, Львів. нац. акад. мистец. редкол. Г. Стельмашук та ін. Львів, 2010. Вип. 4/5. С. 192–207.
5. Оляніна С. В. Типологія іконостасів України у стилі класицизму // Культурологічна думка: наук. щоріч. Київ, 2009. № 1. С. 138–149.
6. Оляніна С. В. Еволюція планувальної організації іконостасів українських храмів XVII–XIX ст. // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Львів, 2006. № 568: Архітектура. С. 151–156.
7. Царські врата українських іконостасів: альбом. Серія “Українське народне мистецтво” / упор. Ю. Юркевич. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ, 2012. 386 с.
8. Слободян В. Українські церкви бродівського району: іл. кат. Львів: Місіонер, 2001. Кн.1. 190 с.
9. Тернопільсько-Зборівська єпархія УГКЦ. Парафії, монастирі, храми. Шематизм. Тернопіль: ТОВ “Новий колір”, 2014. 520 с.
10. Аверинцев С. Софія-Логос: словник. 3-е вид. Київ: Дух і літера, 2007. 650 с.
11. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог. Київ: Наук. думка, 1982. 286 с.
12. Бакевич О. П. Місце рельєфних ікон у іконостасах Західного Поділля у другій половині 18 ст. // Землі Опілля в природно-географічному та історико-культурному розвитку України: матеріали четвертої наук.-практ. конф., Бережани, 28 вересня 2012 р. / редкол. В. Зорик, Б. Тихий та ін. Тернопіль: Астон, 2012. С. 145–149.
13. Гелитович М. Богородиця з Дітям і похвалою (ікони з колекції Національного музею у Львові). Львів: Свічадо, 2005. 168 с.
14. Сидор О. Ф. Барокко в українському живописі // Українське барокко та європейський контекст. Київ: Наук. думка, 1992. С. 173–183.

#### SUMMARY

**Olena Bakovych**

#### **Constructive and artistic features of the iconostasis of the Church of the Transfiguration of Jesus in the village of Pidhirya in Zolochiv district**

The iconostasis of the Church of Transfiguration of Jesus was for the first time studied. It was determined that according to the type of construction it belongs to the group of a multilayer, parted over the fixed layer iconostasis. Such a design solution, as well as the absence of a basement layer, was typical of the iconostasis of Eastern Opillia in the middle of the XIX century.

The feature of the iconostasis is a clearly emphasized central vertical axis of its composition. The iconostasis consists of four layers: nomadic, festive, apostolic, and prophetic.

The fixed lazer consists of large-sized Holy doors with open-type carvings and two fixed icons placed over the deacon's doors. Two more fixed icons (St. Nicholas and Transfiguration of Jesus) are located in the side altars, which are a continuation of the iconostasis.

The apostolic layer is the heaviest, it rises in height to the central icon of Christ the Bishop. On the both sides of the central icon there are two great compositions with images of the apostles (six on each side). The figures are depicted with attributes typical for them and from different angles. The icon of Christ the Pontiff on the open Gospel also includes the inscription 1853 – the date of the iconostasis creation.

The artistic features of the performance of the monument of art, consisting of the use of a rich color range, a smooth, light-colored modeling of the body planes and a more contrasting solution to the draperies were also highlighted. The parties of hands and faces are light, the basis is half a ton, the artist does not use sharp graphics. Also, the artist avoids a vivid graphics in the design of clothes. More attention and study was devoted to the icons of the fixed and apostolic layers. Smaller icons of other layers are less examined and graphic techniques in modeling draperies are used to a greater extent. Judging from the manner of performance of the icons, they belong to the hands of one artist (except for the icon of Transfiguration of Jesus from the side altar).

The considered monument of art is an example of the use of neo-stylistics in painting and decorative plastics. Paintings are made using neo-baroque styles, carvings – using two stylistics: neo baroque - open-type carvings of stylized acanthous leaves (the completion of the iconostasis) and neo-rococo – flat open-type carvings and rocaille ornaments (Holy doors).

*Keywords:* icon painting, iconostasis, construction of iconostasis, artistic features, stylistic, layer of iconostasis

DOI 10.33294/2523-4234-2019-29-1-309-317

**Христина Береговська**

### **Релігійне мистецтво Василя Курилика: типологія та характерні особливості**

Досліджено релігійне мистецтво Василя Курилика на прикладі живописних серій: “Страсті Христові” (1960–1963 рр.), “Останні дні” (1971 р.), “Спокуси Христа в пустелі” (1977 р.), “Життя Христа” (1977 р.) та єдиного монументального розпису “Чудо п’яти хлібів і двох рибин” (1976 р.). Вперше проведено типологію сакральних образів, сюжетів та семантичних авторських змістів у творах. Висвітлено характерні особливості та авторські методологічні засади творення релігійних образів. Проведено детальний аналіз живописної серії “Страстей Христових” (1960–1963 рр.), яку вважають єдиною у світі “авторською версією” прецизійного повіршового ілюстрування на полотнах триденного життя Христа за Євангелієм від св. Матвія.

*Ключові слова:* релігійне мистецтво, Страсті Христові, типологія, методологія, Курилик

Малярську спадщину Василя Курилика (1927–1977 рр.) – канадського мистця українського походження, яка налічує понад десять тисяч творів, умовно можна поділити на дві тематичні групи – релігійну та світську. Сакральні сюжети з’явилися в мистецтві художника після духовного навернення до католицької віри