

Images of St. Christopher with a dog's head appears in Russian icon painting from the second half of the XVI century. In spite of the rich variety of iconographic characters it was his image that became very popular in Russia. Starting from the XVI – XVII centuries this saint is often depicted in Deacon Gates in iconostases of Russian churches.

The image of St. Christopher with a dog's head can be found in the frescoes of the XVI century in Sviyazhsky Monastery in Saviour's Transfiguration Cathedral in Yaroslavl in the paintings of the XVII century, in Archangel Cathedral in the Moscow Kremlin and Rayifsky and Makarevsky monasteries, in the church of Nickola Mokrogo (Nickolas the Wet) in Yaroslavl. The icons of the XVI century of the saint with the dog's head are preserved to this day in the Chudov Monastery in Moscow Kremlin, in the collections of museums in Vologda and the State Historical Museum in Moscow as well as the icons of the XVII century from the museum collections of Yehoriyevsk, Cherepovets and Rostov.

After the ban of the canine image by Synod in 1722 Christopher was depicted anthropomorphic. But the iconography of the saint as a warrior continued to have a canine head during the following centuries in Old Believers environment.

The full length image of martyr St. Christopher is depicted in the icon under study, the icon from a private collection in Kyiv. He appears in the image of cynocephalus that is with a dog's head which was the most popular iconographic type in Russian iconography. The mouth of the saint with the dog's head is opened wide and broken into a grin, his long tortuous tongue is pulled out and he shows white teeth but his appearance is quite calm and unmalicious. Martyr Christopher is depicted as a warrior with a spear that blossomed in his raised left hand and in his right hand he holds a large the eight-pointed Orthodox cross with the lower inclined crossbar. The cross is black in color and there are words "І Н Ц И" meaning "Jesus of Nazareth, King of the Jews" on the upper transverse crossbar. The titles "ІС ХС", i.e. "Jesus Christ" are in the middle of the cross bar. There is a golden circle symbolizing the crown of thorns in the middle of the cross. The icon is framed in a narrow black frame that presents the Ark. An abbreviated inscription made in ornamental lettering that reads like a "The Holy Martyr of Christ Christopher" is on the head margin.

The basis of the icon is a wood board (1500 × 450 × 25 mm), rectangular in form which is strongly vertically elongated. The traces of lost fasteners that resemble door loops in shape are noticeable on the back of the icon. The icon is painted by oil paints; there are no primer and canvas. The paint is applied with a thin layer without retouching.

The technological features of this icon indicate the later period of its creation, i.e. the XIX century. Although the stylistic features of the images tend to Russian icon painting tradition of the XVII century we know that icons of St. Christopher with a canine head after the XVIII century were created among the Old Believers who remained true the tradition of the iconography of ancient artistic image techniques.

Judging from the shape of the icon board (it is a highly elongated vertical rectangle) and the location of the lost fixtures it can be said that the investigated icon of St. Christopher was an icon of the church iconostasis which once served as Deacon Gates.

The icons of the XVIII – XIX centuries from the collections of museums in St. Petersburg are close analogues of this icon.

According to the result of the iconographic attribution, analysis of stylistic, design and technological features it has been determined that this work is an icon of the Holy Martyr Christopher and it belongs to the Russian Old Believers' church images of the XIX century.

*Key words:* attribution, Saint Christopher, cynocephalus, the icon belonged to Old Believers.

УДК 745.51: 008 (477.83/.86) "18/19"

**Одрехівський Роман Васильович**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

### **РІЗЬБЛЕНІ ІКОНОСТАСИ В СИСТЕМІ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ: XIX – перша половина XX століття**

*У статті на базі матеріалу, зібраного автором у інтер'єрах церков, показано значення різьблених іконостасів у системі сакральної культури українців Галичини. Досліджено розвиток іконостасного декоративного різьблення у двох основних напрямках: історизму та неостилів та орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва. Доведено, що обидва напрями відіграли важливу роль у сакральній культурі та у історико-культурних особливостях формування, еволюції, функціонування культурного простору як Галичини, так і українських земель загалом.*

*Ключові слова:* інтер'єри церков, різьблені іконостаси, сакральна культура, традиційне мистецтво, культурний простір.

Із відродженням української державності зріс інтерес до духовних витоків української культури. Особливе місце у цьому займає сакральна культура, дослідження якої у радянські часи не толе-

рувалось. Незважаючи на понад 20 років, які пройшли з того часу, велика кількість проблем ще чекає на своє ґрунтовне опрацювання. Це відноситься, зокрема, до сакрального мистецтва, сакральної культури українського народу.

У наші дні триває масове будівництво нових та реставрація старих церков. Тому актуальність теоретичних розробок із питань сакрального різьблення, сакральної культури українців та Галичини зокрема, на нашу думку, на часі дня. Адже за роки радянської влади цьому майже не приділялось уваги. Робота також узгоджена з програмою наукових досліджень Львівської національної академії мистецтв та розв'язує низку проблем теми "Формування національно-самобутніх особливостей сакрального мистецтва Львівщини".

Питання сакрального різьблення в Галичині торкалась низка дослідників. У праці М. Драгана "Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст." [1] широко висвітлена сакральна різьба в Галичині, але лише до початку XIX століття. Багатий архівний та фактологічний матеріал містить книга О. Ногги "Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть" [2]. Фундаментальною є праця М. Станкевича "Українське художнє дерево XVI – XX ст." [3]. У ній комплексно охоплено дослідження основних технік художнього деревообробництва. Ґрунтовною є монографія Р. Шмагала "Мистецька освіта в Україні середини XIX–середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції" [4]. Принагідно згадується і декоративне різьблення в церковному інтер'єрі. Визначною подією в українському мистецтвознавстві був вихід монографії М. Селівачова "Лексикон української орнаментики" [5]. Книга присвячена застосуванню орнаментики в українському народному мистецтві. Окремі положення монографії можуть бути використані і для дослідження українського сакрального різьблення. В єдине монографічне дослідження сакральне різьблення по дереву в Галичині охоплене у монографії автора цієї статті [6]. У праці охарактеризовано історію та художні особливості сакрального різьблення по дереву в Галичині у XIX – першій половині XX століть та значення сакрального різьблення у духовній культурі українського народу.

Серед вищенаведених праць немає окремої фундаментальної праці про значення декоративного різьблення іконостасів у церквах Галичини та їх місце у системі сакральної культури українців Галичини.

Мета статті – провести комплексні дослідження іконостасного різьблення по дереву в Галичині XIX – першій половині XX в системі сакральної культури українців регіону. Особливістю цієї роботи є те, що її головним першоджерелом є матеріали, отримані автором під час польового обстеження інтер'єрів церков.

Період XIX – початку XX століть – цікава і яскрава сторінка в історії розвитку сакрального різьблення у Галичині. У перших десятиліттях XIX ст. в іконостасному різьбленні Галичини простежуємо риси класицизму. Риси класицизму притаманні іконостасній різьбі церкви Св. Параскевії (1815 р., м. Дрогобич) і Собору Пресвятої Трійці (1774 р., м. Сянок, Прикарпатське воєводство Польща). Для обох іконостасів характерна п'ятиярусність, наявність тонкої орнаментальної, ажурно різьбленої смуги над намісним ярусом. У дрогобицькому – це мотив трилисника, у сяноцькому – звивистого акантного мотиву, дещо подібного на давньоруську плетінку.

Із середини XIX ст. до іконостасного різьблення поступово вплітаються риси історизму та неостилів, що виразно простежується насамперед у пануванні так званого другого рококо, яке, однак, з бігом часу стало більш скромним у застосуванні різьблення.

У роки панування рококо, у другій половині XVIII ст., у галицькому іконостасі були поширеними тенденції обмежувати висоту іконостасної стіни лише намісним ярусом (Успенська церква у Львові, Св. Пророка Іллі у м. Красне Буського району Львівської обл. та ін.). Це, як припускають дослідники, давало можливість оглядати з нави запрестольну ікону та було зумовлено низкою інших причин. Очевидно, під впливом цього обмеження висоти іконостасної стіни і виник аналізований орнаментальний, найчастіше – ажурний поясок над намісним ярусом. Мабуть, він замінив, як його називають окремі дослідники [7, 101], "розірваний" простір поміж намісним і празниковим ярусами іконостаса. Такий отвір був, найчастіше, у формі половини або менше половини кола, інколи – іншої форми. Власне, цей округлий отвір поміж намісним і празниковим ярусами і став широко розповсюджуватися в еkleктичні часи, переважно протягом середини і другої половини XIX ст. Такий округлий отвір був поширений у часи так званого другого рококо, яке, як вважає дослідник К. Дюла, потіснило до 40-х рр. XIX ст. позиції класицизму [8, 188]1.

До створених у стилі другого рококо належить іконостас церкви Преображення Господнього із с. Волосянка (Сколівський район Львівської обл, приблизно з середини XIX ст., хоч сама церква з 1762 р.). Цей іконостас висотою у п'ять ярусів і має невеликий округлий отвір між намісним та празниковими ярусами. Різьбленням іконостас прикрашений рідко. Образи намісного ярусу фланковані

білими округлими колонками, образи празникового – вертикальними смугами накладного позолоченого різьблення мотиву рокайлю на світлому фоні. Останні скомпоновані так, що імітують неіснуючі пілястри, які повинні би були членувати простір поміж образами.

Поруч з неорококо у низці неостилів сакрального різьблення помічаємо риси необароко, неоготики та інших. Зрозуміло, що в еkleктиці зустрічаємо, як правило, поєднання одного стилю з іншим.

Варто зазначити, що на Гуцульщині було створено низку іконостасів, створених і декорованих різьбленням із наслідуванням історичних стилів, декорованих гуцульською розписною поліхромією. До таких, зокрема, належить іконостас церкви Св. Іоанна Милостивого (др. пол. XIX – поч. XX ст.) з м. Яремча (Ямна, Івано-Франківської обл.). Отже, можемо зазначити, що навіть традиційні "під захід" стильові напрями в іконостасному різьбленні українські майстри прагнули вирішити у руслі національної культури. У другій пол. XIX – першій пол. XX ст. було створено кілька іконостасів, у яких велику декоративну роль відігравав декор мальованими смугами окремих колонок (типовим є вищенаведений із Ямни). В іконостасі церкви Покрови Пресвятої Богородиці (1868) із с. Ялинкувато-го Сколівського району Львівської обл., кожна така смуга – у вигляді синього орнаменту з елементами, запозиченими з української вишивки. Поверхня намісного ярусу іконостаса рясно вкрита справжніми вишивками теж синього кольору, виконаними на білому полотні. Таке вдале співіснування справжніх вишивок із імітованими на поверхні різьблених колонок вважаємо дуже вдалим прийомом у прагненні внести національні особливості у назагал класичні "західного напрямку" неостилі. Отже, таке прагнення ввести поліхромію із українськими елементами у традиційні неостилеві класичні вирішення були характерні не тільки для Гуцульщини (та території Галичини Івано-Франківська обл.), а й інших регіонів Галичини, як приклад – Сколівський район Львівської області.

У останній чверті XIX ст. в іконостасному різьбленні в Галичині відчувається ще й вплив виробів художнього металу. Ця тенденція спостерігається у: 1) впливі прийомів українського середньовічного карбування по металу; 2) впливі прийомів чавунного литва та художнього металу, якими прикрашалися нагробні пам'ятки та міські металеві огорожі в Галичині кінця XIX – початку XX ст. Обидва такі напрями спостерігаємо у різьбленому декорі іконостасу церкви Св. Миколи (1879) з с. Демня Миколаївського району Львівської обл.

Так, живописні образи святкового ярусу цього іконостасу удекоровані зверху і знизу лініями орнаментів, які нагадують такі ж у середньовічному карбуванні металів та декор царських врат з с. Воля Добростанська чи с. Домажир (обоє XVI ст.). Силует та елементи декору апостольського та пророчого ярусів виконані під впливом другого напрямку.

У першій половині XX ст. в іконостасах окремих галицьких церков помічається тенденція виокремлення розмірами та густотою різьбленого декору наверхів намісного ярусу на місці, де раніше розташовували шрифтові картуші з написами "ІС ХР" та "МР ΘΥ" відповідно над живописними образами Ісуса Христа та Діви Марії (іконостас церкви Св. Миколи (1936) з м. Буська Львівської обл. та інші). Таке вирішення надає іконостасу специфічного вигляду, оскільки серед розглянутих еkleктичних версій іконостасів, як правило, об'ємність та висота рельєфу пластики не досягала такого рівня, як у іконостасах з чітко вираженими історичними стилями попередніх століть (ренесансу, бароко чи рококо).

Проте в окремих випадках така тенденція не проходила. Тоді, як правило, повністю брався за наслідування зразок попередньої епохи історичного стилю. Наприклад, іконостас церкви Св. Онуфрія у Львові був виконаний на початку XX ст. за зразком відомого краснопущанського іконостасу з XVIII ст., що на Тернопільщині. У відтворенні соковитих барокових об'ємів з рослинного мотиву виразно простежуємо ремінісценції правдивого українського бароко. Адже ідея відтворити характерний для історії української нації стиль бароко, на нашу думку, тут вилилась у вдалу спробу зацентувати свою національну культуру, ідентичність у ті часи, коли була відсутня українська національна держава.

Отже, низка прикладів показує нам, що навіть оперуючи історичними стилями у руслі історизму та неостилів, майстри галицького сакрального різьблення прагнули ввести елементи національно-культурної ідентичності, чи то наслідуючи точним відтворенням у різьбленні характерних національних стилів, як українське бароко, чи то вводячи поліхромне покриття, наприклад із імітацією вишивки, чи то введенням у різьблення мотивів, запозичених із українського середньовічного карбування по металу. Отже, фіксуємо оригінальні способи проявів української ідеї у художній сфері.

На межі XIX-XX століть поруч з історизмом та неостілями у сакральному різьбленні Галичини щораз частіше з'являються твори, в образному вирішенні яких помітний взаємозв'язок з народним мистецтвом. У мистецтвознавчій науці це явище має кілька назв: "руський стиль", "український стиль" [9, 101], та ін., хоча, видається, доцільніше назвати його течією. Характерні ознаки цієї течії: застосування елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір "під дуб", тощо. Не обов'язковим було в одному творі поєднання усіх цих ознак.

Отже, у раніше опублікованих дослідженнях ми зазначали [6, 74], що розвиток сакрального різьблення в Галичині на межі XIX-XX століть уже виразно ділився на два напрями розвитку:

- 1) у руслі еkleктичних версій наслідування історичних стилів;
- 2) із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва.

Серед кращих іконостасів, виконаних в Галичині із застосуванням орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва, іконостас встановлений у 1907-1909 роках у інтер'єрі церкви Святої Трійці з м. Дрогобича Львівської обл. Цей триярусний іконостас, темно-чорно-брунатного кольору, декорований технікою ажурної, плоскої тригранної часті різьби, мотиви якої запозичені з давньоруського мистецтва та народної творчості бойків та гуцулів (давньоруська плетінка, різні варіанти ромбу, рослинне стебло з трилисником та ін.). Як і у вищезгаданих іконостасах, в ньому помітний взаємозв'язок із українською декоративною графікою початку XX ст. (зокрема, творчістю Г. Нарбути, коли площинно стилізований рослинний мотив, вписаний за лінією зовнішнього силуету у трикутник тощо). Саме у дрогобицькому святотроїцькому іконостасі засвідчує себе найвища досконалість декоративної стилізації різьблення під "народний стиль". Окрім того, в ньому досягнуто гармонійної єдності різьбленого декору, виконаного майстрами А. Сабараєм, Голембйовським із іконами, намальованими художником М. Сосенком у дусі української сецесії. Синтез архітектоники, живопису та різьблення дрогобицького святотроїцького іконостасу – це вершина ідейних пошуків стильового національного напрямку епохи. Такі пошуки ставили українське сакральне мистецтво на передове місце у світовому культурному процесі початку XX століття.

Окрім згаданих іконостасів, у першій половині XX ст. було створено низку інших іконостасів, в образно конструктивній основі яких домінував світліший натуральний колір певних порід дерев. До кращих серед таких відносно чотириярусний іконостас церкви Св. Ап. Петра і Павла (1935) з с. Ворохта Надвірнянського району Івано-Франківської обл., у створенні якого приймав участь відомий народний майстер В. Турчинюк. Особливістю цього іконостасу є те, що автор у декорі царських врат зробив вдалу спробу стилізувати зображення рослинного мотиву (плоди, листя винограду) під гуцульське плоскорізьблення з геометричних елементів. Риси народної образності помітні в постаті Бога-отця над намісним ярусом.

В іконостасі церкви Благовіщення (1927) с. Гребенів Сколівського району Львівської обл. також застосований декор несучих конструкцій гуцульським, але поліхромованим плоскорізьбленням. Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим уособленням українського стилю в іконостасному різьбленні є те, що на межі XIX і XX ст. гуцульська церковна архітектура в селах і містах Галичини популяризувалась як "своя" і як вираз "народного стилю" в архітектурі. Саме гуцульська плоска різьба відіграла одну із визначальних ролей у закономірностях формування образних систем українського національного стилю в Галичині. Саме орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в тогочасному сакральному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період – час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності.

Підсумуємо та узагальнимо основні результати нашого дослідження. Особливістю цієї роботи є те, що її головним першоджерелом є матеріали, отримані автором під час польового обстеження церков, більша частина яких науково обґрунтована і введена в науковий обіг вперше.

Саме на такій унікальній джерельній базі автор вперше в українському мистецтвознавстві показав еволюційний процес неостилів у сакральному різьбленні Галичини, вплив сакрального різьблення на історію та формування культури українців Галичини. Серед інших розглянуто взаємозв'язок орнаментально-композиційних структур традиційного народного мистецтва з історією та художніми особливостями сакрального різьблення в Галичині та їхній вплив на ідейні пошуки та стильові напрями епохи в національній культурі українців Галичини.

Важливе значення в ідейних пошуках та стильових напрямках епохи відіграло звернення майстрів сакрального різьблення по дереву до механізму синтезу різних видів художньої діяльності українського етносу, зокрема творчої спадщини майстрів середньовіччя та ренесансної художньої обробки металу (іконостас церкви Св. Миколи з с. Демня Миколаївського району Львівської області).

Ідейні та стильові пошуки у становленні національно-культурного відродження початку XX століття полягали не тільки у еkleктичних інтерпретаціях, а й у правдоподібних відтвореннях та повторях творів барокової іконостасної різьби, як, наприклад, виготовлення та встановлення барокового іконостасу церкви Св. Онуфрія у Львові як копії іконостасу із Красної Пущі із XVIII на Тернопільщині.

На проаналізованих творах сакрального різьблення виразно показано особливості взаємодії моралі, філософії, релігії та мистецтва. У перспективі варто ретельніше дослідити значення історичних неостилів у різьблених іконостасах в системі сакральної культури українців в Галичині XIX – першої половини XX століть. Окрім того, варто дослідити значення орнаментально-композиційних

структур традиційного народного мистецтва в іконостасному різьбленні церков Галичини та у формуванні національних особливостей сакральної культури українців Галичини.

### Примітки

<sup>1</sup> Розуміємо, що в рококо другої половини XVIII ст. існували не тільки низькі іконостаси (одно- чи двоюрисні), а й багатоярусні, як, наприклад, п'ятиярусний у церкві в. Василя Великого с. Поздзя (Ярославського повіту, сьогодні – Прикарпатське воєводство, Республіка Польща, 1770 р.) та ін.

### Література

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / Драган М. – К.: Наукова думка, 1970. – 202с.
2. Нога О. Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX–початку XX століть / Олень Нога. – Львів: Українські технології, 1999. – 160 с.
3. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / Станкевич М. Є. – Інститут народознавства НАН України. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 479 с., іл.
4. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. Структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. – Львів: Українські технології, 2005. – 526с., іл.
5. Селівачов М. Лексикон української орнаментики / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника "Ант", 2005. – 399 с., іл.
6. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть (Історія та художні особливості) / Роман Одрехівський. – Львів: Афіша, 2006. – 288с., іл.
7. Бервецький З. Церква Св. Даниїла Стовпника в с. Макуневі /З. Бервецький та інші// Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 99–102.
8. Кес Д. Стилі мебелі / Д. Кес. – Будапешт: Издательство АН Венгрии, 1979. – 269 с.
9. Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX–початку XX ст. / О. Нога // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич: Відродження, 1998. – С. 74–83.

### References

1. Drahan M. Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st. / Drahan M. – K.: Naukova dumka, 1970. – 202s.
2. Noha O. Ukrainskyi styl v tserkovnomu mystetstvi Halychyny kintsia XIX – pochatku XX stolit / Oles Noha. – Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 1999. – 160 s.
3. Stankevych M. Ukrainske khudozhnie derevo XVI – XX st. / Stankevych M. Ye. – Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. – Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2002. – 479 s., il.
4. Shmahalo R. Mystetska osvita v Ukraini sere diny KhKh – sere diny XX st. Strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozysii / Rostyslav Shmahalo. – Lviv: Ukrainski tekhnolohii, 2005. – 526s., il.
5. Selivachov M. Leksykon ukrainskoi ornamentyky / M. R. Selivachov. – K.: Redaktsiia visnyka "Ant", 2005. – 399 s., il.
6. Odrekhivskiy R. Sakralna rizba po derevu v Halychyni XIX – pershoi polovyny XX stolit (Istoriia ta khudozhni osoblyvosti) / Roman Odrekhivskiy. – Lviv: Afisha, 2006. – 288s., il.
7. Bervetskyi Z. Tserkva Sv. Danyila Stovpnyka v s. Makunevi / Z. Bervetskyi ta inshi// Sakralne mystetstvo Boikivshchyny. Treti naukovy chytannia pamiati Mykhaila Drahana. – Drohobych: Vidrodzhennia, 1998. – S. 99–102.
8. Kes D. Stili mebeli / D. Kes. – Budapesht: Izdatel'stvo AN Vengrii, 1979. – 269 s.
9. Noha O. Ukrainskyi styl u tserkovnomu ta svitskomu mystetstvi kintsia XIX – pochatku XX st. / O. Noha // Sakralne mystetstvo Boikivshchyny. Treti naukovy chytannia pamiati Mykhaila Drahana. – Drohobych: Vidrodzhennia, 1998. – S. 74–83.

### **Одрехівський Р. В. Резные иконостасы в системе сакральной культуры украинцев Галиции: XIX – первая половина XX века**

В статье на основании материала, собраного автором в интерьерах церквей, показано значение резных иконостасов в системе сакральной культуры украинцев Галиции. Исследовано развитие иконостасной декоративной резьбы в двух основных направлениях: историзма и неостилей и орнаментально-композиционных структур традиционного народного искусства. Доказано, что оба направления сыграли важную роль в сакральной культуре и историко-культурных особенностях формирования, эволюции, функционирования культурного пространства и Галиции, и украинских земель.

*Ключевые слова:* интерьеры церквей, резные иконостасы, сакральная культура, традиционная культура, культурное пространство.

### **Odrekhivskij R. On carved iconostases in the system of sacral culture by Galician Ukrainians during the XIX to the first half XX cc.**

Quite high level of national culture has been determined in the great measure by rather wide social attention to semi-forgotten deeply-rooted historical and cultural traditions. The interest in ancestors' spiritual knowledge and historical acquirements has been revived in Ukraine. Such are cultural and historical kinds of activities to which have belonged sacral carved creations and their meaning in Ukrainian people's spiritual religious life. Through sacral carving we especially are going to emphasize an extraordinary significance of carved iconostases in the sacral culture by Ukrainians of Galicia.

There are, as for now, no separate fundamental work on the meaning of decorative carved Galician church iconostases and their place in the system of Ukrainian sacral culture of Galicia. This article has been aimed to present some results of complex study in iconostasis wood-carving of Galicia during the XIX and the first half XX cc. in the system of sacral culture by Ukrainians of the region. The trait of the work is author's attempt to use as primal evidences only materials got by him in the course of field inspections of church iconostases.

Period of XIX and early XX cc. has presented very bright and interesting picture as for the developmental history of Galicia's sacral carving. Through the first decades of XIX c. in the sacral carving of Galicia one can discern the traits of Classicism. Since the middle of XIX c. the sacral carving of Galicia has gradually incorporated some features of Historicity and Neo-Styles, clearly exposed first of all by the artistry of so-called Second Rococo, that nevertheless with the course of time had become more modest in its usage of carvings. Side by side with Neo-Rococo in the series of Neo-Styled sacral carvings one can state the presence of Neo-Baroque, Neo-Gothic features etc. In Eclecticism, naturally, combinations of a certain style with other ones have appeared more often and explicitly.

Thus, the series of examples has shown us, that in their operating with Historical styles, even in the riverbed of Historicity and Neo-Styles the artists of Galician sacral carvings tried to introduce elements of national and cultural identity by imitation or detailed reproduction of characteristic national styles as Ukrainian Baroque in their carvings or by introduction of polychrome covers, imitating for example, embroideries as well as by the use of motives derived out of medieval Ukrainian metal minting for wood-carvings. So, one can fix quite original means for discovering of Ukrainian idea in artistic sphere.

Side by side with Historicity and Neo-Styles on the border of XIX and XX cc. in the sacral carving of Galicia the more the oftener had appeared creations the imaginative laying of which expressed rather noticeable connections with folk artistry. There are several names for this phenomenon in Art Studies, as e.g. Ruthenian style, Ukrainian style etc., although, it sees, in the case much more relevant term would be that of a trend. Among most characteristic signs of the trend are elements of folk carving, used in decor, specific silhouette of a products, dark-brown color of imitated oak wood and so forth. Combination of all mentioned signs in decoration of a certain creation had not been obligatory condition.

To best Galician iconostases created with the use of ornamental and compositional structures borrowed from traditional folk art had appertained iconostasis established in interiors of Saint Trinity church at the town of Drohobych (now Lviv obl.) during 1907-1909. This three-storey-high iconostasis of dark-brown color has been decorated with technique of hemstitch, flat trihedral hollowed carving after motifs lent from Old Ruthenian art and folk creativity of Boikos and Hutsuls (Old Ruthenian interlacements, various kinds of rhombi, vegetable stems with trefoils etc.). Similarly to mentioned iconostases the creative work had exposed quite noticeable connection with Ukrainian decorative graphical art of early XX c. (especially with H. Narbut's artistry where plane-stylized vegetable motif was inscribed beyond the line of external silhouette into a triangle and so on). Drohobych Saint Trinitarian iconostasis truly belonged to monuments that had proven the most high perfection of decorative stylization in carving after folk-styled models and specimens. Harmonious unity of carved decor executed by craftsmen A.Sarabay and Holemyovskyy with icons painted by artist M.Sosenko in the spirit of Ukrainian Secessionism had been achieved besides. The synthesis of architectonics, painting and carving in decor of Drohobych Saint Trinitarian iconostasis has moved this creation to the top of idealistic search in stylistic national direction of epoch. Such searches had moved the Ukrainian sacral art on the leading place in world cultural process of early XX c.

In the church of Annunciation (1927, village of Hrebeniv, Skole region, Lviv obl.) iconostasis had been arranged as well by means of bearing constructions decorated with plate carving in the manner of Hutzul folk artistry with addition of polychromous ornamentations. The reason for wide spreading of Hutzul carved decor as most true exemplification of Ukrainian styling in iconostasis carving is the state of folk art on the edge of XIX and XX cc., when Hutzul church architecture had been popularized in the villages and towns of Galicia as own one and as expression of genuine folk style in architecture. It had been Hutzul plate carving that played one of determinative parts for lawful formation of imaginative systems in Ukrainian national style of Galicia. It had been ornamental and compositional schemes of traditional folk art that performed semiotic function of national identification in then-a-day sacral carving and then-a-day Ukrainian culture. This period might yet be considered as a time of Ukrainian people's strife for expression of own national and cultural identity. On the basis of analyzed creations of sacral carving have distinctly been shown main peculiarities in interaction of morality, philosophy, religion and art. In the perspective more thorough study is worth to be processed as for the meaning of Historical Neo-Styles adapted for carved iconostases in the system of sacral culture by Galician Ukrainians during the XIX and the first half XX cc.

Besides, among other problems it is worth to consider the meaning of ornamental and compositional structures derived from traditional folk art and applied in iconostasis carving of Galician churches as well as the role of those structures in formation of national sacral cultural features by Ukrainians of Galicia.

*Key words:* Interiors of churches, carved iconostases, sacral culture, traditional art, cultural dimension.