



Андрій КЛИМАСHEВСЬКИЙ
ХРАМООБЛАШТУВАННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ
ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ
КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Andrii KLIMASHEVSKY. On Temple Equipment of Ukrainian Church as a National Cultural Phenomenon.

Храмооблаштування є для української сакральної культури не менш значущим смисловим виразником християнської ідеї, ніж власне сам храм, іконостас або ікона, чиї канонізовані обриси давно вже відклалися у масовій релігійній свідомості українців як головні виразники духовного змісту християнства. Однак саме храмооблаштування у своїй двоіпостасній духовно-смисловій повноті ритуально-обрядового й художньо-естетичного ансамблю богослужбових предметів максимально одухотворює весь внутрішньоцерковний простір, визначально впливаючи на формування внутрішнього образу церкви. В цьому “багатоголосому” сакральному ансамблі богослужбового порядку сконцентровані основні смислові доміанти як безпосередньо процесу літургії, так і всієї специфіки східного обряду в його історичному розвитку. В цьому аспекті храмооблаштування можна розглядати як своєрідний інтегруючий сакральний мікрокосмос, де всі окремо взяті елементи богослужбового дійства ієрархічно та ізоморфно взаємопов’язані між собою. При цьому кожний елемент цієї складної “літургійної системи”, чи то престіл, іконостас, чи то світильні пристрої та ін. є також тісно пов’язаним з іншими складниками церковного інтер’єру і церковного дійства та одночасно в якості окремо взятого унікального предмету локального сакрального синтезу поєднує в собі цілий світ знаків і символів, якими багата українська християнська культура візантійської традиції.

У системі облаштування церковної споруди об’єктами конструктивно-пластичної візуалізації

ставали літургійні канони, історико-життєві аспекти християнської тематики, біблійні сюжети, втілені насамперед в іконографічній програмі іконостасу, вівтарів, кіотів, престолу.

Взаємопроникаюча цільність архітектурно-художнього образу окремих елементів інтер’єру і загального внутрішнього образу храму як відповідної християнської системи світобачення, сконцентрованої в одній споруді, досягалася передовсім завдяки функціональним, конструктивним і композиційним узгодженням предметів храмооблаштування.

Для кращого розуміння внутрішньої смислової структури традиційної української церкви дуже важливим є з’ясування впливу різночасових богослужбових, іконографічних, стилєвих архітектурно-художніх концепцій на формування внутрішнього образу самої церковної споруди, передусім у контексті еволюції художньо-конструктивного вирішення ансамблю храмооблаштування.

Історично розвиток храмооблаштування, зокрема церковної обстави проходив у тісному взаємозв’язку як з генезою самого церковного інтер’єру, що брала початок з візантійської традиції, так і загальним процесом еволюції українського сакрального мистецтва, проте здебільшого у контексті переважаючих мистецьких впливів європейського культурного простору. Виникнувши початково з розрізнених предметів оточення престолу, неоднорідна за своєю формою і складом первісно “візантійського” типу, церковна обстава пройшла довгий шлях розвитку від часу прийняття князем Володимиром християнства 988 р., перш ніж трансформувалася з появою багаторусного іконостасу та бічних вівтарів у XVI-XVIII ст. у завершену центроформуючу багатофункціональну систему інтер’єру українського храму з виразно національним колоритом. В такому складі, з доповненнями і модифікаціями XVI – поч. XVIII ст., цей збірний багатофункціональний і різноманітний за художньо-естетичним змістом ансамбль обстави згідно церковно-приписних вимог проіснував до кінця XX ст. і діє понині в українських церквах.

У зв’язку з мінливістю даного явища в історичному вимірі (насамперед періодів кардинальних змін культурно-світоглядної й релігійної парадигми), на сьогодні є складним і неоднознач-

ним питання з'ясування усталеного "класичного" періоду розвитку українського храмооблаштування, оскільки на відміну від науково обгрунтованої дефініції "український класичний іконостас", такий відповідний пік розвитку предмету дослідження можна пов'язати щонайменше з кількома часовими періодами суттєвої трансформації церковного інтер'єру. Найпереконливіше це явище узгоджується з епохою формування багатоярусної вітварної перегородки у XIV-XV ст., в іншому часовому вимірі – з появою високого іконостасу у XVI ст. та найбільш промовисто з XVII ст. – часом поширення у наших храмах багатоярусних вітварних конструкцій, церковних лав, сповідальниць, що суттєво доповнили загальну іконографічну програму і по суті довершили процес формування ансамблю традиційного храмового інтер'єру в Україні.

Збережені артефакти церковної обстави та історичні й іконографічні джерела (іконопис, мініатюри, стародруки, церковні візитації та ін.) дають можливість відстежити головні історичні етапи розвитку українського храмооблаштування:

1) формування храмооблаштування епохи Давньокіївської держави й Галицько-Волинського князівства (кін. X – серед. XIV ст.);

2) розвиток поствізантійського канону в системі устрою українських церков серед. XIV – перша пол. XVI ст.;

3) зміна світоглядної "картини світу" у системі храмооблаштування українських церков XVI ст. і запровадження західноєвропейських принципів естетики і стилістики у період від Берестейської унії до початку Визвольної війни 1648-54 рр.;

4) формування національної "барокової лінії" в ансамблі храмооблаштування українських церков другої пол. XVII-XVIII ст.;

5) формування регіональних і локальних особливостей обстави церков України кін. XVIII – другої пол. XIX ст. (посилення "народної течії" у храмооблаштуванні насамперед західноукраїнських церков);

6) пошуки національного стилю у храмооблаштуванні українських церков на зламі історичних епох: від еклектики другої пол. XIX ст. – до періоду пізнього модерну та арт-деко (до початку II Світової війни);

7) сучасний період розвитку храмооблаштування українських церков.

Безперечним історичним першоджерелом і першовізором для наслідування і закладання тисячолітньої національної традиції храмооблаштування в українській спільноті у всі часи був Софіївський собор у Києві, як основоположний сакральний програмний комплекс на зразок того, чим був головний храм Св. Софії у Константинополі для візантійців і всього Східного християнського світу до 1453 р. Навіть сьогодні, на початку XXI ст. храмооблаштування київського собору Св. Софії з первісним ансамблем частково збережених автентичних мозаїк, фресок та окремих артефактів церковної обстави (наприклад: митрополичого престолу, вмурованого в центральну апсиду вітварної частини) найкраще зі збережених церковних споруд княжої доби передає дух і суть інтер'єру давньоруського храму XI ст. (Рис. 1). При цьому київський храм Св. Софії, крізь призму століть, залишається і надалі еталонним, духовно-ціннісним орієнтиром, "найсвятішим Палладіумом". За влучним образним висловом знаного російського культуролога С.Аверінцева, мозаїчний образ Богородиці "Оранти – непорушної стіни" уособлює символ ідеальної Церкви¹.

На жаль, через недовговічність деревини – матеріалу, з якого переважно виготовлялись предмети церковної обстави, давніх автентичних раритетів до XVI ст. вкрай мало збереглося. На відміну від іконостасу, насамперед ікон, в окремих випадках – вітварів, цінність яких навіть з плином часу і зміною стилю не піддавалася сумніву, функціонування предметів церковної обстави, як і облаштування інтер'єру будь-якої споруди в різні історичні епохи часто прямо залежало від смаків замовника, домінуючих модних стилістичних тенденцій у формотворенні та декорі даного історичного періоду. На зміну форм і декору предметів внутрішнього простору церкви впливало також те, що храмооблаштування не було настільки жорстко регламентованим церковними канонічними приписами, як іконографія. Тому мода і смаки на певний стиль виконання, що краще відповідав духу даної історичної епохи, часто задавала тон як в оформленні інтер'єру українських церков,

¹Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / Собрание сочинений.– София: Логос. Словарь.– К.: Дух і Літера, 2006.– С. 568, 576.



Рис. 1. Передвітарний простір XI ст., через іконостас XVIII ст. Софіївського собору у Києві (через відкритий проріз царських воріт на задньому плані видно автентичний митрополичий престіл XI ст.).

так і у формах та оздобленні церковної обстави зокрема. Відтак застарілі зразки храмооблаштування, як правило, замінювали на модерніші (згідно тогочасних стандартів).

Храмова християнська свідомість у всі часи, в тому числі й Україні, не обмежувалася лише ритуальним трактуванням певної визначеної християнськими канонами планувальної структури церковної споруди. Церковний інтер'єр ніс у собі ще одну вагомішу смислову структуру внутрішнього образу храму, що концентрувала увагу пастви на знаходження божественної присутності у вигляді іманентних форм, образів, символічних знаків. Звичайно найповніше смислова система храмооблаштування сконцентрувалася у процесі еволюції в іконографічній програмі іконостасної стіни та церковної обстави. "І той, що бачить мене, бачить того, хто послав мене", – говориться в Євангелії від Іоанна. Якщо ці слова обернути до просторової сакральної єдності храму, то віруючий опиняється в ситуації символічного "дзеркального" простору, бо пропускаючи на слух слово Боже через себе, він може одночасно і візуально побачити його в стінописі й іконному відображенні іконостасу та вівтарів. "Треба вознестися з мудростю шляхом занурення у молитву над Писанням до Божественного Духу, в якому зібрані всі чесноти, приховані скарби знання і мудрості. Якщо хтось стане достойним цього, то він сам милістю Божественного Духу відкриє Бога в своєму серці і зможе споглядати славу Богу як у дзеркалі, відкинувши пелену Писання", – так звертався Максим Исповідник до вибраних, яким він пояснював символічний зміст різних частин служби Божої².

В основі плану церковної споруди згідно ще візантійської традиції лежить "хрест", і основний внутрішній простір храму, переkritий головною банею, формується на перетині двох "мислених" поперечин цього хреста³. Простір під головною банею храму східної візантійської традиції – це основний літургійний простір і центр храму, місце для проведення церковних служб і молитв; тут знаходиться іконостас, тетрапод, головні світиль-

ні пристрої та інші предмети обстави літургійного дійства. Зі сходу до головної нави примикає вівтарна частина, де знаходиться святая святих храму – престол, а за ним – запрестольний вівтар, збоку – стіл проскомедії. У північних і південних крилах, як правило, розміщені церковні приділи – самостійні невеликі сакральні частини споруди храму, а в них – аналої, бічні вівтарі та кіюти, присвячені різним святим⁴. Таким чином, весь простір традиційної української церкви є пронизаний християнським змістом і символікою, але найнаочніше – через предмети церковної обстави, іконостас ікони та стінопис. Так, традиційні українські дерев'яні тридільні триверхі церкви символізують три іпостасі Господа: Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа Святого, а лежачий в основі східної традиції хрестоподібного храму хрест вказує на сторони світу і символічно об'єднує їх при перетині, який є центром храму і підбанним простором, де верхи і склепіння означають небеса. На краю лінії поперечного перехрестя уявного хреста між двома бічними приділами, проте в межах головного підбанного простору, знаходиться іконостасна стіна, що відділяє вівтар від нави – храму віруючих. Відповідно, в українській історичній традиції, відомій з XV-XVI ст., середній верх триверхих церков символічно закономірно здійснюється вгору вище за бічні фланкуючі верхи, що стало не лише конструктивною, а передусім ціннісно-естетичною нормою, насамперед у сакральній народній архітектурі⁵. Якщо дозволяє об'ємно-просторове і композиційне вирішення інтер'єру, то на одній лінії з іконостасом, але з боків у приділах зазвичай розміщені архітектурні багатоярусні конструкції бічних вівтарів, запозичені певним чином у XVI-XVII ст. з римо-католицької традиції, що у багатьох випадках формує композиційно єдиний архітектурно-декоративний ансамбль іконостасно-вівтарної стіни.

Для традиційного українського менталітету без іконостасу й церковної обстави неможливе адекватне духовно-емоційне, естетичне і літургійне сприйняття внутрішнього простору церкви. Так

²Гійу А. Візантійська цивілізація. – Єкатеринбург: У-Факторія, 2005. – С. 372.

³Еремина Т.С. Русский православный храм. История. Символика. Предания. – Москва: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 29.

⁴Черемський П. Основні поняття літургії. – Львів, 1997. – С. 4-5.

⁵Овсійчук В. Українське мистецтво другої пол. XVI – першої пол. XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. – К.: Наук. Думка, 1985. – С. 53.

склалося історично, що в свідомості українців вже століттями превалює думка, що “без іконостасу в церкві віє пустою”. Відтак, протягом століть в Україні до художнього формування саме іконостасів була прикута найбільша увага місцевих церковних громад і майстрів, яких вони наймали, відтак іконостасні ансамблі особливо органічно вписуються в інтер’єри традиційних українських дерев’яних храмів. “Народна техніка й народні форми були канвою, на якій вишивались і до якої натинаялись форми напливові”⁶. Від форми, конструкції, художнього рівня декору іконостасу й допоміжних бічних вівтарів, від гармонійного їх поєднання, залежить художньо-естетична оцінка не лише самого іконостасу, але й всього внутрішнього церковного середовища храмооблаштування. В свою чергу архітектурно-просторове і планувальне вирішення церковної споруди безпосередньо впливає на художньо-конструктивні особливості іконостасу. Не варто забувати, що архітектурно-концептуальні вирішення та оздоблення іконостасів у дерев’яних храмах, так само як і в мурованих, видозмінювались під впливом різних архітектурних стилів, мистецьких смаків, уподобань. Тому усі елементи будь-якого іконостасного ансамблю, як і комплексу церковної обстави українських церков, несуть на собі відбиток певної історичної епохи, часто різних стилів і народних місцевих традицій. Свого часу М. Драган наголошував, що в історичному розвитку середовища впливає на форму як екстер’єру, так і інтер’єру сакральних споруд⁷. Іконостаси й обстава дерев’яних церков вирізняються на тлі аналогів з мурованих храмів більшою варіативністю, неоднорідністю стильових рішень, народним колоритом виконання і, як правило, більшою декоративністю об’ємно-просторових форм. Залежність храмооблаштування від канонічних вимог, територіальних особливостей і зв’язаних з цим певних мистецьких шаблонів у трактуванні форм і конструкцій не вплинули загалом на відкритість всього комплексу впливам різних стильових мистецьких течій. Як наслідок – розмаїття форм і неоднорідність художньо-конструктивних рішень храмооблаштування у межах навіть окремо взято-

го терену, передусім у церковних спорудах ХІХ – поч. ХХ ст.

Віддаючи належне канонічним приписам, місцева специфіка завжди знаходила свій вияв у власній художньо-естетичній традиції інтерпретації художньо-конструктивного рішення всього комплексу церковної обстави. При цьому, попри часто присутню стильову неоднорідність, подекуди строкатість і навіть еkleктичність загального ансамблю, це зумовило багатство і своєрідність образного змісту українських церков різних історико-етнографічних районів України, передусім тих, що зазнавали посиленого впливу різних культурних ареалів.



Рис. 2. “Павук” у вигляді шестикрилого серафима. Буковина, церква св. Миколая 1838 р., с. Гаврилинці, Кіцманського р-ну Чернівецької обл.

У цьому аспекті помітно виділяються дерев’яні церкви Галичини, Буковини й Закарпаття, передусім у Карпатах, інтер’єри яких відзначаються особливим народним колоритом, декором обстави з вираженою місцевою специфікою. Такий підхід у великій мірі є наслідком специфічного історико-культурного розвитку цих порубіжних регіонів,

⁶ Драган М. Українські дерев’яні церкви. Генеза і розвій форм // Збірки Національного музею у Львові. – Т. 1. – Львів, 1937. – С. 17.

⁷ Там само. – С. 14.

що протягом довшого часу зазнавали впливів різно-орідних мистецьких шкіл, наприклад у Закарпатті і Буковині особливо відчутними є впливи Балканської традиції. У більшості невеликих дерев'яних церков Галичини (за винятком Бойківщини) і традиційних безверхих сакральних споруд Буковини, що більше нагадують хату, ніж храм, історично сформувалась і аж до XIX ст. переважала камерна композиція внутрішніх просторів, при якій домінуючого значення набували такі складні крупно масштабні багатоярусні елементи храмооблаштування, як іконостас, вівтар, казальниця (амвон). Відтак їх мистецькі якості декору набували важливішого, більш сакраментального, ніж в інших регіонах України значення. Цим значною мірою пояснюється та неодмінна декоративність і деяка стильова неоднорідність, еклектичність, подекуди певна строкатість убранства храмів цих регіонів.

Ще більш вираженим, ніж у Галичині, це явище було в сусідній Буковині, де місцеві майстри, маючи в силу історичних причин (османське іго) менше можливостей для творчого самовираження в екстер'єрі, всю свою майстерність та творчу уяву концентрували на вирішенні та оздобленні інтер'єрів невеликих дерев'яних церков хатнього типу, передусім на окремих предметах церковної обстави. Ця усталена народна традиція не видозмінилась навіть тоді, коли в XIX ст. на Буковині поширилося будівництво великих багатoverхих храмів. І надалі значна роль в реалізації творчих задумів місцевих майстрів відводилась художньо-конструктивному вирішенню й оздобленню предметів церковної обстави, в першу чергу – іконостасів, вівтарів та, зокрема, такому оригінальному регіональному мистецькому явищу, як оздоблення освітлювальних пристроїв (павуків, ставників, інших багатосвічкових конструкцій). Наголос на багатому і різноманітному декоративізмі художніх рішень, як правило, виявлявся у вигляді багатоеlementного членування подрібнених форм, увінчаних зазвичай головами серафимів або херувимів. Слід відмітити, що історично подібне художнє явище мало місце і в сусідніх гірських районах Закарпаття й Гуцульщини, проте в довготривалу неперервну традицію воно переросло лише на теренах Буковини⁸ (Рис. 2).

Історично склалося так, що загалом традиційно невеликі до XIX ст. інтер'єри церковних споруд Західної України вирізняються горизонтальним членуванням внутрішнього простору на відносно малі об'єми й відповідно більш камерні форми предметів церковного інтер'єру, на відміну, наприклад, від вертикалізму форм східноукраїнських храмів Наддніпрянщини чи Слобожанщини⁹. Водночас попри окремі відмінності у храмооблаштуванні і організації внутрішньоцерковного простору, на загал, слід відзначити загальнопоширену в українських церквах позачасову схильність до особливого декоративізму в оздобленні предметів церковної обстави, причому переважно на ґрунті історично сформованої традиції барокової інтерпритації форм, декору. Такий підхід переріс у своєрідну, збережену до XX ст. національну "барокову" лінію, що йшла від іконостасу у стилістиці храмооблаштування більшості регіонів України та стала загальноновживаною і спадковою після становлення української козацької держави у другій пол. XVII ст., потіснивши поширені раніше візантійські і ренесансні принципи декорування у храмооблаштуванні¹⁰ (Рис. 5). Вишуканий стиль бароко не випадково отримав на Україні таке яскраве національне обличчя, оскільки якнайкраще відповідав духовним потребам відродженої укра-

історично найбільш ізольованих від материнського ядра землях: Закарпатті, Буковині з різних причин, але найбільше затрималась успадкована від Візантії давня "давньоруська традиція" в обставі, передусім в її формотворчих засадах. Якщо архаїзм збережених закарпатських зразків свідчить про сталість і неперервність давньоруської традиції у певних формах аж до XIX ст. включно, то на Буковині слід відзначити еволюцію і модифікацію цих форм у храмооблаштуванні, проте вже в руслі преваляючих румуно-балканських впливів. Найкраще цю різницю помітно на порівняльному прикладі збережених архаїчних конструкцій аналогів з цих регіонів (Рис. 3, 4). На відміну від закарпатських зразків, які практично ідентично успадкували форми, характер і функціональні особливості своїх попередників-першовірів, буковинські аналії значно еволюціонували у формах і конструкціях, трансформувались на поширену донині закриту шафку-тумбу з обертальним багатосхилим верхом. Втім цей історично збережений "візантинізм" в церковній обставі храмів прикордонних районів Буковини і на українських етнічних землях Мармарощини в Румунії поширений та активно розвивається й досі.

⁹Овсійчук В. Українське мистецтво XIV – першої пол. XVII ст. – К.: Мистецтво, 1985. – С. 98.

¹⁰Сидор О. Еволюція українського барокового іконостасу / Мистецькі студії. – № 1. – 1991. – С. 33.

⁸Серед історико-етнографічних регіонів України саме в

їнської нації, зокрема її тодішньої еліти: козацької старшини й духовенства¹¹.

До другої пол. XVII ст. в Україні будувалися скромні щодо розмірів і висоти храми¹². Малі вікна не давали достатньо світла, отож в інтер'єрі панувала містична напівтемрява, більш відповідна середньовіччю, ніж тогочасній європейській традиції з її добре інсольованими готичними і ренесансовими храмами. Характерним прикладом тогочасного інтер'єру є вітварний простір закарпатської дерев'яної церкви св. Миколая 1470 р. з с. Колодне зі збереженим автентичним кам'яним престолом, освітлений двома малими первісними віконцями архаїчної форми на зразок тогочасних зображень в іконографії XV ст. (Рис. 6). Внутрішній атмосфері таких невеликих церков візуально якнайкраще відповідало співмасштабне обладнання камерних форм поствізантійського зразка, натомість обстава з декором на європейській кшталт просто не мала б адекватного сприйняття.

Відтак у такому камерному сакральному середовищі наголос переважно робився на щільному заповненні церковного інтер'єру основними предметами літургійного простору, через це особливо значення набувало питання ансамблевості середовища у душі ще не віджилого поствізантійського канону у храмооблаштуванні. Окремо слід наголосити на історичній важливості еволюції іконостасної стіни у той період XVI-XVII ст. у національно-самобутню конструкцію українського високого іконостасу, незмінними компонентами якої і донині є ікони, декоративна різьба та архітектонічна конструкція-каркас для розміщення ікон.

У XVIII ст. більше посилюється роль барокового декору в мистецькому оформленні предметів обладнання інтер'єру українських церков. Типовим для бароко рельєфним різьбленням окрім іконостасів починають оздоблювати в церквах вітварі, кіоти, престоли, аналої та ін. У великих містах ці предмети мали переважно виражений бароковий характер, майже завжди були позолочені або покриті поліхромією, натомість в селах вони були простіші, своєрідно стилізовані на народний



Рис. 3. Аналой з попітром на давньоруський манер. Церква св. Миколая, с. Присліп, Міжгірського р-ну Закарпатської обл.



Рис. 4. Ставник і аналой з рухомим верхом. Церква Воздвиження Чесного Хреста Глибоцького р-ну Чернівецької обл. Буковина.

¹¹Овсійчук В. Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок. – К.: Наук. Думка, 1991. – С. 9.

¹²Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К.: Мистецтво, 1968. – С. 23.



Рис. 5. Інтер'єр церкви поч. XX ст., с. Жовтанці, Жовківського р-ну. Львівської обл.



Рис. 6. Інтер'єр церкви св. Миколая 1470 р., с. Колодне, Тячівського р-ну Закарпатської обл.

лад і, як правило, з вираженими пізньобароковими стильовими ознаками.

Появою “народного стилю” в обставі, зокрема в її складових компонентах, декорі позначене мистецьке оформлення церковних інтер’єрів України, насамперед Галичини і Буковини кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Убранству більшості храмів, їх обставі цього часу притаманні риси еkleктики, що породили проблему стилістичної єдності (ансамблевості) церковного інтер’єру. В цей період складаються ансамблі храмооблаштування українських, передусім традиційних дерев’яних храмів, більшість з яких вирізняються специфічними локальними особливостями, місцевим декором, колоритом.

Різноманітні пошуки “національного стилю” в епоху сецесії (10-30-ті рр. ХХ ст.) привели до модерних рішень у конструкціях і художньому вирішенні храмооблаштування. В результаті серед храмооблаштування цього періоду виділяються дві основні групи церковного обладнання: 1) предмети з характерними ознаками “європейської” сецесії; 2) предмети з яскраво вираженими ознаками стилізації на народний лад.

Сучасне відродження храмооблаштування після періоду тривалого радянського “застою” в кін. ХХ – на поч. ХХІ ст. виявило ряд серйозних проблем, пов’язаних з існуванням сакрального мистецтва в нинішніх соціокультурних реаліях. Аналізуючи сучасні тенденції розвитку цього явища, насамперед слід відзначити домінуючу стильову еkleктику в новітніх церквах, не пов’язану ні з історизмом кінця ХІХ ст., ні з історичною українською традицією. Фактично можна вести мову про відмову від історичної тягlosti у розвитку національного стилю і художньо-культурного синтезу при створенні комплексу храмооблаштування, зокрема іконостасу. Натомість превалує вульгарно-матеріалістичний підхід у трактуванні іконописних зображень, вільне поводження з іконографічними канонами і тяжіючий до спрощення декоративізм форм, що скочується подекуди взагалі до вкрай примітивного “кітчю”. З іншого боку, особливо розвинута у післявоєнний час давня українська традиція завішування образів такою важливою для українського храму компонентою як вишиваний рушник, гіперболізувалася у 90-их рр. ХХ ст. в окремих регіонах до переродження традиційного храмооб-

лаштування у вишитий ансамбль рушників, серед якого ікони сприймаються другим планом. В окремих випадках це гіпертрофоване “строкате море” розмаїття узорів рушників і особливо чужорідних штучних квіткових гірлянд руйнує саму суть і структуру церковного інтер’єру й храмооблаштування, насамперед іконостасу й ікон – квінтесенцію східного обряду, не кажучи вже про повне приховування такої важливої складової, як декоративне різьблення предметів обстави, передусім бічних вітварів і кіотів (Рис. 7). Позбавлене естетичного такту навішування рушників руйнує саме символічно-сакральне значення вишиваного рушника в українській традиції. В класично витриманому варіанті рушники мають не дисонувати, а виділяти “українську ікону”, й доповнювати сакральне середовище традиційної української церкви (Рис. 8).

В результаті сукупної дії перерахованих негативних факторів втрачається символічність внутрішнього середовища церкви разом із семантикою образного ряду храмооблаштування; порушується засадничо важливий естетичний принцип ансамблевості як в обставі, так і в церковному інтер’єрі, таким чином переривається тисячолітня національна традиція храмооблаштування.

Для встановлення системних і локальних проблем храмооблаштування кін. ХХ – поч. ХХІ ст. нами було проаналізовано більшість сучасних церковних інтер’єрів Львівської та Івано-Франківської областей. До системних слід віднести недбале й неухвалне ставлення сучасних митців до виконання іконографічних композицій іконостасів та вітварів - квінтесенції як української греко-католицької, так і православної церков, що можна пояснити нерозумінням їх естетичного й релігійного змісту як об’єктів сакрально-культурного синтезу. В сучасних церквах часто спостерігаються невмотивовані порушення в традиційній канонічній програмі іконостасної стіни, обумовлені, як правило, суб’єктивними рефлексіями сучасних, часто некомпетентних авторів. До речі, досить часто таке бачення диктується підпорядкованістю іконографічного змісту наперед вибраній автором архітектурній формі іконостасу. До числа локальних проблем відноситься тенденція створення іконостасних і вітварних ансамблів без врахування художньо-стилістичних особливостей храму, для якого вони призначені. Оче-

видно, що в цьому випадку ні про яку історичну реконструкцію храму чи храмооблаштування, або хоча б стилізацію традиційних форм не може йти мова.

На прикладі сучасних іконостасних і вівтарних ансамблів особливо помітними є випадки, коли для створення зовнішнього вигляду їх конструкції вибирається не завше підлягаючий однозначному визначенню художній стиль, прообразом якого стає або старий поствізантійський канон зі строгою іконографією образів і форм та глухим декоративним різьбленням, або традиційні барокові ремінісценції з картушами і волотами неправильної форми та значною кількістю ажурного й накладного різьблення з позолотою, або взагалі екзотичної трактовки конструкції з елементами стилізації й модернізму. Окрім наведених тенденцій у сенсі відхилень від традиційного канонічного порядку в іконостасі слід відзначити також окремі своєрідні “випадання” деяких іконографічних сюжетів зі свого усталеного ряду в інші. З іншого боку трапляються випадки попадання в іконостас ікон, сюжети яких не відповідають змісту даного чину. Трапляється, що іконопис, стилізований під якийсь обраний історичний стиль, не співпадає з декоративним оздобленням іконостасу чи вівтарів, чий каркас вже має сформований характер зовсім іншого стилю.

Узагальнюючи висловлені рефлексії, слід відзначити, що процес створення відповідного храмооблаштування в оновлених або сучасних сакральних спорудах, а відтак і пошук внутрішнього образу сучасної української церкви далекий від ідеалу. Зрозуміло, що окрім вагомого матеріального фактору, а відтак використання у роботі часто художників-аматорів, суттєвими негативними чинниками є волонтаризм сучасних митців у поєднанні з недостатнім розумінням ними богословської сутності храмооблаштування чи просто відсутності художнього смаку, а також відсутність естетичної культури у замовників.

Отож на початку ХХІ ст. назріла потреба комплексного вивчення такого мистецького явища як храмооблаштування у контексті його історичної генези, а також з'ясування вивчення сучасних наукових підходів до еволюції цього національного феномену відповідно до розвитку самого літургійного середовища церковного інтер'єру.

Один з новітніх наукових підходів у вивчен-

ні храмооблаштування, названий “літургійним”, чи не вперше активно обговорювався у 1991 р. на XVIII Міжнародному конгресі візантиністів у Москві¹³. Представлені там дослідження продемонстрували появу нових, ширших світоглядно-культурологічних тлумачень у ролі богослужбової практики у розвитку як церковної архітектури, так і предметів інтер'єру та іконостасної стіни. Згідно цієї концепції, церковна архітектура, декоративно-прикладне мистецтво і навіть малярство в сакральному інтер'єрі можуть розглядатися як “прикладні” сфери церковного життя, що виконують допоміжну обрамлюючу функцію у відношенні до християнського обряду. Екстраполюючи особливості динамічного процесу і методи його дослідження на архітектурно-літургійну систему, можна розглядати розвиток архітектурних форм церковної обстави й іконостасу як еволюцію “функції” богослужбового обряду. У такому випадку відправним пунктом у формуванні комплексу храмооблаштування виступають богослужбові тексти як найбільш “незмінні” елементи церковної традиції, форми використання яких розвивались під впливом історичного середовища, викликаючи відповідні зміни в богословських тлумаченнях церковного обряду, а значить і зміни в церковній архітектурі¹⁴. Один з апологетів літургійного підходу о. І.Мейєндорф акцентує увагу на специфіці “літургійної мови”, яка передбачала особливу “філософію часу”, в якому християнське мистецтво опиралося на своєрідні принципи побудови церковного простору¹⁵. Провідною є думка, що церковна архітектура, храмооблаштування, як зрештою і християнське мистецтво мають одну головну мету – обрамлення літургійного дійства. Водночас стверджується, що християнське бого-

¹³Липатов А.А. Образы византийской архитектуры в западноевропейской историографии // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т.Чуковой.- СПб.: Востоковедение 2006.- С. 237-238.

¹⁴Акентьев К.К. Предисловие // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного съезда византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.) / Под ред. К.К.Акентьева.- СПб., 1995.- С. 13-14.

¹⁵Мейєндорф И. О литургическом восприятии пространства и времени // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейєндорфа / Под ред. К.К.Акентьева.- СПб., 1995.- С. 1-7.



Рис. 7. Інтер'єр церкви св. Косми й Дем'яна, с. Сокирчин, Тлумацького р-ну Ів.-Франківської обл. Покуття.



Рис. 8. Інтер'єр церкви Преображення Господнього 1932-33 рр., с. Спас Кам'яно-Бузького р-ну Львівської обл.

служіння відображує, з одного боку, історичну основу християнства і має “зображальний” характер, але з іншого боку, воно дає нам завершення – “есхатологію” – кінцеву мету цих історичних подій, майбутнє і вічне Царство Боже. При цьому о. І.Мейєндорф наголошує, що майбутнє передбачається і вже реально переживається в літургійному дійстві і обрамлюючих його архітектурних і художніх формах¹⁶. Очевидно, що в українській традиції храмооблаштування найповніше це відображено в іконографічній програмі іконостасу і вівтарів.

Фактично, від свого зародження устрій християнського храму, окрім щільного зв'язку з художньою культурою свого часу, окремою невидимою внутрішньо-сисловою ниткою засадничо тісно переплітається з особливостями музичного устрою літургії, що у жанровому сенсі отримало ще в VIII ст. регламентовані норми у формі церковного канону.

Характерно, що ще з самих початків розвитку літургії, цей зв'язок храмооблаштування і, зокрема, церковної обстави з музичним богослужбовим рядом був настільки взаємопов'язаним, що для прикладу ще в давньому прочитанні прийом повернення початкового ірмосу першої з 9-ти пісень канону наприкінці служби у співі двох хорів отримав назву “катавасія (від грецького – “сходження”) від відповідного однойменного місця сходження хорів лівого і правого кліросів у системі храмооблаштування давніх храмів візантійського зразка¹⁷. Історично в українській богослужбовій традиції цей сакральний-сисловий зв'язок особливо духовно-споріднено прослідковується на прикладі такого конструктивного елементу храмооблаштування, як “хори” – висунутої архітектурно-обрамлюючої надбудови над нижнім ярусом церковного інтер'єру, чия назва вже століттями в Україні асоціюється зі співом традиційного багатоголосого церковного хору.

Отже історично склалося так, що найважливішим фактором, що визначає структуру, символіку і практичний зміст храмооблаштування й насамперед церковної обстави, є літургійний аспект.

Українська церква як цілісний сакральний ан-

самбль є синтетичним виразом різних видів художньої культури і духовної творчості, смисловим осердям якої вже більше як тисячоліття є щоденна християнська літургія. Відповідно літургійна інтерпретація є одним з найбільш дієвих способів вивчення системи облаштування інтер'єру української церкви. Звідси випливає важливість розуміння храмооблаштування не просто як художнього явища, а як своєрідного сакральнокультурного синтезу, що не лише об'єднує значний спектр символів і форм в рамках внутрішньоправного простору, але й об'єднує навколо себе інші самостійні компоненти інтер'єру церкви, наприклад церковну обставу, іконостас в їх вербальних візуально-сислових і навіть звукових кодах. Символічність такої складної картини світу (східного християнського світогляду) у сакральному середовищі храму найкраще прочитується в комплексі церковної обстави, іконостасному ансамблі й стінописі, що контекстуально безпосередньо кореспондуються з літургією. Фактично більшість актів богослужбового дійства у відповідному циклічному порядку знаходять своє відображення у візуальному ряді храмооблаштування, передусім в іконостасі. Наприклад, празниковий ряд іконостасу, який сюжет за сюжетом відтворює діяння Христа з Нового Завіту символічно перекликається з “Літургією оглашених”, що відображає земне життя Месії.

Опираючись на літургійний аспект, як провідний у системі храмооблаштування, можна виділити найважливіші чинники у символіці всієї внутрішньої сакральної структури української церкви:

- структурованість і ієрархічність, які дозволяють через певний символічний порядок розміщення елементів цієї системи відтворити цілісний образ східного християнського світогляду у контексті української сакральної традиції;
- багатозначність, яка створює широке інформаційне поле з цілим спектром знаків і символів;
- комунікативність у сенсі створення сакрального механізму спілкування у середовищі храму, окремо посвяченої у значення символів (таїнств) групи (осіб віруючих, передусім причащених), об'єднаних відчуттям духовної спорідненості у світлі східно-християнської релігійної доктрини.

Відтак склад, характер, кількість і форма складових компонентів храмооблаштування не є ста-

¹⁶Там само.– С. 7-9.

¹⁷Махлина С.Т. Семиотика сакральнорелігійних представлень.– СПб.: Алетейя, 2008.– С. 71-72.

лими і окрім перерахованих внутрішньосмислових чинників, залежать від багатьох зовнішніх факторів: церковно-канонічних вимог, існуючих конфесійних приписів, різночасових функціональних потреб, пануючих мистецьких історичних стилів та модних стилістичних віянь, місцевих локальних традицій і уподобань, економічних можливостей та естетичних смаків замовників і виконавців, особливостей самого інтер'єру та ін. В результаті історично сформувався збірно-композиційний комплекс предметів церковного інтер'єру, що має риси ансамблю і наповнює внутрішньо-церковний простір своєю місцевою специфікою з характерними художньо-естетичними особливостями. Регіонально це проявляється у наявності чи відсутності окремих предметів церковної обстановки, а також у характері їх стильового і декоративного вирішення, передусім з локально сформованою традицією декорування. В національному масштабі це зумовлює багатство образного змісту і неповторність внутрішнього предметного світу храмооблаштування церков різних історико-етнографічних регіонів України.

Підсумовуючи висловлені рефлексії, слід виділити головні висновки, отримані в результаті проведеного дослідження:

1) Храмооблаштування є визначальним центроформуючим смисловим і художньо-естетичним ансамблем елементів внутрішнього простору української церкви, що у відповідності з виконуваною богослужбовою функцією має складну полісемантичну структуру і зміст. На основі символічного значення своїх множинних елементів (цілого комплексу богослужбових предметів, символів і історичних художньо-культурних явищ), що кореспондують між собою в літургійному просторі храму, воно формує собою єдине смислове синтетичне поле – квінтесенцію східного християнського обряду.

2) Специфіка української традиції храмооблаштування засадничо пов'язана з культурним змістом сакральної картини світу східного християнського обряду, відтак насамперед відтворює такі її основні світоглядні параметри як христодцентричність, багатозначність, структурованість та ієрархічність, закріплені в малих архітектурних і художніх формах насамперед церковної обстановки і іконостасного ансамблю на основі канонічних норм і літургійної традиції.

3) Складна семантика українського храмооблаштування формує своєрідний культурний синтез, який втілюють символічні значення складових компонентів літургійного ансамблю простору, в якому кожний образ чи декоративний елемент набирають додаткового символічного змісту як частина єдиного цілісного сакрального середовища.

4) Канонічні приписи храмооблаштування не піддаються однозначній верифікації, тому в якості регулюючого культурного механізму, яким для іконопису є канон, у даному випадку виступає національна традиція, в українському варіанті – часто конфесійна, що в історичному розрізі набрала властивості канону.

5) Феномен національного храмооблаштування вирізняється варіативністю композиційних побудов і локальними особливостями стилістичних рішень, що однак не виходить за рамки ні літургійних вимог і цілісної символіки внутрішнього простору храму, ні тієї культурно-історичної епохи та регіону, в межах яких були створені.

6) В процесі дослідження історичного розвитку храмооблаштування українських церков встановлено, що зміни культурно-історичної парадигми, насамперед церковні реформи, зокрема конфесійного порядку, впливають як на форми предметів обстановки, так і на зміну стилістичної програми усього церковного інтер'єру¹⁸.

7) Українське храмооблаштування, вписане в багатовікову історію України, попри канонічність, має в собі багато рис національної культури, як правило, в її варіативних етнографічних та регіональних особливостях.

Таким чином, храмооблаштування, як синтетичне за своєю природою художньо-історичне явище є своєрідним літописом української релігійної культури та історією української спільноти в її сакральному модулі.

¹⁸ Як історичний приклад можна навести зміни в храмооблаштуванні, що склалися внаслідок конфесійної реформи Української греко-католицької церкви після Замойського собору 1720 р., коли в церковну обставу уніатських храмів згідно соборової конституції, поступово запроваджувалися такі елементи, як кивот (для зберігання Пр. Євхаристії), сповідальниця та інші обрядові нововведення / Див.: Скоцилас І. Релігія та культура Західної Волині на початку XVIII ст. За матеріалами Володимирського собору 1715 р. – Львів, 2008. – С. 30.