

ВПЛИВ МОНАСТИРСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИХ ОСНОВ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА ТА ОБРЯДОВОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ

Чуйко О.

Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету
ім. Василя Стефаника

Анотація. У статті розглянуто вплив монастирської ідеології на формування національного архітектурного стилю у церковному будівництві Галичини.

Ключові слова: національний стиль, монастирська ідеологія, церковне будівництво, обрядове мистецтво Галичини

Аннотация. Чуйко О. Влияние монастырской идеологии на формирование культурно-эстетических основ национального стиля церковного строительства и обрядового искусства Галиции. В статье рассматривается влияние монастырской идеологии на формирование архитектурного стиля в церковном строительстве Галиции.

Ключевые слова: национальный стиль, монастырская идеология, церковное строительство, обрядовое искусство Галиции.

Summary. Chuiko, O. Clerical Ideology Influence upon the Forming of Aesthetical Principals of Galician National Style of Monastery Architecture and Ritual Arts. The author studies some aspects of the Basilian monasteries' activity in the field of conventional church experience diversification and enrichment with new rituals and image-bearing plots. The simplicity and attraction of ritual modifications have been mentioned, as a result of which the new religious art aesthetics had been spread amidst people. The Basilian iconography and art have been determined to remain topical during 19th-20th centuries in the areas of monasteries' especial activity.

Key words: church experience, Basilian iconography, ritual modifications.

Невід'ємною складовою вітчизняної духовної спадщини є культура монастирів Галичини, яка сформувалась на крайньому заході української етнічної території. Вона стала запорукою збереження тут національно-релігійної ідентичності в умовах поневолення, а її вплив на суспільно-історичні процеси позначений багатством напрямів, різноманітністю форм та методів. У цьому контексті актуального значення набуває об'єктивний аналіз комплексу проблем, пов'язаних з розвитком монастирів, їх місцем у суспільному-церковному житті краю.

В сучасних умовах формування нового етапу відносин між державою і релігійними об'єднаннями та необхідністю покращення відносин у цій сфері, використання досвіду минулого є обов'язковою умовою для створення об'єктивної законодавчо-правової бази. Позитивні напрямки культурної і соціально-гуманітарної діяльності монастирів повинні відродитися в українському соціумі, доповнюючи відповідні програми загальнодержавної політики.

Аналіз публікацій. Проблематика культурно-освітньої діяльності, книгодрукування, іконописної та архітектурної спадщини чернечих осередків частково розкривалася в монографіях П. Жолтовського, Я. Ісаєвича, Г. Логвина, В. Овсійчука, І. Паславського, В. Свенціцької. На сучасному етапі, в зв'язку з відродженням історичних монастирських комплексів, на основі даних археологічної науки, поточеннями у датуванні найдавніших творів церковного мистецтва, відбувається переосмислення ролі і значення монастирської культурної спадщини на науковій основі. Оpubліковано ряд невідомих архівних документів, доступнішими стали праці зарубіжних авторів, зокрема, польських вчених Ю. Бартошевича, Ю. Неча, А. Новицької-Єжової, А. Хойнацького та українських церковних дослідників ватиканських архівів Грецької колегії і Конгрегації у справах Східних Церков – М. Ваврика, А. Пекара, П. Підручного.

Мета статті – з'ясувати особливості діяльності монастирів, яка характеризувалася помітним впливом ідеології чернецтва на суспільну свідомість, що, значною мірою, визначало естетичні смаки різних верств населення, сприяло формуванню національних пріоритетів у розвитку церковної політики, культури та обрядового мистецтва Галичини.

Слід зазначити що до часу розшарування сакральної творчості на суто церковну і світську сфери (ремісничо-цехову) у XVI столітті, в обрядовому мистецтві переважали монастирські тенденції. Очевидно, у XII–XIII століттях вже сформувалася структура монастирських майстерень, принцип діяльності яких розвивався у наступні століття при монастирських осередках іконописання у Спаському, Лаврівському, Долинському монастирях. Впродовж XVIII–XIX століть іконописні майстерні (малярні) працювали в Почаєві і Золочівському монастирі на Львівщині, якою керував ігумен¹. До XVI століття головними центрами виробництва ікон виступали монастирі. Ця традиція ґрунтувалася на особливому ставленні до них як до складової частини догматичного вчення з відповідними канонічними вимогами². Успадкування канонічних традицій іконографії найпоспідовніше здійснювалося у монастирському середовищі, а створені в ньому ікони ставали зразком для наслідування та предметом особливої пошани. Ідеалом іконописця на українських землях завжди виступав Алімпій, життє якого увійшло до “Киево-Печерського Патерика”. Воно складається з декількох епізодів. У першому з них розповідається про навчання Алімпія у грецьких майстрів за часів ігуменства Никона (1078–1088). У наступних сюжетах підкреслюються чудеса, пов'язані з нерукотворним малюванням семи ікон і появою ангела, який створив ікону замість смертельно хворого іконописця. З іконами відбуваються різні події, а самі вони стають чудотворними. В різних списках та друківаних виданнях “Житіє Алімпія” було відоме на галицьких землях. З появою чудотворних ікон часто пов'язувалися легенди про заснування монастирів. Для збереження традиційних основ іконопису

велике значення мали тривалі зв'язки галицьких монастирів з центрами візантійської іконографії на Афоні та Балканах.

У церковному будівництві поширеним явищем стало наслідування уславлених монастирських храмів, передусім Успенського Києво-Печерського монастиря. Монахи також виступали основними переписувачами та ілюстраторами книг. В літургії панував порядок та принципи церковного співу, сформовані в монастирському середовищі. Наприкінці XVI–XVII століть у зв'язку з поширенням гуманістичних ідей та розвитком цехової культури, вплив монастирів на галицьку обрядовість зменшується. Відбувається зворотній процес, коли нові ідеї та художні засоби світського мистецтва потрапляють у межі монастирських стін, збагачуючи традиційно консервативне і замкнуте чернече середовище. У XVIII столітті, завдяки активній діяльності василіан, сфера монастирського впливу на релігійну обрядовість знову розширюється. З'являється багато нових його напрямків, які проявляються в архітектурі, оздобленні інтер'єру споруд, літургії, поширенні Марійського культу, тощо. Слід зазначити, що методи і форми цього впливу мають дещо іншу специфіку, ніж у попередні століття, оскільки використовується європейський досвід та досягнення світського мистецтва. Період кінця XIX століття цікавий тим, що відроджується інтерес до спадщини візантійсько-давньокиївської епохи. Формується неовізантійський стиль у церковній архітектурі, монументальних розписах, іконостасах.

З періоду XVI–XVII століть збереглося порівняно небагато пам'яток монастирської архітектури та мистецтва. Багато комплексів зазнало руйнувань або перебудов, тому об'єктивно визначити критерії типово монастирського обрядового мистецтва, а також його вплив на загальний розвиток дуже складно. Мова може йти про окремі визначні твори, що безпосередньо виникали у монастирях, а також специфічні форми впливу монастирської естетики і культури на сакральну творчість.

До найдавніших збережених монастирських комплексів Галичини належить Онуфріївський монастир в Лаврові на Львівщині. У давньогалицький період тут зберігалися єдині у Східній Європі мощі святого. На основі останніх археологічних досліджень встановлено, що монастир збудований на місці більш давніх споруд наприкінці XIII століття³. До середини XVIII століття це був монастир оборонного типу, який мало чим відрізнявся від замків. Особливістю його розташування є те, що, займаючи невисокий пагорб, він перебував в центральній частині забудови навколишнього поселення, формуючи його архітектурний силует. Згодом його ансамбль зазнав змін внаслідок пристосування під школу-інтернат та перебудову на початку XX століття. Територія монастиря ділилася на сакральну і господарську частину. Оборонне значення мали дерев'яні, згодом кам'яні мури і башти. Одна з них відіграла роль середньовічного “донжона”, що рідко зустрічається в галицькій оборонній архітектурі. Планувальна структура монастирського

ансамблю в Лаврові є прикладом символічної організації простору, пов'язаної з християнською ідеєю “Небесного Єрусалиму”. Його архітектурною та релігійною домінантою виступає головна церква святого Онуфрія. Як свідчить інвентаризаційний опис ігумена Полікарпа Волянського (1767) в прибудованих трансептах-каплицях здійснювалися поховання, крім того, в церкві містилася бібліотека і “скарбець”, в якому зберігалися цінні літургійні предмети⁴. При плануванні монастирів найчастіше використовувалася прямокутна або трикутна форма, що пов'язувалося з християнським осмисленням цих геометричних фігур. Квадрат співвідносився з описом “Граду Божого” в Апокаліпсисі, трикутник – з символікою св. Трійці. Мурована церква святого Онуфрія хрестова у плані, з видовженою вівтарною частиною та конхами з півночі і півдня. Вівтар перекритий великим куполом на восьмигранному барабані. Під час реставрації 1910 року в бабинці були виявлені фрески XV століття на теми акафісту Богородиці і Вселенських соборів⁵. Це унікальний фресковий цикл в українському мистецтві, пов'язаний з традиціями візантійського і балканського походження. Як вже згадувалося, тема акафісту Богородиці отримала значне поширення в галицьких монастирях, зокрема тих, де знаходилися чудотворні ікони. Культ Богородиці, пропагований монастирями, мав великий вплив на обрядовість і стилістику творів.

До числа характерних пам'яток монастирської культури і мистецтва належить рідкісна ікона “Іоанн Хреститель із сценами життя та євангелістами” середини XVI століття, яка зберігається в Музеї-пам'ятці дерев'яної архітектури і живопису XVI–XVII століть у Рогатині на Івано-Франківщині (церква Святого Духа) (інв. № ІФХМ, ІК–31). Її включено до каталогу ікон XVI століття у збірці Івано-Франківського художнього музею, якому підпорядковується рогатинський філіал, проте ікона залишається маловідомою в колі дослідників традиційного іконопису⁶.

За переказами до Святодухівської церкви вона потрапила в 1520 році з Перенівського монастиря під Рогатином, згаданого вперше у 1458 році і ліквідованого в 1744 році. Ікона реставрувалася Ю. Макаревичем і поряд з ренесансним іконостасом (1650) церкви експонувалася на археологічній польсько-руський виставці у Львові 1885 року. Ікона належить до типу намісних, а отже пов'язана з етимологією певного монастирського осередку. Зображення побудоване на основі “житійних ікон” XV–XVI століть з вузьким середником та клеймами з трьох сторін. Святого Іоанна у верблужій власняниці представлено в позі проповідника-оратора з білим сувоєм та благословляючим жестом правої руки. Біля ніг святого – символічне дерево з сокирою, яке співвідноситься з євангельським текстом від Матвія на сувої. Житійний цикл включає сцени Різдва Іоанна Хрестителя, Іоанн перед Іродом Антипою, Усічення голови, Саломея підносить голову Іоанна Іродіаді, Віднайдення голови, Ангел супроводжує Іоанна в пустелю. На трьох клеймах

зображено білі і зелені „велуми” – великі полотнища, що перекинуті між двома спорудами, символізують єдність Старого і Нового Заповіту. Іконографічна традиція велуму сягає античності⁷. Особливою ознакою композиції є зображення чотирьох євангелістів у кутах ікони. Аналогічне поєднання образу Предтечі з євангелістами зустрічається в ранньохристиянських пам’ятках (“Ечміадзінське Євангеліє” VI століття). У візантійському іконописі XII–XIII століть його образ представлений в монументальних розписах поряд з апостолами і святителями, переважно в “Деїсусах”. У галицькому мистецтві XVI століття найближчою аналогією рогатинській іконі є одноіменна ікона з житійними клеймами та образами євангелістів кінця XVI – початку XVII століть з церкви села Ліщини, поблизу Перемишля (Окружний музей у Перемишлі. Польща). Архаїчна іконографія, аскетизм образу святого та особливості технології письма вказують на зв’язок з монастирськими традиціями південнослов’янського кола. Ікона могла бути створена в одному з провідних центрів монастирського іконопису, пов’язаного з Перемишлем, де знаходився відомий монастир Іоанна Хрестителя або Спаським монастирем на Старосамбірщині. В межах впливу перемиської іконописної школи особливо послідовно підтримувалися консервативні традиції церковного мистецтва. Іншою своєрідною ознакою ікони є яскраво виражена “архітектурність” тла з вежами і стінами, яка, поряд з конструктивною композиційно-орнаментальною тектонікою ікони, органічно пов’язувала її з архітектурним образом неприступної монастирської твердині XVI століття. “Іоанн Хреститель” є прикладом відродження монументальних традицій у галицькому мистецтві середини XVI століття, які проявляються в багатьох іконостасних іконах монастирського кола цього часу: “Спас Пантократор” кінця XV століття з села Стариці на Львівщині, “Пантократор з апостолами” майстра Дмитра з Долини, “Спас у силах” з села Шкляри на Львівщині (всі–НМЛ).

В історії української архітектури пізнього середньовіччя самотністю відзначається ансамбль забудови Скиту Манявського, що частково зберігся до нашого часу, а в останні роки реконструюється у зв’язку з відновленням первісного функціонального призначення. При його будівництві з оборонною метою використано особливості гірського рельєфу. Видовжена із заходу на схід територія монастиря, розташована над високим берегом потоку Батерс, який омиває комплекс з південного сходу. На північному заході впритул до зовнішньої кам’яної стіни підступає стрімкий схил Вознесенської гори. Нерегулярна за планом забудова складалася з кам’яних і дерев’яних споруд, оточених мурованими стінами з баштами. Дерев’яна хрестовокупольна церква Воздвиження Чесного Хреста стояла у центральній частині монастирської території між вежею-скарбницею і північно-західною оборонною баштою. Після ліквідації Скиту, її у 1793 році придбала церковна громада міста Надвірна, де під час Першої світової війни вона згоріла.

Об'ємно-просторове вирішення манявської церкви ґрунтувалося на традиціях гуцульської школи дерев'яного будівництва. З мурованою церквою Межигірського монастиря її еднав лише план з гранчастими раменами та характер барочних маківок даху. До часу спорудження Воздвиженської церкви у 1681 році, дерев'яних храмів з гранчастими зрубами в гуцульсько-покутському регіоні не будували⁸. Архітектура скитської церкви стала зразком для наслідування при спорудженні церков у Слободі Болехівській (1700) на Рожнятівщині та в Тисменецькому монастирі Різдва Богородиці (1736), що певний час підпорядковувався Скиту.

Укріплення і забудова Скиту дещо нагадують принцип планування Троїцького Дерманського монастиря на Волині, в якому на початку XVII століття перебував Йов Княгиницький. Там також збереглася в'їзна оборонна башта, переобладнана з часом на дзвіницю. Як і у Манявському монастирі, в Дермані використано змішану балочно-склепінчасту систему перекриття ярусів, а фасади декоровано глухими заглибленими нішами і аркатурою. Двоповерховою була також трапезна Дерманського монастиря, а саму територію обведено кам'яними оборонними стінами⁹. У XVI–XVIII століттях переважна більшість монастирів і мурованих церков відігравали оборонну роль, на зразок замків та фортець. Навколо них зводилися фортифікаційні споруди: вали з частоколом або мурами, оточені глибокими ровами. Враховувалися особливості природнього захисту, тому монастирські будівлі зводилися у важкодоступних місцях: на пагорбах, в оточенні річок і боліт або в улоговинах між горами, як Скит Манявський. Оборонний характер носила забудова монастирських осередків в Перемишлянах, Сокалі, Тербовлі, Пацикові, Бучачі¹⁰.

Найголовнішою особливістю, яка відрізняє ансамбль забудови Скиту від інших пам'яток монастирської архітектури, є поєднання двох традицій. З одного боку, використано досвід оборонного кам'яного будівництва XVII–XVIII століть, з іншого – традиції місцевої школи народної дерев'яної архітектури. Очевидно, основний об'єм робіт при спорудженні монастиря виконувався майстрами гуцульсько-покутського регіону. Високі досягнення дерев'яної архітектури втілено не тільки у спорудах Воздвиженської і Богородичної церков, але й у житлових, господарських та оборонних будівлях. Під час будівництва келій та інших приміщень з дерева за основу бралися типи житлових і господарських будівель зрубної конструкції, поширених на Гуцульщині з традиційною системою з'єднань в “замок”, “канно”, “риб'ячий хвіст”, “руські вугли”.

Впродовж XVII–XVIII століть монастир був важливим осередком зосередження творів і центром розвитку традицій церковного мистецтва. У ньому зберігалася багато вартісних пам'яток книгодрукування, іконопису, різьблення, обрядового гаптування тощо. З Балкан і Молдови сюди привозилися ікони, гаптовані золотом і срібною ниткою епитрахилі, фелони.

Після закриття Скиту частина церковного одягу була перевезена до львівської греко-католицької семінарії, а згодом потрапила до Національного музею у Львові. Серед них єпитрахиль 1552 року, гаптована Оленою, дружиною молдавського господаря Петра¹¹. На ній зображено попарно в аркових обрамленнях пів-постаті святих, розділених вузькою орнаментованою смужкою. У нижній частині зберігся напис: “Елена госпожа Петра воеводи сотворила сею іпетрахиль”. Край завершується широкою смугою орнаменту у формі петель із шестипелюстковими квітками та рівнораменними хрестами між ними.

Аналогічна пам’ятка з підписом воеводи Петра та його дружини зберігається в монастирі Діонісія на Афоні. Не виключено, що єпитрахиль 1552 року вперше була описана Ю. Целевичем, який бачив її в церкві села Старуна біля Маняви. На ньому представлено п’ять пар святих в ризах та напис, як на пам’ятці з колекції НМЛ¹².

До дочірнього монастиря в молдавській Сучавиці було передано з Маняви ігуменську мантию, срібний хрест та жезл ігумена. Частина ікон зі Скиту опинилася в багатьох сусідніх і віддалених церквах: Бабче, Вільшаниці, Жураках, Космачі, Кривці, Лисці, Переріслі, Пневі, Раковці. У XVII–XVIII століттях в Скиті Манявському вироблялися ручні дерев’яні хрести. На одному з них, що зберігається в НМЛ, біля дати 1728 року зберігся напис: “з великого Скиту”. На двох інших, датованих 1697 і 1698 роками, зазначено ім’я автора: “ієромонаха смиренного Йоасафа”. Тут очевидно діяла різьбярська майстерня, численні хрести з якої були широко розповсюдженні на теренах краю¹³.

Особливо важливу історичну роль Скит Манявський відіграв у розвитку традицій монастирського іконопису на теренах Галичини. Наприкінці XVII – початку XVIII століть іконописну майстерню очолював ієромонах Йов Кондзелевич, запрошений для виготовлення іконостасу відбудованої церкви Воздвиження. Поява визначного іконостасного ансамблю знаменувала новий етап у розвитку традицій монастирського іконопису. Не аналізуючи тут цю відому пам’ятку, якій присвячено багато публікацій, слід зауважити, що комплексна реставрація іконостасного ансамблю з наступним його встановленням у зібраному вигляді в Національному музеї Львова розкриє нові грані творчості Й. Кондзелевича та проблематики монастирського іконопису загалом.

Зміна ідеологічної доктрини в діяльності Василянського чину у XVIII столітті була пов’язана з багатьма нововведеннями в церковному будівництві і обрядовому мистецтві. В літургії з’явилися нові ритуали, а в оздобленні інтер’єрів церков – нетрадиційні низькі передвітарні перегороди замість високих іконостасів, пристінні вівтарі, кафедри для проповіді (амвони), словідальниці, процесійні вівтаріки переносного типу (феретрони). Змінився і загальний архітектурний вигляд монастиря. Із замкнутої структури, він перетворився на представницький комплекс з пишним бароковим храмом, резиденціями-палацами для вищого духовенства, каплицями,

різноманітними службовими будівлями і навіть регулярно спланованими парками. Показовими прикладами таких комплексів є ансамблі Святоюрського монастиря у Львові (1744–1770 роки, архітектор – Б. Меретин), Почаївської Лаври (1771–1783 роки, архітектори – П. Гіжицький, Г. Гофман), Бучацький монастир св. Хреста (1760–1770-ті роки, архітектор – Й. Шільцер).

Унаслідок перебудови Почаївського монастиря було змінено первісне планування, об'ємно-просторову композицію та образну структуру ансамблю. На високій терасі монастирської гори зведено тринавну з трансептом купольну базиліку з двома високими вежами на фасаді, розвернутими під кутом до його головної осі. Вівтарну частину орієнтовано на північ, відповідно головний фасад – на північ. Така нетрадиційна для східних церков орієнтація, замість осі захід-схід, викликана природнім рельєфом. Крім того, як і в католицьких барокових храмах, пріоритет віддавався найбільш ефектному розташуванню споруди в навколишньому просторі. Вважається, що прототипом для головного собору Почаївського монастиря слугувало бенедиктинське абатство Мельк (1702–1714) в Австрії, бароковий ансамбль якого стрімко здіймається над високим берегом Дунаю¹⁴. Головний парадний підхід до собору влаштовано з крутого підйому збоку, що посилює театралізований ракурс сприйняття масштабної споруди. З півночі до собору прилягає двоповерховий комплекс келій, спланований за принципом середньовічного бенедиктинського клуатра. Схожі планувальні схеми широко використовувалися в архітектурних комплексах римо-католицьких монастирів у Браїлові, Вінниці, Тернополі, Любешові та ін. Таким чином, у XVIII столітті спостерігається відхід від традиційної замкнутої композиції монастирів оборонного типу, оскільки стиль бароко та загальноєвропейський досвід вносять свої корективи в традицію.

Над оздобленням василіанських монастирських храмів працювали не тільки ченці-малярі, але й світські майстри. Найбільш відомим серед них був Василь Петранович (біля 1680–1759 років) – надвірний художник королевича Константина Собеського. Король Ян Собеський, а згодом його сини Якуб і Константин, що володіли Жовквою та багатю збіркою європейського малярства, опікувалися василіанськими монастирями у своїх володіннях. Петрановичу приписуються п'ять великих іконостасів, створених протягом 1720–1750-х років: церкви святої Трійці у Жовкві, Різдва Богородиці у Віціні (Смереківці) на Бережанщині, збережені фрагменти якого були перенесені до села Озерна Тернопільської обл., знаменитий Краснопушчанський іконостас, що загинув під час пожежі 1899 року, іконостас монастирської церкви у Крехові, святого Миколая у Бучачі. Останній іконостас був виконаний на замовлення Миколи Потоцького, який протегував бучацьким василіанам, збудувавши для них монастир та конквікт при ньому – школу-інтернат для проживання і навчання дітей священиків.

Творчість Василя Петрановича знаменувала кардинальну переорієнтацію на стилістику європеїзованого іконопису. Він активно

користувався іконографічними зразками італійських, німецьких, французьких авторів, співпрацюючи з однією різьбярською майстернею. Завдяки пишному оздобленню, динамічній композиції та артистичному живопису, іконостаси Петрановича користувалися успіхом серед василіан і часто ставали взірцем для наслідування. У 1759 і 1767 роках роботу над іконостасом у Вічині здійснювали ченці-василіани Памво Козаркевич та Самсон Скрипецький, які орієнтувалися у своїй творчості на стилістику та іконографічні схеми Василя Петрановича. Над стінописами монастиря в Бучачі на початку 1770-х років працював почаївський чернець Ісихій Головацький, який створив композиції “Жертвоприношення Авраама”, “Самсон з левом”, “Цар Давид і Мойсей”, образи євангелістів та портрет М.Потоцького – патрона монастиря.

Цікава й малодосліджена еволюція церковного мистецтва та архітектури відбувалась у другій половині XIX століття. Спроби відродити традиції візантійської обрядовості, стилістику давнього іконопису та оздоблення галицьких храмів передбачали вивчення малярського досвіду XIII–XVI століть, насамперед монастирських майстрів. Їхні твори розглядалася в якості ідеального прикладу для осмислення духовних основ сакрального мистецтва. Характерною рисою цього процесу було те, що для вирішення питань церковного мистецтва і архітектури залучалися професійні митці. З’являються розроблені архітекторами Ю.Макаревичем, І. Левинським, Є. Нагірним, Р. Грицаєм проекти церков, в тому числі, в традиціях дерев’яної архітектури. У більшості нових церков комплексно вирішується оздоблення інтер’єру у поєднанні з іконостасом та іншими його елементами. Ситуація ускладнювалась тим, що у другій половині XIX століття переважало намагання штучно поєднати основи академічної стилістики і технології олійного живопису з канонічними традиціями іконописної спадщини. Тільки у наступному, XX столітті, було досягнуто певного синтезу, який у творчості М. Бойчука, П. Ковжуна, М. Осінчука, П. Холодного, С. Гординського отримав сучасне і вдале втілення.

До характерних пам’яток перехідного періоду належить п’ятирусний іконостас (кінець XIX століття) давньої монастирської церкви Різдва Богородиці (1736) в місті Тисмениця на Івано-Франківщині. Чернечий осередок, що діяв тут з 1732 по 1741 роки, певний час підпорядковувався в якості дочірнього Скиту Манявському. Після 1739 року його прилучили до унійного об’єднання чину Василя Великого, а згодом перенесли до села Погонь. План дерев’яної церкви з п’ятистінними раменами вівтаря і бічних нав наслідував структуру Хрестовоздвиженської церкви (1618, відбудована 1681) Скиту Манявського, прототипом якої своєю чергою вважається головний храм Спасо-Межигірського монастиря під Києвом. Від давнього монастирського комплексу збереглася також триярусна, каркасної конструкції брама-дзвіниця, зведена 1751 року і перебудована у 1801 році.

Навколо простежуються залишки насипних валів. Тисменицький монастир цікавий тим, що представляє характерний зразок розповсюджених на периферії тип малого “монастирка”, ідеально пристосованого до рельєфу і місцевих релігійних потреб.

Іконостас встановлено наприкінці XIX століття. Його доповнюють різночасові пристінні вівтарі: Богородиці Одигітрії (запрестольний), Вознесіння Господнього (північний), Непорочного Зачаття Діви Марії (південний). В інтер'єрі цілковито збереглися також інші елементи “обстави”, традиційні для періоду XIX – початку XX століть – амвон, процесійні вівтарі, патериці, хоругви, лави для сидіння, тощо. В іконостасі збережено традиційну високу конструкцію суцільної стіни, на відміну від іншого, поширеного у цей час варіанту з відкритою аркою над намісним ярусом, який сформувався в період пізнього бароко. Майстри і замовники орієнтувалися на більш ранню, класичну традицію галицьких іконостасів XVII – першої половини XVIII століття. Прорізи “царських” та дияконських “врат” вирішені у вигляді трипелюсткової та півциркульної арок. Центральна вісь з іконами “Тайна Вечеря”, “Спас-ієрей на престолі”, “Господь Саваоф” виділена трапецієвидним заломом. Над попарно скомпонованими апостолами знаходяться різьблені картуші з пророками.

Пов'язана з історією церкви монастирська тематика втілена тут у намісних іконах Іоанна Хрестителя, пустельника Онуфрія, сюжетній композиції з образом преподобного Памфунтія, а також зображеннях киево-печерських святих Антонія і Феодосія в настінних розписах.

Хоча в основу більшості іконописних композицій покладено традиційну іконографію попереднього часу, художнє трактування образів здійснюється у відповідності до жанрових особливостей академічної школи живопису XIX століття. Переважають реалістичні тенденції та принципи побудови композиції, характерні для світського живопису.

Чіткі і виважені пропорції іконостасу співвзмірні з масштабом інтер'єру. Незважаючи на пізні походження, він органічно вписався у внутрішній простір церкви XVIII століття. Це був наслідок не механічного, а свідомого пристосування стилізованих “під старовину” художніх форм до історичного середовища. Багатство декоративної різьби, в якій використовуються мотиви ренесансно-барокової орнаментики, лише підсилює це враження.

Таким чином, на прикладі тисменицької монастирської церкви Різдва Богородиці можна простежити ознаки еволюції церковного мистецтва у XIX–XX століттях. Слід зазначити, що у свідомості місцевих жителів вона асоціюється з дуже давніми і глибокими традиціями. Її монастирське минуле автоматично переноситься на все, що так чи інакше пов'язане з нею – іконостас, розписи, церковні книги, обрядові предмети, територію на якій вона розташована.

Монастирська ідеологія залишила глибокий слід в семантиці релігійного живопису і образах архітектурних споруд. Вона виробила декілька стійких іконографічних типів зображень, що знайшли поширення в сакральному мистецтві Галичини: житійні ікони, образи християнських аскетів і пустельників святого Онуфрія, Івана Хрестителя, печерських святих Антонія і Феодосія, сформувала тип чудотворних коронованих ікон Богородиці, сприяла розповсюдженню символіко-алегоричних та євхаристійних сюжетів. Одночасно тема зумовленої монастирським середовищем художньої стилістики у загальному розвитку українського сакрального мистецтва ще потребує деталізації і поглибленого вивчення.

Висновки. У статті зроблено спробу проаналізувати самотній дуалізм шляхів розвитку монастирського обрядового мистецтва, що історично сформувався на галицьких землях. Період консервативних поглядів змінювався його відносно латинізацією і запровадженням барокового стилю в архітектурі та мистецтві XVII–XVIII століть. У XIX–XX століттях спостерігалися спроби реінкарнації візантійсько-київського досвіду. Останній розглядався в якості основи для розвитку сучасного національного художнього стилю. Головна причина такого динамічного розвитку художніх форм полягала у наявності дуже давніх та розвинутих традицій храмової архітектури, монументальних розписів, іконопису, іконографічно-образних типів зображень, що співіснували поряд з потужним впливом західноєвропейської латинської образотворчої традиції. Водночас значний вплив на розвиток монастирської архітектури справило народне будівництво карпатського і покутського регіонів.

Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність цілісного вивчення процесу становлення, розвитку та своєрідного взаємодоповнення традиційних і реформаторських напрямків монастирської культури Галичини у XVI–XIX століттях. Крім того, назріла потреба проаналізувати процеси, пов'язані з діяльністю монастирських центрів та наслідки культурно-духовного впливу чернецтва на розвиток галицького суспільства, а також науково обґрунтувати окремі явища пов'язані з формуванням масової свідомості та локальних традицій.

Примітки:

1. Центральний державний історичний архів у Львові (ЦДАЛ). – Ф. 684. – Оп. 1. – Спр. 1871. – Арк. 2,3,5,6.
2. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів, 2000.
3. Рожко М. Археологічно-архітектурні дослідження церкви св. Онуфрія Лаврівського монастиря // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 2001. – С. 84-96.
4. Швед М. Спаский та Лаврівський монастирі – осередок духовності й культури. – Львів, 2000. – С. 34.
5. Рогов А. И. Фрески Лаврова // Византия. Южные славяне и Древняя Русь: Искусство и культура. – М., 1973. – С. 339-349.

6. Мельник В.І. Галицький іконопис XVI ст. у збірці Івано-Франківського художнього музею // Галицько-буковинський Хронограф. – № 1. – Івано-Франківськ – Чернівці, 1998. – С. 160-163.
7. Станкевич М.Є. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. – Львів, 2004. – С. 142.
8. Народна архітектура українських Карпат XV – XX ст. – К., 1987. – С. 215.
9. Годованюк О. М. З досліджень Дерманського архітектурного комплексу // Українське мистецтвознавство. – К., 1974. – Вип. 6. – С. 190-200.
10. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. // Нариси з історії українського мистецтва – К., 1985. – С. 81.
11. Звіринська-Гелитович М. Гаптовані епітрахили XVI – першої половини XVII ст. із збірки Національного музею у Львові // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів, 1994. – С. 102-103.
12. Целевич Ю. Історія Скиту Манявського (1611–1785): Репринтне видання. – Івано-Франківськ, 1993. – С. 124-125.
13. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Львів, 2002. – С. 260.
14. Вечерський В. Архітектурний устрій українських монастирів доби Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.) // Студії мистецтвознавчі. – Число 1. – К., 2003. – С. 68.
15. Центральний державний історичний архів у Львові (ЦДАЛ). – Ф. 684. – Оп. 1. – Спр. 1871. – Арк. 2,3,5,6.
16. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. – Львів, 2000.
17. Рожко М. Археологічно-архітектурні дослідження церкви св. Онуфрія Лаврівського монастиря // Українське сакральне мистецтво: Традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 2001.
18. Швед М. Спаський та Лаврівський монастирі – осередок духовності й культури. – Львів, 2000.
19. Рогов А. И. Фрески Лаврова // Византия. Южные славяне и Древняя Русь: Искусство и культура. – М., 1973.
20. Мельник В.І. Галицький іконопис XVI ст. у збірці Івано-Франківського художнього музею // Галицько-буковинський Хронограф. – № 1. – Івано-Франківськ –Чернівці, 1998.
21. Станкевич М.Є. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. – Львів, 2004.
22. Народна архітектура українських Карпат XV – XX ст. – К., 1987.
23. Годованюк О. М. З досліджень Дерманського архітектурного комплексу // Українське мистецтвознавство. – К., 1974. – Вип. 6.
24. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. // Нариси з історії українського мистецтва – К., 1985.
25. Звіринська-Гелитович М. Гаптовані епітрахили XVI – першої половини XVII ст. із збірки Національного музею у Львові // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.). – Львів, 1994.
26. Целевич Ю. Історія Скиту Манявського (1611–1785): Репринтне видання. – Івано-Франківськ, 1993.
27. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Львів, 2002.
28. Вечерський В. Архітектурний устрій українських монастирів доби Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.) // Студії мистецтвознавчі. – Число 1. – К., 2003.